وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحيى فارس– المدية–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

السردية في الشعر المعاصر
ديوان (طال الشتات) لمريد البرغوثي
أنموذجاً

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

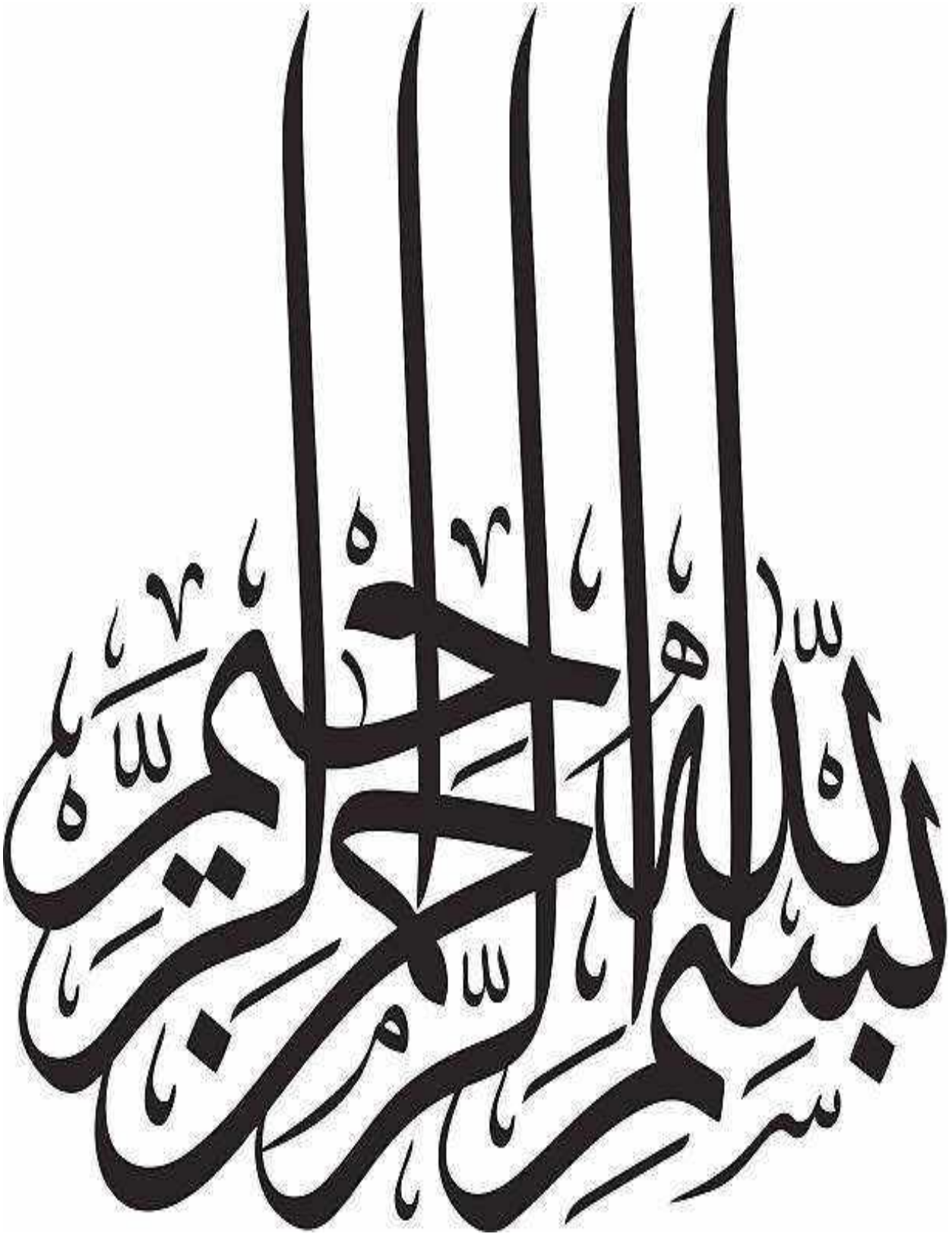
إعداد الطالبة:

الزهراء دراجي

إشراف الأستاذ:

د/ مفتاح بخوش

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمه تتم الصالحات

يطيــب لي أن أتــقدم إلى من أضاء بعلمه عقل طالبيه، وأهدى بالجواب الصحيح حيرة سائليه، فأظهر بسماحته تواضع العلماء وبرحابته سماحة العارفين...

إلى أستاذي المشرف الدكتور: مفتاح بخوش الذي غمرني بكبير تواضعه، وأخلص لي في نصائحه وتوجهاته السديدة، فجزاه الله عني خير الجزاء.

وكل الشكر والتقدير لمن ساعدني من قريب أو بعيد ومد لي يد العون.

شكرا للأنامل التي رافقتني طيلة عملية إعداد المذكرة من الفكرة إلى الإخراج.

والشكر موصول إلى أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، على كرم القراءة والتصويبات، فلهم مني آيات الود والاحترام.

الزهراء دراجي



الإهداء

الى سبب وجودي في هذه الحياة ...قرة عيني

الى من علمتني الصمود رغم ظروف الحياة

الى التي وفرت لي كل أسباب الراحة من أجل إتمام هذه المذكرة

الى أمي الحنون

الى الذي أفنى حياته في تربيتي و تعليمي.... من كان سندي ورافقني في مشواري

الى أبي الحبيب

الى من ذقت في كنفهم طعم السعادة و المحبة إخوتي: عبد الرزاق، نوال، لويزة، مريم،

خالد

الى بهجة مجالسي (تسنيم، محمد، أسيل، زكرياء، مروة، ريان، وفاء، رحاب،

تقوى، عبد الجليل...)

الزهراء وراجي

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

البسملة

شكر وعرفان

الإهداء

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-ج

مدخل تمهيدي: انفجار الجنس الأدبي وموت مقولة نقاء الجنس.....(15 - 29)

1- الشعر والفنون التشكيلية.....18

2- تداخل الشعر مع فن الدراما والمسرح.....24

3- الشعر والسينما.....27

الفصل الأول: حول السردية وسردية الشعر.....(31-64)

1 - مفاهيم حول السرد والشعر 31

1-1مفهوم السرد.....31

1-2- مفهوم الشعر.....35

1-3- ماهية البنية السردية.....38

1-4- الصورة الشعرية 45

2- بين السرد والشعر اتصال أم انفصال.....48

3- اللغة الشعرية رحلة نحو تشكل المعنى.....52

4- ملامح السرد في الشعر العربي.....56

الفصل الثاني: آليات السرد في ديوان طال الشتات.....(66-116)

1-أشكال أداء الشخصية في ديوان طال الشتات.....67

2- تمثلات الأنساق المكانية في بناء عوالم القصيدة البرغوثية.....87

3- بنية الزمان.....99

4- سردية الحوار..... 105

5- السيرة الذاتية والشعر وتقاطعات العناصر السردية في القصيدة المطولة.....111

خاتمة ..... 118 -120

قائمة المصادر والمراجع.....122-129

الملحق.....131- 137

الملخصات.....139-140

الملخص باللغة العربية.....139

الملخص باللغة الإنجليزية.....139

مقـــــدمـــــة

مقدمة

عرفت الشعرية العربية المعاصرة تحولا لافتا في بنياتها العامة، ولعل ذلك ما جسده التجاوز للتنميطات القديمة القائمة على الوصف والغنائية إلى الجنوح نحو الاستلهام من المقولات السردية المعاصرة وما أفرزته من قضايا تتصل بالجانب القصصي والسرد للأحداث، وإدارة الحوار على ألسنة الشخصيات...

ولقد مكن هذا التحول في البناء الشعري العربي المعاصر، لظهور عدد من الجهود التي يصب مجملها في بعث الشعر من الركود والجمود الذي طبعه لمدة قرون متوالية، كما تصب أيضا في إطار عملي مؤسس يقوم على تحريره من مركزية الجنس الواحد إلى فضاء التعدد الأجناسي...

ولعل هذا ما سجله النقد المعاصر، ويسجل من تحولات عميقة بدأت تفرض نفسها أكثر من أي وقت مضى، وبدأ بريقها يمارس نوعا من الإغراء لجمهور المبدعين الذين تعج بهم الساحة الشعرية العربية، إذ لا يكاد يمر يوم إلا ويطالعنا منجز شعري يتخذ من فضاء التعدد الأجناسي ميدانا للممارسة الشعرية، ويستمد مما يقترحه الإجراء الفني في مختلف الأجناس الأدبية والفنية أدوات في الممارسة الإبداعية التي تنهل من اللغة كما تنهل من السرد والمسرح والقصة والسينما والرسم والموسيقى...

لقد قوض التداخل بين الفنون مقولة نقاء الجنس الأدبي، إذا لم يعد هناك جنس أدبي خالص، كما لم تعد الأنواع الأدبية تحتفظ بخصائصها الكتابية، بل باتت ميدانا للتداخل بين الأجناس بالشكل الذي يصعب فيه الفصل – أحيانا - في انتماء النص إلى جنسه الأدبي.. مما نقل القارئ إلى فريقين.. فريق متحفظ من هذه الممارسات الإبداعية، وآخر مرحب وداع إلى ضرورة الذهاب في جهة التجريب والتجاوز للأشكال التعبيرية الثابتة تماشيا مع إغراءات الحداثة الداعية إلى وجوب كسر رسوخ السنن التقليدية لأعراف الكتابة، التي لم تعد تخضع للمعايير الفنية التقليدية.

في هذا الإطار تنبغي الإشارة إلى أنه مما طفا إلى السطح هو ظهور جيل من الشعراء الذين توجهوا إلى الاستعانة بآليات السرد وتقنياته، وهي الآليات والتقنيات التي تسمح – حسبهم - للشاعر من التحقق بالمقترح الحداثي القائم على تحقيق الوظيفة الجمالية من خلال تنميطات تجريبية في مستوى المضمون ومستوى الشكل... وهو ما خلق لدي رغبة جامحة

في اختيارها موضوعا لمذكرة التخرج، مع تشجيع الأستاذ المشرف الذي شجعني على الخوض في غمار البحث في إشكالية التجنيس وتداخل الفنون...

وقبل أن نتحول إلى جهة وصف الظاهرة الشعرية المعاصرة كما تجلت في ديوان " طال الشتات" للشاعر الفلسطيني الراحل مريد البرغوثي تجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من اتساع الفضاء الشعري المعاصر وانفتاحه على أشكال إبداعية جديدة، فإنه لا يزال ملتفا بالكثير من الغموض الذي يجعل بينه وبين القارئ العربي بوناً واسعاً من التفاعلية الصحية والجادة، ومردُ ذلك – في تقديري- إلى غياب السياسات الثقافية والإعلامية الموكول لها توطين الشعر وجعله صداحاً في حياتنا العامة ...

نأتي إلى " طال الشتات"، بوصفها واحدة من المدونات الشعرية المعاصرة التي تجلت فيها آلية التقاطع بين الشعري والسردي، كما تعددت فيها الأشكال النصية إضافة إلى تعدد الرؤى البنيات والتقنيات في مراحل مختلفة، دون أن نغفل تعدد الموضوعات، وهذا أمر طبيعي في رحلة الشاعر بكل ما تعنيه من مواقف وأمزجة وطوارئ وسفريات ... غير أنها في مجملها ظلت تدور على موضوع رئيسي ومركزي يتصل بالقضية الفلسطينية وتداعياتها...

وفي هذا الصدد يمكن أن نسجل مواكبة الشاعر مريد البرغوثي لمختلف المحطات الواقعية والاجتماعية والسياسية والثقافية لقضية فلسطين بوصفها ذاكرة للتاريخ وذاكرة للوطن وللمقاومة وذاكرة للقضية الأم.. ليست تخصه وحده وإنما تخص كل العرب وكل المؤمنين بالعدل في الحياة من أمثال (محمود درويش، سميح القاسم، عز الدين المناصرة، معين بسيسو، وتميم البرغوثي (ابنه الروحي والبيولوجي والشعري) ...

من جهة ثانية لا بد من الإشارة إلى أن الشاعر مريد البرغوثي إضافة إلى تسخيره لقلمه وشعره للدفاع عن وطنه فلسطين، فقد تميزت تجربته الشعرية بالكم النوعي في عدد الدواوين التي جمعت بين التجريب الشكلي والموضوعاتي، خاصة فيما يتعلق بانفتاح الشعر على السرد ... ولعل ذلك ما استوقفنا لأن نتخذ من شعره موضوعا لدراستنا حيث تم اختيار ديوانه الصادر عام 1987م طال الشتات لخصوبة الفضاء السردي فيه، ولتنوع موضوعاته ... مما أخرج بحثنا موسوما بـ: السردية في الشعر المعاصر / ديوان "طال الشتات" لمريد البرغوثي أنموذجا ..

وخلال البحث حاولت تتبع ظاهرة تداخل الشعري مع السردي، هذا إضافة إلى إفادة الشعر المعاصر من خلال ديوان طال الشتات في بناء دلالات جديدة، وآليات لافتة للانتباه في التشكيل الشعري وانفتاحه على السرد..

ومن أجل إنجاز هذا العمل اقترحت إشكالية قوامها:

- كيف استثمر مريد البرغوثي آليات السرد في تحقيق جماليات القصيدة في ديوان طال الشتات؟، وإلى أي مدى وفق في توظيف هذه الآليات؟
- ما الذي أضافته آليات السرد في تحقيق الوظيفة الجمالية؟
- هل آن الأوان لأن نعلن موت مقولة نقاء الجنس الأدبي ... وأن ما تقتضيه الممارسة الإبداعية في عالمنا اليوم هو فضاء متداخل للمختلف الأجناس الأدبية والفنية؟

ولمعالجة هذه الإشكالية، جاء هذا العمل في مدخل وفصلين وخاتمة..

في المدخل الذي جاء موسوما ب (انفجار الجنس الأدبي وأفول مقولة الجنس)، حيث تطرقت فيه إلى تداخل الشعر مع الفنون وتناولت فيها الفنون التشكيلية وفن الدراما والمسرح وفن السينما، وعرضت في حيثيات ذلك أثرها في الشعر...

أما الفصل النظري الموسوم ب (حول السردية وسردية الشعر) فتطرقت فيه إلى أربعة مباحث حاولت فيها تحديد بعض المفاهيم والمصطلحات التي تعد ضرورية في فهم تشكلات القصيدة، كمفهوم السرد والشعر والبنية السردية والصورة الشعرية، كونها ترتبط بالمتغيرات التي نسعى للوصول إليها، وبذلك كانت ضرورة التطرق إلى هذه المفاهيم من أجل فهم العلاقة بين السرد والشعر هل هي علاقة اتصال أم انفصال، ومن ثم الوصول إلى اللغة الشعرية كونها مدار الشعر وفلكه، من خلال انتخاب نماذج لتمثلات السرد في الشعر العربي المعاصر.

أما الفصل الثاني المخصص للتطبيق على المدونة والذي جاء موسوما (آليات السرد في ديوان طال الشتات)، فخصصتها لدراسة آليات السرد التي تضمنها الديوان من شخصيات ومكان وزمان وحوار، وتوظيف السير ذاتي في شعر مريد البرغوثي، وحاولت الوقوف عند

كيفية تعامل البرغوثي مع هذه الآليات ومزجها داخل النص الشعري، ما أمكن للسرد بطاقاته التعبيرية أن يخدم القصيدة البرغوثية، كونه مثل إضافة نوعية على المستوى الشكلي، فالسرد منح للشاعر فرصة التدفق والعفوية في تغيير مسارات اللغة عبر استدعاء العناصر السردية الحاضرة في القصة والتاريخ والأسطورة...

أما في الخاتمة فتم التطرق لعدد من الملاحظات التي قدمتها كنتائج.

ومن أجل إنجاز هذا العمل تم الارتكاز أحيانا والمراوحة أحيانا أخرى على المنهج التكاملي القائم على التنوع بين متطلبات الفصل النظري والفصل التطبيقي، فاعتمدت على المنهج التاريخي في التعريف في علاقة الشعر بالفنون الأخرى، وتعريف النظريات السردية والشعرية، أما المنهج المعتمد في الفصل التطبيقي فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يستند إلى المقاربات الأسلوبية والبنيوية للشعر، الذي ساعدني في إبراز البعد الدلالي للقصائد، والمنهج البنيوي الذي ساعدنا في رصد هيكلة البناء الشعري في ديوان طال الشتات.

وتجدر الإشارة أيضا إلى أنه وخلال هذا البحث تم الاستناد إلى مجموعة من المراجع الضرورية في علاقة الشعر بالسرد، ككتاب عبد الناصر هلال (آليات السرد في الشعر العربي المعاصر)، وكتاب يوسف حطيني (في سردية القصيدة الحكائية)، وكتاب إبراهيم رماني (الغموض في الشعر العربي الحديث) وكتاب (مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) لحاتم الصكر، التي أفادتنا في الإحاطة بموضوع التمازج الفني بين الشعر والسرد.

كما تم أيضا الإفادة من دراسات حاولت مقاربة النص الشعري من منظور التداخل الأجناسي وإن اختلفت مدونات التطبيق، كرسالة الدكتوراه التي بعنوان (تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر) من إعداد الطالب شناوي علي، جامعة سيدي بلعباس، 2017،2018م، ومذكرة الماستر (جماليات الحضور السردي في شعر محمود درويش) إعداد الطالبة مديحة أعراب، جامعة أم البواقي 2010، 2011م، التي كونت لنا فكرة حول موضوع البحث وساهمت في إثراء عملية البحث.

وبما أنه لا يخلو أي بحث من صعوبات، فإنه قد واجهتني صعوبة في الحصول على بعض المراجع المهمة، كبعض الدراسات التي تتقاطع مع موضوع بحثي والتي يصعب الحصول على

نسخة منها لحداثة إصدارها، وكذلك تشعبات الموضوع وانفتاحه بحكم أنه يرتبط بمتغيرات كثيرة، وصعوبة التعامل مع المدونة التي تحتاج إلى إحاطة بأكثر من منهج نقدي من أجل الوصول إلى تأويل مقصدية الشاعر.

وفي ختام مقدمتنا لا ندعي لعملنا هذا أنه أحاط بكل الجوانب المتعلقة بتداخل الشعر مع السرد، إلا أننا حاولنا أن نكتشف عوالم تشكيل القصيدة في كتابات مريد البرغوثي، ونرجو أن نكون قد أضأنا نقطة جديدة للدارسة فيما يخص موضوعنا لمن يأتي من بعدنا، فمقاربات نصوص البرغوثي لا تزال تحتاج إلى الكثير من الدراسة والتحليل.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نجدد آيات الشكر للأستاذ المشرف على ما بذله من جهد وكرم في تزويدنا بمراجع ودراسات تخدم موضوع بحثنا، فله منا جزيل الشكر والتقدير، كما نشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على قبول مناقشة هذا العمل المتواضع، من أجل تصويب الأخطاء وتقديم التوجيهات التي من شأنها أن تضيء البحث أكثر.

والله من وراء القصد.

24 ماي 2023.

مدخل تمهيدي:

انفجار الجنـــس الأدبي وموت مقولة نقاء الجنـــس

انفجار الجنس الأدبي و أفول مقولة الجنس:

يعد الجنس الأدبي من أهم القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية قديما وحديثا، وبالتالي بحث الكثير من النقاد ومنظرو الأدب في تمظهرات اللغة وفي الضوابط التي تحدد كل جنس أدبي عن غيره من الأجناس الأخرى، وكذلك انطواء الأنواع الأدبية تحت الأجناس الأدبية الكبرى مشكلة بذلك تجاور ما بين أكثر من فن أدبي وغير أدبي، ربما ارتباط الأنواع الأدبية في النقد الحداثي كان نتيجة للتجديد الذي أصاب الأفكار الجمالية في القرن الثامن عشر والذي ترك أثره على مختلف الفنون فظهرت الرومانسية " كتمرد على النظرية الكلاسيكية وأظهر خصوصية العمل الأدبي المطلقة واستقلاله الذاتي، وعبثية تقسيم النشاط الإبداعي الموحد، وأن جمالية النوع تنبعث من عملية الخلق الشعري، بوصفها اقتحاما رادعا لأبعد أعماق الشاعر، وتجيئ تمردا وليس التزاما بالنماذج والقواعد، وترى من الضروري إدانة وجود الأنواع"[1]، فالرومانسية أصبحت تنظر إلى الشعر على أنه فعل تخييلي يتجاوز طروحات النظرية الكلاسيكية للأدب، فنظرتها اقتصرت على الجانب الداخلي للأدب لا إلى الجانب الشكلي منه.

تعددت آراء النقاد الغربيين في نظرتهم إلى مفهوم الجنس الأدبي فيقرر "فييوتور" بأنه" يظهر الجنس فعلا في التاريخ مع الآثار الفردية، ولكنه لا يذوب فيها، إنما يتعالى عنها... أما بخصوص ماهية الجنس، فإن علم الجمال النظري لا يمكنه أن يستخرج الجواب من ذاته بل من المادة التي يمنحها إياه تاريخ الجنس الأدبي فحسب" [2]، وبهذا فإن التجربة المميزة لكل جنس هي التي تمنحه خاصيته النوعية التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

أما "كروتشه "فهو من الرافضين لمبدأ نقاء النوع الأدبي، حيث يلغي الفروق بين الأجناس مؤكدا أنه" لا يمكن أن تصنف الفنون والأنواع الأدبية تصنيفا نهائيا، لأن الحدوس فردية وجديدة أبدا، ولا نهاية لعددها، فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون

[1] - الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987م، ص434.

[2] - كارل فييوتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م، ص14.

وفي داخل الفن الواحد"[1]، إن النظريات الغربية تعددت في تحديدها للجنس الأدبي وللفواصل التي تفرق بين كل فن وآخر، كما أن النظرة إلى هذا التداخل تختلف بين مؤيد ومعارض.

أما جرار جينيت فيقر بأن "علاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة، ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو، فالأجناس قد تخترق الصيغ ..كما تخترق الآثار الأدبية الأجناس، ولو حدث ذلك بطريقة مختلفة"[2]، فجينيت يرى بأنه يمكن لكل جنس أن يحتوي عدة أجناس أخرى وقد عبر عن ذلك في قوله " لا يوجد مستوى جنسي يمكن اعتماده كأعلى نظريا من غيره، أو يمكن الوصول إليه بطريقة استنباطية أعلى من غيرها، فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي وفي أقصى الحالات عن التقدير الاستقرائي انطلاقا من نفس المعطى: أي من طريق حركة استنباطية قائمة هي نفسها على حركة أولية استقرائية وتحليلية أيضا"[3].

يبدو أنه من غير الممكن تجنب فكرة الجنس الأدبي لأنها لا تزال تفرض نفسها في الوقت الذي تعددت فيه الكتابات الحداثية التي اتسمت بطابع أو أصداء لأجناس أدبية كبرى ثابتة، وبذلك أصبح كل جنس أدبي جديد أو قديم يحاول أن يتغذى وفق ما تتيحه له تقنيات الانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى متجاوزا ومتجاورا مع تقنيات تعمل على إذابة الحدود الفاصلة على مستوى الأساليب الإبداعية والقوالب الشكلية، وبهذا" تكتسب مقولة الأجناس الأدبية خاصة أو الأجناس الكتابية عامة قوتها من كونها حاضرة وفاعلة في كل عملية قرائية نقوم بها، فعندما نرغب في قراءة نص أو كتاب معين، فإننا نقوم بوعي أو بدون وعي بتجنيسه، أي: تصنيفه أولا قبل أن نشرع في قراءته فنقول مثلا أن هذا الكتاب هو مثلا: رواية أو سيرة ذاتية أو رحلة، أو مذكرات أو دراسة تاريخية"[4]، إن التوجه في التحديد الأجناسي حسب

---

[1]- كروتشه بندتو، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م، ص13.

[2]- جيرار جينت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ط، د ت، ص80.

[3]- نفسه، ص 76.

[4] - صالح بن معيض الغامدي، سلطة المعنى (مراجعات نقدية)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2013م، ص51.

مقولات منظري نظرية القراءة والتلقي أمثال " ياوس" جعلت من تحديد الجنس الأدبي يستند إلى مدى فهم القارئ وجمالية تقبله للأجناس، وفي هذا الصدد يقول أحمد الجوّة:" وليس تحديد الجنس عن أعلام هذه النظرية متحققا بالنظر في بنية النصوص المندرجة في إطاره، وإنّما المعوّل في تحديده ما يفتحه أمام القارئ النموذجي من آفاق انتظار واسعة، ثمّ إن تقبل النّص على هيئة متعينة والتعامل معه على نحو يعدل به هذا القارئ ما حدّه به مؤلفه أمران يؤكدان فاعليّة هذه النظرية الخاصة بالأدب وتاريخه، ومنزلة القراءة في إعادة بناء الشبكة الأجناسيّة لنصوص الأدب"[1]، فإنّنا اليوم نجد أنفسنا أمام هذه العناصر الثلاث(النص، الجنس الأدبي، القراءة)، إن العلاقة التي تربط بين هذه العناصر الثلاث ضرورية في تحديد عملية التواصل، ولأن أي تذبذب أو تقاطع يؤدي إلى فصل أو تغير مسار القراءة الصحيحة، والقارئ أصبح فاعلا في عملية تلقي النصوص وتصنيفها، ولم يعد دوره في كونه قارئ مفترض غير مشارك أو موجه للعمل الإبداعي.

يذهب "جان ميشال" إلى أنه" يحصل الجنس الأدبي على مضمونه من وسطين متصلين: المكان المتميز الذي يحتله في البناء الأدبي والمعايير المعتمدة لتصنيف النصوص، وإن تلك المعايير هي التي ستحدد الطبقة اتساعا وفهما، ولكن الممارسة تواجه في هذا المستوى أيضا صعوبات كثيرة، نرى في كل جنس أدبي مجموعة من المعايير التي هي قليلا أو كثيرا، متنوعة أو اختيارية ... فإن حدود الجنس تكون حتما متضاربة، ونلاحظ من جانب آخر نقصا في التكامل بين المعايير المختلفة، فهي ليست موزعة بطريقة متجانسة في كل الأجناس، بل هي تتنوع من جنس لآخر مزيلة بذلك ترابط المنهجية النوعية، فهي تارة معايير شكلية أو إنشائية أو صيغية، وهي تارة أخرى معايير موضوعاتية أو إيديولوجية أو وظيفية وبذلك يصبح من الصعوبة أن نقارن بين الأجناس وبالتالي لا ينبغي الحديث عن ثبت واضح وتام"[2] .

نجد أن هنا الكثير من الأجناس التي تماهت مع بعضها وتقاربت حدودها كالرواية والقصة والمسرح والدراما، والشعر واحد من الأجناس الأدبية التي تعتمد على عنصر التخييل وعلى قدرة أدواته الفنية في الوصول إلى حدود التشكيل الجمالية، وبهذا سعى الشعراء إلى عملية التزود بجماليات الفنون الأخرى، فغياب صفاء الجنس وانفجار الكتابة النصوصية نحو

[1]- أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، التسفير الفني، صفاقس، تونس، ط1، 2007م، ص91.

[2]- جان ميشال كالوفي، الأجناس الأدبية، تر: محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد92، خريف 1997م، ص40.

الكثير من الدلالات والمرجعيات" ولم تعد المسألة قائمة على التصنيف فقط، وإنما تعدت ذلك إلى ما يعرف بتداخل الأجناس، فلم تعد القصيدة مبرأة من السرد وتقنيات القصة والرواية، كذلك القصة والرواية فإنها استطاعت أن تجعل النسيج الشعري يتسلل إلى بنيتها ومعماريتها، حتى إن تصنيف عمل أدبي بنوع أدبي خالص بات أمرا بالغ الصعوبة في كثير من الأحيان"[1].

تبقى الأسئلة التي تعلقت بالحدود الأجناسية شائكة تطفو على سطح الساحة النقدية وتغيب تارة أخرى، إلا أن الأمر الذي لا يمكن إغفاله هو واقع الممارسة الإبداعية الحداثية الذي بالغ في الانفتاح عل التجريب الفني فأصبح يبرر كل شيء بالتجريب والتجاوز، وهذا أمر يعيد كل مرة قضية الأجناس الأدبية والحدود التي أصبحت وهمية بين الفنون، وهذا ما نحاول الوقوف عنده حين نحاول مقاربة انفتاح الشعر وتجاوره مع الفنون، ولعل هذه المحاولة لا تروم سوى تقريب النظريات والأقوال التي ترى بانفتاح الشعر واستفادته من الفنون الأخرى في تأثيث نصوصه الشعرية.

1- الشعروالفنون التشكيلية:

استطاع الشعر العربي المعاصر الانفتاح على الكثير من الفنون الأخرى، والاستفادة من أدواتها البنائية، للتعبير أو لتقديم الشعر بشكل جديد فرافقت الصورة الشعر كما تنوعت أشكال الشعر من حيث الكتابة والخط لتأخذ بذلك القصيدة العربية أشكال جديدة منها ما ارتبط بالتقنية كالشعر التفاعلي، فأصبحت العلاقة بين الشعر والمتلقي لا تقوم على السماع فقط أو القراءة فمصاحبة عناصر الفنون التشكيلية كالصورة والرسم والعمارة دورها في منح بعد تأويلي للقصيدة، ليتحول الشعر من التمثيل العروضي إلى حالة ثقافية تختلف مرجعيات التعامل معها، رغم الآراء المتباينة حول العلاقة ما بين الشعر والفنون التشكيلية نجد أن الشعراء الحداثيون نهجوا وذهبوا من خلال تجاربهم إلى أن" الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط، ومن خلال تعامل النقد الأدبي مع نتاجهم يتبين محاولتهم لإبداع شعر يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة، وأن تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية ومن تداخل الصور بالإضافة إلى الإيقاع، فارتقت

[1]- موسى ربابعة، القصيدة العربية وتداخل الأجناس الأدبية (دراسة في بعض النماذج)، مجلة جذور، جدة، المملكة العربية السعودية، عدد38، أكتوبر2014م، ص 197.

الصورة عندهم من كونها عنصرا إضافيا تزيينيا إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي ويشارك في عملية السحر الشعري"[1].

كما أن الأمر لا يتوقف عن الحدود العامة الفاصلة بين شكلين فنيين معينين، بل يتوغل غالبا في خصوصيات كل فن إذ أن" ربط الشعر بالرسم كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسيّة، هذا عن طريق المشاهد التي رسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقيا بصريّا مباشرا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصورة البصرية الواضحة في الشعر، أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، ناهيك عن أنه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصورة على أنها محاكاة- من نوع ما- والمدركات الحسية التي يفترض أنها أصل الصور"[2]، أفاد الشعر من علم الصورة والرسم في توجيه جديد لتلقي الشعر يستثمر في التأويل الدلالي والسيميائي للطاقات التي تحملها الألوان في تشكيل الأبعاد الجمالية للشعر.

أتاح هذا التداخل ما بين الفنون البصرية والصور والخط والأيقونة شكلا جديدا لتقديم الشعر، فلم يعد مقتصرا بذلك على الأشكال التعبيرية القديمة المتمثلة في الأوزان الخليلية، فإلى جانب الإيقاع الشعري صاحبت فنون أخرى الشعر في تأثيث البياضات والأوراق الشعرية، فتعددت بذلك أشكال الشعر وطرق القراءة، فأصبحت بصرية، فتعددت أشكال الشعر وطرق تقديمه ولعل جنوح الشعراء لهذه الطرق التعبيرية له ما يبرره نقديا حين نجد أنه قد" وقف الشعراء والنقاد الحداثيون إلى جانب بناء الشعر صوريا معتبرين أن وحدة التعبير الشعري إنما هي الصورة، فمع هدم البنية الإيقاعية وهدم عمودية البلاغة القديمة وتجاوز اللغة العاطفية من ناحية وتعقيدات العصر الفكرية والوجدانية والبحث عن وضعية فضلى للإنسان المعاصر وخلق عالم مغاير وإيقاع اللحظة الحضارية والبيئة الوجودية القلقة والإحساس بالدهشة والمفاجأة المستمرة والاطلاع على بنية الشعر الغربي، والفلسفة الجمالية، كل ذلك دفع الشعراء لإيجاد مصطلح شعري

---

[1]- كلود عبيد، جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص113.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1974م، ص344.

جديد يعبر عن الموقف الحضاري الراهن، من هنا اللجوء إلى الصور والرموز والأسطورة وبالتالي اللجوء إلى التتابع الصوري"[1]، فالشعراء في رحلتهم التجريبية يحاولون إضفاء رؤيا جديدة للشعر من خلال بث حساسية جديدة للشعر من خلال عملية ذوبان الحدود الأجناسية بين الشعر والفنون الأخرى، هذا الذوبان لا يلغي شعرية الجنس أو النوع الأدبي بل يمنحها بعدا جديدا من خلال الاستفادة واستضافة فنون أدبية أخرى، والتي ساهمت في التعبير عن القلق والحالات المعقدة التي تمثل تجربة الشعراء، فأصبح الرمز والصورة والخط كنوع من المتنفس في الكتابة الشعرية ساهم في تجاوز التجارب والأشكال التعبيرية القديمة إلى فتح شعري جديد، كما ننوه إلى أن هذه التجارب استقت من الأشواط التي قطعها الشعر الغربي وعن طريق التأثر بفلسفتها الجديدة في الكتابة الشعرية.

إن جنوح الشعرية العربية للقصيدة المعاصرة نحو العلاقة الفنية التي تجمع بين الفن التشكيلي والكتابة، تجعل من القصيدة تقوم على الشكل المرئي الذي يمثل دورًا حيويًا في تجسيد معالم القصيدة وتأويلها، وبهذا يتداخل الشعر مع الرسم والصورة والخط دلاليا، مشكلا منحى جماليات تتناغم فيه شعرية التعبير مع إيحاءات الصورة، إن قيام الشعر على اللغة كأداة لتأثيث عوالمه استفاد مما تتيحه الإيحاءات الفنية للتشكيل الصوري والخط والرسم في منح طاقات تعبيرية، قد يأخذنا هذا التداخل إلى مقوله صفاء الجنس في ظل هذا التداخل بين الفنون فيرى الناقد محمد مفتاح أنه" أصبح من البديهيات لدى دارسي الأجناس الأدبية ونماذج الخطاب بأن ليس هناك جنس أدبي نقي لا تشوبه شائبة"[2]، فاختلفت الآراء النقدية حول أجناسية الشعر وصفائه وبين مأزق مصطلح القصيدة التصويرية التي تثير التشابك بين الشكل والمضمون، فمعمار القصيدة أحيانا يتطلب تلاحم ما بين الشكل والمضمون" فإذا كان البحث عن مصادر الظاهرة في الرحلة من الإنشاد إلى التشكل فالتشكيل الذي مكن للرؤية البصرية، والذي أفسح بدوره المجال لحتمية التقاء الفنون بالشعر، فإننا نقدر أن هذه الظاهرة وليدة شرعية لمعطيات حضارية ومرتبطة بوسائل معمارية أثرت في تكوين وتبلور هذه الظاهرة، ومن ثم فالرؤية الفلسفية تكتمل أبعادها التقديرية بالوقوف مع الوسائط المعيارية(البعد الرياضي، البعد العقدي، البعد

[1] - كلود عبيد، مرجع سابق، ص113- 114.

[2] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005م، ص150.

البديعي) لما لها من دور رئيسي في نسج أبعاد الظاهرة، ولتفسيرها تفسيرا حضاريا يرتبط بعمق المجتمع وطبقاته الثقافية والذوقية"[1].

