جماليّة الصّورة الشّعرية في قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي

– مقاربة أسلوبية –

The beauty of the poetic image in the poem (Al Kuds) by Tamim Al-Barghouthi-A stylistic approach-

أحمد ملياني

Ahmed meliani

جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف (الجزائر) a.meliani@univ-chlef.dz

تاريخ الاستلام: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/08/31 تاريخ النشر: 2021/12/30

ملخص:

إنّ هذه الورقة البحثية؛ وفي نزعها للتطبيق تعدُّ مسحًا تحليلياً وبحثًا في جمالية الصّورة الشعرية المشكّلة لقصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي، ذلك من خلال دراسة السّمات الدلالية للقصيدة، والتي تمظهرت في ظواهر أسلوبية مكونة لها أهمها: التّشبيه، الاستعارة، الكناية والتّناص، فلكل ظاهرة دلالتها وكلها تساهم في تماسك البنية الكلية للقصيدة

كلمات مفتاحية: الصورة الشعرية، التشبيه، الاستعارة، الكناية، التناص.

Abstract:

This research paper, with its applied tendency, is an analytical scanning and searching in the aesthetics formed image of "In Jerusalem" poem which was taken care of very carefully by the poet through the study the semantic features of the poem which was manifested in stylistic phenomena such as: simile, metaphor, metonymy, ecart, and intertextuality. Each phenomenon has its significance and all of them contribute in the cohesion of overall structure of the poem.

Keywords: Poetic image ; Simile ; Metaphor ; ecart; intertextuality; diagnosis .

.

1.مقدمة:

الصّورة هي جوهر العمل الشعري، وهي أساس كل عمل فني، ولا نبالغ لو قلنا أنها المحرك الأساس لكينونة الشعر وهي روح الشعر، ونبضه وجوهر سحره وإبداعه وهي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبّر عن مجال من مجالات التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"[1]، فالصورة إذاً مكمن دهشة العمل الأدبي وسر بيانه وسحره وجماله.

ومن هذا المنطلق سنحاول الوقوف على أهم الصور التي فجّرت النسق الشعري في القصيدة التميمية بولوج عوالمها واستنطاق النماذج المفعمة بالجمالية والشاهدة على الإبداع الفني الراسخ للشاعر وعمق التجربة الشعرية لديه.

2. أسلوبية التّشبيه:

يُعدُّ التّشبيه من أهم الآليات الأسلوبيّة التي يجري عليها الانزياح، ويقع في مقدمة الألوان البيانية، لما يحدثه من ربط بين الأشياء المتباعدة بما يحقّق جماليةً في الخطاب الشعري، من خلال اتخاذ الشاعر التشبيه وسيلة لإقامة علاقات جديدة بين عناصر المشابهة، تسترعي انتباه القارئ وتوقعه في المفاجأة.

عرّف ابن رشيق (ت– 456 هـ) التشبيه بقوله:" صفة الشيء بما قاربه وشاكلهُ، من جهة واحدةٍ أو جهاتٍ كثيرةٍ، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه كليّة لكان إياه"[2]، فهو عقد مشاركة بين شيئين في صفة مشتركة بأداة مذكورة أو مقدّرةٍ لغرض يقصده المبدع. بينما يرى عبد القاهر الجرجاني التشبيه على أنّهُ "أن تثبت لهذا المعنى من المعاني ذاك، أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنك تفصل بين الحق والباطل، كما يفصل بالنور بين الأشياء"[3].

يحرص عبد القاهر الجرجاني(ت– 471 هـ) على أن التشبيه يُبين عن علاقات جديدة خفية تتولّد عن طريق التشبيه فيقول:" إنَّ الحَذِقَ في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهةً ليس لها أصلٌ في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهاتٌ خفيّة يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يُشَبَّهُ المدقق في المعاني بالغائص على الدُّرِّ"[4]. ولعل ذلك من صميم الانزياح الأسلوبي، بخروج التشبيه عن مألوف العادة بما يستفز المتلقي ويحدث المفاجأة

لديه، ويدعوه لإعمال تجربته ودربته، بغية استقراء ماهيته. وبذلك فإن أسلوبية التشبيه تكمن في ما تتفرّد بيه عناصر المشابهة، وانتحاء التشبيه نحو الإغراب، ووقوعه على ما يندر، وعلى غير ما يألفه المتلقي.