وبهذا نجد أن الوسائط المعيارية للتشكيل اختلفت بين النقاد، باختلاف تموقع ظاهرة القصيدة التشكيلية ويعد الفصل في مدى فاعلية هذه العناصر أمرا صعبا نظرا للمساحة التي يشغلها ممارسة ونقدا، وإشكالية تلقي هذا الملمح التعبيري الجديد، حيث يرى محمد نجيب التلاوي أن" التلقي للقصيدة التشكيلية يبدأ من الصورة الكلية للتشكيل عبر الرؤية البصرية، وهذه الصورة ستحرك- بالتبعية- الطبقات الإدارية المحفزة لخيال المتلقي، ومن ثم ستحرك الرؤية التفكير، وهي خاصية جديرة بإعلائها كمكسب مبكر كان النقاد قد غلقوه على إمكانات قصيدة الشعر الحر في العصر الحديث، ثم إن المعاني الشعرية المجازية ستحرك بدورها التخييل والتفكير وفي الحالتين إثارة للانفعالات بالتشكيل الشعري، ويتوقف ذلك على مهارة الشاعر ومدى نجاح تشكيله في إثارة جوهر نفس المتلقي، عندئذ سيكون أول رد فعل للقوة المفكرة هو التأمل، والذي سيبقى رصيده المعرفي حتى لو غابت المحسوسات التشكيلية- في النص- عن الحواس"[2]، فالمقصدية هنا حسب نجيب التلاوي هي إعمال البصر والفكر معا، مما يمنح تذوقا جديدا للقصيدة، هذا ما يمنح للقارئ دوره في إثراء القراءة الشعرية وتأويلها حسب ما تتيحه طاقاتها الشعرية، فدور القارئ لم يعد ثانويا وإنما أصبح محركا لوتيرة الشعر باعتبار أن الشاعر ينطلق من محاورة متلقي ضمني يوجه إليه خطابه الشعري، خاصة وأن القصيدة الحديثة باتت بصرية القراءة لا يمكن أن نعزلها عن أطر القراءة الحديثة التي تجعل من المتلقي شريكا في عملية الإنتاج الإبداعي، خاصة في الشعر التفاعلي الذي يتخذ من الوسائط الإلكترونية منبرا له، مع ما تتيحه هذه الوسائط من ملحقات نصية مصاحبة للنص الشعري كالفيديو والصورة والخط، كل هذه الأشياء أعادت ترتيب الأدوار بين المنتج والمتلقي وحتى وسائل العرض، فالأمر لم يعد يقتصر على الحدود الأجناسية وذوبان الفواصل بين الشعر والفنون الأخرى بل تعداه إلى مستوى التلقي والتأويل الشعري.

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2006م، ص79.

[2] - نفسه، ص82-83.

كما نجد أن هندسة الشعر العربي المعاصر تقوم أيضا على عملية المزج بين الشكل الشعري العمودي والشكل الشعري الحر، فالأول يتميز بخصائص فنية إيقاعية وأسلوبية والثاني يقوم على التحرر في توظيف الإيقاع والكلمات بما يتناسب ورؤية الشاعر ل" يبقى الجمع بين الشكلين محاولة شكلية جديدة تبرز فرق التعامل التحريري مع بياض الصفحة ففي الشعر الحر يسيطر بياض الصفحة فتنسحب الكلمات في حرج يوازي بعد التذكر والاستحضار الغائم، وفي الجزء التقليدي يسيطر الأسود على بياض الصفحة تحت وطأة الحماس والنزعة الخطابية"[1].

ومن النصوص الشعرية التي جنحت نحو الربط بين حضور التجربة الذاتية ومكونات اللغة في تراكيبها الخاصة في المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر، نجد الشاعر مريد البرغوثي في قصيدته المطولة (طال الشتات) إنه في تجربته هذه "يجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت... وقد يتفاجأ متلقي النص الشعري بهذا التجاور لكن سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة"[2]، تنبني على المغامرة الجمالية للإيقاع في عملية المزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة مما يمنح النص الشعري انسجام جديد يجمع بين التجريب الإيقاعي والشكلي" المهم في هذه العلاقة هو إتقان حبكة الصنعة وتحقيق جدوى التوظيف والتوصل إلى متانة النسج، بحيث يبدو المتجاوران أو المتحاوران أو المتناقضان، الشعر والفن الآخر أو الفنون الأخرى (لا فاصلا ولا مفصولا) على حد تعبير الجاحظ، أو كأنهما قد من خيط واحد في سَدًى واحد، هو سدى القصيدة، آنذاك يتحول الفن الوافد، الغريب الدخيل إلى أصيل يزيد الأصل أصالة ويقويه في جنسه، وهو جنس فضفاض وسيعُ لا حد لقدرته على رد الفروع إلى الأصول والمختلف إلى المؤتلف والغامض إلى الواضح والعصي إلى الطيع"[3]، وهكذا كثيرا ما يمثل هذا التداخل بين الشعر وغيره من الفنون عملية إثراء للنوع الأدبي الأول دون أن يفقده شيئا من

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص 297.

[2] - محمد الصالح خرفي، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، عدد 2-3، أكتوبر- مارس،2004-2005م، ص09.

[3] - حاتم الفطناسي، العلاقة بين الشعر والفنون مدخلا إلى قراءة النص الشعري، مجلة الجسرة الثقافية، قطر، عدد 40-41، أفريل 2016م، ص24.

خصوصيته، فالشعر يستوحي عناصره الجمالية ويستقيها من الفنون التشكيلية كالرسم والصورة والألوان من أجل إقامة صور شعرية جديدة تقوم على ثنائية الشكل واللون، فتصنع اللغة الشعرية ذلك النسيج عن طريق مزج اللغة بعناصر فنية تشكيلية تمنح بعدا جماليا وتأويليا للقصيدة الحداثية.

ومن الأشكال التعبيرية التي تداخل معها الشعر العربي أيضا نجد فن العمارة، الذي يمثل صورة المجاز والإبداع الفني الذي برع فيه العرب عبر حضاراتهم الممتدة في التاريخ، فكثيرا ما حاول الشعر استنطاق جماليات الصور ووظفها في شعره، ولما كانت العمارة مصاحبة كصورة تعبيرية للنص الشعري، فالصورة التي تمثلها العمارة من عبق التاريخ والحضارة والامتداد في الزمن تمثل بالنسبة للشاعر لغة مجازية" وما المجاز إلا التعبير أو التفكير بالصور، هو فلسفة البلاغة، كما أن التعبير بالشكل في الفن هو فلسفة الفن، وذلك أن المجاز هو انتقال أو عودة إلى العهد الأول من الكلام بجعل المجرد مرئيا أو شبيها بمرئي يأنس به المرء ويطمئن إليه فهو يكمل نقص اللغة التي لا يتأتى لها أن تتابع الوجود مع تقلب الصور عليه، وذلك أن اللغة وضعت للحزن وليس للحزن صورة واحدة في الشعور، واللغة وضعت للبحر لفظ البحر، وللبحر صورة واحدة في الحس، وكثرة من الصور في الشعور وحين جمع خيال الإنسان إلى (بحر الحزن) مؤلفا بين ضفتي المعنوي والمرئي أتى بصورة جديدة للحزن فكأنه تحرر من إسار المحدود، ومضى يعيد النظر في علائق الأشياء والأفكار، ويتوغل في عالم المعرفة، ومن ثم كان المجاز فتحا في عالم الفكر وكشفا في عالم الشعور"[1].

وهكذا كانت رحلة الشعر ولا تزال مغامرة في فلك التجريب تأخذ من فنون مختلفة كالرسم والصورة والعمارة مشكلة بذلك معالم جديدة للنص الشعري فاتحة بذلك أبواب ذوبان الجنس الأدبي وتداخل حدوده، مما يجعل الحديث عن خصائص الشعرية العربية الحديثة أمر شائكا ومعقدا لأنه ارتبط برؤية نقدية مختلفة تتراوح بين أصالة الشكل الشعري القديم وضرورة الانفتاح على التجارب الشكلية الجديدة التي صدرتها المدارس

[1] - عصام قصبجي، الشعر والفنون الأخرى في الثقافة الإسلامية، مجلة الحياة التشكيلية، سوريا، دمشق، عدد76-77، مارس2007م، ص12.

الأدبية الغربية التي ألغت الحدود الأجناسية بين الكثير من الفنون، هذا الأمر الذي جعل المدونة الشعرية العربية تجنح نحو فضاء التجريب وانفتاح النص الشعري على الفنون.

2- تداخل الشعر مع فن الدراما والمسرح:

يمثل الحديث عن علاقة الشعر بفني الدراما والمسرح حديثا موغلا في القدم، يعود إلى بدايات فن الشعر والمسرح حينما استطاع أن يعبر عن الكوميديا والتراجيديا في غالب مسرحي، وحين كان يكتب الشعر في غالب درامي، وبهذا نجد أن لا " وجود حقيقي للمسرح ولا للشعر إلا في معالجتهما للموضوعات والأسئلة المصيرية التي تقلق الإنسان والمجتمع، أو تلك التي تلامس الأزمنة والظروف الملتبسة التي كانت تفرض الخواء الروحي، وأصبح هدف المسرح والشعر في الأزمنة اللاحقة هو خلق التوازن في الحياة وإعادة بناء الوعي الإنساني عموما والوعي الجمالي خاصة، والمطالبة الملحة لتحقيق حرية الإنسان، وبالتأكيد فإن هذا كان نتيجة لطبيعة علاقة المسرح بالمدينة، وبما أن تذوق وتقبل المسرح قضية حضارية أساسا فإنه ينشأ ويتطور في المدينة الحضارية واللغة في القصيدة ستكون تجريدا إذا لم تمتلك ذلك الهمس الدرامي التراجيدي، ولكنها تصبح أكثر كابوسية وتأثيرا إذا كانت جزءا من معمارية فضاء المسرح وسؤاله المصيري الذي هو سؤال مقلق كما هو سؤال الوجود في الشعر السري الذي يكتب كتعويذة الشاعر المنفي"[1]، هذا الانفتاح الذي شهده الشعر على الفنون منذ القديم، فالشعر هو ارتحال في البحث عن الشعرية كما أن المسرح هو ارتحال للبحث عن الدرامية، فكلاهما ينطلق من فلسفة جديدة تنظر إلى الكون والحياة، فهذا التوجه نحو أسلبة العصر جعل كل من الشعر والمسرح يعيد قراءة الواقع "وبما أن الشاعر مسكون بأسطورته الشعرية، فالمسرح كذلك مسكون بأسطورته الدرامية وشاعريته التراجيدية وذلك السر المجهول الذي يتراءى في أعمق زاوية في ظلام فضاء المسرح، إن كتابة الشعر وقراءته ومشاهدة العرض المسرحي يجب أن يعلماننا رؤية العالم بصورة جديدة وأعني رؤية ذلك الشيء الخفي والسري والسحري واللا مرئي في عالمنا المحيط وفي عالم ذواتنا، ومن هنا فإن المسرح والشعر لهما علاقة بالمخاطرة، فالانسجام الحقيقي بين هدفية التكامل الاجتماعي والثقافي، -وبالذات المسرح المكثف برؤية شعرية، باعتباره

[1] - فاضل سوداني، الشعر والمسرح، مجلة طنجة الأدبية، المغرب، عدد36، يوليو 2011م، ص11.

فعالية ذاتية- جماهيرية هو الذي سيخلق نوعا من وحدة الهدف لتحقيق مجتمع المدينة الحضاري"[1].

إن التداخل بين المسرح والشعر شائك ومعقد من ناحية الحدود الأجناسية التي يتمتع بها كل جنس أدبي هذا ما جعل الناقد فاضل سوداني يتساءل عن معادلة مسرحة الشعر أم الرؤيا الشعرية في المسرح، بحكم أن الحدث الدرامي لا يخضع لشروط القصيدة، والقصيدة لا يمكنها أن تخضع لتمثلات الدراما، إلا أنها يمكن أن تتمثلها شعريا على مستوى الحوار والحدث الذي يلجأ إليهما الشاعر في بناء قصيدته، فالشعر والمسرح فنان جماليان يُعنيان بفهم العالم بما تتيحه الطاقات التعبيرية لكل فن، ولا شك أنه في استعارة كل فن من الآخر إفادة جديدة في رسم جماليات جديدة للقصيدة أو للمسرح.

الحديث عن حضور الدراما والمسرح في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اختلف حسب التجارب الشعرية للشعراء، فاللجوء إلى البناء الدرامي أضفى صبغة مرئية للشعر فالمتلقي يعيش بناء الحدث الشعري من خلال الأشكال الأدائية التي يتميز بها المسرح كالصراع والحوار والحدث، ولا بد أن نشير هنا إلى أن" الشاعر لا يعمد عمدا لأن يكون شعره ذو نزعة درامية أو إلى أن يجعل عباراته درامية، فالعمد في مثل هذه الحال خليق أن يقتل الشعر والتعبير معا، إنما تكون للشعر والتعبير هذه الخاصية الدرامية لأن الدافع الأول للكتابة يحمل في ثناياه بذورا درامية، ولأن منطق الشاعر النفسي بعامة – إذا جاز هذا التعبير- مركب تركيبا دراميا، بل لعلني لا أبعد في القول إذا ذهبت إلى إن اللغة ذاتها، أو - بتعبير أدق- تصور الشاعر للغة كما هي مستقرة في ذهنه تصور درامي"[2]، وهكذا نجد أن موجة التأثر والتأثير بين الشعر والفنون الأخرى يستفيد منها الشاعر بما يغذي تجربته الشعرية ويصنع له عالمه الخاص ولغته الخاصة التي تمتاح من معجمية الفنون المختلفة، هذا الأمر جعل من الشعرية لا تقتصر على اللغة فقط بل تتعادها للرؤية التي تقوم على نسيج متكامل بين الشكل واللغة.

---

[1] - فاضل سوداني، مرجع سابق، ص11.

[2] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د ت، ص290.

ومن أشكال الكتابة الشعرية الحداثية ما يعرف بالحوار الداخلي(المونولوج) الذي يستند إليه الشاعر في إضفاء بعد جمالي للقصيدة من خلال الرؤية التي يعتمدها الشاعر في إبراز موضوعاته، فهو" وجه من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر، على أنه صوت المرء يحدث نفسه أو يتحدث عن نفسه، فيوجه صوته إلى الداخل أو إلى الخارج، وهذا المونولوج الدرامي يوحي إلينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلا موضع البطل من المسرحية لم تحدد، مستعينا بتقنيات أخرى كالقناع أو الرمز أو الحس المأساوي عموما"[1]، وهكذا يتم البناء الشعري في شكل تصاعدي مستعيرا من المنولوج الدرامي أشكال الحوار التي يقيمها، فيرتبط المونولوج أحيانا بأشكال البناء الذاتي لصوت الشاعر داخل القصيدة، فهو الصوت الذي يمكن للشاعر أن ينتقد أو يمرر رسائله من خلال ذلك الحوار الذي يلجأ إليه، كما أنه كثيرا ما يدعمه بصبغة رمزية يحرر بها معاناته فيصبح هذا النوع من الشعر كمتنفس يمنح الشاعر بعدا عن الغنائية ويكسب قصيدته بعدا دراميا.

إن ما يمكن أن نؤكد عليه هنا هو انفتاح النصوص الشعرية الحداثية على التجريب على المستوى الشكلي بالاستفادة من هيكلة البناء العام للمسرحية، فكما استفاد المسرح من الشعر فنجد المسرحية الشعرية التي تهتم بالنسيج اللغوي كأداء فني على خشبة المسرح، كذلك استفاد الشعراء من تقنيات الكتابة المسرحية وعناصرها في إضفاء صيغة جديدة للكتابة الشعرية تجنح نحو بناء درامي للشعر يتخذ من الحوار والحدث والحبكة الدرامية مرجعية في تأثيث عوالم الشعر، وإن اختلفت نظريات النقد حول تجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، إلا أن واقع الممارسة الإبداعية يعكس ثراء النتاجات الشعرية التي استثمرت الطاقات التعبيرية التي يمكن للشعر أن يحتويها إذا استثمر في الفنون الأخرى من دون أن يغالي في فتنة التجريب، ليصبح بذلك الانفتاح الشعري على الفنون يمثل صورة إيجابية وليس مجرد تهجين للشعر وفقد لخصوصيته.

[1] - عبد الله أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي (قصيدة سعد الحميدين نموذجا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص57.

3- الشعر والسينما:

كان لظهور السينما في العالم حدثا مهما غير الكثير من الأحداث فارتباطه بعالم الصورة استطاع أن يختزل الكثير من الأشياء، حيث أنها حولت الواقع الحسي للإنسان إلى واقع فني يخضع لسلطة وتقنيات معينة تتحكم فيها تقنيات الإخراج السينمائي، فالسينما تمثل" تواصل منظم مع الطبيعة... بمعنى أنها ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتأتى السينما بالضبط من إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني"[1]

إن قيام السينما على لغة خاصة تختلف عن اللغة الشعرية لأنها تقوم على عناصر مونتاجية تأخذ من تشكيل صورها الألوان والصوت والحدث، فنجد أن هذا التحول قد أنتج رؤيا مفهومية جديدة لعالم الأشياء فيرى الناقد عبد الله الغذامي أن" شدة التغير في الوسيلة لا بد أن يتبعها شدة مماثلة في تغيير شروط الاستقبال، هذا أمر أنتج تغيرا ثقافيا بالتحول من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة ومن ثقافة الصورة إلى ثقافة النص"[2]، وقد قامت العلاقة بين السينما والشعر العربي المعاصر على أسلوب جديد وحداثي في تشكيل الصورة الشعرية، فكان في التأثير الجمالي والفني للصورة السينمائية تعويضا للشاعر عن الصور المتخيلة التي ينتجها، ولما كانت" اللقطة السينمائية هي(الخلية الأولى في المونتاج) حسب السينمائي الروسي(أيزنشتاين) فالكلمة هي الوحدة الصغرى في اللغة، وإذا كان النص السينمائي مكونا من مجموعة لقطات، فإن النص الشعري مكون من مجموعة مفردات لغوية، وإذا كانت العلاقة بين مجموع اللقطات، هي التي تشكل المنظور الجمالي للفيلم، فإن العلاقات بين العناصر الشعرية في الشعر، هي التي تقيم البناء الجمالي للنص، وإذا كانت الفجوة بين التباينات والتناقضات، هي التي تخلق الشاعرية في الفيلم، فالأمر

---

[1] - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص30.

[2] - عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص25.

نفسه في النص المكتوب، الفارق هو في المادة المستعملة، وفي منظور الشاعر، ومنظور المخرج، أي في الخصوصية التي يضيفها المبدع على الإنتاج"[1].

يمثل جنوح الشعر نحو التصوير المشهدي وشعرية اللقطة التي يمكن أن يقابلها في فن السينما مشهد ذو فترة زمنية معينة، فإخراج الفيلم السينمائي لا يختلف عن إخراج الشاعر للقصيدة التي يختار لها الألوان والأشكال والشخصيات والحدث والزاوية التي تناسبها، من أجل الوصول إلى شعرية القصيدة على مستوى يتقاطع فيه الشاعر مع المخرج السينمائي الذي يهتم فيها المخرج لأدق التفاصيل من أجل إخراج مشهد متميز، إن مجموع العلاقات التي يتيحها الشاعر بين مجموع المفردات الشعرية والتراكيب هي ما يمنح قصيدته تأثيثا خاصا حينما يختار لها القاعدة التي تربط أجزاء اللغة، وكذلك يتشكل الفيلم في السينما بعد تآلف وتركيب بين مجموع اللقطات السينمائية، وإذا ما حاولنا تتبع العلاقة الناشئة بين فن الشعر والسينما نجد أن" السينما تلعب فيها وسائل الجذب الفنية مثل جمال الوجوه والموسيقى والمناظر الطبيعية تهدف إلى المتعة والنشوة بصورة تحاصر المشاهد، أما الشعر فهو يهدف إلى نشوة أعمق ويهدف إلى خلق صورة جديدة للعالم، صورة يصنعها الشاعر لنفسه ويصدرها للقارئ الذي قد يقوم هو الآخر بخلقها داخل نفسه إن أعجبته القصيدة"[2]، وبهذا وإن تداخلت مبدئيا الحدود بين الشعر والسينما إلا أن كل فن يحاول إبراز خصوصيته، فالسينما تجنح نحو ما تتيحه الألوان والصور من إضافات فنية، والشعر يراهن على شعرية اللغة وإن كانت المقاربة قامت على الشكل" بينما تقوم العلاقة الحميمية بين الفنين على رؤية الشاعر للعالم ورؤية مخرج الفيلم، الشاعر يفكر دائما بالصورة قبل أن يبحث عن الألفاظ وكذلك المخرج وإن كان المخرج يضع الموسيقى ضمن المؤثرات الفنية أو الخارجية فإن الموسيقى هي جوهر الشعر وهي التي تحرك الشاعر مع الصور للبحث عن لغة جديدة وتشكيل مبدع غير مسبوق، تطير السينما بأجنحة من فولاذ ويطير الشعر بأجنحة من الحرير ولكنهما معا يحلقان في نفس الأفاق ويحطان على نفس الشواطئ"[3].

---

[1] - عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص19.

[2] - محمد إبراهيم أبو سنة، الشعر والسينما، مجلة الهلال، القاهرة، عدد11، نوفمبر1996م، ص102.

[3] - نفسه، ص105.

يمثل الإيقاع الموسيقي جوهر الشعر وهو الذي يمنح للشعر جوهرًا ورونقًا وخصوصية عن باقي الفنون الأخرى، كونه ينطلق من مسار يجعله منفردا عن غيره، فالإيقاع هو الصورة الجمالية للشعر، ولنا أن نتساءل عن أي الفنين تأثيرا اليوم الشعر أم السينما؟. ربما نجد الإجابة في أن" السينما أقوى تأثيرا في الحواس، لأنها تخاطب الحواس مباشرة في عملية تجسيد الصور الحقيقية والخيالية أمام المتلقي وأذنيه، ولأنها تملك حرية في الحركة، لكن الشعر يشكل صوره بما تثيره الكلمات في خيال الإنسان، والسينما تتأثر في معالجة صورها، والسيناريو، والموسيقى والشخصية، والحوار، بالشعر من خلال طاقاته العاطفية الوجدانية العميقة، حين لا يخضع الشاعر بالضرورة لمؤثرات السينما، وقد يقتصر تأثره على استخدام صوره الشعرية وتحريكها بما يشبه ترتيب اللقطات في المونتاج السينمائي، غير أن الصلة بين الفنين تشتد في أفلام السينما البصرية التي تلح على استخدام لغة الصورة، وتقلل من أهمية الحدث والحكاية"[1].

يمكن أن نصل في الأخير إلى أن كل إبداع أدبي أو فني هو أصيل في جوهره رغم ذوبان الحدود الفاصلة وتجاور الفنون، فالشاعر يحاول أن يتلمس الطريق في بناء عالمه الشعري وهذا لا يمنعه من الأخذ من بقية الفنون الأخرى بما يخدم به قصيدته، كما أخذت الفنون من الشعر واستفادت منه في التأثيث لعوالمها الإبداعية، ومن هنا بات تجاور الفنون وتداخلها فيما بينها يعد إيذانا بإعادة مقاربة إشكاليات التجنيس الأدبي، من أجل فهم الأسباب التي جعلت الحدود الأجناسية متقاربة جدا وأحيانا يصعب الفصل بينها، وبالتالي الوقوف عند إيجابيات وسلبيات هذا الذوبان بين الأجناس.

[1] - هناء بنت علي البواب، أحمد الملا بين الشعر والسينما، مجلة الجوبة، عدد64، السعودية، يونيو2019م، ص 25.

الفصـــــل الأول:

حـول الســـــردية

وســـردية الشـــعر

مفاهيم حول السرد والشعر:

1- مفهوم السرد:

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة(سَرَدَ)" السرد في اللغة العربية: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال: سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وصفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه"[1].

كما ورد تعريف آخر للسرد في القاموس المحيط بمعنى" الخرز في الأديم كالسِراد بالكسر والثقب كالتسريد فيها، ونسج الدرع واسم جامع للدروع وسائر الحلق وجودة سياق الحديث ببلاد أزد ومتابعة الصوم... صار يسرد صومه"[2].

كما وردت كلمة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ [سورة سبأ: الأية11].

ونجد كلمة السرد في التراث العربي تدور حول" معاني الاتساق(سردا) والتتابع والموالاة والنسج والسبك"[3].

ونخلص فيما ذكرنا من تعريفات لمادة سرد في اللغة على أنها مفهوم يعنى به الاتساق والموالاة والانتظام والتتابع في الكلام، كما أنها تمثل الانسجام بين اللفظ والمعنى وبين الشكل ومحتواه، والسرد هو حديث متتابع الأجزاء يشد كل واحد منهما الآخر في الترابط.

يعتبر السرد من بين أهم المكونات الأساسية للعمل الروائي والقصصي، وقد أولته الدراسات النقدية عناية خاصة وأوجدت المصطلحات والمفاهيم التي تحدده وتبين معالمه، غير أنه في

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 04، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص552.

[2] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج 8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د ط، 2005م، ص288.

[3] - صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص10.

ظل تداخل الأجناس الأدبية لم يعد السرد مقصورا على الأعمال النثرية (الروائية والقصصية) فقط، وإنما امتد للنص الشعري وذلك ما ولد القصيدة السردية.

اصطلاحا:

خص السرد بعناية كبيرة من طرف النقاد والدارسين منذ القدم، فهو يرتبط بالتعبير الإنساني على اختلافه حيث يعد" السرد من أقدم أشكال التعبير الإنساني على وجه الإطلاق، وذلك لأنه ارتبط بعملية التفاعل الإنسانية منذ بدء اللغة كمفهوم إشاري في مهد الحضارة الإنسانية"[1]، ويجدر التأكيد بداية على أن السرد يستمد مفهومه من الحكي فلا يمكن أن نتكلم عن السرد إلا في ظل قصة، إذ السرد يمثل" الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[2].

كما يعرف السرد بأنه" الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص"[3] وهو" الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي(الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام لكن في صورة حكي"[4]، وهذا يعني أن السرد هو عبارة عن مجموعة من الأحداث والوقائع التي يقوم الكاتب بنقلها عن طريق اللغة إلى المتلقي.

أما السرد عن الناقد حميد لحميداني مبني على دعامتين أساسيتين:

"أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا"[5].

---

[1] - محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العلمية لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 2004م، ص11.

[2] - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م، ص45.

[3] - آمنة يوسف، تقنية السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م، ص38.

[4] - نفسه، ص38، 39.

[5] - حميد لحميداني، مرجع سابق، ص45.

في حين يعرفه عبد المالك مرتاض يقوله" هو التتابع الماضي على وتيرة واحدة"[1].

ويحدد جيرار جينت السرد بأنه" عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة"[2]، يقوم السرد عند جيرار جينت على أنه عرض أو تخطيب لسلسة من الأحداث التي لا يشترط فيها أن تكون مستمدة من الواقع أو الخيال مادام القناة التي تنقل هذه الأحداث هي اللغة، كما أن الاهتمام بالعناصر السردية كان من أولوياته المادة المكتوبة على حساب العناصر السردية الشفوية، وبهذا يرى جيرار جينت أن الحكاية" تدل على المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"[3]، وهنا يعني جينت في هذا المقام أن من أهم آليات الحكي تقنية السرد الذي ينتظم داخلها العمل الأدبي، كما أنها تظم كل من الخطاب المكتوب والشفوي.

يذهب الناقد المغربي سعيد يقطين في تعريفه للسرد على أنه" فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أين ما وجد وحيثما كان"[4]، إن انفتاح السرد ليشمل الخطابات الأدبية وغير الأدبية يعكس قدرة الإنسان على إنتاج الحكي باعتباره جزء من حياته، إلا النظريات السردية تصب اهتمامها على السرد الأدبي الذي يتسم بعناصر جمالية وفنية ترتقي به عن مصاف السرد الشفوي والتعبير العادي، فعملية التأثير التي تنتج عن السرد والتي تقيم علاقة تأثيرية بين منتج النص(شاعر، روائي، قاص) ومتلقيه، هذا الأخير الذي بات يهتم لأشكال السرد وطرق تقديم القصة والمرويات باعتبار أن السرد بات يمثل عملية تشمل على أحداث تدور في دائرة زمكانية تتحرك

[1] - عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993م، ص80.

[2] - جيرار جينت، حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، منشور ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص71.

[3] - جيرار جينت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأسدي وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2000م، ص37.

[4] - سعيد يقطين، الكلام الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م، ص19.

فيها الشخصيات لتصبح" علمية إنتاج، يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلطة المنتجة"[1].

لا شك أن للخطاب قيمته في تحديد العناصر الأساسية التي يقوم عليها السرد بالإضافة إلى الراوي والمروي له، يمثل الخطاب السردي القناة الأساسية التي تدير الأحداث إذ في غياب السرد تغيب عملية التواصل بين الراوي والمروي له، فهي أداة أساسية في تحريك العلاقة ما بين الراوي منتج الخطاب والمروي له متلقي الخطاب، ويمكن أن نشير إلى تقسيم الناقد محمد عزام في هذا الباب لعناصر السرد.

" الراوي: هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة

المروي له: هو الذي تلقى ما يرسله الراوي

الخطاب المروي(القصة): هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث، تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان"[2]

من خلال مجموعة التعاريف التي أوردناها والتي تتبعت تعاريف السرد وتمثلاته في الخطاب الأدبي، يمكن القول أن السرد فعل إخبار يشمل أي حكاية أو خبر يتم التبليغ عنه بواسطة الراوي، وتختلف خطابات الراوي باختلاف أجناسية الخطاب الذي يرويه فإذ لكل جنس أدبي مميزاته وعناصره الفنية التي يستند إليها، إلا أن السرد باعتباره نسيج من الكلام استطاع أن يتماشى مع الكثير من الأجناس الأخرى متجاوزا مقولة الحدود الأجناسية، فالسرد بقدرته على التمثل القصصي لم تقتصر على جنس أدبي واحد بل تعدته إلى فنون أدبية مختلفة، فالسرد هو عبارة عن قصة ما تأخذ أشكالا مختلفة في الخطاب الأدبي حيث حسب يان مانفرد السرد قصة يأخذها المبدع من الواقع وقد تكون من وحي خياله، ويقوم بعرضها بطريقة فنية تقوم على تسلسل الأحداث وتتابعها، وهو ينطلق من سؤال رئيسي

[1] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص105.

[2] - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دمشق، د ط، 2006م، ص85.

فحواه" ما الذي يجب أن توفره في السرد حتى يمكن اعتباره سردا؟ ويجيب نفسه قائلا: إن كل سرد يعرض لنا قصة والقصة هي تتابع أحداث تستلزم شخصيات"[1].

يمكن أن نؤكد على أهمية السرد ومركزيته في التعبير الأدبي، مهما اختلفت طرائق التعبير وتباينت فبين الروائي والشاعر نجد لكل واحد طرقه في استلهام التراث السردي من أجل خلق كينونة شعورية سواء استندت للواقع أو جنحت نحو الخيال مشكلة بذلك التناغم والتجاور بين السرد والشعر وانفتاحهما على فضاء رحب يستعير فيها كل واحد من الآخر آليات البناء والتشكيل دون الحاجة إلى الخوض في الحدود الفاصلة بينهما.

1-2-تعريف الشعر:

لغة: ورد في لسان العرب في مادة(شَعَرَ):" من شَعَرَ به، وشَعُرَ، ويشعُرُ شِعرًا، وشَعرةً، ومَشعورة، وشعوراً..."[2].

ويرد بمعنى "منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا، من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعود على المندل، والنجم على الثريا ومثل ذلك كثير، وربما سموا البيت الواحد شعرا"[3].

أي بمعنى أن الشعر هو الذي يطلق على القول الموزون المقفى، حتى وإن اقتصر على بيت واحد في عرف العرب.

وجاء في المعجم الوسيط" شعر فلان -شعُر شعرا- قال الشعر، يقال شعر به، قال له شعراً، وشعر به شعورا، أحس به وعَلِم"[4]. تستقر المفاهيم اللغوية لمادة شعر على الشعور ونقل التجربة الشعورية في غالب لغوي يقوم على الوزن والقافية.

---

[1] - يان مانفرد، علم السرد (مدخل إلى النظرية السردية)، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2011م، ص12.

[2] - ابن منظور، مجلد3، مرجع سابق، ص442.

[3] - نفسه، ص442.

[4] - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، د ط، د ت، ص484.

اصطلاحا:

اختلفت الآراء النقدية في تعريفها للشعر فنجده عند حسن الزيات على أنه" الكلام الموزون والمقفى المعبر عن الأخيلة البديعية والصور المؤثرة والبليغة، وقد يكون نثرا كما يكون نظما والشعر أقدم الآثار الأدبية عهدا لعلاقته بالشعور وصلته بالطبع وعدم احتياجه إلى رقي العقول، أو تعمق في العلم، وتقدم في المدينة وكانت أولويته عند العرب مجهولة"[1].

كما يعرفه شوقي ضيف في كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) على أنه" صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة في دقتها بحيث لا ينحرف عنها صناع الشعر، إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره"[2].

إن ما يصطلح عليه شوقي ضيف بالصناعة المعقدة للشعر، هو الأمر الذي يقودنا إلى عدم استقرار تعريف الشعر منذ أزمنة بعيدة، فقدرته على التجدد وعدم الثبات جعلت من زوايا النظر تتعد، وإن كانت تنطلق من جوهر واحد، إلا أنها تتشعب في رؤيتها للشعر، هذا الأمر الذي دفع بالشاعر والناقد أدونيس إلى القول بأنه لا يعترف بأن هناك" ...وجود بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا ومطلقا، الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة"[3]، فالدعوة التي يقوم بها أدونيس هي دعوة إلى إعمال الذاكرة من أجل إنتاج خطاب شعري يتحرر في الشاعر المعاصر من سلطة الشكل والنموذج التقليدي للكتابة الشعرية، هي دعوة إلى إنتاج شعري لا يتعارض مع القديم لكن لا يبق أسيرا له، هذا الأمر يقودنا إلى استجلاء تمثلات القصيدة في الشعر الحداثي الذي هو أمر يجب التعامل معه كواقع حاصل في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فالرؤيا التي انتهجها الشعراء تميل نحو الغموض على مستوى الشكل والمضمون، فالقصيدة الحداثية حسب أدونيس يجب أن تتميز بخصائص معينة من أجل أن ترتقي بالشعر عاليا، أما" شكل القصيدة فهو حضورها قبل

---

[1] - أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الشروق العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2006م، ص33.

[2] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، كورنيش النيل، مصر، القاهرة، ط11، 1987م، ص14.

[3] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975م، ص108.

أن يكون إيقاعا أو وزنا، هذا الحضور لا يقيم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة في حضورها كوحدة وكل ذلك أن النظر إلى الشكل بحد ذاته أو إلى المضمون بحد ذاته يقوض القصيدة، إذ يعريها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته، يعدمها إذ يردها إلى هيكل فارغ، فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري"[1].

يقيم أدونيس في الكثير من مقولاته التي تخص التنظير الشعري رؤية تقوم على فكر حداثي يقوم على التجاوز والتجريب المستمر للأشكال، إذ يرى أن التجريب سمة ضرورية لرفع مستوى الإبداع، وهذا التجريب يقوم على خلق قوالب جديدة للشعر فيأخذ بذلك مفهوم الشعر التجريبي عن أدونيس، كونه" تحرر كامل، وكشف خارق، يرفض الوضع الراهن ويحيا في التخييل وعالم المخيلة، في الغيب والبحث عنه، في العجيب والمدهش، وفي الإشراق"[2].

قيام الشعر على الخيال والتخييل يجعل منه يجنح نحو اكتشاف عوالم شعرية جديدة تقوم على التجريب الفني، الذي جعل من شكل القصيدة يختلف ولا يقتصر على نموذج معين، فجنوح الشعراء نحو عالم الخيال والإغراق فيه هو جنوح مبرر حسب أدونيس إذ يصبح" الشاعر هنا لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا، أنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقع الآخر، ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة"[3]، كان لتضييق الواقع على الشاعر العربي والأزمات التي كان يتخبط فيها، دورا في جنوح الشعر نحو مألات جديدة يعوضها الشعر بنهله من معين الرمز والرؤيا وإغراقه في الحلم.

إن محاولة الوقوف على معنى وتعريف شامل للشعر أمر لا يمكن الوصول إليه لكثرة المفاهيم النقدية التي تستند إلى مرجعيات مختلفة، كون" كل تلك المواقف المتغايرة من زوايا

---

[1] - أدونيس، مرجع سابق، ص111.

[2] - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، لبنان، بيروت، ط1، 1980، ص30،31.

[3] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص120.

نظرها وفي مقاربتها تجعل التجاوز يرتبط في الشعر كما في مختلف مجالات الإبداع بقانون التطور باعتباره ظاهرة طبيعية متغايرة بتغاير وضعية الإنسان في الكون من جهة، ويعبر من جهة أخرى عن إرادة إثبات الذات، وعن طموح تلك الذات إلى تفردها بعبقريتها ومهارتها وحذقها، وبالبرهنة على المقدرة والريادة والسبق، والتجديد والتميز"[1]، إن مقاربة الشعر اليوم بات أمرا معقدا كونه أصبح يمثل خطاب ذاتي يستند إلى تصوير حالات خاصة قد لا تشترك فيها الجماعة، هذا ما جعل من قضايا نقدية كالوضوح والغموض لا تزال تثير الكثير من الأسئلة من قبيل لمن يكتب الشاعر؟ ودور المتلقي في العملية الشعرية، هذا الأمر الذي يجعل من الشعر في مدار التأويل واستقصاء الخلفيات والدوافع التي شكلته، وبالتالي لا يمكن الحديث عن الشاعر في غياب النص الشعري ولا يمكن الحديث عن القصيدة في غياب الجمهور أو المتلقين، فهذا التشكيل الثلاثي للمرسل والمرسل إليه والرسالة وتطور وسائل الإنتاج والإبداع الأدبي فرضت نفسها في تغير القناة وأشكال الكتابة والتلقي، هذا ما جعل من الشعر فعل متجدد زمانيا على مستوى الرؤيا والشكل، فسعى الشاعر دوما إلى خلق عالمه المتميز الخاص، وله في ذلك أدواته الإجرائية سواء أكانت تنبع من معين ثقافته الأصلية أو تلك الوافدة إليه عن طريق أشكال المثاقفة والترجمة التي جعلت من العالم قرية كونية صغيرة، حيث قربت من صوت الشاعر ليصبح مسموعا أكثر، وليتسع لدائرة الجمهور من ثقافات مختلفة.

1-3-ماهية البنية السردية:

أولا: مفهوم البنية.

لغة: جاء في كتاب لسان العرب" البُنيَة والبِنية: ما بنيته وهو البُنى والبِنى يقال (بُنية: وهي مثل رُسوة ورسا كأن البُنية الهيأة التي تبنى عليها مثل المشية والركبة.. والبنيان الحائط"[2]، فهي مشتقة من الفعل الثلاثي(بَنَى) وتعني البناء أو الطريقة أو العمارة أو التشييد والكيفية التي يكون عليها البناء.

[1] - منصور قيسومة، حداثة الشعر العربي (شعرية الحداثة)، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012م، ص30.

[2] - ابن منظور، مجلد6، مرجع سابق، ص258.

ورد لفظ البنية في القرآن الكريم بكثرة على سور الفعل: بنى والأسماء: بناء، بنيان، مبنى، قال الله تعالى ﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ﴾ [سورة الذاريات: الآية 47].

وقال أيضا ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ﴾ [سورة الصف: الآية 04].

وجاء في المعجم الوسيط قوله" هيئة البناء ومنه بنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية"[1]

أي أن البنية تعني الجسم ونستطيع القول بأن بنية الكلمة تعني جسمها وهيأتها التي تظهر عليها نطقا وكتابة ليصبح" مصطلحا يحمل في طياته مفهوما معماريا فمع بَنى وبَنِي أي ما بنيته والبنية هي الفطرة التي يقال فلان صحيح البنية، أي الجسم وبنى الكلمة أي ألزمها البناء أي أعطاها صيغتها"[2].

أما مفهوم البنية عند سمير حجازي فنجدها" تشير إلى النظام الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منظمة من الوحدات أو العلامات التي تتفاضل ويحدد بعضها بعضا سبيل التبادل"[3]، مهما تعددت دلالاته واختلفت مجالاته فالبناء يدل على التفاعل في طبيعة الشيء عن طريق العلاقات التي تقيمها عناصره المختلفة، فضرورة التماسك حتمية من أجل الوصول إلى نهاية معينة.

البنية اصطلاحا:

بعد أن تعرفنا على مفهوم البنية في المعاجم اللغوية نحاول أن نعرج عن مفهومها في الاصطلاح إذ يعد مفهوم البنية القصيدة أمرا مهما لأي قارئ أو ناقد للتجربة الشعرية، إن كان مفهوم البنية مشتق من المفهوم العام للبناء والذي هو ضد الهدم فإنه يمثل" البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليها من جمال

[1] - إبراهيم مصطفى وآخرون، مرجع سابق، ص92.

[2] - عبد النور جبور، المنجد في اللغة العربية، دار الشروق، بيروت، ط31، 1991م، ص51، 52.

[3] - سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر (مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية)، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2004م، ص331.

تشكيلي"[1]، فالشعر واحد من هذه النماذج التي تقوم على البناء الفني، فالبنية على هذا الأساس هي الكل" المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عاداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عاداه"[2]، هذه الظواهر المتماسكة هي التي تشكل حساسية الشعر في خلال فعل التجاور مع الأشياء المختلفة.

يمثل الحديث عن بنية اللغة الشعرية في خضم التداخل العميق بين الفنون، وبهذا كان انفتاح القصيدة على الأجناس الأدبية الأخرى وتجاورها معها، دوره في التحولات البنائية، وبالتالي التحول على مستوى الرؤية والتعبير، هذا الأمر الذي جعل من الناقد جعفر العلاق يرى بأنه" ما عادت القصيدة اليوم، تصنع نهرها الخاص من لغة نضاحة بالشجن أو البهجة أو التأمل، إنها مفتوحة على الآن أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير"[3]، هذا ما جعل من بنية الشعر تقوم على أسلوبية تعبيرية جديدة ووفق رؤية جمالية تنظر إلى عالم الأشياء بنظرة مغايرة.

أما في بنية القصيدة في شعر الحداثة حسب ما يذهب إليه الناقد إبراهيم رماني فإنه يرى أن "عملية البناء الحداثي لا تعني البتة محاولة إيجاد صيغ نهائية للشكل ونمط كامل للأسلوب، تعريف جامع للبنية ودلالة ثابتة للمفهوم، إنما هي حركة التشكل الدائم، فعل الانفتاح المطلق أمام التجليات المختلفة للوجود في مستواه الذاتي والحضاري، وفي رفض الحداثة للبنية النموذجية المولدة للطقس بمحدداته الواضحة، والمكرسة لهيمنة السلطة في مختلف تجلياتها المرئية واللامرئية، رغبة في التحرر من الانغلاق داخل أطر مستهلكة ومناخات مألوفة وذاكرة مقفلة، وسعي دائب نحو تجاوز الشكل المتحقق، تخطي كل إمكانيته المحتملة القابلة للقياس والتأطير، الذي يغدو بمرور الزمن قاعدة وأداة سلطوية

[1] - صلاح فضل، البنائية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987م، ص175.

[2] - مرشد الزبيدي، بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1994م، ص11.

[3] - علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية (قراءة في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003م، ص160.

قاهرة"[1]، وبهذا فإن بنية القصيدة هي تشكيل يتم في عالم خاص يخوضه الشاعر رغبة منه في التجاوز والتحرر من الانغلاق، هذا ما جعل من بنية القصيدة" هي إحدى تجليات الشعر على نحو ما، لا الشعر في ذاته المطلقة، وهي في الحداثة ليست تمثلا لدلالة معينة بل مقدمة لدلالات كثيرة، تتخفى في تضاعيف القصيدة وفي فضاءات اللغة، وفي ظلال الإيقاع المنساب من أول حرف إلى آخر الصدى في نفس المتلقي، إنها المرايا التي تعكس ظلمات العالم وأضواءها، والأقنعة التي تتقمص وجوه الإنسان في حالاته جميعها، فتخرج معبأة بحمولة ثقافية-حضارية، فالفكرة هنا صورة، والمناسبة تلتحم بالمعرفة وتندمج بالوجدان، لتبعث من قلب التجربة كيانا حيا شاملا"[2]، لقد بات من الصعب القبض على بنية القصيدة في خضم الحداثة التي تعمل على إبدال مقولات الشعر وإغراقه في مسارات التجريب والانفتاح على عوالم مسكونة بحمولات جديدة من شأنها أن تكسر جمود القصيدة ورتابتها في التعامل مع الأشياء، لتعيد بث الروح من جديد كما تبعث العنقاء من رماد الشعر.

كثيرة هي الأسئلة التي تعلقت ببنية القصيدة وبالشعر الحداثي عموما، ولا تزال الكثير من الأسئلة عالقة نتيجة تضارب الآراء في تأويل القصيدة ويمكن أن نقف عند بعض الأسئلة التي يقاربها الناقد العراقي حاتم الصكر في كتابات الناقد كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية) "هل تنبع شعرية من داخله فقط، داخل بنيته المغلقة، أم من تجسداته في معنى قارئه المتسلل إلى وعي كاتبه أيضا؟ إذا كان المؤلف لا يجيب بوضوح فإن إجاباته تتمحور حول ما هو جمالي، ونحن نعلم أن النص يؤدي وظيفة فنية، أما الجانب الجمالي فهو مرهون بفعل القراءة ونشاطها، ولهذا يلفت الكاتب نظرنا إلى العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب في النص، وإلى العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، فعلى مستوى الأبنية تتحقق شعرية النص وتنفجر كلما انعدم التطابق بين بنيته السطحية وبنيته العميقة بينما تنعدم الشعرية كلما كان التطابق مطلقا بين البنيتين"[3].

---

[1] - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د ط، 2007م، ص190، 191.

[2] - نفسه، ص192.

[3] - حاتم الصكر، مرتكزات الشعرية العربية وعناصرها ومراجع اقتراحاتها، مجلة الناقد، عدد06، ديسمبر 1988م، ص 67.

مقاربة بنية القصيد أمر أكثر من ضروري من أجل الوقوف على جماليات القصيدة الحداثية، لكن ارتباطها برؤية غير ثابتة يجعل من مقاربة الشعر أمرا صعبا ومعقدا يصعب فك طلاسمه.

مفهوم البنية السردية:

يمثل السرد مادة الحكاية ونسيجها والطريقة التي تروى بها الأحداث، فعلم السرد والسرديات تقوم على مفهوم جامع لمختلف الممارسات التي تقوم على" نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول"[1]، على أن السرد بتعريف آخر هو "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي(الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا"[2]، وبهذا المعنى يصبح السرد لا يقتصر على المجال الأدبي فقط، بل يتعداه إلى مختلف الأشكال الأدبية وغير الأدبية التي تقوم على عنصر الحكي سواء كانت مكتوبة أم شفوية.

يمثل الحديث عن البنية السردية وأركانها المختلفة المشكلة لبناء الحكي السردي، واستحضارها في النص الشعري يمنح هذا الأخير حساسية جديدة للتجربة الشعرية، ليس على مستوى خصوصية الكتابة الشعرية التي تمتاح من العناصر السردية وفقط، بل تتعداها إلى أفق توقع القارئ وتلقيه للنص الشعري، إن الحديث عن استعارة الشعر من العناصر السردية هو حديث عن بناء الشعر برؤية بنيوية تجعل من التداخل الأجناسي والفني الحاصل بين الشعر وفن السرد، إذ استثمر الشعراء في الطاقات التعبيرية للسرد، سواء على مستوى العناصر السردية المعروفة كالزمن والمكان والحدث والشخصيات، فإن استعارية الشعر من السرد جعل من الشعرية تنفتح على السردية بانتقاء قيم تعبيرية جديدة لتوسع من دائرة الشعر بالاستناد الفضاء البنيوي.

---

[1]- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص72.

[2] - عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993م، ص84.

لا شك أن التداخل ما بين الشعر والسرد أضاف للشعر أشكال جديدة في البناء، فالبنية السردية التي تتميز بالحكي والنزعة القصية، أتاحت للشعر متنفسا جديدا في التعبير بحيث يشمل ذلك مرونة القصة وقدرتها على الاتساع الأمر الذي استفاد منه الشعر في تشكيل عوالمه" إن (التدفق) أو (طول القصيدة) المتاح والممكن، لن يسمحا بظهور أنماط شعرية جديدة كالقصيدة المطولة وقصيدة السيرة الذاتية وقصيدة اللقطة اليومية فحسب، بل سيغيران طريقة تمثل القصيدة لموضوعها ثم تمثيلها له، أي أن (رؤية) الشاعر للموضوع، سوف ينالها تغيير كبير، استنادا إلى مساحة القصيدة، وتوسعها، وانفتاح لغتها على النثر وجوانب السرد، وذلك أمر سوف يؤثر في منظور التلقي وأفق التقبل أيضا، إذ سيغير القارئ موقعه، بناء على ذلك ليلائم رؤية القصيدة السردية ولغتها وعناصرها البنائية"[1].

يمثل التحول في مرتكزات البناء الشعري تحولا على مستويات التلقي الشعري، فيتطلب ذلك من القارئ تجديد لأدواته القرائية بما يتوافق مع هذا التداخل الأجناسي ما بين الشعر والسرد، فإن النص الشعري تحول من غنائيته وإيقاعاته الخاصة ومال نحو بناء" يتيح تعيين حيل السرد، وفنونه داخل النص الذي تمدد لاستيعاب السرد ووقائعه، فالسرد الحديث يتنبه إلى أن الواقعة -خارج النص-، ذات حياة أخرى غير أدبية، وغير نصية، أما ظهورها النصي فهو عمل فني يستلزم ترتيبا أو تسلسلا جديدا لعناصر الواقعة والحدث أو (الوقائع والأحداث)... إن أي تلخيص لموضوع السرد أو موضوع القصيدة السردية، سيحيلها إلى متن حكائي، خاضع لتسلسل آخر، غير ما ظهر عليها فنيا، فالمبنى يخسر خصوصيته، ولا يعود لوجود النص معنى، وخاصة أن ظهور الواقعة بنائيا قد خضع لترتيب آخر، هو توتر الجملة الشعرية، وضرورات العبارة والفن الشعري"[2].

لقد كان لطول القصيدة الحديثة دور كبير في الانتقال من الرؤية الغنائية للشعر إلى الدرامي، فبعد أن كان بناء القصيدة يقوم على الرمز والإيقاع والتكثيف الدلالي للغة، جنح نحو البناء السردي القائم على استدعاء الحكاية والشخصيات وحبكة القصة وأشكال

[1] - حاتم الصكر، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص38.

[2] - نفسه، ص51.

التناص المختلفة، ويذهب الناقد حاتم الصكر إلى أن للجانب البنائي أهمية كبيرة في البناء الشعري الحديث لم تكن معروفة في الشعر القديم، وهي ذات صلة بتحقق هوية القصيدة الحديثة:

1- تقريب فضاء اللغة من الواقع اليومي ونثره المحكي، وانعكس ذلك بشكل تقريب المفردات، وهجر القاموسي منها، واعتماد بعض المحكي والمتداول من المفردات ذات الجذور العامية.
2- تكييف حجم القصيدة المتراوح بين لمحة (قصصية) أو سردية عامة، مكثفة في أبيات قصيرة، أو امتداد سطح القصيدة ليستوعب آليات القص سواء ما جاء بشكل قصة شعرية، أو قصيدة مطولة، أو قصيدة رمز أو قناع، أو تاريخ وحكايات وسيرة.
3- ترتب على تبدل مفهوم الوحدة من البيت إلى القصيدة، انتقال واضح في مفهوم الجملة الشعرية، فتحولت من تتبع النظام النحوي، إلى تجاوز حدود البيت الشعري أو السطر، لتستغرق-دلاليا وبنائيا- عدة جمل صغرى وفقرات ثانوية.
4- تغير منظور القراءة والتلقي، حيث صار قارئ الشعر هو أحد وجوه القارئ العام، المتكون بعوامل عديدة أبرزها النثر، فإن خبرته النثرية سوف تُستنفر ليلاقي أفق القصيدة.[1]

إن تحولات الشعر نحو السردية، ساهم في تجاوز الكثير من الفواصل والجسور التي كانت بين الشعر والنثر(السرد)، ومحاولة إذابتها وخلخلتها داخل النص الشعري، إذ أصبحت تقوم شعرية الشعر في الشعر الحداثي على عملية التركيب والمجاورة بين الخصائص الشعرية ومقومات التركيب السردي، فبات الحديث عن خصوصية الشعر العربي المعاصر في ظل هذا التمازج ما بين الشعر وأشكال السرد المتمثلة في الحبكة والحدث والشخصيات والحوار.

يمكن أن نؤكد في الأخير أن توجهات الشعر إلى البناء السردي، قام على التشكيل الدرامي والتصوير المشهدي، الذي يقوم على " تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة

[1] - ينظر: حاتم الصكر، مرجع سابق، ص57-58.

الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه"[1]، وبالتالي فإن الشعر يستعير من التقنيات الحكائية الخاصة بالسرد تشكيله الفني، ومعماره البنائي، لتصبح بذلك بنية القصيدة منفتحة على البنية السردية آخذة منها تلك العناصر البنائية التي ترى القصيدة بجدوى حضورها، وبهذا فإن الحديث عن البنية السردية في الشعر هو حديث عن التفاعل بين الأجناس الأدبية وتجاورها، لكن هل يمكن في ظل هذا التجاور أن يفقد النص قيمته جراء الانفتاح اللامشروط أحيانا، وبالتالي هل يمكن أن نتحدث عن صفاء الجنس الأدبي في ظل تداخل الأنواع فيما بينها، وهل هذه الأنواع تفرض نفسها فرضا، أم هي حاجة المبدع إلى التجريب وتجاوز الأنماط التقليدية.

1-4-الصورة الشعرية:

يقوم الشعر العربي الحديث والمعاصر على مرتكزات فنية متعددة تمنح للنص أبعاده الجمالية، فتحول الشعر من لغة الاستعارة إلى لغة الصور الشعرية، التي تقوم على التقاط الصور السريعة، وعلى المفارقات اللغوية، فيذهب الناقد جابر عصفور إلى تعريفها على" أن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، فالشعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون صورة"[2]، أما الدكتور عبد القادر القط فيرى أن الصورة الشعرية" هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3] .

---

[1] - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص35.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1974م، ص464.

[3] - عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1988م، ص391.

فالصورة تأخذ من خلال التعريفين السابقين شكل الوسيط بين الشاعر والتجربة فهي وسيلة تحديدية لمعالم تشكل القصيدة، أما عند عبد القادر القط فتأخذ بعد التشكيل الفني الذي قوامه الألفاظ والعبارات، من هنا يمكن أن نتساءل هل قوام الصورة الشعرية النسيج اللغوي فقط، وما محل الخيال في تشكيل الصور الشعرية، لا بد أن لأي تشكيل فني لقصيدة ما أن يمر عبر مجموعة من الخيالات التي ينتجها الشاعر في مخيلته، قبل أن تأخذ شكلها النهائي الذي ينتظم في قالب لغوي يقوم على الإيقاع ووسائل التعبير الفني، إذن لا يمكن الحديث عن صورة شعرية مكتملة الأركان في غياب ما يدعمها من عنصر الخيال، هذا ما يمنح القصيدة الجديدة رؤيا جمالية خاصة في تعاملها مع البينة والدلالة التي أصبحت تقوم على الانزياح والتشظي على مستوى الدلالي الناجم عن انفجار الحداثة الشعرية، مع التركيز على الدلالة الشعورية للصور.

تجسد الصورة الشعرية جوهر التميز بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، هذا ما جعل من موضوع الصورة محل اهتمام الكثير من المذاهب الأدبية كالرومانسية والرمزية والبرناسية والسوريالية، فاختلف مفهوم الصورة عندهم باعتبار الوظيفة التي تقوم بها داخل النص، ويمكن الوقوف على الخصائص الفنية للصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر على أنها تستثمر في عملية التحام التجارب مع الشكل البلاغي متمثلا في لغة الشعر ليصبح بذلك" الشرط الأساسي لدراسة مثل هذه الأنماط هو أن ينظر إليها نظرة شمولية تكاملية لا نظرة فردية انعزالية، ومن هنا يمكن التركيز في دراسة النمط الفني على تفاعل الشكل الحسي بالوسيلة البلاغية للتعاون على تأليف وحدة بنائية قادرة على حمل طاقة ما من المشاعر والأفكار الداخلية وربطها بالسياق الكلي الجامع والموحد، فالصورة الحسية وحدها ليست شيئا إذا انفصلت عن شكلها البلاغي وعن سياقها النصي، ومثلها الصورة البلاغية التي تتكامل حياتها بشكلها الحسي والتحامها بنصها العام وسياقها، إن هذا ينسجم مع التوجه العام والأساسي لدراسة الصورة الفنية القائم على قاعدة تكامل الأجزاء وتوحدها على مبدأ الانسجام والتآلف لبناء نص كامل"[1]، فإن بناء الصورة الشعرية

[1] - عبد القادر الرباعي، دراسات حديثة في الصورة الشعرية تاريخا ومنهجا، مجلة علامات في النقد، المغرب، مجلد4، عدد13، سبتمبر 1994م، ص58.

وتشكيلها قوامه التناسق ما بين التجربة والخيال الذي يجنح إليه الشاعر في تأثيث نصه الشعري، فهنا لا بد من ضرورة التوافق ما بين الصور الحسية وأشكال الأداء الفني، من أجل إنشاء قصيدة أو صورة تركيبية لها طاقاتها على مستوى الحمولات الدلالية والفنية.

مثل عدم استقرار الصورة الشعرية على هيئة واحدة في التنظيرات النقدية الغربية والعربية وكذا على مستوى الممارسة الإبداعية، مما جعل المبدع والشاعر يتعامل مع الصورة وفق رؤية جديدة تتماشى ومقولات الحداثة، فوجد نفسه يشتغل على مستوى اللغة فعمل" الإنسان وهو يثقف لغاته البشرية ويرهف وسائلها الموسيقية في تشكيل الصور السمعية، كما أخذ ينمي قدراتها على الإيهام بالصور البصرية المتخيلة عبر الفنون الشعرية والسردية، لكن التقنيات الجديدة في هذا القرن العشرين قد وضعته في موقف غير مسبوق، فعليه أن يعيد خلق الصور البصرية وينفث فيها حياة لم تتح لها من قبل في الأنماط التشكيلية القديمة، ويزاوج بينها وبين اللغة بما يجعلها مفتوحة على نظم إشارية متعددة ومتداخلة...عليه أن يعثر فوق سطح الواقع المتصلب على وسائل للرمز ومعادلات للأسطورة حتى يتغلب على فقر الأشياء وصمتها ويعيد شحنها بالدلالات المتراكمة في طبقات اللغات الإنسانية ومتخيلها العريق، عليه أن يستقر في عمل فني واحد خلاصة تجربته الجمالية في فنون الكلام والرسم والتشكيل والموسيقى والتعبير الجسدي الراقص كي يبرز شعر الحياة دفعة واحدة متكملة"[1].

يدعو الناقد صلاح فضل إلى جملة من المعايير الفنية التي يجب أن تتوفر في التجربة الشعرية من أجل شحن النص بدلالات جديدة، عن طريق التجريب الرمزي والانفتاح والرؤيا على إشعاع المتخيل، من أجل إثراء النصوص الشعرية بطاقات إيحائية تستلهم الخصائص الفنية للأجناس الأدبية الأخرى كالموسيقى والمسرح والسينما والرسم، واستثمار تلك الرؤية في تأثيث الصور الشعرية التي من شأنها أن تخلق نصوص شعرية خلاقة تتدفق إحساسا وصدقا وجمالا.

[1] -صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص12.

الصورة الشعرية الحداثية تقوم على الانفتاح على الأشياء التي تشكل العالم، فهذا الاتساع يمنحها اتساعا في الرؤية، مما يجعلها تعبر عن " العلاقات السائدة، علاقة الإنسان بنفسه ومجتمعه وعالمه الذي حوله، بالكون كله، وتزعزعت المسلمات، وامتحنت البديهيات، وصار الشعر للنخبة متعة لها، متعة الباحث عن الجمال المجرد، الجمال الذي نلهث وراءه خلف المتجاورات، خلف المتناقضات، في داخل الفوضى ذاتها، أنها نوعية أخرى من الجماليات، فيها تشكل الصورة الشعرية في القصيدة الحداثية على أساس من الخيال الذي يتناول لبنتها ليخضعها لواقع آخر مواز من صنع الفن، إن الصورة في شعر الحداثة العربية المعاصرة صارت وحدة وكيانا مستقلا ومطية فكرية تتغيّا خلق دلالات جديدة، من خلال علاقات جديدة، وأداتها توسيع طاقات اللغة وإمكاناتها التعبيرية"[1]، يجسد هذا التوسيع على مستوى اللغة جنوح الشعراء نحو خلق إبداع شعري يتجاوز المألوف، من خلال خلق جوها الخاص، الذي أتاح للقصيدة واقعا خاصا ينطلق من غير المرئي واللا محسوس على مستوى التشكيل اللغوي، وبالتالي يمثل فهم الصورة الشعرية ومنعطفاتها في التجريب والتشكيل ضرورة ملحة في فهم مدارج الاشتغال في أي نص شعري.

2- بين السرد والشعر اتصال أم انفصال:

يمثل النص الشعري نسيجا لغويا يستعير منه الشاعر مكونات البناء الفني التي تليق بالقصيدة، هذا النسيج لم يعد مقتصرا على أنماط شعرية مألوفة بل راح يوسع من دائرة التجربة التي استعارت من السرد بعض عناصرها في التشكيل، فتحول الشعر من غنائيته إلى مشاهده الدرامية، هذا التحول في الكتابة صحبه تحول على مستوى التلقي، والتعامل مع القصيدة التي باتت تشبه الكائن الحي، فهي تخضع إلى تجربة التأويل الذي ينطلق من هندسة المعنى عند الشاعر، حيث تبنى الشعر العربي المعاصر مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، هذا ما جعل من الشعر ينفتح على الطاقات التعبيرية للسرد جانحا بذلك نحو مسار جديد للشعرية العربية، هذا التنوع في التشكيل الأدائي للشعر هذا ما نجد(رولان

[1] - أماني فؤاد، تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات في النقد، المغرب، مجلد 18، عدد70، أغسطس 2009م، ص60.

بارت) يقر به في قوله:" أن أنواع السرد في العالم لا حصر لها وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، وهي في ذاتها تتنوع إلى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة هي مادة صالحة لكي يضَمنها الإنسان سروده، فالسرد يمكن أن تتحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة والإيماء(Le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية (Le gende)، وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الخرافة والأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانطوميم، واللوحة المرسومة...وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والكومكس، والخبر الصحفي التافه وفي المحادثة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللامتناهية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات"[1].

إن للسرد إغراءه الخاص في تشكيل عوالم القصيدة العربية، والذي تداخل فيها الشعر مع السرد، باعتبار ما يمنحه من خصائص يمكن أن تضيفها للقصيدة من بناء للأحداث وتعدد للأصوات، أما فيما يخص توجه الشعر نحو السرد وتعالقه معه فارتبط حسب يوسف حطيني في بداياته" منذ ما يزيد عن عقدين من الزمن، كثر الحديث في النقد العربي الحديث عن شعرية السرد، وراحت دراسات عديدة تحاول أن تسبر غور شعرية الرواية والقصة، وشعرية العنوان أيضا.. غير أن بالمقابل لم يتم الاهتمام بما يكفي بالظواهر السردية في الشعر إلا في حدود دراسات تقليدية تناولت (الشعر القصصي) بوصفه موضوعا أكثر من كونه شكلا، مما يحرم قارئ هذا الشعر، أو قارئ نقده من الالتفات إلى كثير من جماليات النص"[2]، لكن اليوم لم يعد الشعر يقتصر على تداخله مع فن القصة أو المسرح وإن كانت أشكال تعبيرية استفادت كثيرا من الشعر كالقصة والرواية والمسرح والسينما

[1] - رولان بارت، التحليل البنوي للسرد، تر: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص09.

[2] - يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص05.

والمقامة، إلا أن الشعر لم يبق حكرا على نموذج تقليدي واحد بل انفتح على فنون كثيرة مستفيدا من عناصره البنائية في تقديم وجه جديد للقصيدة العربية.

ولكن هذا لا ينفي وجود بعض الدراسات التي كانت تسعى إلى سبر غور سردية النصوص الشعرية قديما وحديثا، وهذا الأمر يعود إلى طبيعة القصيدة العربية القابلة للانفتاح على مختلف تقنيات السرد"... ولم يفقد شعراء عصور الدول المتتابعة أثر الحكاية الشعرية في مطلع عصر النهضة، فظهرت المسرحية الشعرية (خاصة أحمد شوقي ومعروف الرصافي)، واستمرت الحكايات الشعرية التي نسجها الأخطل الصغير وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط ومحمود درويش وغيرهم"[1].

أما في العصر الحديث فلم تتوقف ظاهرة سردية القصيدة، بل اخذت ممارستها تأخذ أشكالا جديدة وتأخذ من فنون سردية مختلفة، كما أخذت سردية القصيدة في الشعر الفلسطيني بعدا خاصا مع شعراء أمثال: مريد البرغوثي وعز الدين المناصرة ومحمود درويش وسميح القاسم وتميم البرغوثي، حيث جنح هؤلاء الشعراء إلى توجيه القصيدة نحو مسار السرد لارتباط كثير من أشعارهم بالحكاية التي تتسم بالاتساع في التعبير الذي يقيد أحيانا منه الوزن والكتابة وفق قالب معين، والشعر الفلسطيني اتسعت رؤية شعرائها في استنطاق العناصر المكانية والشخصيات وبناء الحدث الدرامي، مانحة القصيدة توليفة جمالية بين الشعري والسردي، هذا الأمر الذي جعل من هذا الانفتاح والتجاور بين الفنون يعد" استجابة طبيعية لمرحلة إنسانية مأزومة إشكالية من حيث أبعادها الفكرية والجمالية، فهو وجود يكشف الإنسان في قلقه وشقائه وعبثه وتمزقه، وفوضويته وانكساره واحباطاته"[2]، وهذه الاستجابة لهذه المرحلة المأزومة والقلقة جعلت من الشاعر المعاصر يسعى خلف معالجة ومناقشة مختلف القضايا والظواهر الاجتماعية التي تطلب حضور السرد داخل النصوص الشعرية، بغية تقريب وتوضيح الصورة إلى ذهن المتلقي بأساليب سهلة وبسيطة،

[1] - يوسف حطيني، مرجع سابق، ص12

[2] - عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2000م، ص31.

فالشعر لم يعد يقتصر على جمالية اللغة بل على الصورة والخط وتحويل اللغة إلى مشاهد تصويرية يمكن للعين أن تلتقطها وكأنها تعيش الحدث.

ولعل من بين أهم العناصر السردية التي يستحضرها الشاعر المعاصر في شعره والتي تضفي على القصيدة صبغتها السردية وتزيح عنها المبالغة في الغنائية، نجد حضور الحوار والحدث والشخصيات وتعدد الأصوات والزمان والمكان، هذه العناصر هي نفسها التي نجدها في النصوص النثرية، إلا أننا يمكن القول بأن هذا التداخل أحيانا يحافظ على خصوصية الأصل الذي له مميزاته ويكون العنصر المستضيف خادما للأصل، أما في الحالات التي يتماهى فيها الشعر بدرجة أكبر يصبح الشكل الشعري هجينا يتأرجح ما بين جنسين مختلفين يصعب فيها لمن غلبة الحضور.

يرى عبد الناصر هلال أن حيثيات التداخل بين السردي والشعري تتبلور في العلاقات التالية:

الشعر السردي: يكون الشعر في هذه الحالة هو الأصل، الجوهر، الكل، والسرد هو الفرع، العرض، الجزء.

السرد الشعري: يكون السرد في هذه الحالة هو الأصل، الجوهر، الكل، والشعر هو الفرع، العرض، الجزء.

السرد في الشعر: تكون فيه البنية المهيمنة بنية شعرية، يتخللها السرد فالشعر أساس والسرد فرع.

الشعر في السرد: تكون البنية المهيمنة فيه البنية السردية، يتخللها مقاطع شعرية، يلجأ إليها القاص أو الروائي لتحقيق جمالي ما، ويكون السرد في هذه الحالة أصلا والشعر فرعا.

ثم إن هذا التداخل الشعري والسردي بحال السفارات داخل الدول، فكل منها يمثل سفارة أجنبية مستقلة داخل كيان هذه الدولة أو تلك، لها هويتها ولغتها وسماتها الخاصة، التي تميزها عن عناصر الدولة التي تحويها وتركيبتها دون تجانس، بحيث تستطيع هذه الدولة

أن تبقي هذه السفارة، وتفيد منها مع بروز وجهها المختلف في هذه المشاركة، أو تطردها وتبقى خالصة دون شوائب، فالشاعر هو الوحيد الذي له الحق في تأثيث نصه الشعري من أشكال مختلفة وهو من ينسقها وفق ذوقه الخاص، فيستعير ألوانا وفنونا ليشكل لوحته الشعرية بألوان يستعيرها من حقول أخرى[1].

3- اللغة الشعرية رحلة نحو تشكل المعنى:

تعتبر اللغة الشعرية مدار العملية الإبداعية والفلك الذي يسبح في ملكوته الشعراء، فاللغة هي المملكة التي تجعل من الشاعر ملكا أو جنديا، وهذا ما يجعلنا نقف أمام مدار النص ومنتجه، فإذا كان الشاعر " هو ذلك العقل الكبير الذي يصطاد دهشته مما تبوح به الروح، أما الشعر فشجرة تنبت دون بستاني، لكنها لا تثمر إلا في حضوره، فقد يولد النص الشعري مصادفة لكنه لا يأخذ شخصيته ولا يكتسب هويته، ولا تبث الروح فيه مصادفة، لا ينبض النص الشعري من دون حضور لشاعره"[2]، فلكل نص هويته وكل نص من دون هوية هو فاقد لشرعيته، فحضور الشاعر يعد سمة أساسية في بث روحه في قصيدته، هذا ما جعل من الشعر العربي المعاصر يشهد فعل" تحول على المخيلة الشعرية واتساع الفضاء الرؤية وانبثاق تراكيب مغايرة للغة النمطية ومن ثم نجم عن ذلك تحول أسلوبي دلالي شامل حسب البنية، من حيث التركيب والايقاع والتعبير والنسق والسياق"[3]، ويرى الناقد جان كوهن أن " هناك صعوبة أخرى يبدو أنها تنبع من كون الشعرية تعبر عن نفسها نثرا، فالشعر هو اللغة- الموضوع للغة واصفة هي النثر، ويبدو أن هذا التباين الأساسي قد حكم على الشعرية بتضييع جوهر موضوعها نفسه، فهي تُسطح الشعر تسطيحا نهائيا بمجرد ما تتحدث عنه نثرا، على أنه يجب أن نميز مرة أخرى بين عملية الاستهلاك وهي جمالية، وعملية

---

[1] - ينظر: عبد الناصر هلال، سردية الشعر شعرية السرد (قراءة تأويلية في جدل الشعري المعاصر والسردي)، مجلة علامات في النقد، المغرب، مجلد 18، عدد72، فبراير2011م، ص199.

[2] - علاء عبد الهادي، المعنى الشعري بصفته مشير إلى النوع، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 38، عدد 03، مارس، 2010م، ص274.

[3] - علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، دار أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص133.

التأمل وهي علمية، فتذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه، ومن العادي أن يعبر عن هاتين العمليتين المختلفتين بلغتين مختلفتين"[1]، إن التعبير عن شعرية الشعر بلغة نثرية حسب كوهن مما يفقد النص جماليته، أو مما يجعلنا أمام نص نثري يروم البحث في جماليات الشعرية، هذا ما يجعلنا أمام عملية تسطيح للشعر، فهو يميز بين خصوصية معرفة النص وتذوقه لاعتبارهما عنصران مختلفان في عملية تلقي النص.