شكّل التشبيه ملمحا أسلوبيا انزياحيا في شعر تميم البرغوثي، وأوضح معالم الصورة الشعرية لديه، حتى كاد يستفرد بتقاسيم القصيدة التميميّة، فجاء في سياقات أسلوبية شتى فحرص الشاعر على توارده في صوره المنزاحة عن مألوف العادة:

في القُدْسِ يَزْدادُ الهِلالُ تَقَوُّسًا مثل الجَنِينْ

حَدَبًا على أشباهه فوقَ القِبابِ

تَطَوَّرَتْ ما بينهُمْ عَبْرَ السِّنينْ عَلاقَةُ الأَبِ بالبَنينْ[5]

جاء السطر الشعري الأول متضمّناً لتشبيهٍ انزاح فنّيًا، من خلال توظيف الشاعر لكلمة (الجنين) مُشَبهًا بهِ (الهلال)، فشكّل ذلك كسرا للسياق الأسلوبي(Contexte Stylistique)، الذي هو "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير مُتوقَّعٍ"[6] ، وتضادًا خالف توقع القارئ، فجاء التشبيه تخييليا بعيدًا، للتباعد بين طرفيه، فأحدث ذلك دهشة ومفاجأة لدى المتلقي في بحثه عن إقامة العلاقة بين عناصر المشابهة.

أبان المقطع الشعري المسوق سابقا توظيف الشاعر للجنين الرمز، فأسهم ذلك في تصريف وجوه المعنى والإحالة إلى دلالات أخرى تبعث فضول المتلقي لمعرفة سبب إقحام الشاعر لهذا الرمز، فباختيار الشاعر لعبارة (الجنين) تشبيها للهلال؛ يكون قد أبان عن عاطفة تفاؤلية، فهو يستحضر الجنين رمزًا للحياة والاستمرارية والانعتاق من قيد المحتل.

يصرّ تميم البرغوثي في السياقات التشبيهيّة على إسباغها بالصور الرّمزية، تلبيةً للطارئ النفسي، فجاء الرمز لغة أخرى تنفلت من لسان الشاعر معبّرةً عن نفسها، دونما إفصاحٍ منه:

وهي الغزالةُ في المَدى، حَكَمَ الزَّمانُ بِبَيْنِها

مازِلْتَ تَرْكُضُ إثْرَها مُذْ وَدَّعَتْكَ بعينِها

رِفْقًا بِنَفْسِكَ ساعةً إني أراكَ وَهَنْت[7]

جاء المقطع الشعري في شكل حوارٍ مؤنسن، جرى بين الشاعر ومخاطبه التاريخ، الذي شخصنهُ الشاعر في صورة إنسان يلقي بعتابه وازدرائه عليه، فكان الأداء الحواري على هذا الحال كسرا للمتوالية التعبيرية، أوقع المتلقي في المغالطة التي هي صميم القراءة الأسلوبية، لما أهم به الشاعر بوجود طرف آخر. فكان أهم شيءٍ يمكن أن يثيره هذا الانحراف في نفسية القارئ هو وضعه أمام عالمٍ جديدٍ من العلاقات كانت غائبة عن ذهنه[8]، فجاء الخطاب على ذلك مستفزًّا للمتلقي، كونه انطبع بطابع التعمية والرمز، لما نلفيه في السطر الشعري الأول:

وهي الغزالةُ في المَدى، حَكَمَ الزَّمانُ بِبَيْنِها

نلفي تشبيها بليغا في السطر الشعري، حيث شبّه الشاعر القدس بالغزالة دون أن يذكر أداة التشبيه أو وجه الشبه، فالتشبيه تزيد بلاغته كذلك، وتحصل به الدهشة عند المتلقي، فيستشف جمال هذه الصورة التشبيهيّة لما تحمله من إيجازٍ في اللفظ وكثافة في المعنى، أوحى بها الرمز الذي أقحمه الشاعر، فشبّه القدس بالغزالة، وحمل ذلك دلالتين متضاربتين، فالغزالة رمز الضعف والإذعان، وهي كذلك رمزٌ للقدس الأبيّة الرافضة للاستسلام للمحتل الغاصب.