انفتاح القصيدة الحديثة على تنوع مصادر شعريتها، يعكس الثراء الفني لمكونات الشعرية وتعددها لدى الشعراء، مما يمنح لكل نص شعري طاقته وبعده في الوجدان الشعري العربي، الذي لم يعد يقتصر على أشكال الشعرية القديمة بل نشهد أن الشعر الجديد بات يتطلع إلى رؤية جديدة، تقوم على فلسفة التجاوز والتجريب والابتكار، فأصبح الشعر اليوم يتطلع إلى أفق جديد يتماشى والذائقة الفنية للمتلقين التي لم تبق رهينة القديم فأصبح الشاعر المعاصر" لا يعرف التوقف عند الأبعاد المعروفة، وإنما يخلق باستمرار مسافات جديدة، مالئا القصيدة بشهوة البعد: شهوة امتلاك الأعماق والأعالي، شهوة الفعل الحيوي، منتصرا أو غير منتصر، وأشكال هذه القصيدة متنوعة ومفاجئة بحيث توحي بمنحنيات تحمل النفس وتمضي في حركة تتسع ولا تنغلق، تُكثر الأشياء والعالم والناس، بحيث توحي بالدّوار، وبأن اللانهائية تختبئ في حجر أو شجرة، اللا محدود أو النهائي، هذا مجال الشعر والشعر هنا سيال أبدي المفاجآت، والأشكال الشعرية هنا بلا نموذج، كل شكل كاف بذاته، نموذج ذاته، والكائنات هنا تتدافع وتتواكب في المد الخلاق، صوب المجهول"[2]، وبهذا يجيء الشعر المعاصر من أفق لا ينتهي وكأنه بحر لا ساحل له، فلم يعد يتقيد بالقيود بل هو ممتد في رحلة البحث عن شهوة امتلاك الأعماق والأعالي كما عبر أدونيس، هذا الأمر يقودنا إلى أن مفهوم الشعرية بات متعددا بتعدد المرجعيات والمنطلقات، وبهذا فإن" مفهوم الشعرية اتجه صوب النص على اعتبار أنه نشاط لغوي خاص يكتسب جماليته عبر قدرة المبدع الذي يفرض معه

[1] - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص25.

[2] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص118.

علاقات تقتضيها التجربة الإنسانية آن تشكلها بغض النظر عن مسألة النوع الأدبي، حيث ضاقت الحدود في أحايين كثيرة وتهشمت، ولم يقتنع المبدع المعاصر بالحدود الصارمة لهذا النوع أو ذاك"[1]، فقيمة الشعر مرده إلى قدرة الشاعر على خلق نص شعري له مميزاته وخصائصه الفنية، على المستوى الجمالي للنص في شكله النهائي، الذي يقدم للقارئ من خلال ما يكتبه صورة لواقعه الذي يعيشه أو يتخيله .

تعكس التجربة الشعرية مقدرة الشاعر على صنع لغته وتشكيلها وفق عالمه الخاص، فيختار العناصر التي تشكل ملحمة الإنسان انطلاقا من اختيار العنوان والقصائد، التي تنمُ عن البعد الثقافي للشاعر وقدرته على الإبداع، من أجل أن يوسع من طاقاته التعبيرية بأسلوب يمكن أن يجعل الشاعر يتفرد عن غيره من الشعراء، فلكل شاعر معجمه ورؤيته لعالم الأشياء التي تحيط به، خاصة وأن الشعر أخذ منحى جديد مع مقولات الحداثة والتنظيرات النقدية التي تغرق في العلاقة بين الشاعر والنص، ونستثمر في آليات التجريب، هي مغامرة الدخول إلى عالم النص بطرق جديدة، والتي" ضمن مناخ الحداثة لا تعود اللغة وسيلة، بل تصبح هدفا للخلق، وتجليا له، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، كما أن صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ صورة مرئية لما تريد التعبير عنه، ولا ينكر أن الصورة تمثل في الشعر الحديث خاصة، مصدرا مدهشا لثراء التعبير وتوتره، مصدرا لغنى شعري كبير، ولا يمكن تقريبا لقصيدة ما من الارتقاء إلى مستوى من الحيوية الشعرية دون أن يكون للصورة دورا في إذكاء قوة الأداء، والتصعيد من كثافته وسحره"[2]، فالصورة الشعرية هي المعطى المركب لثراء التعبير فهو الشكل النهائي لهواجس الشاعر ورؤاه داخل قالب منظم، كان يختزن فيه فيوضات المعنى، فإن صارت صورة مرتسمة

[1] - عبد الناصر هلال، مرجع سابق، ص203.

[2] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 1990م، ص146، 147.

في ذهنه تشكلت قصيدة شعرية تعبر عن وجدانه وعواطفه فالشعرية هي تمثيل للصورة قبل تشكلها وميلادها وخروجها للعلن.

يمكن أن نشير إلى أن ميلاد الشعر الجديد ارتبط بفكرة الحداثة وإثارة الأسئلة التي من شأنها أن تعيد بلورة الحساسيات الشعرية القديمة، متخذة من فلسفة التجاوز معيارا للحكم، فبنية القصيدة ومرجعياتها لم تعد واحدة، وفلسفة الشاعر العربي المعاصر لا تستند إلى نفس المرجعيات والأطر التي تشكل ذاته الإنسانية، هذا التنوع المعرفي في مرجعيات الثقافة الفكرية، وتعاملها اللغوي في رحلة البحث عن المعنى الشعري، وبالاستناد إلى أن اللغة هي الوجه الذي تنبثق منه الحداثة" هنا تتجلى رؤيا الحداثة للغة، في واحدة من صورها الموجزة البهية، فاللغة تترسب وتتصلب، وتموت، تعتقل في قشرة الأشياء الجامدة، بل في غابة الأشياء، ووظيفة الحداثة في امتدادها التاريخي، في استحضارها للتيارات التي شكلت الثقافة – المضادة، الثقافة التَحْرِيضية، هي أن تفجر بكارة اللغة من جديد، أن تعيد العالم إلى سديم أولي يهسهس ويوسوس فقط، دون أن تسمى ويبلور ويجمد، والحداثة تصغي لهذه الوسوسة، تصقل صدأ الحساسية المتجمدة، وتعيد للحواس القدرة على رؤية الأشياء والكلمات بكرا، جديدة، مدهشة، طرية، الحداثة تقرأ المبهم الصلد... والحداثة في النهاية تعلن الشعر مفتاحا لتجديد العالم، لتفتيح مغاليق العقل إلى العالم، وتفتيح مغاليق العالم أمام العقل"[1]، فأصبح الإمساك بشعرية النص أمر صعب مع مرامي الحداثة التي تبحث دوما في تقديم نماذج جديدة، تقوم على تقنيات مختلفة، وبهذا تميزت الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة في خلخلة اللغة باعتبارها المكون الأساسي في التعبير عن التجربة الإنسانية، هذا ما أسفر عنه ميلاد وعي جديد صحبته رؤية جديدة في التعبير.

ارتبط المكان كعنصر فني بالشعر، فذهب الشعراء إلى استنطاق العناصر الجمالية فيه من أجل تأثيث لنصوص شعرية تستحضر الماضي في الحاضر، مشكلة بذلك أنساق المكان،

[1] - كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول في النقد الأدبي، القاهرة، المجلد 04، العدد03، جوان 1984م، ص44. 45.

وأبعاده النفسية خاصة وإن كان حضور الفضاءات المكانية مرتبطة بقدسية المكان، ومكانته الدينية، القدس أو فلسطين هذا الفضاء الرحب المفتوح على افتتان الشعراء به، فلسطين القضية، الرمز، التاريخ، الأصالة، الحداثة، هذا ما نحاول أن نقاربه من خلال قراءة في ديوان (طال الشتات) للشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي، من خلال استحضار العناصر الجمالية المشكلة لسردية الشعر في ديوانه وأبعادها الفنية، وصولا إلى جماليات المكان (المكان المنفى/ الوطن الضائع/ الشتات)، وقدرة الشاعر على صهر تجربته الإنسانية وارتحالاته بين بلدان العالم العربي والغربي، في تصوير الشتات الذي تعيشه الذات الفلسطينية وحنينها إلى المكان المنبت الطبيعي للإنسان، المكان الحرية، المهد الأول.

4- ملامح السرد في الشعر العربي المعاصر:

لم يقتصر الشعر العربي المعاصر على أساليب تعبيرية واحدة، بل نراه منفتحا على أساليب عدة من أجل إثراء الهيكل العام للقصيدة، هذه الأخيرة التي لم تقتصر على نموذج معين، بل استفادت القصيدة من تراكمات التجربة الشعرية للشعراء، ومحاولتهم تجاوز الأشكال التقليدية للقصيدة، وبذلك خضعت القصيدة في تجربتها الجديدة، لرؤيا مغايرة، ناتجة عن وعي مغاير للكتابة الشعرية والذي ظهر مع جيل الحداثة الذي تبنى فلسفة تقوم على شعرية المجاز، كما أنها تجربة استفادت من المورثات الدينية والتاريخية في بناء الهيكل العام للقصيدة برؤية جديدة يلتحم فيها البناء السردي مع الشعري، هذا التضايف ما بين جنسين أدبيين مختلفين منح للقصيدة بعدا جديدا، هذا البعد الذي جعل الشعر ينفتح على عوالم فنية أخرى كالسرد والمسرح والسينما، مستفيدا من تقنيات السرد التي يمكن أن نجدها في القصة والمسرح والسينما، مستعيرا بذلك رداء مختلفا للكتابة الشعرية، مع المحافظة على الهيكل العام للشعر، هذا الجنوح بالشعر نحو عوالم السرد هو أمر يجعل من التجربة الشعرية لدى الجيل الجديد من الشعراء العرب يمثل" تجربة إنسانية عميقة، بما هي تعميق الوعي الذي يغذي الرغبة في التغيير، ويزيد من ثرائها الخيال الكاشف النافذ إلى البواطن، التي يحولها عبر ثقافة واسعة إلى عوالم كبرى، لكن اتساع التجربة وثراءها

الخصب، لا يعني إفراغ هذه التجربة من المحتوى الحضاري"[1]، فأدى عمق التجربة الإنسانية إلى خلق جو شعري يتواءم وطبيعة الحالة الشعورية التي تبحث في فكرة التجاوز، بمعنى تجاوز الأشكال البنائية السائدة للقصيدة العربية، ومحاولة تحريرها من نمطيتها المعهودة في الكتابة، ورحلة البحث عن النموذج الجديد الذي يتضايف مع أشكال غير شعرية، كالسرد والمسرح.

انفتاح الشعر على المضامين السردية المختلفة هو فكرة لتبني مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية أو ما يعرف بصفاء الجنس أو النوع، فالشعر لم يقتصر على الرمز ومبدأ التكثيف اللغوي وشعرية الإيقاع، بل نجده يمتح مما يقدمه له السرد من طاقات للتعبير، فيمنح بذلك للشعر رسم خارطة جديدة تقوم على هذا النسيج المتداخل ما بين حقلي الشعر والسرد، فحضور السرد يعتبر إضافة نوعية على مستوى البناء، وبهذه الفكرة يرى الناقد والشاعر عز الدين المناصرة، فالتداخل عنده يهدف إلى" اختبار علاقات السرد بالنص الشعري، من خلال قراءة بعض النصوص الشعرية، واكتشاف تقنيات السرد التي استخدمها الشعراء في هذه النصوص، لمعرفة الحدود الفاصلة بين السرد وأساليبه وبين مفاهيم الشاعرية في النصوص، ومعرفة مدى التداخل بينهما، وهذا يقودنا إلى فهم الصراع بين أنصار الهوية التي يؤمنون بوجود حدود لهويات الأنواع الأدبية، وبين أنصار التداخل والتقارب الذين يؤمنون بعدم وجود هوية واضحة للنوع الأدبي، حيث تتداخل الأنواع الأدبية"[2]، إن قضية الأنواع الأدبية قضية شائكة لم يفصل فيها بعد، إلا أنها كممارسة فعلية في الأعمال الأدبية من الصعب تحديد النوع الأدبي لأنه بات يشهد تمازج من بين الرواية والفنون الأخرى لقدرتها على الاحتواء، كما نجد أن الشعر لم يبق يكتب وفق نموذج واحد، فتحول من السماع إلى القراءة البصرية، وهي شكل جديد للكتابة يجعلنا نتعامل مع النص

[1] - إبراهيم رماني، مرجع سابق، ص153.

[2] - عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص197.

كشكل مكتوب، فالشكل الشعري هو رؤية تجريبية تبناها الكثير من الشعراء، وهي فعل تجاوز الهيكل البنائي للقصيدة العمودية.

يمثل الحديث عن انفتاح الشعر على الأشكال السردية التعبيرية الأخرى هو حديث عن الشعر التجريبي الذي يروم إلى الابتكار والتجاوز والإبداع، حيث يرى أدونيس أن هذا النوع من الشعر هو".. أولا ليس متابعة ولا انسجاما ولا ائتلافا، وإنما هو عكس اختلاف، وهو ثانيا بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية، وهو ثالثا، تحرك دائم في أفق الإبداع، لا منهجية مسبقة، بل مفاجآت مستمرة ، وهو رابعا، ليس تراكما بل بداية دائمة، وهو أخيرا، تحرك دائم في أفق إنساني ثوري، من أجل عالم أفضل، وحياة إنسانية أرقى"[1]، في رحلة البحث عن الأفق الجديد الذي يمثل الاختلاف عند أدونيس الذي يطمح من خلال هذا التجريب إلى إيجاد عالم إنساني أرقى، عالم تكون خارطة الشعر فيه غير مقيدة بحدود النوع والجنس، بل منفتحة على التجربة الإنسانية، إلا أننا نجده يقيم حدودا للتفريق بين الشعر والنثر والفني فيقول:" تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر، أول هذه الفروق، هو أن النثر إطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر، وثانيها، هو أن الشعر يطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته، ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذا غاية خارجية معينة ومحدودة، بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه، لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمعيارية الوزن والقافية، فمثل هذا التمييز كمي لا نوعي"[2].

إن ما يفرق ما بين هذا التداخل بين الشعر والنثر ليس الوزن والقافية، بقدر ما هو نوعية الكتابة هي التي تمكننا من التمييز بينهما، فأصبحت اليوم فكرة الشعر السردي يخضع لمنظور" آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوي لمادة(الفعل)و(الفاعلون) والوظائف و(العوامل)- كما في النمو السردي- ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجا لحكاية أو خبر، إنما

[1] - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983م، ص287.

[2] - نفسه، ص16.

إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة، لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعري المميز للغنائية"[1]، فالشعر في بنائه يأخذ من آليات البناء السردي لكن وفق رؤية مغايرة، تجعل من النص الشعري يمثل رؤيا جديدة، تتسرب إلى أعماق الذات وتحاول إعادة تشكيلها في قالب جديد وإن كان" الشعر السردي ممزوج لا يمكن فصل عناصره، دون الإخلال بالحس الشعري الكلي للنص، لأن تبئيره الأساس قائم على نمو الخطاب الشعري الذي يتسم ببنية لا تخاصم السرد"[2]، ففي هذه الحالة يكون الشعر هو الأصل والسرد خادم له، وبالتالي الشعر يكون كلا والسرد جزءا منه، يستعير منه بعض آلياته في البناء والرؤية من أجل بناء هيكل القصيدة التي تكون ممزوجة ومتداخلة ما بين الشعرية والسردية.

بالعودة إلى نماذج من الشعري الفلسطيني المعاصر، نجد في تجربة شعرائه استفادة من تجربة تعبيرية السرد- الشعري ولغة الحكاية، بتعبير الناقد مجمد صابر عبيد الذي يرى أن حركية التعبير الشعري استفادت كثيرا من " لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النص الشعري، وهي ترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمظهر والتشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرّك للفعل السرد- شعري"[3]، ولعل من بين الشعراء الذين حالوا الاستفادة من آليات السرد نجد الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، الذي يحاول أن يرسي عالما من الإدراك الحسي، الذي يقوم على شعرية تعمل على إعادة تكوين هيكلة القصيدة في استدعائها للمكان والزمان، هذا ما جعل عبد العزيز المقالح يذهب إلى أنه" منذ ظهور القصيدة الجديدة في أربعينيات هذا القرن، والحلم يراود الشاعر بالخروج بالقصيدة من حالة التمزق تلك إلى حالة القصيدة اللوحة، والقصيدة البناء المتماسك، وقد استطاع عدد غير قليل من الشعراء المبدعين، منذ ذلك الحين، أن يحققوا

[1] - محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1995م، ص224.

[2] - عبد الناصر هلال، مرجع سابق، ص208.

[3] -محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري (رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة) (قراءة ومنتخبات)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص13.

بعض الأحلام في هذا المجال وحين نضع النتاج الشعري المكتوب في ظل هذا الحلم، نجد أنفسنا، أمام تيارات ومدارس تتجاذب أطراف هذه الرغبة، وتتفاوت في فهم طبيعة التغيير الشعري، وفي الإمساك بخيوط التغيير المنشودة"[1]، فبين الممارسة النقدية التنظيرية لمفهوم التجريب الشعري وبين الممارية الإبداعية نجد جيل جديد من الشعراء، طمحوا إلى تحقيق حلم جديد للكتابة ولعل من بين هؤلاء الشعراء نجد الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي الذي يقول في قصيدة له بعنوان(مشهد يومي):

" ناعِمٌ هذا النَّهارُ الشَّتَويُ

بين أصدَاءِ على البعدِ

وإصغاءُ الرذاذِ

حجرة واحدة، شباكهَا المكسورُ شفافٌ

فلا حاجزَ بين الغيمِ في العالِي

وأطرافِ الحصيرةِ

ويدُ طِفْلٍ، بغَمَازَاتِهَا الخَمْسِ

تحطُ الآنَ في لِينٍ

على الثَديِ المُغَطَى بالزَغَبِ

طالبًا رَضْعَتَهُ ما بَيْنَ جُوعٍ ونُعَاسْ

وبعينِ الأمِ فَخْرُ احتفاليٌ

وأثَارُ التَعَبِ

ووراءَ النَافِذةِ

[1] - عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص06.

استَمَرَ المشْهَدُ اليَوميُ

وأولادٌ يُعِيدونَ المَقَالِيعَ

وأصواتُ هُتَافَاتٍ ورَايَاتٍ

وعسْكَرٌ

يُطلِقُونَ النَارَ في زَهوٍ وفَوْضَى

وصَبيُ آخرَ يهوِي شهيدًا

فَوقَ إسفلتِ الطريقِ"[1].

في هذا المشهد اليومي من القصيدة صورة القصيدة تتناغم فيما بينها متخذة من شكل قصيدة السيناريو بناء لهيكلة القصيدة، فيه التحام ما بين النص الشعري والسردي، وهو يصور بلغة شفافة هذا التناغم بين المكان والزمان والشخصيات، فنجد الزمان متمثلا في نهار شتوي يعطيه الشاعر صفة النعومة، أما المكان المتمثل في (حجرة واحدة)، التي نافذتها مكسورة فلم يعد هناك حاجز بين الغيم في السماء وأطراف الحصيرة، فيجمع الشاعر بين المكان السماوي والأرضي فالغيم يمثل الخصب والنماء، ففي المشهد الذي تصوره القصيدة حضور للشخصيات متمثلة في طفل صغير يطلب رضعة من صدر أمه ما بين جوع ونعاس، ليكتمل المشهد اليومي لحياة الشعب الفلسطيني من وراء النافذة التي يصور لنا من خلالها، صورة أطفال مع المقاليع ورصاص لجيش الاحتلال الذي يجمع بين الزهو والفوضى، التي يترتب عنها سقوط شهيد فوق إسفلت الطريق، الصورة الشعرية عند مريد البرغوثي في قصيدة (مشهد يومي) تنم عن رؤيا إبداعية تقوم على استنطاق الواقع وإعادة تشكيله وفق بناء شعري يأخذ شكل المشهد، أو البناء الدرامي، فيؤثث لنصه الشعري انطلاقا من اختيار العناصر المشهدية التي تجمع ما بين الزمان والمكان والشخصيات، منطلقا في ذلك من تجربة

[1] - مريد البرغوثي، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط1، 2013م، ص25.

إنسانية تصور الواقع الفلسطيني وكأن قصيدة لقطة من صورة التقطتها كاميرا لسائح أجنبي استوقفها المشهد المتناقض الذي يعيشه الشعب الفلسطيني.

احتفل شعر مريد البرغوثي كثيرا بالقصيدة المشهدية التي تصور للقارئ لقطة أو ومضة سريعة، يبني من خلالها حدثا شعريا ففي قصيدته (مشابك الغسيل) التي يقول فيها:

" في يَدِهَا مشابِكُ الغَسِيلِ

تغزُّها على ملاءةٍ يضيئُها الضُحَى

يهتزُّ حبلها إذا

رمتْ عليهِ قطعةً ناصعةً، وغزّتِ المشابكَ

.....

.....

وتحت عينيها،

مر الجنودُ بالسلاحِ والملابسِ الملطَخَةِ

يفتشون في تلمُّظٍ، عن الذي

على سطوحِ الدارِ، عُلِقَ العَلَم"[1].

يتميز شعر مريد البرغوثي باستناده إلى الثقافة البصرية في تصوير المشاهد اليومية، أو الصور الواقعية التي يختارها بعناية كي تمثل معاناة الإنسان والمرأة الفلسطينية، في مقابل هذه المعاناة نجد إصرار وتحدي ومكابرة، ولعل هذا ما يمثله المشهد الذي يصوره الشاعر فما بين الملابس المعلقة على حبل الغسيل، والملابس الملطخة بيد الجنود تحد وإصرار على الوقوف في وجه العدو، ففي تفتيش الجنود عن الذي علق العلم فوق السطوح، هو تقابل

[1] - مريد البرغوثي، مرجع سابق، ص28.

بين صورة نضال المرأة الفلسطينية وكفاحها ووقوفها في وجه الاحتلال، هو تقابل بين السطح الذي يمثل الارتفاع وعزة ونفس المرأة الفلسطيني، في مقابل المكان الأرضي الذي يمثل خسة ووضاعة المحتل.

يمكن أن نتلمس هذه الجماليات الفنية أيضا، فيما كتبه شعراء فلسطين وهم يتغنون بالأرض والحب والحياة، يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة له بعنوان:(الخروج من البحر الميت).

" كعشب البراري أنا

نديٌّ كتفاحةِ الغيمِ، أسبحُ في لُّجةِ الكهرباَءِ

حنونُ كوحشةِ طفلٍ، رأى أمَهُ الغَائبةَ

تتعلقُ في ذيلِ ثوبِ الحزينةِ، فانكمشَ الأرجوانْ

على قُبةِ الصدرِ، واندلعَ الأقحوانْ

على ساحلِ النهرِ، شفتُ طيورًا تنامْ

رأيتُ قطيعاً من الحورِ كدتُ أقولُ:

نساءُ أثينا اغتسلنَ على العينِ مثلَ العناقيدِ

قربَ غيومِ الصباحِ"[1].

تمثل هذه المقطوعة الشعرية لوحة فنية ترتسم فيها معالم الذات في تشكيل فني يجمع بين السردية والشعر، فالذات الإنسانية تحمل من الصفات التي يستقيها الشاعر من معجم الطبيعة فنجد (العشب، البراري، التفاحة، الغيم، الأرجوان، والأقحوان)، فيحشد الشاعر لقصيدته من الكلمات التي توحي بدلالات كثيرة تجمع بين الألم والأمل والانفتاح على رحابة

[1] - عز الدين المناصرة، الخروج من البحر الميت، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط3، 2004م، ص17.

المكان مشكلا بذلك صورة للذات وهي تبحث عن الفضاء الذي يشكلها، هي رحلة انعتاق الذات والخلاص من قيودها في سبيل الحرية المنشودة.

وفي هذا السياق الذي عرجنا فيه عن المصطلحات التي تعد مفتاحا من أجل الوصول إلى فهم علاقة التلاقح بين الأجناس الأدبية، فلم تعد هناك حدود فاصلة بين الشعر والسرد، ففي رحاب هذا التجاور ما بين الأشكال الأدبية والفنون، تمظهرت أشكال وطرق جديدة في التعبير واستثمار الإمكانات الجمالية على مستوى بناء الصورة الشعرية وحضور الرمز والأسطورة، هذا الأمر الذي جعل من النقد الأدبي يهتم بآليات وأشكال الكتابة ويصاحبها على مستوى التنظير النقدي، من أجل الوصول إلى القيمة المعرفية والجمالية.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الأشكال الشعرية والممارسة الإبداعية الشعرية العربية أخذت زوايا نظر مختلفة في تعاملها وانفتاحها على السرد من جهة، وفي إعادة استلهامها للتراث، ومن ثم توظيفه شعريا، وما يمكن أن نؤكد عليه هو الاختلاف في البناء الشعري وفي درجات الاستفادة والانفتاح على الفنون الأدبية الأخرى، فإن حضور السرد في الكتابات الشعرية اليوم هو الذي دفعني من أجل البحث في آليات التشكيل على مستوى بنية القصيدة، وبالتالي البحث في الأبعاد الفنية والجمالية والدلالية في ظل متغيرات الممارسة الإبداعية في تجربة الشاعر مريد البرغوثي.

الفصل الثاني:
آليات السرد في ديوان (طال الشتات)

قدرة الشاعر على استحضار تجربته الشعرية داخل أعماله الإبداعية، هي تمثيل لعمق الرؤيا وصدق التصوير، هذا التصوير الذي اشتغل على مجموعة من العناصر الفنية التي تستمد طاقتها من تحولات التاريخ الذي يكون الشاعر شاهدا عليه، وبهذا " لا ريب أن التجربة الشعرية الحديثة هي تجربة الإحباطات الكبرى، الإحساس الفاجع بالموت وبمجانية الحياة الإنسانية، المنبعث من الشعور بالتمزق والحيرة أمام ماض متآكل وحاضر هارب ومستقبل لا يبين، إنها تجربة القلق والانخطاف، الانخلاع والتحول المفرط، السعي الجنوني وراء المدهش الغريب وكل ما يستعصي تحققه، ومن موقف الرفض الشامل لنموذج السلطة، للاستقرار ولكل ما يؤدي إلى الوضوح، ذهبت هذه التجربة في معاناة إشكال داخلي ضمن السياق الحضاري المبتور، مما أنتج الخواء في الوجود الحداثي المتقطع بين الذات المحطمة والواقع المزيف، وترك آثاره على جسد القصيدة الرافضة الغامضة"[1]، وبهذا تغدو القصيدة العربية المعاصرة شكلا من أشكال التمرد والرفض لسلطة النموذج، وهو تمرد أيضا على الأوضاع السائدة، تجربة محفوفة بالشك واللايقين تتطلع إلى الحاضر بنفس ملؤها الريبة، تحاول دوما أن تتصالح مع واقعها المتأزم، وهكذا جاءت دواوين مريد البرغوثي تحكي تجربة ثرية في سماء الشعر، فهو شاعر مقتدر يعرف كيف ينسج من لغته شعرا يعكس ما يعانيه شعبه، دون أن يكون شعرا واقعا في التصوير فقط، بل إنه شعر مبني على الصورة الحسية وهو تصوير للهم الإنساني، وحالة الشتات التي يعيشها الشعب الفلسطيني، فمريد البرغوثي" يهتم في قصائده بالمشترك الإنساني ما يجعل شعره بالغ التأثير في قارئه أيا كانت جنسيته، فهو يكتب بلغة حسية مادية ملموسة ينقل من خلالها حواسه، إنها لغة بديعة مفترية في الجمال، كما يعمل أيضا على ما يسميه تبريد اللغة، أي إبعادها عن البطولية والطنين، وتخلو قصيدته من التهويمات والهذيان، فشعره عفوي الصياغة، مطبوع العبارة قوامه الرمز والصورة ، وهذا ما أسهم في توسيع دائرة قرائه في

[1]- إبراهيم رماني، مرجع سابق، ص156.

العالم"[1]، باعتبار أن الشاعر مريد البرغوثي كان سفير الشعر الفلسطيني في الخارج والصوت المسموع لمن لا صوت لهم، فهو لم يتنكر لقضية فلسطين بل دافع عنها بالكلمة والفعل، ولعل هذه الأحداث نجدها مبثوثة في أعماله النثرية التي صور فيها سيرته الذاتية في كتابين عنوانهما(رأيت رام الله) و(ولدت هناك ولدت هنا) الذي يحكي فيهما قصة الشتات والبعد القسري عن وطنه الأم وابنه البكر تميم.

في ديوان (طال الشتات) الصادر عن منشورات دار الكلمة، بيروت عام 1987م، المتكون من ثلاثة وثلاثين قصيدة، تتنوع ما بين الشعر العائلي واليوميات والاستذكارات، ومشاهد تصويرية يومية، فهو شاعر" يمتح من الثقافة البصرية وينتصر لإيقاع الصورة، ومما يضفي بعدا جماليا على شعره، انفتاح الرؤية على المعجم الطبيعي المكثف الذي انعكس في أغلب الأحيان على إيقاع اللغة والصورة في شعره، فهو يؤكد غير مرة أنه صديق حميم للأشياء والموجودات(الأشجار، الفراشات، الزهور، الزنابق، النوافذ، النوارس، الغزلان، الريح، النار، النجوم، الماء، الضوء...) وهي مفردات تخلق معها الألفة ما دامت تبعث فينا الحياة"[2].

1- أشكال أداء الشخصية في ديوان طال الشتات:

تمثل الشخصية في النصوص الشعرية أداة فاعلة في تحريك النص على مستويات عدة ترتبط بحضور الشخصية، كالزمان والمكان والحوار، فحضور الشخصية في النص الشعري سواء أكانت مرجعية أو متخيلة لها حضورها الواقعي في التاريخ ، ولها دورها في تأثيث النص الشعري ومنحه أبعاد دلالية تعكس قدرة الشاعر على خلق جو مناسب للشخصية من أجل فرض تمظهراتها وإيحاءاتها ودلالاتها، وبذلك تختلف مصادر الشاعر في استحضار الشخصيات فبين الشخصيات التراثية والواقعية التي لها حضورها البارز في كثير من أشعار الشعراء المعاصرين، يجنح مريد في ديوانه (طال الشتات) إلى استدعاء نماذج من شخصيات مختلفة، فنجد منها ما هو معاصر للشاعر مما يمنح بعدا للقصيدة كون هذه الشخصيات من العائلة ويأتي العنوان مشيرا إليها كقصيدة(رضوى- أبو منيف) وأخرى نجده يبتكرها ويمنح عنوانها إحالة على الشخصية كقصائد(رجل، شخص،

---

[1]- نضال القاسم، إيقاع الصورة في شعر مريد البرغوثي (شعرية الاغتراب والألم والحنين إلى الجذور)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد 65، نوفمبر2019م، ص62.

[2] - نضال القاسم، مرجع سابق، ص64.

سيدتان، الغائب، زوزو) أو تلك القصائد التي اختار لها عناوين تحيل على الشخصيات كقصائد (تفسير، أنت وأنا، أيقظوه، أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن، لي قارب في البحر)، يعكس هذا الاحتفاء بحضور الشخصية في ديوان طال الشتات ملمحا شعريا يتخذ من حضور الشخصية في شعر مريد البرغوثي كمكون بنائي، استثمر الآليات السردية في تقديم الشخصية، مستفيدا من تقنيات السرد والقص والحكي، مواكباً بذلك حركة الحداثة الشعرية المعاصرة في إعادة تشكيل القوالب الشعرية وفق رؤيا جديدة تعكس خصوبة التجربة عند الشاعر مريد البرغوثي.

يمكن أن ننطلق من تحديد مفهوم القصيدة الشخصية باعتبار حضورها المهم على مستوى عناوين ديوان (طال الشتات)، ربما هذا ما يعكس المنحى التجريبي الذي يرى في تمثلات الشخصية على مستوى الأداء الشعري، الدور المهم في التأثيث المعرفي للنصوص الشعرية خاصة وهو ينحو بهذا التنوع في الشخصيات إلى إرساء نموذج شعري متعدد الدلالات منفتح على التجربة الشعورية في تصوير عالم الأشياء، اختلفت النظريات النقدية في النظر إلى الشخصية في الأعمال السردية من جهة الوظائف والأدوار المنوطة بها، ولعل حضور الشخصية في العمل الروائي يختلف عن حضورها في النص الشعري بحكم أنه نص قائم على اختزال الصور، فالمساحة التي يشغلها حضور الشخصية تقوم على الصورة وأشكال البناء الأخرى، ما يميز حضور الشخصية ربما هو الرؤية التي استفاد منها الشاعر في استدعائه لها خاصة في الشعر المعاصر، الذي يمثل انفتاح النص على آليات السرد المختلفة، التي تمنح الشخصية تحررا من قيود الوزن والشكل، إن هذا الانزياح في ترسيم وتنويع حدود الشخصية داخل النص الشعري يجعل من حضورها ك" موقع تركيبي في المقام الأول، وصحيح أيضا أن قيمتها الحقيقية داخل النص لا تعود إلى تمثيلية تستند إلى حكم قيمي مسبق، بل تعود إلى علاقتها مع باقي العناصر السردية الأخرى، إلا أنها مع كل ذلك تتحدد أيضا وأساسا، باعتبارها وحدة ثقافية تعيش في الذاكرة الجماعية، على شكل مجموعة من التصنيفات والمسارات التصويرية والوصفية التي يمكن اعتبارها وحدات منبثقة عن تقطيع ثقافي مخصوص"[1].

[1]- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص11.

ثم إن تحقيق الصياغة الجديدة لتمثلات الشخصية داخل النص الشعري هو ما يمثل لها وجودها الفعلي، من خلال اللُبوس الذي يضيفه الشاعر على شخصياته، فنجد حضور الذاكرة الشعبية والتاريخ والمرأة تمثل شخصيات فاعلة في ديوان(طال الشتات) ولكل قصيدة بعدها الذي يسعى الشاعر إلى إبرازه من خلال استدعائها، وبهذا يمكن أن نقول أن قصيدة الشخصية هي تلك التجارب الشعرية التي ركز الشعراء فيها على" الشخصية الشعرية، حيث يتكئ الشاعر عليها في قصيدة واحدة أو عدة قصائد، بحيث تكون قصيدة محورية، يستطيع أن يسقط عليها ما في نفسه من رموز أو احتجاج أو رؤية مقدمة على لسان الشخصية وليس على لسان الشاعر، حيث يسهم الشاعر في تنميتها وإكسابها خصائص أخرى قد لا تكون فيها في الأصل، ويختارها الشاعر بسبب إعجابه بها، وبإمكانية تحميلها ما يريد من حمولات دلالية أو فنية"[1]، وبهذا تحضر ذات الشاعر من خلال ما يستدعيه من شخصيات وما يمنحها من رؤية فنية لتجربته، وتتمظهر صور الذات عبر فاعلية اللغة التعبيرية التي نجد منها "الصورة التي ترسم أبعاد ورؤيا تجاه العالم، تجاه الزمان والمكان، تجاه الأشياء، وإن وضوح بُعدي: التجسيد والتشخيص، في صورة غير مألوفة في البيان التقليدي-ذلك الوضوح- هو ما يجعل الصور معنية بالكشف عن ميتافيزيقا الأشياء عن تصوير البعد الماورائي للتجربة...لأن الأداء في قصيدة الشعر الحر ينفتح على أشكال متعددة في المكون الواحد، في المعجم له مستويات وأساليب، وفي الصورة له طرائق وأشكال، وفي الإيقاع له كيفيات وأنساق وبنيات، وفي التركيب له صياغات متعددة"[2]، وبهذا تختلف طرق الأداء الشعري داخل الديوان الواحد وأحيانا داخل القصيدة الواحدة لأن الشاعر ينتهج أسلوبا ورؤية جديدة تنفتح على التجريب الشعري وهذا ما نحاول مقاربته على مستوى تمثيلات الشخصية في ديوان (طال الشتات) وما الآليات المتبعة في التشكيل الشعري.

---

[1]- محمود باشا، محمد القضاة، قصيدة الشخصية في الشعر الأردني المعاصر، (قصيدة ميسا للشاعر راشد عيسى أنموذجا - دراسة أسلوبية دلالية)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 48، عدد03، سنة 2021م، ص263.

[2] - رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري (أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية)، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، مؤسسة دار صادق الثقافية، العراق، ط1، 2012م، ص409.

أ- التمثيل الشعري لقصيدة رضوى:

مثل حضور الشخصية في شعر مريد البرغوثي حدثا مهما، من خلال استدعاء صورة(رضوى عاشور) الكاتبة الروائية المصرية وزوجة الشاعر البرغوثي، التي يحاول أن يضفي تجاربه الحياتية التي عاشها وحالات الاغتراب والبعد عن أهله والذي صوره في عمله السردي(رأيت رام الله)، يستند الشاعر مريد البرغوثي في قصيدته السردية إلى شخصية واقعية تمثل الزوجة (رضوى) التي يستحضرها في نصه، فيأتي العنوان حاملا لاسم الشخصية(رضوى) وهي شخصية مرجعية واقعية، التي يحاول أن يقدم في صورة مشهدية تتنامى من خلال تواتر المشهد الذي يرتبط بشخصية رضوى، يقول مريد البرغوثي.

"عَلَى نَوْلِها في مَساءِ البلادْ
تُحَاولُ رَضْوى نسيجًا
وفي بالِها كلُّ لَونٍ بهيجٍ
وفي بالِها أُمَّةٌ طال فيها الحِدادْ
على نَوْلِهَا في مساءِ البِلادْ
وفي بالها أزرقٌ لَهَبِيٌّ الحَوافِّ
وما يمزجُ البرتقالَ الغُروبيَّ
بالتركوازِ الكريمِ
وفي بالها وردةٌ تستطيعُ الكَلَامَ
عن الأرجوانِ الجريحِ
وفي بالها أبيضٌ، أبيضٌ كَحَنَانِ الضِّمادْ
على نَوْلها في مَسَاءِ البِلَادْ
وفِي بَالِها اللّوتسيُّ المبلَّل بالماءِ
والأخضرُ الزّعْتريُّ
وصُوفُ الضُّحى يتخلَّلَ قُضبَانَ نافذةٍ
في جِدارِ سميكٍ فيدفئُ تحت الضلوعِ الفُؤادْ
على نولها في مساء البلاد
وفي بالها السُنْبُليُّ المُعَصْفَرُ
والزَّعفرَانُ الذي قد يُجِيبكَ لو أنتَ ناديتَهُ

والنخيليُّ وهو يلاعبُ غيمًا يحاذيهِ"[1].

تقوم الحساسية الشعرية لقصيدة(رضوى) على توليفة من العناصر السردية التي يجمع بينها الشاعر فيختار الزمن الذي تكون فيه رضوى على نولها وهو المساء، هذا الزمن المسائي خاص بالمكان الذي هو (البلاد)، قد تكون موطن رضوى وهو البلد مصر، والشخصية هي (رضوى) التي نجد اسمها قد ذكر صريحا حين ينسب إليها محاولة القيام بفعل النسيج، يستدعي القيام بفعل النسيج مجموعة من الأمور التي تتعلق بهذا العمل ولعل أبرزها اختيار الألوان والصورة التي ترسمها مخيلتها، فالشاعر وهو يسرد لنا صورة الشخصية رضوى نجد أنها تحاول القيام بفعل النسيج، لذا نجد هذا التردد في اختيار ما يناسب الصورة المشتتة التي تختزلها في ذاكرتها، فيأتي الشاعر (بلفظة في بالها) لتقابلها مجموعة من المقترحات هي كالآتي:

في بالها:

- كل لون بهيج
- أمة طال فيها الحداد
- أزرق لهبي الحواف
- وردة تستطيع الكلام
- أبيض، أبيض كحنان الضماد
- اللوتسي المبلل بالماء والأخضر الزعتري
- السنبلي المعصفر
- الزعفران الذي قد يجيبك لو أنت ناديته
- النخيلي وهو يلاعب غيما يحاذيه.

ترتبط هذه الصور التي تجعل من الشاعر يختار من البال مركزا لها، صورا تقابل فكرة القيام بالنسيج وكلها ترتبط بالمحاولة، فتستدعي جملة من الألوان، فإذا أتى في بالها كل لون بهيج وإن كان يرمز إلى الفرح نجد السطر الذي بعده يشير إلى القتامة حين يأتي في بالها وطن طال فيه الحداد، فالنص الشعري هنا قائم على هذا التقابل، فالأزرق اللهبي الحواف

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص12، 13.

وما يمزج البرتقال الغروبيُّ بالتركوز الكريم، يقابل الصورة التي تبحث فيها رضوى عن وردة تستطيع الكلام عن الأرجوان الجريح.

إن ما يمكن أن نلاحظه هو أن الشاعر وهو يتحدث عن زوجته رضوى يقيم تلك الحميمية بين الشخصية وعالم الأشياء انطلاقا من فكرة التخيل التي تجعل من التصورات التي تقيمها رضوى مبنية على مخيالها وذاكرتها، فبالها هو الذي يوحي لها بالأشياء التي تحاول أن تنسجها فتستدعي جملة من الأشياء، التي نجد أنها تقوم على ما يقابل الألوان من أشياء وصفات فنجد(أزرق اللهي، البرتقال الغروبي، التركوز الكريم، الأرجوان الجريح، اللوتسيُّ المبلل، الأخضر الزعتري، صوف الضحى، السنبليُّ المعصفر، الزعفران، النخيل)، لا ترتبط هذه الموصفات بالشخصية وإنما ترتبط بفكرة المحاولة التي تسعى إليها فتنطلق من فكرة التعميم إلى فكرة التخصيص، فالانطلاق كان من فكرة كل لون بهيج، ثم نجد تفصيلات لهذه الألوان التي تتعدد فمنها ما ارتبط بالصورة الإيجابية، التي من خلالها تحاول أن تقيم هذا النسيج، فنجد تكرار لازمة (على نولها في مساء البلاد) أكثر من أربع مرات في القصيدة، وقد تشير إلى فكرة أن الاختيار لا يتم في وقت واحد بل يتعدد وأن مساء البلاد أضحى أكثر من مساء بل يتجدد مع كل مرة تحاول فيها أن تنسج على نولها، فالمكان على ضيقه في بلاد غير محددة المعالم، في مكان ضيق آخر أمام النول، تتعدد الرؤى التي ترد في بال رضوى، فنجد الشاعر يكرر لازمة(في بالها) أكثر من سبع مرات، التي تحيل إلى التردد والتي نجد أنها تتناسب مع الفعل (تحاول) الذي يفيد التكرار، إذ تحاول إنجاز الشيء وإدراكه، يقيم الشاعر هذا المشهد السردي من شخصيات ومكان وزمان لتشكل مشهدا كأنه للوحة فنية لم تكتمل بعد، فيلجأ الشاعر إلى تكرار الجمل من أجل تحقيق قيمة تؤسس لشعرية القصيدة من جهة وترتبط بالحالة النفسية التي تجسد هذا الكم من المحاولات، فيتيح لها خيارات التشكيل الذي يمنح للأشياء داخل النص الشعري بعدا جديدا، يقوم على مستوى التخييل على لسان الشخصية، فشعرية مريد لا تنفصل عن عالم الأشياء" ولئن كانت تجربة الشاعر قد استثمرت الطاقة الكامنة في الكائنات كافة، من جماد ونبات وحيوان وإنسان...فشيوع الأشياء الجامدة بدرجة لافتة في تجربة الشاعر، ثم

تكرار عناصر بعينها في حقول دلالية مائزة، ثم تفعيل هذه الأشياء لتمارس دورها من خلال ما تعقده من صلات بين العناصر التعبيرية الأخرى، وما يستتبع ذلك من تأثير في المتلقي"[1].

إن قدرة الشاعر مريد البرغوثي على استحضار جمال الأشياء الموجود في الطبيعة بخاصة يجعله ينتصر للثقافة البصرية، فهو يورد المعجم الطبيعي متمثلا في(البرتقال، الأرجوان، اللوتس، الزعتر، السنابل، الزعفران، النخيل) فهي مفردات تبعث على حميمية الأشياء وكيف يمكن لعالم الطبيعة والألوان المختلفة أن يكون تعويضا عن الشتات والحداد الذي تعيشه النفس البشرية خاصة إذا كانت تعيش نفيا أو مبعدة عن وطنها، فيتداخل في القصيدة الدهشة التي تبعثها تراكيب الكلمة، تتمازج مشهدية الصور السردية مع جمالية التعبير الشعري، فنجد (الأرجوان الجريح/ أبيض كحنان الضماد) فالوردة التي تستطيع الكلام سترافع عن عذابات الأرجوان الجريح الذي يبحث عن دفء الضماد الأبيض.

حقق التكرار جمالية لغوية أضافت لقصيدة (رضوى) جمالا إيقاعيا وموسيقيا ودلاليا، أتاح التكرار نغما مناسبا يتماشى مع الحالة الشعورية، ونفسية الشخصية داخل القصيدة، وما يريد أن يوصله للقارئ.

يقول مريد البرغوثي في تتمة القصيدة:

"في كَفِّهَا النَّولُ مُتعبة
تمزجُ الخيطَ بالخيطِ واللّونَ باللّونِ
تَرْضَى وتَسْتَاءُ، لكنَها
في مَساءِ البِلادْ
تُريدُ نسيجًا لهذا العراءِ الفسيحِ
وتَرسُمُ سيفًا بكفِّ المسيحِ
وجُلْجُلَةً مِنْ عِنَادْ"[2].

منح الشاعر في المقطع الشعري الأول صفات جديدة للأشياء، ما ولّد لغته الشعرية بعدا جماليا، فنجد الوردة التي تستطيع الكلام، والزعفران الذي قد يجب لو ناديته، والنخل

[1]- أحمد عبد الحي، شعرية الأشياء في شعر مريد البرغوثي، مجلة فصول، مصر، مجلد25، عدد 98، شتاء 2017م، ص244.

[2] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص13.

الذي يلاعب الغيم، من باب إضفاء صفة الإنسانية لهذه الجمادات، وإن كانت ترتبط بمجاز مبرر ارتبط بفكرة الخيال الذي يستند إلى مخيلة الشخصية، يتحول مسار تسريد الشعر على مستوى رسم الصورة فنجد:

(على نولها في مساء البلاد) تصبح (في كفها النول متعبة)، وهذا ما يبين التحول على مستوى الإنجاز فبعد أن كانت تحاول عبر عدة مرات نجد أنها شرعت في النسيج، وكلمة متعبة تحقق البعد الدلالي الذي يتمثل في تكرار القيام بنفس الشيء لأكثر من مرة، فتقوم بمزج الخيط بالخيط واللون باللون، هذه الصورة التي تطمح إليها تجعلها تشعر بالرضى والاستياء، ثم نجد الشاعر يحذف لازمة (على نولها في مساء البلاد) ويترك كلمة (في مساء البلاد) إيذانا بانتهاء النسيج واكتمال الصورة، فيصبح الفعل تحاول في أول القصيدة، ويتحول إلى إرادة حين يقول: تريد نسيجا لهذا العراء الفسيح، ثم ليتحقق كسر لأفق التوقع لدى القارئ، من خلال فعل الإنجاز فيقول: وترسم سيفا بكف المسيح وجلجلة من عناد، وكأنها تريد أن تلقي بحملها وثقلها من كفها إلى كف المسيح التي تحمل السيف.

عكس حضور اللون في تشكيل الصورة السردية لقصيدة الشخصية ملمحا بارزا يقودنا إلى إدراك القيمة الفنية لحضور اللون ليس كلعبة سيميائية، بل يتعداه إلى حضور جمالي مبطن يختزل حالات الاغتراب من خلال هذه الصورة التي يضع من خلالها رضوى سيدة تحاول القيام بالنسيج، هذا الفعل الذي يتطلب الكثير من الصبر وعناية فائقة في اختيار الألوان، والتي لا تمثل حقلا معجميا بقدر ما تمثل حقلا ثقافيا يعكس حالة البلاد التي في بال شخصية القصيدة، فهذه الأجزاء من الألوان جزء يمثل تاريخ فلسطين التي تحاول أن ترسم صورتها، هذا ما منح للنص طاقته في استخدام هذا التمازج بين الذاكرة والشخصية والألوان، راسما الشاعر بذلك لوحة فنية وقصة حكائية تنبني فصولها على المشهد الذي يصوره ويؤثثه على مستوى المكان والشخصية والزمان.

3- صورة الشخصية في قصيدة أبو منيف:

تتجسد شخصية الأب في شعر مريد البرغوثي، مصورة علاقتها بالذات الشاعرة وهي تحاول أن تصور والد الشاعر الذي يذكره مرتبط باسم أخيه (أبو منيف) والذي خصص له عتبة الإهداء: إلى منيف البرغوثي.

إن فعل ترجمة الأحاسيس والعواطف من خلال استحضار صورة الأب تمثل بعدا رمزيا وإيحائيا يعكسه ذلك الحضور الأبوي في حياة أي إنسان، أما على مستوى التشكيل

الشعري فإن" الاهتمام بهذه الأنا ينطلق من توجهات النظرية السردية وآليات اشتغالها، بوصفها أحد أركان فعل القص الذي يثير العديد من الإشكاليات السردية المتعلقة بطريقة قص الفعل السردي"[1]، ينطلق الشاعر في سرد ذاته ووالده إلى ذاكرته التي تلتقط شذرات من ماضيه الذي جمعه مع والده ولا يزال يعيش تأثيره، كونه يمثل تجربة وجدانية مؤثرة تطفو على ساحتها تيمة الموت كموضوع وكفضاء تتجلى فيه التجربة الإنسانية، إن استدعاء" الذاكرة الشعرية في تجسيدها لفضاء الأنا الشاعرة، لا ينحصر شكلها ومضمونها وأداؤها في حدود معينة يفرضها المفهوم الزمني أو المكاني للذاكرة، بل يمتد في عمق اللغة والمكان والموروث والروح، وتظل تمارس دورها في تعبئة الذات الشاعرة ورفدها بالصور والوقائع والأحاسيس التي لا تنضب، وما العملية الشعرية على هذا الأساس سوى فعل تنصيص للذاكرة، واستجلاب كنوزها الدفينة لتحقق تمظهراتها المتعددة والمتنوعة والشاملة في القصيدة الأنوية، التي تجسد وتفعل وتمظهر كل هذا التعدد والتنوع والشمول بلغة غنائية تعيد خلق الأشياء وهي تتجه في إشاراتها وعلاماتها ورموزها إلى أفق الرؤيا"[2].

يعمل الشاعر على استحضار الذات في مقابل استذكار صورة الأب فيقول:

"أدركتهُ

وكأنَّهُ منذُ كَانَ، لَمْ يَفجعْ بمخلوقِ سواكْ

الموتُ فينا منذ آدم يا أبي

عَمَمُ وعاديٌّ تمامًا

كيفَ باغتني إذن حَتَى العظامْ

يَا للسَذاجَةِ

هل وَهِمتَ، كأيّ طِفلٍ، أنَّ سِحرًا مَا

سَيَسْتثنيكَ مِمَّا ليس يُسْتثنَى

وأنَّ الكَونَ مبنيٌّ بِحيثُ تكونُ فيهِ عَلَى الدَّوامْ؟[3].

---

[1] - سوسن البياتي، الأنا الساردة وفاعليتها في الخطاب الشعري، ضمن أعمال كتاب: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (قراءات في قصائد من بلاد النرجس)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص127.

[2]- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص292.

[3]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص33.

ثم الخطاب الذي يقيمه الشاعر مع نفسه وهو يستحضر نزول الموت على والده، يقيم البرغوثي صورة الموت في ذاكرة صبي صغير كان يعتقد أن الموت يمكن أن يستثني من يحب، لكن الموت كان مباغتاً وكانت أحلام الطفل واهمة، ثم نجده يقول:

" صوتٌ يرقُّ على مياه مخاوفي كذوائبِ الصفصافِ
محنيٌّ بوطأةِ ما يحاول،أن يخبأَ أو يذيعَ
كأنَّمَا الناعي يحاول مستحيلاً
مثل تحميل الحديد على الغمامْ
ولكم خُذلتَ وقد تيَّقّنّ أنَّهُ حَتَى
حَنَانكَ
لم يَردَّ المَوتُ عنكَ
لا يقِي حتّى من الموتِ البسيطِ
كأنّ فِي جهالةِ الطفلِ الذي
عجنتْ أصابعُهُ قوانينًا من الصَّلصَالِ
حَسْبَ هَواهُ:
يدخُلُ فِي البِدايةِ ولا يَرضَى بِأسبَابِ الخِتَامْ!"[1].

الصورة السردية المشهدية لهذا المقطع الشعري، على رصد صوت الذات متجسدا في الأفعال (مخاوفي، محنيُ، خذلت) التي توحي بالانكسار الذي يعيشه الشاعر، فتتشكل سردية المشهد الذي يرصد فيه الشاعر لحظة نعي والده التي شبهها بغيمة تحاول حمل الحديد، وثقلها على قلبه، يصف الشاعر والده بالحنان وأنه هو الذي عجن قوانين هذا الصبي الذي يدخل في البداية ولا يرضى بأسباب الختام.

يقول مريد البرغوثي متحدثا عن وفاة والده:

" تموتُ في المنفى
ومن منفى سواه
يطيرُ وحشُ النَعي
من منفى إلى منفى وتبتعدُ البلادْ
بِخبزِهَا وجِرارِهَا ومُنَمنَمَاتِ العُشبِ في

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص34.

أسوَارِهَا
بهشاشةِ القمرِ الذي يَسرِي بأَخْضَرِهِ
عَلَى صَبَّارِهَا
ونَدَى على تِينِ على غُصْنٍ على شَجَرٍ
تلاعبهُ العصافيرُ المصابةُ بالغباءِ فلا
تكفُ عن الرحيلِ ولا تحسُ بضيعةِ الأوطانِ مثلَ الناسِ"[1].

تصور الذات الساردة حالة الرحيل الذي تركه الموت في المنفى، ويأتي خبر النعي من منفى آخر، فيشبهه بالوحش الذي ينقل خبرا غير سار، ولتبتعد البلاد والأرض التي هجر منها أهلها، إن ارتباط فكرة الموت هنا مؤلمة كونها ليست في المكان الذي يريد كل فلسطيني أن يموت فيه، فيصبح الموت موتان، موت والد الشاعر، وموت الشاعر نتج عن حالة اغترابه عن المكان أيضا، يستدعي الشاعر للتعبير عن هذه الحالة الشعورية الصورة المشهدية لصورة ندى على تين على غصن شجر، هذا المكان الذي يمثل وطنا للعصفور فلا تكف عن الرحيل، فهي لا تحس مثل الإنسان بضيعة وغربة الأوطان.

الموت في المنفى ليس واحد بل يتجدد كلما ذكره الإنسان يقول الشاعر:

"وتموتُ في المنفى
كأنَ الأرضَ لم تطلبْ بنيهَا
أو كأنَّا لم نطالبْ مثلمَا شاءتْ
ولم نُعطِ الذي قصَدتَ
فهل تعبَ المُطَالبُ يا أبَي
أم صَارَ هذا الحقُّ قطرةَ زئبقٍ
فتشجَارَتْ كُلُّ الأصابعِ فيه
وابتعدَ المُتاحُ عن المرامْ؟
صيحاتُ غربتنا توزّعُ جمرهَا
وتعودُ أبردَ من صقيعِ اللّيلِ
حينَ يشفُ شاهدةَ الرُّخامْ
واللّيلُ حولِي لا يمرُ

[1]- نفسه، ص35.

وليسَ حولِي من يُواجِعُنِي ويكذِبُ(صادقًا)
من أجل رُوحِي
أو يَلُوم هشَاشَتِي حتى ألومهُ
أما المسافةُ بين أحبابِي وبينِي
فهي أقبحُ من حكومة" [1].

إن الذات الساردة تقوم استدعاء جملة من التشكيلات السردية التي توحي بحالته النفسية فتأكيد جملة(تموت في المنفى) هي تأكيد على حالة الضياع التي يتركها الموت، فيلجأ الشاعر إلى مخاطبة نفسه بأن الأرض لم تطالب بنيها في حقهم في الدفن على أرضهم، يقوم هذا المقطع الشعري على رؤيا سردية تؤثث النص بنبرة سخرية من الموت ومن الأوضاع التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، فيشبه حقوقه بقطرة زئبق تشاجرت حولها الأيدي، فكيف تكفي قطرة لهفة هذه الأصابع، القصيدة تجسد حالة الضياع والاغتراب بحيث أصبحت صيحات الغربة توزع جمرها، هذا الجمر الذي يمثل زفرات الأنفس اللاهثة في شتات العالم، لكنها تعود باردة محملة بالخذلان ببرودة صقيع الليل، حين ينزل على شاهدة من رخام، يختار الشاعر معجما دالا على الحزن فيختار الليل والصقيع والشاهدة، ليعبر بها عن برودة القلب وطول عذابه، ففي هذا العذاب الذي يحياه صار يتمنى شخصا يكذبُ صدقا، أو يلوم هشاشة روحه أمام مصابه حتى يرد له اللوم والعتاب، ثم يستمر التصوير الساخر لتصبح المسافة بينه وبين أحبابه أقبح من حكومة لا تفعل شيئا من أجل أبنائها، لا تضمن لهم حقهم حتى في أن يكون لهم قبر.

تقوم هذه القصيدة على السردية التي تقوم على الفعل الحكائي لتجربة الموت والاغتراب لصورة الأب، فيمتزج سرد الذات ممارسة ذلك الأثر في الأفعال والأسماء المسندة إلى صيغة ضمير المتكلم، فنجد ثقل الأشياء التي تنسب إلى الذات بارزة كقوله (غربتنا، الليل حولي، من يواجعني، هشاشتي، أحبابي) وبهذه الأفعال التي تعود على الذات تتمظهر حركية الحزن والاغتراب، مشكلة حساسيتها الداخلية والتي نراها تأخذ شكلا تصاعديا، يقول مريد البرغوثي في نفس القصيدة:

"فاذهب وحيداً يا أبي
اذهب من منفاكَ إلى منفاكْ

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص36.

اذهب إلى قبرٍ غريبٍ عن قبورِ بلادِنا
واصعدْ مقدِّمةَ الجنازةِ مُفردًا
ولتنتظرْ أمّي تعازي الابن والغُرباءِ
مع ساعي البريدْ!
واعلم بأنّا لنْ نُمَكَّنَ من ودَاعِكَ يا أبِي
فلمثْلِ هذا اليومِ لا لسواهُ
ترتفع الكفاءَةُ في مخافرنا
وتسهرُ كلُّ عينٍ في الحُدودْ
ولمثلِ هذا اليومِ، لا لسواهُ
يشتد التنافسُ في وزاراتِ الدفاعِ
على احتلال مُنَمْنمَاتِ الروحِ في روحي
وينتصرونَ في زهوٍ على قبرِ الفقيدْ"[1].

يمزج الشاعر في قصيدته بين الأفعال التي تعود على المخاطب(الوالد) وأفعال الأمر ك(اذهب، اصعد، لتنظر، اعلم) إن أفعال الأمر تأخذ دلالة الالتماس فالشاعر يلتمس من والده أن يذهب بعيدا، وكأن بعد المنفى الأول لا يكفي، ليذهب إلى منفى القبر هذا القبر الغريب في مكان غريب، يصور الكاتب هذا المشهد السردي بصورة تعبر عن موقفه من الموت وحساسيته منه، لأن إزاء موت مختلف تتلقى فيه الزوجة التعازي من الأبناء والغرباء عن طريق البريد، ليصبح الموت مضاعفا لأن الشتات الذي يطال العائلة يجعل من التعازي تكتب عبر البريد وقد تصل بعد مدة وقد لا تصل، الشعور بالألم واضح في ظل صمت الهيئات الحكومية وبهذا نجد أن الشعر في تجربة مريد البرغوثي كثيرا ما يمتزج عنده الموقف " من الموت بالسياسة والنضال ضد الاستعمار وضد أعوانه وأذنابه، وضد الصهيونية وما لها من زعانف تمتد في البلاد العربية شرقا وغربا فتساعد على إنقاذ مخططاتها في استلاب الأرض وتهويدها وتهجير الشعب الفلسطيني قسرا وإرغامه على العيش في مخيمات البؤس، فيلاقون فيها ألوانا من التعذيب والتنكيل من أجهزة مختلفة تتعاقب على إدراك هاتيك المعسكرات التي تشبه معسكرات الاعتقال في الواقع"[2]. يقف الشاعر على تصوير واقع

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص38.

[2]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2010م، ص309.

سياسي الذي تعيشه ذات الشاعر مستحضرا ذلك من خلال تجربة الموت التي تنبثق حكاياتها من سرد الشاعر لجملة من الأنساق التي تمثل الموت وبعده الرمزي الذي يرتبط بالشتات وكيف يمكنه أن يفضح هشاشة السلطات الفلسطينية في تقصيرها في حق مواطنيها، وسياسية المحتل الصهيوني في ممارسة سياسة التشتيت والنفي والهجر عن أرض المقدس.

يستحضر الشاعر إذن شخصية (أبو منيف) مشكلة عوالم سردية الحكاية التي يريد أن يوصلها مريد إلى المتلقي، فشخصية أبو منيف تخضع لحركة الشاعر من خلال ضمير الأنا، فيركز الشاعر على جانب من حياة شخصيته مركزا على آلية السرد والإخبار، فالشاعر الراوي يخاطب صورة غيبها الموت فتقوم على التنقل بين الماضي والحاضر، فتتمثل بذلك أبعاد الشخصية في تلك الدلالات النفسية التي تمنحها لذات الشاعر، فاستحضار صورة موت الوالد هو استحضار لعذابات الفلسطينيين جميعا مع الموت، ثم نجد الشاعر يقول في تتمة القصيدة:

"لا حقَ لي في الحزنِ
لكنّي محقٌ في الغضبِ
لا، ليسَ حزنًا ما يُرَجْرِجُ زَيْزَفُونَ الروحِ
بلْ غضبٌ أراهُ مشخصًا وله قوامْ
فاذهب وحيدًا يا أبِي
واتركْ لنَا هذِي العجائبُ والخلائط
لا تقل شيئًا
فإنَّ الموتَ في المَنْفَى اتهامْ"[1].

الإنسان يعيش في مناخ الحرية، فإذا سلبت حريته يصبح حتى الحزن لا حق له فيه، فكيف يكون شكل الحزن والإنسان يودع والده وهو بعيد عنه، لكن يرى بأن له حق في الغضب، هذا الأخير الذي يأخذ شكل مشخصا له قوام، هذا الغضب الذي يعتري ذات الشاعر هي التي تجعله يطلب عبر تكرار كلمة اذهب التي توحي وكأن قصة الموت هي قصة مؤجلة يريد أن يتأكد من خلال تأكيد فعل الذهاب، أو أنها تمثل طريقة للسخرية من الموت ومن العجائب والخلائط، هذه التي تجعل من (الموت في المنفى اتهام).

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص38.

تقوم سردية قصيدة (أبو منيف) على أنها نص شعري يتمازج فيه خطاب الذات باعتباره راويا في القصيدة مع شخصية أبو منيف التي يوظفها كصورة مختزلة لكثير من الأوضاع التي لا تتغير، فيمكن أن نقرأها على أنها مرثية شاعر لوالده أو لوطنه، مزج الشاعر فيها بين الرؤيا السردية والتأثيث المكاني موظفا صوت الذات المعذبة وهي تناجي والدها بلغة مرهفة وحساسة تعكس قيمة القصيدة من الناحية الفنية والموضوعية، وذلك عبر انفتاح الشخصية على مساحات سردية أحالت إليها أو ارتبطت باستحضارها وتلك المواصفات التي تعلقت بشخصية أبو منيف، هذا ما جعل من القصيدة عبارة عن قصة حكائية تمتزج فيها صور الذات الساردة مع الآخر.

4- شخصية زوزو:

ديوان طال الشتات حافل باستحضار الشخصيات لم لها من دور في تأثيث النص الشعري من خلال الدور أو الحدث الذي تقوم به، وإن كان حضور الشخصية يختلف من خلال مرجعيته التاريخية والتراثية، نجد مريد البرغوثي يضع عنوانا صريحا يحيل على اسم أو اختصار لاسم شخصية هو (زوزو) هذا العنوان الذي قد يلفت انتباه القارئ ويجعله يقيم أفق قراءة أولي إزاء هوية هذا الاسم أو الشخصية التي يصنعها الشاعر وهذا" النوع من الشخصيات يمنح السارد فرصة على الحركة السردية المتلاحقة التي تشكل علاقات نصية متداخلة، يفرز فيضا دلاليا كبيرا للخطاب الشعري أنماطا متعددة من القراءة، ويكون السرد سواء أكان ذلك عن طريق الحكي والوصف السردي هو الحقل المنيح في هذه العملية البنائية"[1]، فيقوم السرد كتقنية فنية على ترسيم فاعلية حضور الشخصية من خلال تشكلاتها النصية، فيمنح الشاعر البعد السردي للشخصية من خلال تلك الوظائف التي تقوم بها داخل النص، وبالعودة إلى قصيدة(زوزو) التي يقول فيها:

" انتهازيٌّ يحب الذهاب للسينما
اتَّخذَ مقعده واستعدَّ للمشاهدة
قَبْل الفيلم الرّوائيّ
عرضوا فيلمًا قصيرًا من أفلام الرسوم المتحرّكة،

[1] - عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص101.

البطلُ المصنوعُ من الصلصالِ(زوزو)
يسير راضيًا مرضيًّا في طريقٍ مستقيمْ
فجأةً
يقطع صَفِيرَةُ الجذلَ، ويقفْ
ويحكّ رأسَهُ بطرفِ سبّابتهِ ويفكِّر
فقد تفرَّع الطريقُ المستقيمُ إلى شعبتين
يمينًا ويسارًا،
واحتارَ (زوزو) في أيّ الطريقين يسلك
وأخيرا، توصل إلى حل مناسبٍ
شق جسمَهُ نصفينْ!
وسار نصفُه الأيمنُ في الطريق الأيمن
وسار نصفُه الأيسرُ في الطريق الأيسر
واستأنف صفيرَهُ الجذل بنصف شفتيهِ هُنا
وبنصف شفَتيهِ هناكْ
وبعد قليل...
تلتقي شُعبتَا الطريق معًا، ويستقيمُ مرةً أخرى
هُنا،
يحاولُ زوزو أن يضمَّ نصفَيْ جسمهِ ليتّحدا كما كان في السابق
ولكن النِصفيْن لا يتطابقان!
يحاول مرارًا وتكرارًا، بلا فائدة،
ومن جهات الشاشةِ كلِّها تتقافزُ حروف من الصَّلْصال
مُشَكِّلةً كلمةَ: (النهاية)"[1].

يقوم البناء الشعري في قصيدة (زوزو) على الأداء الشعري الذي منحه الشاعر للشخصية منطلقا من الرؤية السردية فالشاعر راوي عليم بحال شخصيته التي يصفها على أنها انتهازية وتحب الذهاب إلى السينما، يتحول البناء السردي الذي يقيمه الشاعر فبعد أن يمنحنا صورة الشخصية (زوزو) وهو في السينما، نجده يقوم بأدوار جديدة فهو

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص 54- 55.

بطل للرسوم المتحركة على شاشة السينما، يمنح الشاعر صناعة مشهدية تقوم على سرد لقطة أو ومضة سينمائية لشخصية كرتونية تكون تسير في طريق مستقيم ثم يتفرع إلى شعبتين، ينقسم (زوزو) إلى نصفين كل نصف يذهب في طريق، ولم تعود الشعبتين إلى مسار واحد تحدث المفارقة في كون أن نصفي (زوزو) لا يتطابقان حين يريدها أن يتحدا على هيأتهما الأولى، فيحاول تكرار الأمر لكن بلا فائدة لتتقافز حروف من صلصال مشكلة كلمة النهاية.

تمتاز هذه القصيدة ببنائها الدرامي الذي منح" الأداء الشعري الذي ينزع إلى تمثل الحياة وتمثيلها بوعي شعري خاص، فيه من المسرح شيء والنزوع الحكائي أشياء، والأداء الدرامي في الشعر أرقى شكل منفتح على التجدد انطلاقا من المكون التصويري، ذلك أن الدراما فرع في الشعر ومنه"[1].

تقوم العناصر السردية عند الشاعر من خلال ما يمنحه لشخصيته من أداء أفعال فنجد زوزو (يسير، يقطع، يحك، يفكر، احتار، يسلك، سار، استأنف، يحاول) فيتحكم الشاعر في علاقة الشخصية بالنص، فهذه الشخصية الكرتونية التي يصورها لنا الشاعر يجعلها تسيطر على حركية السرد وبالتالي بناء المشهد الدرامي أو المسرحي، الذي يبدأ من لحظة ظهور شخصية (زوزو) وما عاشته من صراع داخل فترة العرض.

تتميز قصيدة (زوزو) بأنها قصيدة سردية بامتياز لأن حضور الإيقاع غائب فاسحا المجال للعناصر السردية في تأثيث النص، فاستعار له من المكان المسرحي أو قاعات عرض السينما مكانا يظهر فيه شخصيته، ومن النزوع الحكائي لقصة شخصية (زوزو) من خلال الصور المشهدية التي عرضها الفيلم الكرتوني على الشاشة، وبذلك استفاد الشعر من تمازج هذه العناصر الفنية في تشكيل رؤيا جديدة للنص الشعري تنبثق من التجريب الفني على مستوى الشخصيات التي هي من صناعة الشاعر الذي يمنحها أبعادها الدلالية داخل النص" فيتحكم السارد في علاقة الشخصية بالنص حتى يحقق تناميا نصيا، تقوم فيه اللغة بدور كبير لتحقيق هذه الفاعلية الجمالية، فالشخصية (الجانبية) إذا صح التعبير وهي التي يتم الكشف عنها في ثنايا النص لتحدث مساحة سردية في جسد النص، وتمنح

[1]- رحمن غركان، مرجع سابق، ص405.

السارد فرصة تغيير مسار البنية والشخصية إذا كانت تمتلك رصيدا في ذاكرة المتلقي فإنها تحمل الكثير من المعطيات التي يمكن للسارد أن يتخفى خلفها ويتماهى معها أحيانا"[1].

وهكذا نجد الشاعر يحاول أن يقدم لنا شخصيته عبر الوصف السردي كقوله :(يسير راضيا مرضيا، يقطع صفيره الجذل، يحك رأسه بطرف سبابته، احتار (زوزو) في أي الطريقين يسلك، فهذه الموصوفات التي يمنحها الشاعر للشخصية تمنح للقارئ تلك الأبعاد والدلالات التي ترتبط بها ما ينتج لنا نص له خصوصيته على مستوى استدعاء الشخصيات والتأثيث المكاني، فالسرد تضايف على الشعر مانحا إياه رؤيا تعبيرية جديدة لقصيدة الشخصية المتخيلة.

تنوع حضور الشخصيات في ديوان طال الشتات من حيث الشخصيات المرجعية والمتخيلة وعلاقتها بالعناصر الفنية الأخرى كالزمان والمكان، واختلف حضور السرد من نص إلى آخر، إلا أن حضوره ساهم في تنويع طرق الأداء الشعري وفتح للشاعر مساحات تعبيرية واسعة لتقديم شخصياته، كما أن حضور ذات الشاعر بارزة كونها هو الذي كان يمثل راويا عليما بمصير شخصياته والحدث الذي يصوره، ففي قصيدة له بعنوان (رجل) وهي من القصائد الكثيرة في الديوان التي تأخذ اسم شخصية أو صفة من صفاتها والتي يقول فيها:

" رَجُلٌ كَطَقْطَقَةِ الحَطَبْ
فِي الموقِدِ الشتويّ
يرتَجِلُ المواعيدَ الجميلةَ مع تفاصيلِ الحياةِ،
شَرارُ بَهْجَتِهِ يُشَعْشِعُ حولَهُ
ويوزُّع الصَّخَبَ المَليحَ على الأماكنِ والصِّحابِ
يكادُ يلمسُ جبهةَ الدُّنيا
يُلاطِفُهَا إذا حَزِنَتْ"[2].

يميز هذا المقطع من مطلع القصيدة الإيقاع التصاعدي في رسم صورة الرجل الذي يمثل أي إنسان دون أن ينتمي إلى ثقافة معينة أو حدود معينة، فيبني صورة الرجل على وصف جديد له دلالته الإيحائية، فهو يشبه طقطقة الحطب في الموقد الشتوي، ينزاح الشاعر

[1] . عبد الناصر هلال، مرجع سابق، ص95.

[2] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص10.