أبان الشاعر تميم البرغوثي في القول الشعري المسوق آنفا عن عاطفةٍ قويةٍ، وشلال حزنٍ ينثالُ من وجدانه، بعد فقدانه لمدينته القدس ومنعه من زيارتها، حتى كانت له الغزالة، بل الحبيبة التي يشكو بيْنَها وهجرانها وابتعادها عنه، فلا يكون له ذلك إلا عزما على مداراتها والركض خلفها. فشكّلت الصورة التشبيهيّة في تعانقها وتعالقها وتوازنها الكلي إيقاعا منسجما يلهم المتلقي، ويشعره بجمالها، فتنفعل حواسه في حركة إيقاعية نشيطة تعزّز دهشته، واستطرابه لنغميّة الحزن التي أوحت بها نفس الشعر فيشاركه إياها[9].

3. أسلوبيّة الاستعارة:

تعتبر الاستعارة من أهم الأدوات الأسلوبيّة التي تتيح للمبدع بناء اللغة والانزياح عنها فهي تقوم على الانتقال من الدلالة الثابتة للكلمة إلى الدلالة الإيحائية، التي تحدث المفاجأة والدهشة لدى المتلقي، وبذلك تحقق بعدا جماليا من خلال خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول وتشكيلها بصورة تخالف النموذج الأول.

للاستعارة في التراث البلاغي العربي أبوابٌ واسعةٌ، تجعلها مرتبطةً بمفهوم (اتّساع المعنى) فنجد الجاحظ (ت- 255 هـ) يقول:" ولأن الشعر من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، ولكما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[10]، فالاستعارة تتميّز بالقدرة على منح الخطاب (شعر، نثر) اتّساعا في المعنى بخروجها في تعابير بعيدة عن توقع المتلقي، ومُخالفةٍ لمرجعياته المعرفية، حتى تحقق لهُ استغرابًا وتعجّباً وإعجابا وتفاعلا تذوقيّا جماليًا.

وقد عرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله:" الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدًا"[11] ، ذلك ما يعني استعمال اللفظ في غير ما وقع له لعلاقة المشابهة بينهما لوجود قرينة يستغلها المبدع لإضفاء مجازية على اللغة، تظهر إمكاناته اللغوية وتشكل ملمحا جماليا.

تجاوزت الدراسات النقدية الحديثة المفاهيم البلاغية للاستعارة، فلم تعد هذه الأخيرة تركيبا جماليا غايته الجمع بين الأشياء المتباعدة، وتحقيق عنصر التكثيف في القصائد الشعرية، إنما أصبحت الاستعارة قيمةً أسلوبيّةً خاضعة لمبدأ الانزياحِ المحقّق للعمق والشمول في التجربة الشعرية لشاعر ما، من خلال تجاوز مبدأ المطابقة بين الدال والمدلول في الوظيفة اللغوية، ونقل الخاصية الدلالية إلى مركبٍ جديدٍ يحقق تعارضا ومفارقة دلاليةً. ذلك ما ذهب إليه جان كوهين(J.Cohen) الذي يرى بأن الاستعارة "خرقٌ لقانون اللغة... ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور وإن الصور كلها تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية"[12]، وبذلك كانت خرقا للّغة المعيارية وانزياحًا تنضوي تحتهُ كل أشكال الانزياح الأخرى، فالاستعارة عنده عماد الانزياح الاستبدالي (الدلالي) تعمد إلى تعميق بنية اللّغة والانحراف بها إلى علاقات جديدة قوامها الصورة الشعرية التي من شأنها إثارة المتلقي وتحقيق الدهشة لديه، وإقامة تواصل بينه وبين المبدع.

انمازت قصيدة "في القدس" بهيمنة التشكيل الاستعاري، فكادت أن تكون بنية استعارية خالصة، ولعل ذلك خاصية اتكأ عليها الشعر الحداثي بغية تحقيق جمالية مضاعفة للصورة الشعرية، وجعلها في تركيب موحد متناسق ذو زخم دلالي، وعمق إيحائيٍ يصل بالمتلقي أعلى مستويات الإثارة والتحفيز والمفاجأة.