بلغته لرسم صورة لشخصيته مع موصوف مكاني يدل على فصل يحتاج فيه الإنسان إلى الدفء، فتأتي صورة الرجل، هذا النكرة، الذي يحاول أن يقيم له الشاعر عالمه الخاص، فالتصوير عند البرغوثي يتأتى من حميمية عالم الأشياء والأماكن التي تشكل الصورة الشعرية، فالبهجة صارت نار تشعشع من حوله، وهو يحاول أن يوزع الصخب على برودة المكان والأصحاب، ومن هنا نجد الجمالية الشعرية قائمة على هذا التراتب المنسجم بين الرجل والزمان والمكان، فكم تحتاج الذات وهي تشعر ببرودة المكان والذاكرة إلى سند يبعث الدفء في القلوب، مثلما تفعل النار وهي تبعث بشرارتها ودفئها فيلتف الأصحاب حولها ليقصروا من هول طول الليل، ففي النار أنس للغريب وللأصحاب.

تنبني القصيدة على مشهد درامي أو لقطة سينمائية تنمو تصاعديا لتكمل المشاهد أمام القارئ أو في مخيلته التي تتطلع إلى رسم الصور والمشاهد وهي تتدافع أمام المخيلة، فاختار الشاعر لغة دافئة وشعرية تكسر أفق التوقع توغل في تصوير الحياة اليومية التي قد تكون جزءا من حياة الشاعر أو حياة الكثيرين ممن يعيشون نفس التجارب في هذا العالم، فصفة الرجل الذي لا نجد له انتماء لمكان معين أو زمان معين تشبه حالة الفلسطيني الذي يعيش شتاته هذا الشتات الذي لم يقتصر على زمان ولا على مكان معينين، فالرجل في هذه القصيدة يغدو معادلا موضوعيا لفكرة الفلسطيني الضائع، يقول البرغوثي:

" سكونٌ موحشٌ
مثل الرمادِ وقد تولى الساهرونَ
وخَلَّفوا آثارَهُمْ
في جَعْلكاتِ مَقاعدٍ هُجِرَتْ
وملءَ منافضٍ لم تُخْلَ بَعدُ مِن النّميمةِ
والبَلادةِ والحنينِ (المرتخي دوماً) إلى وطنٍ
مقيمٍ في التَّعبْ؟
رَجُلٌ يكادُ يزيحُ جدرانَ المكانِ لكي يهيأ مطرحًا
لِلَهيبهِ المحبوسِ،
يَعرفُ ما ألمَّ بهِ
ويَسْحَبُ قشعريرَتَهُ الأليفةَ للسريرِ
يشدُّ أطرافَ الغطاءِ، ويُغمضُ العينينِ

كَيْ لا يَنْتحِبْ"[1].

يجسد الشاعر مريد البرغوثي فضاء الأمكنة والأشخاص بلغة شعرية تتعدد فيها أصوات الذوات الإنسانية مشكلة مرجعيات مختلفة، والتي تسهم في تعميق المتخيل الشعري الذي يقوم عنده على رؤيا حميمة للأشياء، تجمع بين تجدد الدلالات الشعرية وانزياحها نحو بعد جديد، هذا البعد الذي يمثل شخصية الرجل الذي يبعث على الصخب يصبح يعيش حالة الهدوء، والموقد الشتوي المشتعل الذي صار رمادا، والأصدقاء الذي كان يستأنس بصوتهم هجروا المكان وتركوا المقاعد، بعد أحاديث طويلة من النميمة.

هكذا يتمازج في البناء الفني للقصيدة بين الشعرية والسردية فالقصيدة قائمة على بناء وتأثيث جعل فيه الشاعر من صوت الرجل الراوي للأحداث ولتجاربه، فيختار الشاعر المكان المغلق الذي يوحي بالحالة النفسية المنقبضة، ويقيم من الثنائيات الضدية حالة شعورية ساهمت في تشكيل بناء صورة الرجل (رجل كطقطقة الحطب/ سكون موحش مثل الرماد)، (يوزع الصخب/ لهيبه المحبوس)، (يلاطفها إذا حزنت/ يغمض العينين كي لا ينتحب)، فصورة الرجل التي يمنحها مريد لشخصيته، هو ذلك الرجل الذي يمنح الكثير للناس ويظنون أنه سعيد لأنه ذو طابع مرح يزرع الابتسامة، لكن إذا انفرد بنفسه استرجع الذكريات وألم وطنه ونفسه، فالصورة الشعرية لهذا الرجل الذي يمثل الذات الإنسانية التي تعيش حالة الاغتراب، فالمكان غير محدد قد يكون غرفة في منفى، أو غرفة في وطن سلب حريته، جمع الناس في سهرة ثم تعود الأوضاع إلى حالتها كما يعود كل شخص إلى ذاتها، مثلما تكتمل دورة الحياة فالنار تعود رمادا، فهل يمكن أن تبعث الحياة من الرماد.

استطاع مريد البرغوثي عبر عناوين القصائد التي أخذت من الشخصية بعدا جماليا في تأثيث عوالم القصيدة، أن يمنح لقصائده أبعادا جمالية ودلالية استثمر فيها اسقاطات الشخصية على الواقع الفلسطيني، فاستطاع بلغته التصويرية السردية وشعريته أن يستثمر في الانطلاق من الشخصية، ومنحها دلالات إيحائية جديدة في علاقتها بالعالم، يمزج البرغوثي بين البناء السردي والشعري في توليفة جمالية، فتصبح القصيدة حدثا يصور الشخصيات في علاقاتها بالمكان، فيستفيد من طاقات السرد التعبيرية مانحا إياها الصبغة الجمالية والرسم التصويري لمخيلة شاعر فتكتمل الصورة على بناء شعري متماسك الأركان، يروم من خلاله البرغوثي إلى خلق جو جديد للقصيدة بانفتاحها على

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص11.

السرد، فتتراوح الصور الشعرية طولا وقصرا حسب الحالات الشعورية التي يريدها، وهذا تأكيد على أن الشاعر بارع في استنطاق الشخصيات ومنحها وجودها الخاص داخل القصيدة، كما أن لسردية الشخصية فعل حول القصيدة من حال إلى أخرى، جعل من هذا التمازج يقوم على هذه التوليفة بين الشعر والسرد، وبين العناصر السردية كالشخصيات والزمان والمكان والحوار والحدث، مع تأثير عنصر على آخر، فيأتي عنصر خادما لآخر، هذا ما منح قصائد الشاعر مريد البرغوثي جمالية فنية وخصوصية في الإبداع والرؤيا.

2- تمثلات الأنساق المكانية في بناء عوالم القصيدة:

يمتلك محور المكان مكانة مميزة في ديوان (طال الشتات)، من خلال محسوسية المكان وماديته داخل القصيدة التي يبدعها البرغوثي، باعتباره صديق حميم لعالم الأشياء والأمكنة، والمكان يعد عنصر أساسي في بناء عوالم القصيدة مثلما يعد عنصرا مهما في بناء عوالم الرواية والقصة، إذ هو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث والذي يربط الشخصيات في علاقات التنافر أو الحب نحو المكان، إن علاقة الشاعر بالمكان هي وليدة الإحساس والانتماء، فالمكان هو المعادل الموضوعي للوطن، فيصبح حضوره واجب على الشعراء حين يتعرض هذا الوطن أو المكان إلى الاغتصاب ويشعر الشاعر بالاغتراب عن وطنه، فيأخذ حضور المكان أبعادًا دلالية مختلفة يؤججها حبل الحنين الذي يلتف حول عنق الشاعر، لذا نجد الكثير من الشعراء يشتغلون على محور المكان باعتباره خاصية تعبيرية لها القدرة على الارتباط بإحساس الذات" وللذات الشاعرة في قصيدتها حريّة هدم المكان-بما هو عليه من تراكيب هندسية جغرافية- وإعادة صياغته بما يتناسب مع خصوصيتها البنائية، فالروح الخلاقة تعيد صياغة العالم، كما لو أنّه لم يأخذ شبها معينا، وهي بالذات تسلب التاريخ والزمن حقّيهما في قولبة الأشياء وتنميطها، لتصنع عالمها الخاص، ذلك ما يجعلنا نسكن من خلال تفصيل شعري واحد عالما آخر هو عالم الذات الشاعرة، وهذا يعني أن هذه الذات حين تبني وطنها في الخطاب تتجاوز تفاصيل وطنها المألوف خارج الخطاب، وتتمرّد عليها وعلى قوانينها، ومن هنا تأتي صعوبة تعريف المكان في العمل الشعري"[1].

[1]- طاهر مسعد الجلوب، بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص167.

قيمة المكان في الإبداع الشعري تتحدد من خلال انخراط الذات الشاعرة فيه، وقدرتها على جذب القارئ والمتلقي للمكان، كما أن لكل شاعر قدرته ووسائله في تأثيث المكان من خلال البحث في كيفيات التشكل التي تأخذ أشكال هندسية مختلفة، كتلك التي يستعير فيها الشاعر من المكان في الرواية والقصة حضوره داخل النص الشعري، فنجد المكان المغلق والمفتوح والمقدس والأسطوري.

ويمنح الحديث عن قدرة تعبير السرد الشعري في ديوان(طال الشتات)، فكرة الانطلاق من الواقع من أجل الوصول إلى ما يتجاوز الواقع، فبين تشكلات المكان(الوطن، المنفى/ الضياع، الألم) و(غربة الوجود في الوطن/ غربة الرحيل أو الإبعاد عنه)، نجد الشعراء في تجربتهم من خلال المنفى يعيشون وطنا تمثله اللغة، فيحاولون الكتابة عنه واستحضاره في شكل قصيدة، أو ديوان أو يوميات أو سيرة ذاتية تحكي رحلة الاغتراب والاشتياق للوطن، ومن هنا تتجلى قيمة المخيلة في صنع وتشكيل النسق المكاني في تجربة الشاعر مريد البرغوثي " فتخضع هندسة المكان في القصيدة الشعرية لخصوصية تركيب الذات الشاعرة لمسكنها الرمزي، ويتطلب منا ذلك، ونحن نتتبع اقتحامات الشعراء الجريئة في تركيب المكان داخل الخطاب الشعري، أن نتحرر من الفهم الهندسي للمكان الطبيعي، ومن كل ما يسجل حدوسًا محدّدة"[1].

تذهب الناقدة اعتدال عثمان لتعريف المكان الشعري على أنه" تشكل عن طريق اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة، إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني، لكن المكان الشعري لا يعتمد اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع الواقع"[2]، يصعب الفصل في طرق توظيف المكان ومرجعياته في النصوص الشعرية ودور الخيال في تشكيل الصور الشعرية للمكان التي تقوم على بنيات صغيرة يحددها الشاعر، سلطة المكان الشعري تحددها مرجعيات مختلفة تختلف من شاعر إلى آخر ومن وطن إلى آخر، هذا الأمر الذي جعل عز الدين المناصرة يذهب إلى فكرة أن" المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي

[1]- طاهر مسعد الجلوب، مرجع سابق، ص166.

[2]- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص05.

فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية، في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية"[1]، وبهذا يعيش الزمان والمكان في ذات الشاعر إذ لا وجود لحميمية المكان خارج دائرة الزمن، فالمكان جزء من زمن الذات التي تتقاسم مشاعرها مع الآخرين.

وبهذا ارتبط عدد من الشعراء الفلسطينيين بأمكنة فلسطينية معينة، هي في الأصل الأمكنة التي يسكنونها أو ولدوا فيها أو ارتبطوا بها مهنينا، فمارس المكان سلطته عليهم، أو كان من المفروض أن يمارس الشاعر سلطته على المكان، فين هذه الثنائية (التأثير والتأثر) نجد بنية المكان جزءا من البناء العام لهيكل القصيدة، وإن كان يأخذ أشكالا ومستويات عديدة تختلف داخل القصيدة الواحدة والديوان الواحد، هذا ما نحاول أن نقف عنده حينما نقارب تمثلات بنية المكان في ديوان (طال الشتات).

إن انجذاب الذات الشاعرة نحو المكان هو ما يمنحه خصوصيته، فيستحضر البرغوثي في ديوانه الكثير من الأمكنة مشكلة أنساق ثقافية تشير إلى الموروث الحضاري والديني التي تمثله هذه الأمكنة، فيسوقها للقارئ في صورة شعرية تقوم على تدفق حساس في العلاقة التي تجمع الإنسان بالمكان، يقول في قصيدة له بعنوان (باب العمود) وهي من بين القصائد التي أفرد لها عنوانا يدل على إحالة مكانية.

"بابُ العمودْ
رائحةُ الأسلافِ الأولى
قوسٌ من صَمّتٍ يوشِكُ أنْ يحكي
ضجةُ أحفادٍ وهدوءُ جُدودْ
حَجَرٌ صارِمْ
حَجَرٌ شفّافٌ يُمْكِنُ للعينِ
مُشاهَدة الدّهر من خلالَهْ!
حَجَرٌ يتأمَّلُ حَالهْ
باقٍ، لا يَرْحَلُ إلاّ للتاريخِ والذِّكرى"[2].

---

[1]- عز الدين المناصرة، نص الوطن- وطن النص (شهادة في شعرية الأمكنة)، مجلة التبيين، الجزائر، عدد01، 1990م، ص38.

[2]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص19.

إن المكان هنا متمثلا في(باب العمود) يحمل الكثير من الدلالات الرمزية، فهو عبق التاريخ، والذي من خلاله يمكن العبور إلى القدس باعتباره أحد أبواب مدينة القدس، فيصور لنا البرغوثي المكان بلغة شعرية، فيمنح الحجر الذي يشكل باب العمود(الصرامة، حجر شفاف، حجر يتأمل حاله)، كل هذه الأوصاف التي تمنح للحجر صفة الأشياء المحسوسة التي تمثل ذاكرة فلسطين، فهو معلم من معالمها لا يرحل عنها إلا للتاريخ والذكرى، هذا المعلم التاريخي الذي يمثل بوابة العبور إلى الوطن، بعد أن يعيش الشاعر رحلة الاغتراب عنه فيصبح هذا الباب هو طريقه إلى الصلح مع وطنه، طريق العودة إلى الأصحاب والأهل والبيت والمسجد الأقصى، هذا الوصف للمكان يأخذ بعده الديني والتراثي والشعبي والواقعي في تكملة القصيدة حين يقول:

" روحٌ للروحِ وعاصمةٌ للقلبِ
ووقتٌ لفتوحاتِ الخيلِ الأولى
يتعثَّرُ في وقتِ الدبّابة
كل الصّلوات بِكلّ لُغاتِ السياحِ
المنهكينَ بضبطِ الكاميرا
خَدْشُ الرَّونَقِ في صوتِ الوحيِ
بضوضاءِ(الميراج)
سماءٌ عَكَّرها شيءٌ غير الغيمِ
وأرضُ فيها أسماءٌ سيئةٌ
بجوارِ الأسماءِ الحُسنى
والعشبُ النابتُ في الأحجارِ
نوافذُ تاريخٍ مَهدودْ
بابُ العامودْ
تطريزٌ فلّاحِيٌّ، وبساطيرُ جنودْ"[1].

يصور الشاعر في هذا المقطع الشعري المكان المفتوح الذي يصور الاتساع الذي يمثل نقطة العبور إلى عاصمة القلب، وهو يصور لنا هذه المقابلات الضدية بين(السماء/ الأرض)و(الأسماء السيئة/ الأسماء الحسنى) و(تطريز الفلاح، بساطير الجنود)، كل هذه

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص20

الأشياء التي تمثل هذا الموروث الإنساني للقدس، من منظور مكاني يمثل قبلة السياح، هذا المكان الذي يمثل أكثر من دلالة، الوطن الأم، غربة الرحيل عنه، غربة الوجود فيه، يحاول أن يصنع البرغوثي من بساطة الكلمة لغة جديدة بتكثيفها الدلالي وعمقها الإيحائي، برصدها لصور الواقع، فالمكان عن الشاعر مسكون برائحة التاريخ، بالإرث الذي يحكي تفاصيل القدس التي دنسها جنود الاحتلال، القدس الماضي المجيد والحاضر الذي يتطلع إليه الشاعر من تاريخ مهدود بالقهر والحروب والحرمان، فاستعادة المكان عبر القصيدة هو استعادة لذاتية الشاعر لوجوده وإعادة بعث لكيانه، في مقابل آخر يترصد به من أجل سلب هويته ومقومات حضارته ووجوده، فالمكان في الشعر الفلسطيني ليس مجرد شكل هندسي، بل يمثل هوية انتماء وتجذر لا يمكن السماح فيه إلا بالموت.

يمكن القول بأن العديد من النصوص الشعرية المعاصرة التي تعتمد السرد بنية لها تعنى بتوظيف المكان، هذا الأخير الذي هو من أهم العناصر التي يستحضرها الشاعر/ السارد باعتباره عنصرًا يرتبط بباقي عناصر السرد داخل النص الشعري منها: الشخصية والحدث والزمان وغير ذلك، فـ"المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا يصبح غطاء خارجيا أو شيئًا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني، والروايات أو القصائد التي تحسن استخدامه إنما تسجل جزءا من تاريخية الزمن المعاصر."[1]، ومن بين القصائد التي يستحضر الشاعر/ السارد مفردات مكانية لها دورها في إضفاء الصبغة المكانية على القصيدة نجد قصيدة (في القلب)، وبذلك نحاول أن نقارب هذه القصيدة من حيث المكان ودلالة توظيفه في القصيدة بحيث أنه يمثل إحالة مرجعية لجزء مهم من جسم الإنسان.

أ- المكان وسردية العنوان/ لماذا "في القلب" بالذات؟

الواقع أنَّ صورة المكان تتجلى وتتمظهر انطلاقا من العتبة الأولى للمؤَلَّف؛ أي العنوان: **"في القلب"** وهي موضع مكاني يستدعيه الشاعر مريد البرغوثي كعنوان للنص، وقبل المباشرة في الحديث عن المتن الشعري يجدر بنا الوقوف عند عتبة العنوان كونها عبارة تحمل في طياتها مختلف الأبعاد والدلالات التي تتعلق بالمتن الشعري، باعتبارها عنصرا مهما من عناصر السرد لدى الشاعر/ السارد، خصوصا وأنَّ عنصر المكان لا استغناء عنه من بين عناصر السرد.

[1]- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط، د ت، ص17.

عندما نقرأ تعريف سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للعنوان على أنه "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصًّا أو عملًا فنّيًّا"[1]، نجد أنه لابد من أن يكون العنوان في أي عمل إبداعي مختزَلًا مُكَثَّفًا غير كامل لفظًا ومعنًى، ثم يأتي المتن بعد ذلك كتفصيل وتكملةٍ للنقص الذي خَلَّفَته جملة العنوان، وهنا نلمح العلاقة الوطيدة التي تربط العنوان بالمتن، فالعنوان غالبا ما يكون حضوره عن وعي من طرف الشاعر، لأنه يمثل عتبة الولوج إلى النص الشعري، ذلك أنَّ المتن تكملةٌ للعنوان، والعنوان هو بمثابة تمهيد لسرد الأحداث على مستوى المتن الروائي.

يتجلى لنا هذا المعنى في القصيدة، ونحن نحيل القارئ هنا إلى عبارة العنوان "**في القلب**"، حيث يرتبط العنوان في ظاهره بالفرد (الإنسان)، ولكنه في حقيقته وجوهره وكنهه وطياته يحمل دلالة رمزية بعيدة تحيل على موضوع سياسي واجتماعي يشغل الناس جميعا، كونه يخوض في سيرة فلسطين الوطن الكبير بكل آمالها وآلامها، والقضية الفلسطينية التي توحد وتجمع.

ب- المكان وسردية المتن الشعري:

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

وفي نفسية المتلقي يثير العنوان السابق عدة تساؤلات قد تختلف من قارئ إلى آخر، وذلك حسب طبيعة تلقي المتلقي للعنوان وبناء أفق توقعاته، وربما يكون التساؤل الأبرز الذي لا يمكننا أن نستبعده مع كل قراءة لعبارة العنوان وهو المتمثل في استحضار المتعلق المحذوف من شبه الجملة فنتساءل: ماذا يوجد في القلب؟ فإذا تحدث متحدث بلفظة "في القلب" فإنه يتساءل: "في القلب ماذا؟" ليأتي المتن الشعري كإجابة عن السؤال: يوجد في القلب...ثم خلق مساحات للسرد وعرض المفردات المكانية الأخرى ثم سرد الأحداث:

---

[1]-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص155.

" فِي الكَوْنِ كَوَاكِبْ
فِي الكَوَاكِبِ الْأَرْضْ
فِي الأَرْضِ قَارَّاتْ،
فِي القَارَّاتِ آسْيَا،
فِي آسْيَا بِلَادْ،
فِي البِلَادِ فلَسْطِينْ،
فِي فلَسْطِينَ مُدُنْ،
فِي الْمُدُنِ شَوَارِعْ،
فِي الشَّوَارِعِ مُظَاهَرَة،
فِي المُظَاهَرَةِ شَاب،
فِي صَدْرِهِ قَلْبْ،
فِي قَلْبِهِ رَصَاصَة"[1].

والواقع أن مريد اختار القلب كمفردة مكانية أثيرة في محاولة لربط المكان الصغير المجازي بالمكان الكبير الحقيقي؛ لأنها تمثل جزءًا من الوطن الكبير "فلسطين" الذي يضمه المكان الصغير "القلب"، فإنَّ المفردة المكانية التي يشكّلها العنوان عبر اللغة تمثل جزءًا لغويًّا من المتن الشعري المسرود ككل، كما تمثل جزءًا عاطفيا في نفسية كل فلسطيني وفي نفسية الشاعر نفسه أيضا، إذ يتشكل العنوان كعبارة مكانية مختصرة ومختزلة، ثم يأتي المتن الذي يطلق فيه الشاعر نَفَسَهُ السردي الذي يكتسب صفة الأدبية من خلال عناصر المكان الأخرى/ الكون، الكوكب، الأرض، القارة، آسيا، البلاد، فلسطين، المدن، الشوارع، الصدر والقلب.

ولأن القصيدة العربية المعاصرة عموما والفلسطينية خصوصا –كما نلمح لدى مريد-هي أعمال تعكس الواقع غالبًا بكل ما يحمله من خلفيات ثقافية وسياسية واجتماعية ودينية وفكرية، فإن الفضاء المكاني هو العنصر الأقرب والأنسب أمام المؤلف كي يعيد تصوير الواقع وفق أبعاده المتعددة وما يجري داخله من صراعات وتناقضات، تارة من خلال الجانب الواقعي، وتارة أخرى انطلاقا من الجانب التخيلي الذي يسهم في تصوير عوالم ومفردات مكانية وفق جماليات تتمظهر على مستوى بنيات السرد.

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص56.

وفي قصيدة(سيدتان) نجد تمحور عنصر المكان، حيث يقول:

" سَيِّدةٌ تعرفُ كُلَّ محلّاتِ الفِضَّةِ في باريسَ
وَتَشْكو
سِيِّدة تَبكي كُلَّ خَميسٍ في خَمْسِ مَقَابِرْ
وَتُكَابِرْ"[1].

في هذه القصيدة القصيرة التي كتبها البرغوثي، تقوم على مقابلة بين سيدتين الأولى تمثل صورة المرأة التي تبحث عن الحياة وأشكال الرفاهية، في محلات الفضة، إلا أنها تشكو من السآمة، مقابل صورة أخرى لامرأة تبكي في خمس مقابر مختلفة لكنها تكابر، فالأماكن التي تتعلق بصفة الشخصية الأولى هي المحلات وباريس المدينة المتناهية في الكبر، أما الصفة التي تأخذها الشخصية الثانية فهي زمكانية، ترتبط بيوم الخميس ربما كيوم نذرته لزيارة من فقدتهم، فالمقابر تمثل مكان ضيق متناهي في الصغر، فهو يمثل النهاية للإنسان ، إلا أن الشاعر جمع بين الأفعال (تعرف / تشكو) و (تبكي/تكابر) التي تمثل نسق متضادا يمثل طبيعة الشخصيات التي تختلف وجهات نظرها إلى الحياة.

تمثل الشخصيات آلية من آليات السرد التي يستعملها الشاعر في مزجه بين الشعري والسردي، هذا التداخل الذي يمنح للنص الشعري بعدا جديدا وهذا ما يمكن أن نتلمسه في قصيدة (تفسير)

" شاعِرٌ يَكْتُبُ في المَقْهى
العجوزُ، ظَنَّتْهُ يَكْتُبُ رسالةً لوالدتِهِ
المُراهِقَةُ، ظنَّتْهُ يَكْتُبُ لحبيبتِهِ
الطفلُ، ظنَّهُ يرسمْ
التاجرُ، ظنَّه يتدبَّرُ صَفْقَة
السائِحُ، ظنَّه يكتبُ بطاقةً بريديّة
المُوظَّف، ظنَّهُ يُحصي دُيونَهُ
رَجُلُ المَباحِث، مَشَى نحوَهُ ببطء"[2].

[1] - نفسه، ص22.

[2] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص23.

يؤثث الشاعر هنا لنصه باستحضار صورة لشاعر وهو يكتب قصيدة في المقهى، هذا المكان المنغلق المفتوح بحكم أن من يرتاده يمثلون شرائح مختلفة من المجتمع، ثم في مقابل هذا الشاعر نجد صورة لمجموعة من الشخصيات(العجوز، المراهقة، الطفل، التاجر، السائح، الموظف، رجل المباحث)، ثم فعل الكتابة عند الشاعر يمثل حدثا يختلف تفسيره حسب زاوية النظر من جهة، فبين التفاؤل والريبة في أمره نجد، عدة تبريرات للشخصيات، فبين(رسالة للوالدة أو الحبيبة أو الرسم والصفقة وبطاقة بريدية، وإحصاء الديون، نجد الصيغة الأخير لرجل المباحث في سيره نحوه ببطء تمثل لحظة اغتيال القصيدة)، كما أن كل شخصية من هذه الشخصيات ترى في ما يكتبه الشاعر صورة عن الشيء الذي تفتقده، كما أن اختيار الفضاء المكاني للمقهى جاء مناسبا لاجتماع هذه الشخصيات في مكان يجعل الصورة الشعرية مناسبة لفكرة الحدث، وهو تصوير نفسي لحالة الشخصيات من الداخل، وتفسيرها لموقفها نحو الشاعر التي ترى فيه أملا منشودا يعوض ذلك النقص الذي تشعر به.

إن وعي الإنسان بالمكان، الذي يحس نحه بالألفة والانتماء جعل من التجربة الشعرية تنحو نحو تسريد الشعر والكتابة وفق خصائص بنيوية تستثمر في الشخصيات والمكان والحدث، باعتبارها عناصر أساسية لا يمكن إغفالها في المشهد الشعري العربي المعاصر، كونه خصب التجربة، وكونه يثير كثيرا حساسية الشاعر نحو عالم الأشياء ففي قصيدته المعنونة ب (البنفسج) التي يقول فيها:

" كُلَّما انطبقَ العقربانْ
كُلّما ارتفعَتْ شاهِدة!
نحمِلُ العمرَ عبر امتداد المكانْ
صرخةً، عرقًا، قلمًا، طلقةً، شهقةً ثمَّ
ترتفع الشاهِدة!"[1].

في هذا المقطع الشعري تصوير لحالة الموت والحرب التي يروح ضحيتها الشعب الفلسطيني، فالعمر يحمله الإنسان الفلسطيني معه عبر ارتحالاته في المكان، فالعمر نجده يمثل مقابلا لكل من (الصرخة، العرق، القلم، الطلقة، والشهقة) هذه المدلولات التي تمثل

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص 39.

امتداد لمراحل عمرية مختلفة فمن صرخة الولادة والموت يترصد الإنسان حتى يلاقي أجله بطلقة أو شهقة أخيرة، لكن رغم هذا لا شيء يتوقف بل نجده يقول:

" ثم نمضي
وتبحث عبّادة الشمس عن شمسها من جديدْ
هيَ الأرضُ تُكمِلُ دوراتِها
والقصيدة تُكمِلُ أبياتِها
والطريقُ
على جانَبْيها القصائدُ والموتُ
فيها البروقُ التي تتوهَّجُ
فيها الجُموعُ التي تتدرَّجُ في مرتقاها العسيرِ
وفيها البنفسجُ
مِنْ نَقْشَةٍ في قماطِ الوليدِ إلى الشاهِدة "[1].

تمثل حالة الصراع بين الحياة والموت مشهدا مألوفا في حياة الفلسطينيين، فرغم حالات الموت اليوم لا تزال تكتب القصائد ولا تزال الطريق تمثل مكانا، يسير فيه الناس نحو موتهم أو حياتهم، في رحلة التدرج نحو المرتقى العسير، أما البنفسج الذي يختاره الشاعر كعنوان القصيدة يتكرر مرة واحدة، صريحا ومرة حين يتحدث عنه باعتباره يمثل نقشة في قماط الوليد إلى زهرة توضع على الشاهدة، فالبنفسج هو يوحي بالموت المتكرر، للأفراد والجماعات فهو يمثل رمزية ارتبطت بالموت عند الكثير من الشعراء، كما أنه يشير إلى حالة الحزن والألم والخوف.

تصور القصيدة الحديثة مرجعا فكريا مهما تنشأ من خلاله جمالية التشكيل الشعري الناتج عن ما تمنحه الإيقاعات الدلالية، وبهذا يرى الناقد إبراهيم رماني أن القصيدة" في سعيها الدائب نحو إنشاء بنية والغرابة والمفاجأة، تعبر عن رؤيا الحداثة في الحركة والتحول، في التعدد والغموض، في الصراع مع المكان والزمان معا، كوجه آخر لصراع داخلي وقلق وعميق تعانيه الذات الحديثة، المضطربة في حيز مفتوح على المتاهة الغامضة، لا تحدده علامات واضحة، ولا يجّمد إطار مغلق، وإنما هو لعبة المتغيّرات الهندسية، والدلالية التي يواجهها القارئ من خلال بنية القراءة الغامضة، المليئة بالفجوات وبصراع

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص40.

الألوان الذي يحاصر فيه البياض السواد، ويحتل فيه المساحة الكبرى، ولا يبقى للسواد غير أسطر قصيرة تختزل تفاصيلها في دلالات مركبة كثيفة، تجسد تجربة العالم الحديث المكبوت في رمزية عميقة شبه أسطورية "[1]، فلم يعد يقتصر التصوير الشعري على صور وتراكيب مألوفة، بل تعداها الشاعر إلى تراكيب جديدة مشحونة بطاقة من الدلالات والانزياحات التي من شأنها أن تغير دلالتها على مستوى تلقيها، فينتقل الشاعر بذلك من شعرية تصوير الواقع إلى شعرية التأمل، فيصبح المكان عنصرا جديدا ينفصل في سياقات تشكيله عن ما نعرفه عنه في الواقع، فهو انتقال من حالة جغرافية تاريخية إلى حالة شعرية جمالية.

عكس تنوع الأماكن في الديوان تنوع الأفضية ودلالات استحضارها، حسب الحالة الشعورية فبين الأمل والألم والحنين والاغتراب، نجد أنماطا جديدة لحضور المكان، فنجد تصوير المكان في قصيدة (الغائب) التي يقول فيها:

"في ذهول المغيب
شارعٌ يتقاطعُ مع زُرقةِ البحرِ
سيدةٌ تقطعُ الشارعَ
المتلاطمَ بالمارةِ المسرعينَ وبالريحِ
تدخلُ مكتبةً، ثمَّ تخرجُ دون كتابٍ
تحدِّقُ في العابرينَ جميعًا، ولكنَّها
لا تراه
وتفحص حشدًا أمام محلّ الفلافِلِ، لكنَّهَا
لا تراه"[2].

يجسد هذا المقطع من القصيدة، فضاء مكانيا متعددا فنجد (البحر، الشارع، المكتبة، محل الفلافل) متمثلة في أماكن تقصدها سيدة في رحلة البحث، فبين المكان المتسع المتمثل في البحر والشارع، تمثل بعد وصعوبة الوصول إلى هذا الشخص الغائب، أما المكتبة ومحل الفلافل فهي أماكن ضيقة تزرع الأمل في الوصول إلى هذا الغائب، فبين انحصار رحلة

[1] - إبراهيم رماني، مرجع سابق، ص370.
[2] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص43.

البحث بين الأماكن الضيقة والمتسعة، هناك انحصار واتساع لحالة الشعور، هذا ما يمكن أن نتلمسه في تكملة القصيدة.

"(هل أعود إلى البيت)؟
(كم سنة سأبحث)؟
لا بد لي أن أراه، فما زال حيًّا
لكنها نَظَرَتْ للبيوتِ البعيدةِ مغمورةً بالمصابيحِ
وانفجرتْ بالنحيبْ"[1].

فبين السؤال هل الذي يبعث على استثمار البحث أم الاكتفاء بم قامت به، وسؤال كم الذي يوحي بكثرة البحث، لا تزل رغبة اللقاء مستمرة، ما دام إيمانها بأنه لا يزال حيا، إلا أن طاقتها في البحث عجزت عن الاستمرار فيأتي النحيب كردة فعل طبيعية لسيدة تبحث عن غائبها الذي قد يكون زوجا أو أخا أو ابنا، إلا أنها تصور لنا حالة من الوفاء والأمل غير المنقطع، حين تصبح رحلة البحث في المكان لا تقاس بالأيام بل بالسنوات.

والأمكنة في القصيدة العربية المعاصرة تتعدد وتختلف من شاعر لآخر، كما في الروايات تقريبا، باعتبار الشعر العربي المعاصر من بين الأجناس الأدبية الأكثر طواعية لاحتواء عدد كبير من الأمكنة على مستوى متونها، سواء الأمكنة الواقعية التي يستدعيها المبدع من الواقع، أو يستحضرها انطلاقا من مخيلته، ومن أبرز الأمكنة التي تتمظهر على مستوى النصوص الشعرية لدى مريد البرغوثي نجد (الحظيرة) كما يتجلى في قصيدة "الحظيرة"، باعتبارها مكانًا مغلقا، ولكن هذا المكان إطار عام تدور فيه الأحداث وتتحرك داخله الشخصيات، وهو ما يمكّن من خلق مساحات سردية داخل النص:

"المَمَرَّاتُ مِنَ المَرْمَرِ
وَالْقَاعَاتُ ضَوْءٌ وَمَرَايَا،
السَّجَاجِيدُ مِنَ الْحَائِطِ لِلْحَائِطِ
وَالْأَرْضُ رُخَامْ،
تُحَفٌ مِنْ كُلِّ فَجٍّ وُزِّعَتْ بَيْنَ الزَّوَايَا
وَالْحَشَايَا مِنْ حَرِيرْ
حَشوه رِيشُ النَّعَامْ

[1]- نفسه، ص44.

كُتُبٌ تَلْمَعُ فِي أَغْلِفَةِ الْجِلْدِ السَّمِيكَةِ،
اِسْمُهُ بِالْأَحْرُفِ الأُولَى عَلَيْهَا
وَعَلَى كُلِّ أَدَاةٍ لِلطَّعَامْ"[1].

تشكل الحظيرة في القصيدة جسرًا يربط بين الشخصية الرئيسية وهي شخصية الكاتب نفسه، والوطن الكبير/ فلسطين، باعتبارها فضاءً مكانيًا تتواجد فيه هذه الشخصية، وباعتبارها أيضا مفردة مكانية خاصة تمثل جزءًا من المفردة المكانية العامة؛ أي الوطن، يستهل السرد مستحضرًا عنصر الزمان والشخصية والحدث، هذه العناصر السردية الأخيرة التي تشكل المدينة وعاءً تجري فيه الأحداث والأزمنة وتتحرك داخله الشخصيات.

3- الزمان في ديوان طال الشتات:

اهتم النقد العربي بالبحث في الزمن وعلاقته بالأدب فتعددت الآراء النقدية والقراءات، لكن أهم ميادينها تعلقت بالوقوف عند أبعاد الزمن وبنيته لتحديد مفهومه، فإن ارتبط الزمن في النقد العربي بمقاربات الرواية والقصة، من خلال إسقاط مقولات النقاد الغربيين أمثال جيرار جينت، فإن كان الزمن يعد إلى جانب المكان والشخصيات من عناصر وآليات التحليل السردي والنصوص النثرية، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة انتفاء الشعر من عنصر الزمن، فجنوح الشعر العربي المعاصر نحو تسريد الشعر جعل من عنصر بنية الزمن تيمة أساسية في بناء القصيدة، باعتباره مكونا أساسيا في تحريك الشخصيات وتطوير الأحداث وتفاعلها، وبذلك تتحرك الأحداث وفق أزمنة متعددة تتراوح ما بين استحضار الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي الذي يمثل التاريخ والأصالة والتراث المشترك الذي يعود إليه الشاعر، وحاضر يعيشه ويصفه ويتفاعل معه وإن ارتبطت الكثير من القصائد في الشعر العربي بأزمنة تبعث على الخيبة أحيانا مثل النكبات التي صورها الشعراء وعايشوا أحداثها، فكان حضور الزمن طاغيا فيها، والزمن المستقبلي الذي يتطلع فيه الشعراء إلى تحقيق أمنياتهم ورقي أوطانهم، ففي هذا النوع من الزمن نجد هروبا للشاعر من أوضاعه الاقتصادية والاجتماعية وحالات البؤس والحرمان وحتى الاغتراب الذي عاشه الكثير من الشعراء في الوطن العربي، فكان الزمن بذلك رفقة عنصر المكان من آليات التأثيث الجمالي للقصيدة.

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص52.

تعددت تصنيفات الزمن بين أزمنة داخلية وأخرى خارجية، فتقول: سيزا قاسم بأنه" هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة- زمن القراءة- وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، وأزمنة داخلية (داخل النص): الأحداث التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول...."[1]، ارتباط الزمن بالقصة جعل من النقاد يفرقون بين زمن الخارجي والداخلي، فالأزمنة الخارجية تتمثل في أزمنة خارج النص مثل زمن الحكاية وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، وزمن القراءة وهو الزمن الذي يتلقى فيه القارئ أو المتلقي النص، أما الأزمنة الداخلية فتتمثل في أزمنة داخل النص فتتجلى في الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث القصة وتخضع لترتيب الراوي.

وعلى اعتبار أن الزمن عنصر مهم في القصة والرواية، فقد استفاد الشعراء من تقنيات الزمن وتقسيماته، فحضوره يسم النص بالحياة ففي القصائد السردية يحضر الزمن إما في استباق الأحداث أو عملية استرجاعها وأحيانا يتسم بالحذف والوقفة، وكل ذلك يجعل القارئ في ترقب مستمر للأحداث ونهايتها، وبهذا لجأ الشعراء لاستعمال الزمن وفق رؤيا إبداعية خاصة تستند إلى تجربة الشاعر فنجد الزمن الواقعي والزمن المتخيل والزمن النفسي.

نجد في قصيدة مريد البرغوثي المعنونة ب (الترويض) التي يقول فيها.

" تغيرتُ
من بعض قَرنٍ إلى اليومِ
ما عُدتُ نفسي
قَطَعتُ المسافةَ بين ابتدائي وانتهائي
بغمضةِ عُمْرٍ
وما أغمَضَ الراكضونَ ورائي
وكان اشتهائي فضاءً
ولكنّني سِرْتُ نحو الشِّراكْ!
أنا الشجرُ المشرئبُّ إلى مطلعِ الضوءِ

[1] - سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، د ط، 2004م، ص37.

جُنَّتْ عليَّ العِصيُّ الطويلةُ
تضربُ أعضائيَ الخُضْرَ عامًا فعامًا
فتسقِطُ عني خِصالي وأوصافَ قلبي"[1]

يقوم هذا المقطع على عملية ترويض كما عنون الشاعر لنفسه، فيبتدأ القصيدة بالفعل تغيرت، هذا الفعل الذي يحدث مفاجأة في تلقي النص، باعتبار أن المسافة التي أحدثها هذا التغيير تعد طويلة ليعبر عنها على أنها من بعض قرن إلى اليوم، يدور الشاعر في فلك زمني يسند إليه الأفعال التي تفيد الحيوية في النص والاستمرار، فيأتي الفعل قطعت للإشارة إلى الزمان ما بين الابتداء والانتهاء، يعيش الشاعر زمن من نوع خاص يعتمد على التكثيف المعنوي للزمن، فالمسافة عنده تقاس بغمضة عمر، هكذا أراد الشاعر أن يصور لنا فكرة ترويض الزمن الذي لا يروض، فمهما ادعى الإنسان أن يعيش الزمن إلا أنه سيفاجئه بسرعته.

وظف الشاعر معجما دالا على الزمن في هذا المقطع الشعري ك (قرن، اليوم، المسافة، عمر، عاما فعام) وكذلك الأفعال التي تعود على الزمن، فالشاعر اختار عنوان ترويض نكرة من دون تعريف ليرتبط بالزمن الذي يبقى نكرة صعب فهمه وإدراكه لأنه سريع من أجل فعل التغير، وبطيء في نفس الوقت لمن أراد أن يسير نحو ما يريد.

يشتغل مريد البرغوثي في كثير من القصائد على فكرة الزمن والتي تتيح دلالات مختلفة، يمكن التقاطها من السياق العام للقصيدة ففي احدى قصائده القصيرة بعنوان(دقائق) يقول فيها:

"*صَدَقَ البعضُ مع البعضِ فلَمْ يَتّفِقوا
بعد عامٍ
كذَبَ الكلّ وحَلُّوا المُشكِلة!
*التنقيطُ المنتظمْ من الصنبورِ التالفِ في رُكنِ العنبرِ
كَادَ يُفقِدُ السجينَ صوابَهُ
بعد شهرٍ
عندما جاء السباكون لإصلاحِه
صاح بهم:

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص62.

اتركوه يُنَقِّطُ.. أَرجُوكُمْ"[1]

في المقطع الأول من القصيدة إشارة رمزية وإسقاط ذكي من الشاعر للواقع العربي، حين يصبح الصدق والصراحة شيء لا يدعوا إلى الاتفاق، ومن أجل معرفة هذه الحقيقة يلجأ الشاعر إلى تسريع الزمن فيقول بعد: عام، فهذه الفترة الزمنية جعلت من قضية الصدق كذبة زائفة فلجأ هؤلاء البعض إلى الكذب الذي يمثل حلا ناجحا في مجال السياسة ووعد الشعوب المقهورة بما لا تملكه، إن الكثير من الأوضاع والمشاكل اليوم صارت تحلُ بالكذب باعتباره حلا يرضي جميع الأطراف وأن الزمن مهما طال أو قصر هو مجرد تبرير يلجأ إليه الناس في الدفاع عن مصالحهم.

يريد الشاعر أن يعالج فكرة الزمن من ناحية نفسية، فالسجين الذي اعتاد تنقيط الصنبور، وهو في السجن تصبح فكرة إصلاحه أمرا تافها، فتأتي الإشارة الزمنية من الشاعر في قوله (بعد شهر) لتطرح الكثير من التساؤلات، أين كنتم طيلة هذه الفترة، فشهر كفيل بأن يعتاد فيه السجين أي شيء، فعندما جاء السباكون لإصلاح العطب، كانت ردة فعل السجين بالصياح طبيعية، (اتركوه ينقط.. أرجوكم)، إن تشبيه حالة السجن والسجان والسجين، حالة تشبه كثيرا طرق التعامل مع الشعب في الكثير من الأوطان العربية، فقيمة الزمن تكاد تكون منعدمة، فلا يهم أن يكون الإصلاح بعد شهر أو عام أو أن لا يكون أصلا، كثيرا ما يلجأ البرغوثي إلى هذه الاسقاطات الرمزية التي تشير إلى الواقع العربي والفلسطيني وصورة الإنسان وكيف ينظر إليه، مستعملا في ذلك أسلوب السخرية المريرة، يلجأ فيها الشاعر إلى وظيفة البعد النفسي للإيقاع بحيث تساعد على ترجمة المعنى الداخلي وعمق الانفعال الذي يساهم في جمالية تكوين الصورة الشعرية على مستوى العنصر الزمني.

يستخدم الشاعر الزمن للربط بين مكونات القصيدة، فيحول تلك المؤثرات والعلامات الموجودة في الفضاء الخارجي، إلى نص متناسق الأركان، فيلجأ الشاعر إلى التنويع في الزمن بين متحرك وجامد من أجل إضفاء حس حيوي على القصيدة، تندمج فيه حركية الدلالة مع حركية الزمن، وبهذا تغدو الصورة الشعرية ركنا أساسيا في تكوين معالم النص الشعري عن الشاعر مريد البرغوثي، حيث يعمل على إيجاد صور مختلفة للمعنى، وفق رؤية خاصة تستند إلى نظرته إلى العلاقة بين الأشياء المرئية والمحسوسة، إن اللغة الشعرية عند البرغوثي تميل إلى استخدام الزمن وفق علاقة ظاهرية وباطنية تساهم في بناء الحدث

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص68-69.

ليخرج في قالب شعري متدفق، ويمكن أن نجد ذلك في قصيدته المعنونة ب (موج) التي يقول فيها:

"تَعودينَ من عَمَل اليومِ
مُجهدةَ الجسمِ والرُّوحِ مثلي
ونغتابُ عالَمَنا في هدوءِ الغداءْ
وتمضي الشواغلُ، درسُ الصغيرِ
انقطاعُ المياهِ، اختفاءُ الكتابِ الذي
نتبادلُ فيه القراءةَ
تدبيرُ أمر العشاءْ
مشاكِلُ جار سخِيفٍ
وتهنئة للصديقِ المشاغبِ
بعد ثُبوتِ براءتهِ في القضاءْ
ونسرقُ تِسعة أعشارِ قُبلتنا بين
غَسْل الأواني، وإعداد شايٍ لضيفِ المساءْ"[1].

تقوم هذه القصيدة على لغة إيقاعية حساسة نتيجة ذلك التفاعل مع العناصر الزمنية داخل القصيدة، فيحدث داخل الفضاء الإيقاعي المتناغم، يصور الشاعر مشهدا يوميا لعودة امرأة من عملها، الذي يتقاسم فيه الراوي معها نفس التعب والاجهاد، ليتصور لنا مشهد من حياة عائلة التي تغتاب العالم، وتمضي شواغلها، هذا التصوير لحياة قد تكون رتيبة وعادية فاختار لها الشاعر ما يوافقها من إيقاع متباطئ وبقافية مقيدة، تجعل من الزمن بطيء، تدور أحداث الحكاية الشعرية في فلك زمني يبدأ من زمن العودة من العمل، فنجد الزمن حاضر من خلال دلالات ألفاظ (اليوم، الغداء، العشاء، المساء)، فهذه الأوقات الزمنية التي يستعملها الشاعر هي جزء من حياة أي إنسان، ففي هذه القصيدة نجد بناء الحدث مرتبط بالزمن العاطفي الذي نجد أن الشاعر يريد أن يقول فيه أنه حتى القبل تكون مسروقة ومستعجلة، فيعبر الشاعر عن هواجسه وانشغالاته التي تجمع بين التدبير وعلاج المشاكل وتهنئة الأصدقاء.

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص29.

ينطلق البرغوثي من رؤية بصرية للمشهد المادي والواقعي الذي يقوم على الوصف التصويري، ليعبر عن تلك المشاهد برؤيا فنية تسند إلى جمالية اللغة في التصوير، تستند التجارب الشعرية التي يرصدها البرغوثي دائما إلى العلاقة القائمة بين الزمان والمكان والشخصيات في بناء صورة الحدث الذي قد يكون جزءا ملتقطا من الحياة اليومية أو مشهدا عابرا، لكن عملية الاشتغال لديه تتسم باللغة الإنسانية التي تهتم بالمشترك الإنساني، كون أنها تحمل قضية وهموم الجماعات المستضعفة، وهذا ما نحاول قراءته في قصيدة(غبطة):

"سراعاً،
تُغلّغلهم ضجَّةُ الرَّكْضِ
لا ينظرون إلى الخَلف
عاصفة من غُبار تلاهثهم
والزمانُ مهاميزُ تدفعهم للأمامْ
فلا وقتَ فيه لدفنِ الذي مات ركضًا
ولا وقت للشاشِ حولَ الجراحِ
ولا وقتّ للاختبارِ الدقيق لجسم الرياحِ
وروح الطريقِ، ولا أذنَ تسمعُ نصحًا
يهزُ وثوقَ الوُثوقِ
ولا عين تبصرُ إلى أمام الأمامْ
ولا ضير في كُلِّ ذلك...
لكن ما يركضون إليهِ جميعًا،
تكَوَّمَ، مُنْسَجِمًا،
خلفهم"[1].

تبتدأ القصيدة بالدلالة الزمنية لكلمة(سراعا) والتي تعود على الجماعة، والتي يؤكد عليها الشاعر في قوله تغلغلهم ضجة الركض، هذا المشهد الذي يجعل القارئ يتساءل من أي شيء تهرب هذه الجماعة مسرعة، متغلغلة في الركض، لدرجة أنهم لا ينظرون خلفهم، وكأن في التأخر هلاكهم الأكيد، وعاصفة الغبار تلاهثهم وتجعلهم يتنفسون بسرعة من أثر

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص 14، 15.

الجري، وحتى الزمان أصبح مهاميز، لهذه الكلمة دلالتها الايحائية داخل القصيدة فهذا الركض الذي لجأ إليه الناس وكأنه لا يتوقف هو سباق ضد الزمن، هذا الزمن الذي بات يشبه قطعة الحديد التي يلبسها الفارس في عقبه، حتى ينخس بها بطن الدابة حتى تسرع في المشي، فصار الزمان هو الذي يقوم على حث الناس على الإسراع، لكن من أجل ماذا.

يجيبنا الكاتب في السطر الذي يليه بحيث صار لا وقت لدفن الذي مات ركضا في سباق الحياة أو الموت، وحتى أنه لا يوجد حتى للم الشاش حول الجرح، ولا وقت لاختبار جسم الرياح، ففي تكرار كلمة لا وقت ثلاث مرات داخل القصيدة تأكيد على الزمن الذي يتسابق حوله الناس، ففي هذا الطريق لا يمكن للأذن أن تسمع نصحا يعيد الثقة في النفس، ولا العين تبصر ما في الأمام، لكن هذا الذي تخاف منه هذه الجماعة تكوم خلفها، تقوم هذه القصيدة على شعرية المفارقة فبين العنوان الذي جاء مفردا دالا على الفرح(غبطة) نجد القصيدة تأخذ منحى الصراع ضد الزمن من أجل البقاء، فاختار الشاعر المفردات التي تفيد حضور الزمان سواء صراحة أو تلك الأفعال التي تفيد وقوع الزمن في القصيدة ك(سراعا، تغلغل، الخلف، تلاهثهم، مهاميز، لا وقت، ركضا، الأمام، يركضون)، وبهذا نجد أن البرغوثي يحاول أن يقرأ أحداث التاريخ وتحولاته وآثاره في النفس البشرية، فلا تغدو الغبطة سوى الفرح بالاستشهاد، فتصور القصيدة هنا ذلك المنظور التأملي الانفعالي الذي تقوم عليه القصيدة، كرد فعل إبداعي ينطلق من تصوير الواقع الفلسطيني، فمريد البرغوثي في كثير من قصائده وقصيدة (غبطة) واحدة من بينها يحاول أن يصور احباطات الشعب الفلسطيني ومعاناته ومكابدته للاحتلال الصهيوني الغاشم، لكن رغم ذلك يبقى دوما هناك أمل في النصر والتحرر، وبذلك فإن هذا الركض نحو المستقبل المجهول الذي يجري نحوه الشعب الفلسطيني لن يتوقف، وهذا الموت وهذه الجراحات، ستأتي دوما من الخلف، لذلك يصير السير نحو الأمام واجبا.

قيمة الزمن في أشعار البرغوثي أنها تقوم على ممارسة واعية تستثمر في آليات السرد وتعالق الزمن بالتاريخ والذاكرة والشخصيات في بناء شعري متناغم يقوم على إيقاع نفسي تفرضه سياقات النص.

4-سردية الحوار:

ارتبط الحوار كعنصر من عناصر البناء المسرحي والدرامي، فهو العنصر الذي يميز المسرح عن سائر الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والرواية، فالعمل المسرحي في بنائه الفني

وتقديم الشخصيات والأحداث ينطلق مما يتيحه الحوار من دلالات وتقديم للموضوع، فالحوار الدرامي" هو أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره، أو يرغم عليه الكاتب الدرامي لتقديم حديث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[1]، فالحوار الدرامي يقوم على تكثيف لغوي، أما الحوار فيما هو متعارف عليه في الاصطلاح الأدبي والنقدي، فقد تعددت رؤى النقاد والدارسين حول تعريفه، باعتبار أن الحوار لم يقتصر على جنس أدبي معين، فنجد أنه" الحوار محادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب، لا بد منه في العمل المسرحي، ومن حوارهم تتوضح الأفكار"[2].

يدل هذا القول على أن الحوار شرط لازم في بنية العمل المسرحي، ذلك نتيجة الدور الأساسي الذي يقوم به في إيضاح أفكار المسرحية وتقديم الشخصيات وبناء الحدث، ويعرفه سعيد علوش على أنه" نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب أشخاص على الإرسال والتلقي"[3]، فالهدف من الحوار هو إنتاج عملية تواصل بين شخصيات المسرحية سواء في النص المكتوب أو العرض المسرحي، فينتج عن ذلك الحوار عملية إرسال وتلقي بين الممثل والمتفرج.

إلا أن الحوار كعنصر سردي لم يقتصر على المسرح والدراما فقط وإن كان عنصرا مهما في بناء الأحداث، فالحوار في القصة ليس بعيد عن مفهوم الحوار في المسرح، فالحوار في القصة هو" الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة، وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى"[4]، يمنح الحوار للقصة دافعا لسير الأحداث، لأن السرد وحده يحتاج إلى عناصر فنية أخرى من أجل التنويع في بناء الأحداث واستمراراها.

من هذا المنطلق هل يمكن أن نعتبر أن الحوار وافد جديد على المشهد الشعري العربي؟ قد تتباين الإجابات وتختلف من ناقد إلى آخر ممن تطرقوا إلى موضوع الحوار في الشعر العربي، لكن الأمر الثابت هو أن الحوار من خصائص القول الإنساني، وموجود في كل الأشكال الأدبية وحتى في حياة الإنسان اليومية، فالحوار موجود منذ العصر الجاهلي، ولئن

---

[1]- عبد العزيز حمود، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998م، ص134.

[2] - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص385.

[3] - سعيد علوش، مرجع سابق، ص78.

[4] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979م، ص86.

اختلفت أشكال الأداء في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، واختلف اهتمام الدارسين والنقاد بعنصر الحوار بكونه أداة شعرية مهمة في النهوض بالفكرة والصورة" وإذا انكب علماء السرد على الحوار يدرسونه في النصوص الروائية لحضوره المكثف فيها، ولقيمته التداولية ولجاذبيته المخصوصة التي يمارسها على القراء، فإن أغلبهم عزفوا عن دراسته في الشعر وحجتهم في ذلك أن النفحة الشعرية تحقق بالكثافة والإيجاز والعفوية، وتضمحل بالإطالة والحوار والقصدية"[1]، إلا أن هناك دراسات حديثة اهتمت واتجهت إلى دارسة العناصر السردية في الشعر ومن بينها الحوار، كما أن الشعراء اتجهوا نحو استعارة الكثير من العناصر السردية في بناء قصائدهم الشعرية.

أما الحوار في الشعر فإنه يحقق الوعي الأدبي تحققا كاملا داخل لغته، فهو يعبر عن نفسه تلقائيا من خلالها مباشرة بدون قيود، كما أن الحوار في الرواية يتجه صعودا وهبوطا نحو خطابات الآخرين في إطار ما تطرحه مجموعات الخطابات من علاقات اجتماعية ورؤياوية، ومن هنا نجد أن لغة السرد في الحوار تتسم بحركة الأنا والآخر في آن، داخل التشكيلات الحوارية، لكن الحوار في الشعر نجد أنه يتسم بلغة خاصة تتجه نحو الخطاب نفسه، وتصنع حالة من التوتر والتألم، فتتحقق هذه اللغة كأنها لغة أكيدة، والحوار في الشعر من الأدوات الفنية التي توسل بها الشاعر المعاصر في التعبير عن تجربته المعقدة والرغبة منه في بناء نصي بعيدا عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل، بعيد عن أحادية الصوت ورغبة في تعددها مع أصوات الآخرين لكشف مواقف متنوعة ورؤى مختلفة، رغم أن الحوار تكنيك مسرحي فإنه يخلق مساحة سردية تتيح للشاعر التنقل من وضع إلى آخر فيتعدد الرواة وتتعدد الأصوات السردية داخل النص الشعري، نتيجة انفتاح الشاعر على تقنية الحوار، ليصبح النص الشعري الحواري وثيقة وجود مزدحم بالأسئلة والحوار مع الذات والآخر حتى يبقى حضور الذات مضيئا ساطعا[2].

تمثل قصيدة (أنتِ وأنا) قصيدة شعرية يتقاطع فيها سرد الذات مع الغير، فالإهداء موجه إلى رضوى عاشور، زوجة الشاعر مريد البرغوثي يقول في قصيدته:

" أنتِ جميلةٌ كوطنٍ مُحرَّر
وأنا مُتعبٌ كوطنٍ محتلّ

[1]- عامر الحلواني، أسلوبية الوصف والحوار، د ن، تونس، د ط، 2003م، ص119.

[2] - ينظر: عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص155، 156.

أنتِ حزينةٌ كمخذولٍ يقاومْ
وأنا مُستَنْهِضٌ كحربٍ وشيكة
أنتِ مشتهاةٌ كتوقفِ الغارة
وأنا مخلوعُ القلبِ كالباحثِ بين الأنقاضْ
أنتِ جسورةٌ كطيارٍ يتدربْ
وأنا فخور كجدَّتِه"[1].

تقوم هذه الشعرية بين خطاب الأنا التي تمثله ذات الشاعر التي تجمع بين الصفات (التعب، الاستنهاض، المخلوع، الفخور) في مقابل الصفات (الجمال، الحزن، المشتهاة، الجسارة)، فيستعير الشاعر لهذه العواطف المتناقضة معجما حربيا فنجد(وطن محتل، وطن محرر، يقاوم، حرب، الغارة، الأنقاض، الطيار)، إن لهذا المعجم دلالته في التعبير عن الحب حين يكون مصادرا بحكم الحرب والاغتراب عن الوطن بسب الحرب، فتصبح مشاعر ذات الشاعر تستقي معجمها من دائرة تجاربها الخاصة، التي تمنح هذا الحب بعدا قويا يبعث على الأمل من رحم المعاناة، فرضوى هي المعادل الآخر من الجانب الجميل الذي قد تمثل كل مأساة يعيشها الشاعر ففيها يرى الجمال والحزن، ويرى التشهي والجسارة، هذه الصفات التي تمنح النص بعده الجمالي في الجمع بين الأشياء المتناقضة، فالحب مثله مثل الحرب لا يمكن أن نعرف ما قد تمنحنا إياه.

كما تقوم القصيدة أيضا على حوار ينتجه الشاعر بين ضمير المتكلم(أنا) والمخاطب (أنت) فهذا الحوار ما بين الشاعر وزوجته، التي تتعدد صفاتها بتعدد ضمير المخاطب أنت، فاستخدام تقنية الحوار لمقاربة بين مشاعر الذات والآخر، فالشاعر يرى صورته من خلال الحوار الذي يستدعيه لصورة زوجته في مرآته هو وكيف يراها، فتدو الصور في القصيدة صورا حوارية داخل القصيدة قائمة على التقابل بين(أنت/أنا) وبين أشكال التضاد التي تصور صورة (الرجل/ المرأة) و(الزوج/ الزوجة)، إن شعرية القصيدة تقوم على البناء الحواري بين الضمائر وإسقاطات صورة الذات والآخر في مرآة الوطن.

تجدر الإشارة أن الحوار في الشعر العربي الحديث والمعاصر ليس مقرونا بأن يتبادل الحوار شخصين مختلفين، داخل القصيدة بل نجد أن الذات الساردة شعريا هي من تتكفل في التنويع من الأقوال بين الشخصيات داخل القصيدة وذلك عن طريق الضمائر أو

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص 70.

الأفعال التي تعود عليها، مثلما مر علينا في قصيدة البرغوثي (أنت وأنا)، والتي حاول فيها البرغوثي أن يتحرر من أحادية الصوت بأن أن يجعل هناك أفعال منسوبة إلى غيره وتأتي على لسانه.

أما في قصيدة (أيقظوه) فيقيم الشاعر حوارا مع الناس، ينزع فيه إلى التأمل في أحوالهم، فيبتعد الشاعر عن الخطاب المباشر فيقول في قصيدته:

"أيقِظوا حُزْنَكُمْ، أيقِظوه!
أيقِظوا حزننا!
أوقِفوهُ على قدميهِ
اسندوهُ وهزُّوهُ في قسوةٍ
أو حنانٍ
خُذوهُ إلى الماءِ مِن نَومِهِ
لم يَعُدْ عندنا ما نقدمُه لك، قولوا لهُ
لم يعدْ عندكَ الآن شيءٌ لنأخذَهُ
أوصِلوهُ إلى البابِ في قسوةٍ أو حنانٍ
وقولوا له نِمتَ فينا طويلاً
تُشيعُ البرودةَ في الروحِ
تُلْهي الصبيَّ عن اللهوِ، تلهي العجوزَ عن
الثَّرثراتِ
وتلهي الفتاةَ عن الانحرافِ الجميلِ"[1].

يجيد الشاعر في هذه الفقرة الشعرية، رسم صور ساخرة عن الحزن الذي ارتبط بحياة الناس، يأخذ هذا الحزن الذي يحاوره الشاعر أبعادا كثيرة فهو طفيلي لبث في الناس كثيرا، فسبب انعدام الأمل وفقدان الناس الرغبة في القيام بأعمالهم، فنجد الطفل توقف عن اللعب والعجوز عن الثرثرة والفتاة عن الانحراف الجميل.

يقول مريد البرغوثي:

"دعوا العينَ تبصر مسافاتِنا
ثم عودوا إلى أيِّ شيء

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص73.

إلى غضب (صار يُضحِك شيئًا فشيئًا)؟
وعودا!
مطاريدَ يخشونَ أن يمعِنوا في السعادة
أو في الشّقاءْ
لهم نُبْلُهمْ هاربينَ من اليأسِ والاغتباطِ
ويمشون في طُرقِ الانقراضِ إلى ساحةٍ للبقاءْ
اجفلوا مثل عصفورةٍ
لم تجد مطرحًا في الغصونِ ولا في السماء!
اجفلوا واذهبوا حيث كُنْتُمْ:
جَمَالاً يُخالفُ كُلَّ القوانينِ كُنْتُمْ
مهدَّاتِ هَدْمِ الأليفِ
ورَجْرَجَةً في زوايا السقوفِ"[1].

إن شعرية قصيدة (أيقظوه) تقوم على تقنية الحوار المضمر الذي يقوم على بناء العناصر الجمالية للقصيدة، فيختار الخطاب اللومي التهكمي الساخر من الأوضاع التي يعيشها الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال الصهيوني، تقوم القصيدة على خطابات يوجهها الشاعر إلى الفلسطينيين، كقوله في أفعال الأمر (دعوا، عودوا، أجفلوا، اذهبوا)، يقف البرغوثي في نصوصه مع الآخرين للتحاور بشأن الحياة، وما الذي يمكن للإنسان أن يفعله، فتأتي الأسئلة التي ينسجها مفعمة بالأمل والخيبة التي تنتجها سياقات الواقع التي يعيش فيه الإنسان الفلسطيني.

يمثل الحوار من باب التأمل الساخر تقنية لجأ إليها الشاعر في سرد الأوضاع والتقاط الصور التي تعكس قتامة الأوضاع وبؤس الحال التي يتخبط فيها الإنسان، فيقول في ختام القصيدة:

" ومن عتمةِ القلبِ
عَبْر الرَّجاءِ المُهشَّم
سيروا تجاهَ الرَّجاءْ
في الزمانِ المُريحِ ادخلوا في التَّعَبْ

[1]- مريد البرغوثي، طال الشتات، ص74.

في الزمانِ الكسيحِ ادخلوا في السباقْ
في الزمانِ الزجاجِ ادخلوا في الحجارةِ
عودوا لأحلى السذاجاتِ
(يسقطْ!، يعيش!)
اجفلوا
لا تلوموا الذي لا يُلامُ
ولا تَتْركوا الحُلْمَ يَرجفُ بَردًا
بهذا العراءِ فيَفْني..
إذا ما استطعتُمْ
إذا ما استطعْنا"[1]

يهيمن صوت الشاعر في التعبير عن الصوت الجمعي، من خلال جملة من أفعال الأمر التي يقدمها للجماعة، فيحاول أن يقدم لهم عبر الزمن الثلاثي الصفات(المريح، الكسيح، الزجاج)، أن تدخل هذه الجماعة في (التعب، السباق، الحجارة)، إن الزمن الذي يقف عنده الشاعر يقوم على التضاد فالزمن الأول هو الزمن (المريح /المتعب) والزمن (الكسيح /السباق) والزمن (الزجاج/ الحجارة)، تقوم هذه الثنائيات على هذه المفارقة بين هذه الثنائيات الضدية التي يريد الشاعر أن يتخذ منها مقابلا للواقع الفلسطيني، ثم يطلبهم في حوار يغلب عليه صوت الشاعر بالعودة إلى زمن السذاجات، ثم يطلبهم بأن لا يتركوا الحلم يرجف بردا فيفنى في العراء، إذا استطاعوا إلى ذلك سبيلا.

فبين الحزن الذي يأبى أن يرحل عن الفلسطيني، توجد دوما بارقة أمل، هذا الأمل هو الحلم الذي يشبه الطفل الذي يكبر ويحلم بغد أفضل إذا وجد الرعاية والاهتمام، كثيرا ما يحاول البرغوثي بإسقاطات ذكية وتلميحية للواقع الفلسطيني، فيلجأ إلى تقنيات سردية تجعل من القصيدة صورا ومشاهد تصويرية تقوم على الحوار والبناء الدرامي، فالشاعر يحاور ذاته والآخر من خلال صوته هو، فكما أن صوت الفلسطيني غائب في الواقع نجد الشاعر يحرضه في حواره الجمعي بأن يستفيق، من أجل حلمه، فقامت القصيدة على البناء الذي يجمع ما بين الحزن والحلم، وهما صفتان ترتبط بالأنا والأخر والجماعة،

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص74، 75.

فالحزن الفلسطيني واحد والحلم الفلسطيني كذلك واحد، فإيقاظ الحزن من أجل توديعه هو بداية للحلم إذا لم يترك وحيدا في العراء.

5- السيرة الذاتية والشعروتقاطعات العناصر السردية في القصيدة المطولة:

كما سبق وأشرنا إلى أن الشاعر مريد البرغوثي قام في ديوانه على تنويعات في الشكل والمضمون، ومن بين القصائد التي لها ميزتها الخاصة نجد قصيدة (طال الشتات) هذه القصيدة التي جزء من الديوان خص بها الكاتب عنوان ديوانه، فهذه القصيدة واحدة من القصائد المطولة التي نجد فيها تلاحما أجناسيا يجمع بين السيرة الذاتية والشعر، باعتبار الشاعر شاهد يحكي تجربته حول الشتات الذي تعرض له الفلسطينيين، ومكابدات اللاجئين والغربة القسرية المفروضة عليهم، إن علاقة الإنسان بالمكان توجدها تلك الظروف الخاصة التي يعيشها الإنسان ففي حالة النفي والاغتراب تصبح الحاجة إلى الوطن أكبر، تقول الناقدة اعتدال عثمان" وحس المكان بالمعنى الأول، أي المكان الفعلي، حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض-الأم-، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحذا إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الحس هو الكتابة عن الوطن من المنفى"[1].

بناء المكان في تجربة الشاعر الفلسطيني مسكونة بالذات بالتجربة المريرة، بالانقطاع الفعلي عن الوطن، فالوطن يصبح في ذاكرة الشعراء عبارة عن خيال عن أمكنة متعددة، تحتاج إلى تأشيرة العودة، وفي ظل استحالة العودة أو تأجيلها إلى زمن غير معلوم، يصبح الوطن قصيدة أو ديوان، ولعل الكاتب استطاع تجسيد هذا الوطن في أعماله النثرية(ولدت هناك ولدت هنا/ رأيت رام الله) فالمكان جزء من حياة أي شخص فهو يمثل ذاكرته وهويته وانتماءه" فتشكل هذه العناصر مجتمعة بناء لغويا يكون بديلا عن الانفصال الخارجي عن الوطن، ومن ثم لا يكون الانسحاب الاختياري، أو الاقتلاع القسري من المكان الذي يحدث في الواقع، موتا لفكرة الوطن، وإنما تظل الفكرة قادرة على النمو في الغربة، فالشعراء في المنفى يعيشون وطنا لغويا يبنونه في ديوان أو قصيدة شعر"[2]

[1] - اعتدال عثمان، مرجع سابق، ص06.

[2] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص07.

يمكن العودة إلى تعريف ما اصطلح عليه الناقد محمد صابر عبيد ب (القصيدة السير ذاتية) والتي يعرفها على أنها" قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة، بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري، وقد يتقنَّعُ الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سير ذاتية "[1].

لا يشترط في القصيدة السير ذاتية نوع معين من الشعر، فنجدها في شعر التفعيلة والشعر الحر والقصيدة النثرية، وبذلك فإن القصيدة السير ذاتية بحسب حدودها الاصطلاحية القائمة على فكرة التداخل الأجناسي بين الفنون تمثل" نوع من الشعر المسردن الذي يتقابل فيه الشاعر والراوي، ويندرجان معا في تداخل مستمر وغير نهائي، يكون فيه الشاعر مصدرا لتخيّلات الراوي، فالمكان الجسدي والنفسي والذهني للشاعر يشرح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل، مما يوفر حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجوهها، من دون خوف من الوصف البارد للتجربة ولا الانقطاع التخييلي عنها"[2]، بحيث تقدم للقارئ نموذجا شعريا جديدا يتخذ من تداخل العناصر الشعرية مع فن السيرة الذاتية.

"طال الشّتاتُ وعافَتْ خطونا المُدُنُ وأنتَ تُمعـــــنُ بُعدا أيها الوَطَنُ
كأن عشقك ركض نحو تهلكة ونحن نركض لا نبطي ولا نهـــن
يقول من لم يجرب ما نكـابده كأن أجملهم بالمـــوت قد فتنوا
ولو حكى الموت بالفصحى لصاح بنا كفى ازدحاما على كـــفي واتَّزنوا
يهوي الشهيد وفي عينيه حيرتنا هل مات بالنار أم أودى به الشجن
أشواقنا وإن طواها الصدر بادية وقهرنا في فم البـــارودِ مختزنُ
لك اتجهنا وموج الحلم يجمعنا فبعثرتنا على أمواجـــها السُّفُنُ
ارجع فديتك إنْ قبرا وإنْ سَكَنَا فدونَكَ الأرضُ لا قبرُ ولا سَكَنُ"[3]

[1] - محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي (التجربة والكتابة)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د ط، 2012م، ص69.

[2]- خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية (بنية النص وتشكل الخطاب)، عالم الكتاب الحديث، إربد ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص175.

[3] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص85.

في هذا المقطع من القصيدة التي يصور فيها الشاعر قصة الشتات الفلسطيني الذي يعد هو جزءا منه، لكننا نجده يستعمل ضمير المتكلم (نحن) وإن كان ينطلق من تجربته الشخصية وخاصة أن القصيدة كتبت بين عامي 1982و1983م، العام الذي شهدت في فلسطين معارك بدأت في 6 حزيران حينما قررت الحكومة الإسرائيلية شن عملية عسكرية ضد منظمة التحرير الفلسطينية.