سعى تميم البرغوثي في قصيدته إلى التكثيفات الاستعارية التي تحمل صورًا مكتظة من شأنها لفت انتباه المتلقي والهيمنة على تركيزه وبسط أرضية جمالية يرتاح فيها خياله:

ونوافذٌ تعلُو المَسَاجدَ والكنائِسَ

أمْسَكَتْ بيدِ الصَّباحِ تُريهِ كيفَ النقشُ بالألوان[13]

يظهر هذا التركيب الاستعاري أنّه متضمنٌ لإجراءٍ أسلوبيٍ[14] (Procédé Stylistique) مفاجئ للمتلقي، يظهر في السطر الشعري الأخير (أمْسَكَتْ بيدِ الصَّباحِ تُريهِ كيفَ النقشُ بالألوان) الذي شكّل تضادًا يكسر السياق الأسلوبي (نوافذٌ تعلُو المِسَاجدَ والكنائِسَ) ويخالف توقّع القارئِ، حيث انزاح الشاعر تميم البرغوثي بالنوافذ والصباح شخوصا تتصارع بالأيدي، فصوّر لنا من خلال ذلك تحامل المحتل الصهيوني والذي شخّصنه في النوافذ التي تعلو المساجد والكنائس، وهي فتحات يطل منها لمراقبة المدينة وسكانها، ومثّل أهل المدينة بالصباح الذي يحاول أن يحمل أملا جديدا مع كل بزوغٍ.

توضّح الأسطر الشعرية الموالية دقة الصورة المؤنسنة ذات العاطفة العميقة التي تكتنف الشاعر، إذ يقول:

أمْسَكَتْ بيدِ الصَّباحِ تُريهِ كيفَ النقشُ بالألوان

وهو يقول: "لابل هكذا"

فتقول: "لا بل هكذا"

حتى إذا طال الخلاف تقاسما

فالصُّبحُ حرٌّ خارج العتباتِ لكنْ

إن أراد دخولها

فعليه أن يرضى بحُكمِ نوافذِ الرّحمنْ[15]

أوحى المقطع الشعري بتوظيف الشاعر لمشهد حواري مؤنسن بين النوافذ والصّباح، بما أوهم المتلقي على وجود شخصيتين متصارعتين تبغي كل واحدة منهما السيطرة والهيمنة على واقع المدينة ومعالم الحياة فيها، فكان الخطاب على هذه الشاكلة حوارا صادما لتوقع القارئ وقمينًا بإعمال ذهنه بغية إدراك كنه هذه الصياغة.

أبان الشاعر في الأسطر الشعرية المسوقة سابقا على عاطفة قوية تكتنفها سمة الثقة والفخر بشعبه، دلّل على ذلك التركيب الاستعاري في قوله:

فالصُّبحُ حرٌّ خارج العتباتِ لكنْ

إن أراد دخولها

فعليه أن يرضى بحُكمِ نوافذِ الرّحمنْ[16]

إنَّ الممعن في هذه الأسطر يلاحظ انزياحًا فنيًا، مثّله السياق الأسلوبي في السطر الشعري الأول، تمثّل في السياق (الصُّبح) والتضاد الذي يكسره (حرٌ)، حيث شكّل طارئًا غير غير متوقعٍ للقارئ، وعبّر الشاعر به دلاليا على حرية شعبه الفلسطيني، الذي مثله في لفظة (الصُّبح) الذي لا سطوة للنوافذ عليه.

يلحّ تميم البرغوثي على الأداء الحواري للصور المؤنسنة تعزيزا لانزياحية الاستعارة، حين نلفيه مخاطبًا لمظاهر الطبيعة:

في القدسِ رائحةٌ تُلخِّصُ بابلاً والهند في دكان عطارٍ بخانِ الزَّيْت

والله رائحةٌ لها لغةٌ ستفهمها إذا أصغيتْ

وتقولُ لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيِّلِ للدموع عليَّ: "لاتحفلْ بهم"

وتفوحُ من بعدِ انحسار الغازِ، وهي تقول لي: "أرأيتْ!" [17]