القصيدة تمثل ذاكرة تاريخية للشاعر وجزءا من تجربته التي يتقاسمها مع أبناء جيله والتي كان من مخلفاتها هذا الشتات الفلسطيني في أنحاء العالم، إلا أنه ظل هناك إيمان راسخ بالعودة إلى الوطن مهما طال البعد عنه، ومهما تدهورت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، إن قصة الشتات الذي يعيشه الشعب الفلسطيني جعل من الشاعر يتحدث عنها بلغة ساخرة من الأوضاع التي يحياها هو وكثير من أبناء شعبه، فيقول(وعافت خطونا المدن) وكأن في هذا إشارة أنه لا توجد أرض أو دولة أخرى يمكن أن تعوض فلسطين في قلب أبنائها فهذه المدن وإن احتضنتهم سيأتي يوم وتتنكر لهم وتعاف خطوهم، يتحدث الشاعر بخيط سردي محكم يعيد فيه تصوير شيء من ذاكرة الفلسطينيين وتاريخهم النضالي، فيتساءل عن السر الذي يكمن وراء اندفاع الفلسطينيين المستمر والدائم نحو التضحية، فعشق فلسطين فرض يستدعي الركض الذي هو إشارة زمنية إلى الاستباق والتطلع إلى غد جديد، فأبطال فلسطين كأنهم اغرموا بالموت فلا يهابونه، وأن هذا الموت لو كان ناطقا لكان يصرخ في وجوههم زاجرا، كفى لا تزدحموا حولي سيأتي الدور على الجميع، من كثرة الموت لم يعد يعرف الناس بأي شيء مات الشهيد بنار العدو أم أن ثقل الأحزان هي التي أودت به، الوطن الفلسطيني يسكن كل ابن من أبنائه يقول الشاعر(لك اتجهنا وموج الحلم يجمعنا)، إلا أنه طال شتاتهم فمن دون هذا الوطن يبقى كل العالم لا قبر ولا سكن بالنسبة للمغترب عن وطنه.

يقول البرغوثي:

" نحنُ منْ لم نمتْ بعدُ

نملكُ أن نعتني بالخيامِ الجديدةِ

شهرًا فشهرين عامًا فعامين

نألفُ قهوتَنَا فِي الشَتَّاتْ

ونصبُو إلى مُستَحِيلَاتِنَا الخَارِقاتْ

كأَنْ يكبرَ الطفلُ
أو يَطعَنَ الكهلَ في السنِ
أو يلتقِي غَائِبانِ وتَلْتَمَ العَائِلَةْ
نحنُ منْ لم نمتْ بَعدُ"[1].

تقوم قصيدة البرغوثي على تشكيل شعري يمزج ما بين الشعر العمودي والشعر الحر وقصيدة (طال الشتات) واحدة من القصائد المطولة في ديوانه، والتي تقوم إلى إعادة تشكيل صورة الذات من منظور جمعي في ضوء تاريخ فلسطين المعاصر، فالشاعر الراوي في القصيدة يضطلع بهم التعبير عن المشاعر التي تنتاب الجماعة فيقول:(نحن من لم نمت بعد) وفي هذا تأكيد على أنه مهما دفنت فلسطين من شهداء ستبقى بقية باقية، فأرض تبلع وأرحام تدفع، كما أن لهذه الجماعة قدرة على الاعتناء بالخيام الجديدة وهي إشارة مكانية إلى الشتات، فكما أن الخيمة قابلة للترحال فكذلك الفلسطيني عرف بعدم الاستقرار، وفي قوله شهرا فشهرين عاما فعامين إشارة زمنية هي الأخرى تدل على قوة الصبر والألفة التي تفرضها الأوضاع، فيألف الشاعر قهوته في الشتات، وهم يتطلعون من خيامهم إلى المستحيلات الخارقات، التي قد تكون حلما قد يتحقق مع جيل جديد، هذا الجيل الذي يمثل بداية الحياة ونهايتها، بين أن يكبر طفل ويطعن شيخ.

يصور الشاعر بأسلوب سردي حكاية تاريخية تنطلق من تجربة الذات والجماعة مع الشتات الذي يعيشونه ويحاولون أن يألفوه، لكن في شكل ينم أحيانا عن الرضى وفي أخرى عن السخط، يقول مريد البرغوثي:

" نحنُ من لم نمت بعدُ
كم مرةً سوفَ نرحلُ، كمْ مرةً سوفَ
نحملُ ذاكرةً للشواهدْ
تسطعُ فيها جميعُ المشاهدْ
يأمنُ بينَ يَديهَا الشهيدُ الذي شَكَّلنَا صوتهُ
والذي غَدُنَا بيتهُ
والذي صَوتنَا صَوتُهُ
والذي سوفَ ينهضُ حينَ نواصِلُ

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص85، 86.

لكنْ حينَ نهجرُ أوصَافَنَا سوفَ يقتلُهَ موتهُ"[1].

إن هذا المقطع وغيره من مقاطع القصيدة يخوض في موضوع الشهادة والشهداء والمراثي بصفة عامة، كونها انصبت أو ارتبطت بشهداء الانتفاضة والحروب والثورات، فجسد الشاعر احباطات النفس المتواصلة، فيصور لنا البرغوثي الزمن الفلسطيني الممتد من منفى إلى منفى، الذي يجسده قوله(كم مرة سنرحل) وكأن هذا السفر والرحيل طويل لا ينتهي، إن هذا السفر ليس سفر متعة واستجمام إنما هو سفر اغتراب وحزن وقهر، سفر المغلوب على أمرهم، فيبقى التساؤل يؤرق الشاعر مجددا(كم مرة نحمل ذاكرة للشواهد)، وإن كانت تدل كلمة الشواهد على مكان معين يحيل على قبر الشهيد إلا أن في فلسطين كثيرا ما تكون شاهدة الشهيد في ذاكرة أهله يحملونها من منفى إلى آخر، يحاول الشاعر أن يصور للقارئ صورة الشهيد التي يريدها من الجيل الذي بعده، أن يواصلوا على مسيرته فبذلك يكون حيا ناهضا، لكن متى هجر الإنسان الفلسطيني أوصافه وتنكر لوطنه وأهله وانتمائه ودينه، فسوف يقتله موته في كل حين، هذا الموت لم يطل الشهيد الفلسطيني فحسب فحتى قادة الأنظمة العربية تقاعسوا في نصرة فلسطين:

يصور الشاعر مريد البرغوثي ذلك في قوله:

" وفِي الريحِ تخفُقُ راياتٌ عشرينَ مملكةً للعربْ!

وطلبنا جرعة الماءِ فقالوا نحن شئنا لكـــنِ الماءُ أبى

وطلبنا الخُبز قالوا قد عَجَنّا وغَفَلْنَا فنســينا الحَـــطَبَا

وطلبنا في انقطاع الضوءِ شمعاً نصحونا أن نضـــيء الكَهْرَبَا!

وطلبنا سيفَهُم قالوا اعيرونا كُلُّ سيف بين أيديـــــــنا نَبَا

غير أنّا عندما جئنا إليهمْ، عن طريقِ البحرِ، صاحو مرحبا!

عجبي !"[2]

يعمد الشاعر في هذا المقطع إلى أسلوب السخرية من قادة الدول العربية، كما أنها تترجم معاناة الشاعر ومواطنيه، كما أنها ترسم جوا مأساويا عن حياة اللاجئين، يلجأ الشاعر إلى استخدام كلمات (الماء، الخبز، الضوء) للتعبير عن أبسط الأشياء التي يتمناها المواطن

[1] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص87.

[2] - مريد البرغوثي، طال الشتات، ص90.

الفلسطيني في مخيمات اللاجئين أو في الشتات، وحينما يطلبها من قادة الدول العربية، يسوفون في تلبية هذا الواجب الإنساني والديني، ويخلقون الأعذار الواهية.

ينطلق البرغوثي في قصيدته (طال الشتات) من تصوير واقعي لحالة الشعب الفلسطيني وهو الشاهد على أحداثه، قد تختلف أساليب التعبير عن الواقع، فنص البرغوثي يقوم على الحكائية التصويرية للمشاهد التي تغفلها شاشات التلفاز وأخبار الصحف والمجلات العربية، يجمع فيها بين السرد والشعر بين الحكاية الذاتية وصور المجتمع بين ذاكرة فلسطين وتاريخها، بين الخيبة والأمل، عسى يقصر طول هذا الشتات، يمزج بين التعبير الساخر والرثاء الحزين وهو يكتب تاريخ الذاكرة والشتات.

الخـــــاتمة

ختاما، لا بد من الإشارة إلى بعض الاستنتاجات التي نقدمها كخاتمة لهذه المذكرة ، وهي استنتاجات ولدتها جملة من الملاحظات عبر صفحات هذا البحث نوردها في الآتي:

01 - تعد مسألة الجنس الأدبي ضاربة بجذورها في تاريخ الأدب، لذلك كان من الصعب الفصل بين الجنس والنص الأدبي، وبالتالي عرفت قضية الأجناس تبلورا في إطار نظرية الأدب، من حيث التصنيف ووضع القوانين، ومن ثم النظريات والمناهج بعد ذلك، هذا ما أدى إلى ضمور بعض الأجناس وظهور وولادة أنواع أخرى جديدة، وأحيانا نجد هناك تجاور بين أكثر من فنين أدبيين لهما مميزاتهما الخاصة، كالرواية والسينما، والشعر والسرد، والشعر والمسرح.

02 - العلاقة بين الشعر والفنون التشكيلية قديمة في الممارسة، أخذت في الشعر العربي المعاصر منحى جديد يتلاءم والتنظيرات النقدية الغربية والعربية، كما أن انفتاح الشعر العربي المعاصر على الفنون التشكيلية كالرسم والصور والخط كإضافة نوعية للقصيدة، فجنوح الشعراء نحو التجريب ساهم في إعادة هيكلة وتأثيث القصيدة وفق رؤية فنية تتجاوز نقاء الجنس الأدبي.

03 - الرؤيا الإبداعية للشاعر تحتم عليه توسيع أفق نظره، في تكوين الصور التي قامت في الشعر على الخيال، أما في السينما فكانت للصورة والصوت عنصر جمالي آخر في التشكيل السينمائي، هذا الأمر جعل من الشعراء ينفتحون على فنيات السينما والمونتاج في إخراج قصائدهم، وهذا الانفتاح يعد إثراء وإضافة نوعية للقصيدة العربية التي نوعت من مصادرها في بناء القصيدة ورسم الصورة الفنية لها.

04 - أضافت البنية السردية بأركانها المختلفة حساسية وجمالية جديدة للقصيدة العربية، على مستوى خصوصية الكتابة فاستثمر الشعراء في الطاقات التعبيرية للسرد، وذلك بانتقاء قيم وأساليب تعبيرية جديدة تستند إلى الفضاء البنيوي القائم على البناء الدرامي والتصوير المشهدي.

05 - ارتبطت كثير من النماذج الشعرية للشعراء الفلسطينيين أمثال (محمود درويش، سميح القاسم، عز الدين المناصرة، مريد البرغوثي)، بتسريد الشعر والتجاور ما بين السردي والشعري، من أجل إرساء الإدراك الذي يقوم على شعرية تعمل على إعادة تكوين هيكلة القصيدة من البناء الغنائي إلى الدرامي والسردي، ما يمنح القصيدة بعدا آخر من ناحية الرؤيا والتأويل.

06 - جمع الشاعر مريد البرغوثي بين العناصر الشعرية القائمة على خصائص جمالية تروم التجديد والبحث عن أشكال جديدة للتعبير، تنطلق من تصوير الواقع وإخضاعه لجمالية التصوير التي تنبني عنده على بساطة الأسلوب وجزالة اللفظ وعمق المعنى.

07 - استندت نصوص البرغوثي في ديوان طال الشتات على انفتاح أجناسي يأخذ من عناصر السرد كالحدث والمكان والشخصيات، صانعا لُحمة سردية جعلت من شعره يسلك منحى جديد، يقوم على جمالية الإيقاع وعمق التصوير والتشويق لعالم الأشياء، التي يحفل بها ديوانه كثيرا، فنجد حضور الألوان والأماكن وعناصر الطبيعة في شكل حميمي يصنع لها عالمها المتفرد في كتاباته.

08 - مثلت الأنساق المكانية محورا مهما اشتغل عليه الشاعر مريد البرغوثي، سواء كان المكان استذكارا تاريخيا أو واقعا يرصده الشاعر، فتعددت الأمكنة وتنوع حضورها مشكلة نسقا تاريخيا وحضاريا ومعرفيا، استطاع من خلاله أن يؤثث لشفافية المكان وعلاقته بالذات والآخر.

09 - استنطق الشاعر في ديوانه مكنونات الذات وعلاقتها بالآخر، فوجدنا حضور الشخصية فيما يشبه شعر السيرة الذاتية التي تهتم بنقل جوانب من حياة شخصيات يختارها الشاعر للعلاقة التي تجمعه بها كالزوجة والأب والشعراء أيضا.

10 - مزج الشاعر في ديوانه بين القصائد القصيرة والطويلة والمطولة جدا، فهناك من القصائد التي اعتمدت على الإيقاع، وهناك من غاب عنها متخذة من التمازج بين السرد والشعر بناء لها، كما مزج بين الشعر العمودي والشعر الحر، تعددت المواضيع التي تطرق إليها البرغوثي إلا أن الرابط بينها هو حضور الذاكرة والتاريخ فيها، ففلسطين جزء من ذاكرة الشاعر الذي طال شتاته وبعده عن وطنه.

11 - ديوان طال الشتات جواز سفر وارتحال في الزمان والمكان والذاكرة، يصور ويرسم ويوقع البرغوثي من خلاله على هشاشة الذات الإنسانية حين تنفصل على مقومات انتمائها، هو صورة أخرى تجسد الاغتراب الذي يعيشه الإنسان متجسدا في الشتات الذي يعيشه أبناء فلسطين، وكذلك شتات الأماكن في القصائد فبين الأرض والسماء والشارع والمطار ينقلنا الشاعر إلى الأماكن التي يبحث فيها عن لم الشتات عسى يقصر طول الشتات.

12 - رغم هذه النتائج المتوصل إليها من خلال مذكرتنا، إلا أنه لا تزال هناك الكثير من الإشكالات المتعلقة بسؤال التجنيس في الأدب، وهو فرصة ربما من أجل مقاربة ديوان (طال الشتات) وفق رؤيا ومناهج جديدة، يمكنها أن تضيف للمشهد الشعري العربي، من أجل الوقوف عند الخصائص الجمالية للكتابة الإبداعية للشاعر مريد البرغوثي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1. مريد البرغوثي، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط1، 2013م.
2. مريد البرغوثي، طال الشتات، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

قائمة المراجع باللغة العربية:

3. أبو هيف عبد الله، الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
4. أحمد مكي الطاهر، الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987م.
5. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983م.
6. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، لبنان، بيروت، ط1، 1980م.
7. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975م.
8. بن معيض الغامدي، سلطة المعنى (مراجعات نقدية)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2013م.
9. بنكراد سعيد، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003م.
10. التلاوي محمد نجيب، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2006م.
11. الجزار محمد فكري، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1995م.
12. الجلوب طاهر مسعد، بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.
13. حجازي سمير، مناهج النقد الأدبي المعاصر (مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية)، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2004م.

14.حطيني يوسف، في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.
15.الحلواني عامر، أسلوبية الوصف والحوار، د ن، تونس، د ط، 2003م.
16.حمود عبد الغزيز، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998م.
17.الجوة أحمد، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، التسفير الفني صفاقس، تونس، ط1، 2007م.
18.خليل إبراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2010م.
19.رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د ط، 2007م.
20.الزبيدي مرشد، بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1994م.
21.الزيات أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، دار الشروق العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2006م.
22.زيدان محمد، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العلمية لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 2004م.
23.الصكر حاتم، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
24.ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11، كورنيش النيل، القاهرة، 1987م.
25.عبد الله ثاني قدور، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
26.عبيد كلود، جمالية الصورة -في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

27.عبيد محمد صابر، حركية التعبير الشعري (رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة) (قراءة ومنتخبات)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.
28.عبيد محمد صابر، التشكيل السير ذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د ط، 2012م
29.عثمان اعتدال، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.
30.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د ت.
31.عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دمشق، د ط، 2006م.
32.عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1974م.
33.العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية- قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003م.
34.العلاق علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 1990م2.
35.الغذامي عبد الله، الثقافة التلفزيونية. سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
36.غركان رحمن، مرايا المعنى الشعري- أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، مؤسسة دار صادق الثقافية، العراق، ط1، 2012م.
37.فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م
38.فضل صلاح، البنائية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987م.
39.فضل صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997
40.قاسم سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، د ط، 2004م.

41.القط عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1988م.
42.قيسومة منصور، حداثة الشعر العربي شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012م.
43.لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م.
44.مرتاض عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993م
45.مرتاض عبد المالك، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993م.
46.مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.
47.المقالح عبد العزيز، من البيت إلى القصيدة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
48.ملاحي علي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، دار أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.
49.المناصرة عز الدين، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
50.المناصرة عز الدين، الخروج من البحر الميث، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط3، 2004م.
51.المناصرة عز الدين، علم الشعريات-قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
52.النابلسي شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م.
53.النصير ياسين، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط، د ت.
54.هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2000م.

55.هياس خليل شكري، القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكل الخطاب، عالم الكتاب الحديث، إربد ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2010م.
56.يقطين سعيد، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
57.يقطين سعيد، الكلام الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.
58.يوسف آمنة، تقنية السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

59.جينت جيرار، حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، منشور ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، الرباط، ط1، 1992م. جينت جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأسدي وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2000م.
60.جينت جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية) بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ط، د ت.
61.فييوتور كارل وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م.
62.كروتشه بندتو، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م.
63.كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م
64.مانفرد يان، علم السرد (مدخل إلى النظرية السردية)، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2011م.

المعاجم والقواميس:

65.ابن منظور، لسان العرب، مجلد 04، دار الحديث، مصر، القاهرة، د ط، 2003م.

66.التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
67.جبور عبد النور، المنجد في اللغة العربية، دار الشروق، بيروت، ط31، 1991م.
68.زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
69.صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.
70.علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
71.الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج 8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د ط، 2005م.
72.مجدي وهبة، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979م.
73.مصطفى لإبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، د ط، د ت.

المقالات باللغة العربية:

74.أبو ديب كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول في النقد الأدبي، القاهرة، الجلد 04، العدد03، جوان 1984م.
75.أبو سنة محمد إبراهيم، الشعر والسينما، مجلة الهلال، القاهرة، عدد11، نوفمبر1996م.
76.البياتي سوسن، الأنا الساردة وفاعليتها في الخطاب الشعري، ضمن أعمال كتاب، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2009م.
77.الصالح خرفي محمد، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، عدد 2-3، أكتوبر- مارس، 2004، 2005م.

78.باشا محمود، القضاة محمد، قصيدة الشخصية في الشعر الأردني المعاصر، قصيدة ميسا للشاعر راشد عيسى أنموذجا (دراسة أسلوبية دلالية)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 48، عدد03، سنة 2021م.
79.سوداني فاضل، الشعر والمسرح، مجلة طنجة الأدبية، المغرب، عدد36، يوليو 2011م.
80.الرباعي عبد القادر، دراسات حديثة في الصورة الشعرية تاريخا ومنهجا، مجلة علامات في النقد، المغرب، مجلد4، غدد13، سبتمبر 1994م.
81.الصكر حاتم، مرتكزات الشعرية العربية وعناصرها ومراجع اقتراحاتها، مجلة الناقد، عدد06، ديسمبر 1988م.
82.الفطناسي حاتم، العلاقة بين الشعر والفنون مدخلا إلى قراءة النص الشعري، مجلة الجسرة الثقافية، قطر، عدد 40-41، أفريل 2016م.
83.القاسم نضال، إيقاع الصورة في شعر مريد البرغوثي- شعرية الاغتراب والألم والحنين إلى الجذور، مجلة الجوبة، السعودية، العدد 65، نوفمبر2019م
84.المناصرة عز الدين، نص الوطن- وطن النص، شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، الجزائر، عدد01، 1990م.
85.بنت علي البواب هناء، أحمد الملا بين الشعر والسينما، الجوبة، عدد64، السعودية، يونيو2019م
86.ربابعة موسى، القصيدة العربية وتداخل الأجناس الأدبية (دراسة في بعض النماذج)، مجلة جذور، جدة، المملكة العربية السعودية، عدد38، أكتوبر2014م.
87.عبد الحي أحمد، شعرية الأشياء في شعر مريد البرغوثي، مجلة فصول، مصر، مجلد25، عدد 98، شتاء 2017م.
88.عبد الهادي علاء، المعنى الشعري بصفته مشير إلى النوع، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 38، عدد 03، مارس، 2010م.
89.قصبجي عصام، الشعر والفنون الأخرى في الثقافة الإسلامية، مجلة الحياة التشكيلية، سوريا، دمشق، عدد76- 77، مارس2007م.
90.هلال عبد الناصر، سردية الشعر شعرية السرد، قراءة تأويلية في جدل الشعري المعاصر والسردي، مجلة علامات في النقد، المغرب، مجلد 18، عدد72، فبراير2011م.

المقالات المترجمة باللغة الأجنبية:

91.كالوفي جان ميشال، الأجناس الأدبية، تر: محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد92، خريف 1997م.

المو اقع الالكترونية:

92.شادي علاء الدين، مريد البرغوثي: شاعر فلسطين الذي "برّد" اللغة، موقع أساس ميديا، الجمعة 19 شباط2021، https://www.asasmedia.com/news/388115 تاريخ الاطلاع: 25 ماي 2023م.

93.منير محمود، مريد البرغوثي غياب عند أقصى درجات الانتباه، مجلة الجديد، 16فبراير2021https://www.alaraby.co.uk/culture تاريخ الاطلاع:25ماي2023.

94.https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B1%D9%8A%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%BA%D9%88%D8%AB%D9%8A

تاريخ الزيارة 01 ماي 2023

الملحـــــق

التعريف بالشاعر مريد البرغوثي:

وُلد مريد البرغوثي في 8 جويلية 1944م، في قرية دير غسانة قرب رام الله في الضفة الغربية تلقى تعليمه في مدرسة رام الله الثانوية، وسافر إلى مصر العام 1963م، حيث التحق بجامعة القاهرة وتخرج في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها العام 1967م، وهو العام الذي احتلت فيه إسرائيل الضفة الغربية ومنعت الفلسطينيين الذين تصادف وجودهم خارج البلاد من العودة إليها.

وعن هذا الموضوع كتب مريد البرغوثي في كتابه الذائع الصيت رأيت رام الله "نجحت في الحصول على شهادة تخرّجي وفشلتُ في العثور على حائط أعلِّق عليه شهادتي». ولم يتمكن من العودة إلى مدينته رام الله إلا بعد ذلك بثلاثين عاماً من التنقل بين المنافي العربية والأوروبية، وهي التجربة التي صاغها في سيرته الروائية تلك.

تزوج من الروائية المصرية الراحلة رضوى عاشور (26 مايو 1946م، - 30 نوفمبر2014م) أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة عين شمس بالقاهرة ولهما ولد واحد هو الشاعر والأكاديمي تميم البرغوثي.

نشر ديوانه الأول عن دار العودة في بيروت عام 1972م، بعنوان الطوفان وإعادة التكوين ونشر أحدث دواوينه عن دار رياض الريس في بيروت بعنوان منتصف الليل عام 2005م. وأصدرت له المؤسسة العربية للدراسات والنشر مجلّد الأعمال الشعرية العام 1997م.

في أواخر الستينات تعرّف على الرسام الفلسطيني الراحل ناجي العلي واستمرت صداقتهما العميقة بعد ذلك حتى اغتيال العلي في لندن عام 1987م، وقد كتب عن شجاعة ناجي وعن استشهاده بإسهاب في كتابه رأيت رام الله ورثاه شعراً بعد زيارة قبره قرب لندن بقصيدة أخذ عنوانها من إحدى رسومات ناجي أكله الذئب.

في بيروت تعرف على غسان كنفاني الذي اغتاله الإسرائيليون العام 1972م. عرف مريد بدفاعه عن الدور المستقل للمثقف واحتفظ دائماً بمسافة بينه وبين المؤسسة الرسمية ثقافياً وسياسياً، وهو أحد منتقدي اتفاقات أوسلو. سجنته السلطات المصرية وقامت بترحيله العام

1977م، إثر زيارة الرئيس المصري الراحل محمد أنور السادات لإسرائيل وظل ممنوعاً من العودة لمدة 17 عاماً. وكان أول ديوان نشره بعد طرده من مصر هو ديوانه الأكثر شهرة قصائد الرصيف 1980م .

حصل مريد البرغوثي على جائزة فلسطين في الشعر العام 2000م، وفي كلمته التي ألقاها باسم الفائزين في كل فروعها يوم استلام الجائزة في قصر الثقافة برام الله انتقد السلطة الفلسطينية بحضور قياداتها في القاعة على المعلن والمضمر من خياراتها السياسية وكرر ما هو معروف عنه من تشبثه بالدور الانتقادي للمثقف باستقلالية الإبداع. ترجمت أشعاره إلى عدة لغات وحاز كتابه النثري رأيت رام الله - دار الهلال 1997م، على جائزة نجيب محفوظ للآداب فور ظهوره وصدر حتى الآن في 6 طبعات عربية. وصدر باللغة الإنجليزية بترجمة لأهداف سويف، ومقدمة لإدوارد سعيد في ثلاث طبعات عن دار النشر بالجامعة الأمريكية في القاهرة ثم عن دار راندوم هاوس في نيويورك ثم عن دار بلومزبري في لندن. ثم ترجم إلى لغات عديدة.

شارك مريد البرغوثي في عدد كبير من اللقاءات الشعرية ومعارض الكتاب الكبرى في العالم. وقدم محاضرات عن الشعر الفلسطيني والعربي في جامعات القاهرة وفاس وأكسفورد ومانشستر وأوسلو ومدريد وغيرها. وتم اختياره رئيساً للجنة التحكيم لجائزة الرواية العربية لعام 2015م.

يهتم البرغوثي في قصائده بالمشترك الإنساني مما يجعل شعره بالغ التأثير في قارئه أياً كانت جنسيته، وهو يكتب بلغة حسِّية مادية ملموسة ويعمل على ما يسميه تبريد اللغة أي أبعادها عن البطولية والطنين. وتخلو قصيدته من التهويمات والهذيان وهذا ما ساهم في توسيع دائرة قرائه في العالم.

إصداراته:

آخر إصداراته: ديوان منتصف الليل عن دار رياض الريس، بيروت، 2005م، وقد صدرت ترجمته الإسبانية في ديسمبر 2006م، بعنوان .Medianoche كما صدر في أكتوبر 2008 ديوانه المترجم إلى اللغة الإنجليزية Midnight and Other Poems عن دار ARC Publications في بريطانيا بترجمة رضوى عاشور.

لمريد البرغوثي 14 عملا شعريا ونثرية:

أما الشعر:

- الطوفان وإعادة التكوين: 1972م، دار العودة – بيروت.
- فلسطيني في الشمس: 1974م، دار العودة – بيروت.
- نشيد للفقر المسلح: 1977م، الإعلام الموحد – بيروت.
- الأرض تنشر أسرارها: 1978م، دار الآداب – بيروت.
- قصائد الرصيف: 1980م،المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت.
- طال الشتات: 1987م، دار الكلمة - بيروت، نيقوسيا قبرص.
- رنة الإبرة: 1993م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت.
- منطق الكائنات: 1996م، دار المدى – عمان.
- ليلة مجنونة: 1996م، الهيئة العامة للكتاب – القاهرة.
- الناس في ليلهم 1999م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت.
- زهر الرمان: 2000م، دار الآداب – بيروت.
- منتصف الليل 2005م، دار رياض الريّس – بيروت.
- مجلد الأعمال الشعرية 1997م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
- الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول 2013م، دار الشروق – القاهرة.
- الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني 2013م، دار الشروق – القاهرة.
- استيقِظ كي تحلُم 2018م، دار رياض الريس للكتب والنشر -بيروت.

أما أعماله النثرية:

- رأيت رام الله: 1997م، دار الهلال - القاهرة .

- وُلِدْتُ هناك، وُلِدْتُ هنا 2009م، دار رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الجزء الثاني من ديوان رأيت رام الله .
- باللغة الإنجليزية صدر له ديوانMIDNIGHT AND OTHER POEMS

وفاته:

توفي مريد البرغوثي في 14 فيفري 2021م، ميلاديًا الموافق 2 رجب 1442هـ، هجريًا عن عمرٍ ناهز 76.[1]

مريد البرغوثي إلياذة أخرى للشعر الفلسطيني:

يريدنا أن نعرفه من صورته ونكهة أشعاره، هذا العربي الفلسطيني الذي لم يتوقف النقد مليا عن إبداعه، كما أهمل الكثيرين سواه، ممن حملتهم المنافي بعيدا من أضواء الإعلام السلطوي و(تكايا) الإعلام الخاص، زمن يتابعه(مريد البرغوثي) لا يفوته اكتشاف إبداعياته عبر إلياذة أخرى للشعر/ للشعب الفلسطيني، تمتد هنا منذ 1967م،حتى اليوم، وتسترجع ما كان من مقاومات هذا الشعب العظيم على مدى القرن العشرين، يستوحي هذا الشاعر الباحث عن وطنه في نفسه وفي منافيه الأخرى(بيروت، لندن، بوداباست، إلخ) ويحاكم ظالميه ومحبيه في مجموعات شعرية متوافدة، ومتصاعدة في تطورها الإبداعي، شاهدة على مخارج أعماقه الواثبة من منفى الجسد الفلسطيني إلى حجر الانتفاضة التي يقودها(سعيد القروي) أو(حنظلة العلي) في كل الأجيال.[2]

---

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B1%D9%8A%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%BA%D9%88%D8%AB%D9%8A-B

تاريخ الزيارة 01 ماي 2023م.

[2] - خليل أحمد خليل، موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص1278.

نزع في قصيدته نحو دراما تركّز على صراع الإنسان وحركته:

رؤية مبدئية كرّست لدى الشاعر قناعته باتخاذ مسافة نقدية بينه وبين السلطة؛ أيّة سلطة، وتفرض عليه إعادة النظر في المسلّمات التي تبدأ بالشعر نفسه، ولا تنتهي بالسياسة والاقتصاد والثقافة، مؤمناً بأن الفن هو "أقصى درجات الانتباه للعالم الداخلي للفنان وعالمه الخارجي". انتباه سيبعده عن الثرثرة في الشعر، ويمنحه نظرة حالمة في الحياة يراها أكثر واقعية من الواقع، حيث الدماء والتضحيات والألم والنفي والاحتلال خلال مئة عام من تاريخ الشعب الفلسطيني لا يساويها أي ثمن.

الشاعر الذي ظلّ حريصاً على خصوصية صوته كان من المنطقي أن يتقاطع يوماً مع جنس أدبي مثل السيرة الذاتية، فأنجز عملين سرديْن هما "رأيت رام الله" (1997م)، و" وُلدت هناك، وُلدت هنا" (2009م)، وفيهما يلتقط جملة مفارقات صاغت مسار حياته منذ غادر وطنه حتى عودته غير المكتملة إليه، مستعرضاً الخسارات والهزائم المتلاحقة التي تعرّض إليها الإنسان الفلسطيني بأسلوب يعرّي الحصار والاحتلال والعبث السياسي أيضاً، ويلخّصها بقوله "منذ الـ67 كلّ ما نفعله مؤقّت[3]."

مريد البرغوثي: شاعر فلسطين الذي "برّد" اللغة

فعل البناء الّذي ينحاز إليه الشّاعر، يقوم على ربط مشروعيّة الكتابة ووظيفتها بالتّناغم الصّارم بين شكلها، الذي يتّبع قواعد منضبطة يتمّ توسيعها باستمرار، وبين المغزى، وترك كلّ واحد منهما يُخبر عن الآخر ويشرعِنه.

أن تكتب من دون مسافة تفصلك عن موضوعك، هي الإضافة الكبيرة التي قدّمها الشّاعر إلى الأدب الفلسطينيّ خصوصًا، والعربيّ عمومًا. قد يكون الوحيد الّذي خاض مغامرة الكتابة من قلب حالة تحتلّه ويغرق فيها. فقدّم هذا الخيار كعنوان للتّجربة الفلسطينيّة في اختبار الوجود وتلقّي الألم والمنفى، والتّعامل معهما.

[3] – محمود منير، مريد البرغوثي غياب عند أقصى درجات الانتباه، مجلة الجديد، https://www.alaraby.co.uk/culture2021 تاريخ الزيارة:25ماي2023م.

اختار على الدوام التحدث عن نفسه وكأنه البلاد وأن يجعل كذلك من البلاد مراياه.

لا يملك الفلسطينيّ بنظر البرغوثي ترف الألم الخاص، فهو يولد وفي روحه ألم البلاد والغربة، فالألم هو وجوده الّذي يستعيده في كل أحواله، ما يجعل الشّعر وفق رؤيته مسكونًا بهموم الرّصد والتّوثيق بطريقة التّصوير المشهديّ، الّذي يجعل الحالة مرئيّة.

قد يكون من الشّعراء القلائل الذين يبدو كل كتاب جديد يظهر لهم وكأنه نقد لأعمالهم السّابقة، وكشف لجملة من الإمكانات الجديدة المنسجمة مع المشروع الأساسيّ.

رصد عملية النّمو البطيء ولكن المستمرّ، لتجربته وخياراته الفنيّة، سواء في القصائد البرقيّة القصيرة أو في المطوّلات، يكشف عن خريطة التّطور المنحوت بإزميل التّجربة والمعاينة المباشرة للمواضيع[4].

[4] - شادي علاء الدين، مريد البرغوثي: شاعر فلسطين الذي "برّد" اللغة، موقع أساس ميديا، الجمعة 19 شباط2021، https://www.asasmedia.com/news/388115 تاريخ الاطلاع: 25 ماي 2023م.



الشاعر مريد البرغوثي (1944م- 2021م)



الملخصات

ملخص:

تتناول هذه الدراسة البنية السردية للشعرية العربية المعاصرة، وتحاول الكشف عن الخصائص السردية في الكتابة الشعرية عند مريد البرغوثي من خلال ديوان (طال الشتات)، ومن ثم كشف علاقات التداخل التي اقترن فيها النص الشعري بأنماط الخطاب السردي الأخرى، وذلك عن طريق ما يحضر فيه من تقنيات وأساليب تهدف إلى تسريد الشعر، فجاء بحثنا موسوما ب (السردية في الشعر المعاصر/ ديوان طال الشتات لمريد البرغوثي أنموذجا)

وفي سبيل تعميق الوعي بجماليات حضور التجربة الشعرية عن البرغوثي، تتبعت حضور القصيدة وهي تشكل سلسلة من الأحداث والحوارات، وهي تتداخل وتتجاور مشكلة المتن الحكائي للقصيدة ببنيته السردية، إلى ما يشكل خصوصية الكتابة الإبداعية بأبعادها الدلالية والبنائية.

من هذه الزاوية فإن هذه الدراسة تسعى إلى كشف خارطة تعالق المضامين الخطابية السردية والشعرية في تجربة البرغوثي، وانفتاحها على عوالم التجريب الفني، من أجل إعادة بعث روح جديدة للشعر تقوم على تحقيق الوظيفة الجمالية في ظل التجاور ما بين الشعر والفنون الأخرى.

الكلمات المفتاحية: البنية السردية، سردية الشعر، الأجناس الأدبية، تجاور الفنون، ديوان طال الشتات، مريد البرغوثي.

Summary:

This study deals with the narrative structure of contemporary Arabic poetry, and tries to reveal the narrative characteristics in the poetic writing of Murid Al-Barghouti through the collection of Tal (The Diaspora), and then to reveal the overlapping relationships in which the poetic text was associated with other narrative discourse patterns, through what is present in it.

Techniques and methods aimed at narrating poetry, so our research came under the heading “narrative” in contemporary poetry / “Diwan Tal Diaspora” by Murid Al-Barghouti as a model. In order to deepen awareness of the aesthetics of the presence of the poetic experience of Al- Barghouti, I tracked the presence of the poem as it constitutes a chain of events and dialogues, and it overlaps and converges with the problem of the narrative body of the poem with its narrative structure to what constitutes the privacy of creative writing with its semantic and constructive dimensions.

From this angle, this study seeks to reveal a map of correlation The narrative and poetic rhetorical contents of Barghouti's experience, and its openness On the worlds of artistic experimentation in order to re-create a new spirit of poetry based on achieving the aesthetic function in light of the juxtaposition between poetry and other arts

Keywords: narrative structure, narrative poetry, literary genres, juxtaposition The Arts Diwan Tal Diaspora, Murid Al-Barghouti.