تولَّدَ عن الخطاب الشعري المنزاح عن العادة، قولا شعريا متّسما بالجمالية والتخييل، يومئ بحسن إصغاء الشاعر لمفردات الطبيعة وهوامشها، ويكشف علاقته الوطيدة مع كل ما يقترن بمدينته القدس من كائنات ومحسوسات، وقد كان ذلك قمينا بإيهام المتلقي وإيقاعه في المفاجأة والإغراب، اللذان أنتجهما

تماهي الشاعر مع الصور المؤنسنة، وحميمية الحوار بينهما حتى يجعل لها لغة تخاطبه بها، فشكّلتْ رائحة التوابل المنبعثة من الدكاكين ومضة مبهجةً لنفس الشاعر، وبشيرًا بالانتصار على مزاعم المستدمر، فكان الخطاب على ذلك كسرا للمتوالية التعبيرية، لوروده على غير ما يتوقعه المتلقي. وزاد شحنة ذلك، الانزياح الفني المترسم في السياق الأسلوبي الوارد في السطر الأول، الذي تمثّل في السياق (في القدس رائحة) والتضاد التعبيري (تلخّص بابلاً والهند في دكان عطارٍ) الذي خالف توقع القارئ، بسبب بنية التنافر بين السياق والتضاد المشكّلة للأسلوب، الذي توخى فيه الشاعر الجمع بين معنيين متعارضين، فكيف برائحة منبعثة أن تختصر مدينتين في دكانٍ، إنما هو تغني الشاعر بقدسية كل ما هو منتمٍ لهذه المدينة حيث أعطى الرائحة صفة التاريخ الجامع للحضارات على سبيل الانزياح الاستعاري.

نمثّل كذلك لأسلوبيّة الاستعارة في القصيدة نفسها:

في القدس رغم تتابع النكبات، ريح براءةٍ في الجوِّ ريحُ طفولةٍ

فترى الحمامَ يطيرُ يُعلنِ دَوْلَةً في الريح بين رصاصتَيْن[18]

يبدو جليا أن عنوان القصيدة (في القدس) يلقي بظلاله على استعاراتها، وذلك لاستباق عبارة "في القدس" لعديد المقاطع الاستعارية في القصيدة، فالشاعر يجعل من مدينة القدس محطةً تتجاور فيها المتباعدات وتتحاور فيها المتناقضات، رفعًا من شأنها وقدرها.

يأتي المقطع الشعري المسوق سابقا في شكل تضافرٍ استعاري، أبان عن دفقةٍ شعريةٍ مكتظةٍ، ساهم فيها انفعال الذات الشاعرة، فجاءت الاستعارات متوالية، وممثّلة في سياقات فنية متّحدة، فتشكّلت استعارتان ثانويتان وأخرى مركزيّة، فالثانويتان: (ريح براءة)، (ريح طفولةٍ) واللتان تسفران عن عدم ملاءمة إسنادية بين معنيين متضادين، بين الريح التي ينجم عنها الدمار وبين البراءة المسالمة والطفولة المهادنة، التي تحمل تقاسيم أملٍ طفوليٍ بريءٍ بتحقيق نصرٍ قريب. أما الاستعارة المركزية التي يكتمل بها المشهد الاستعاري ويُستبان بها كنهه فهي في قوله:

فترى الحمامَ يطيرُ يُعلنِ دَوْلَةً في الريح بين رصاصتَيْن[19]

وقد شكّلتْ بدورها انزياحًا فنيًا تمثل في السياق (ترى الحمام يطير) والتضاد الذي يكسره (يعلن دولة في الريح)، فاستحال الحمام جُندًا يستنهضه حب الوطن إلى إعلان دولته وإقامة مجده ولو بمقارعة الريح وجبروتها.

ولّدت لفظة "الريح" دلالاتٍ متشعّبةٍ، التحمت بالتراكيب الاستعارية المسوقة آنفا، وشكّلت مفارقة دلالية في تكرّرها (ريح براءة، ريح طفولة، دولة في الريح) وربطت عوالم النسق الشعري، وحققت انسجاما على المناخ العام للمقطع الشعري تركيبا ودلالة.

تضاربت مشاعر تميم البرغوثي بين التحسر والتفاؤل، وامتزجت لديه مشاعر التوجّس والأمل الذي يحدوه في تحقيق نصر قريبٍ، من خلال الاستعارات المتضاربة دلاليا، والتي استثارت انتباه المتلقي وحققت لديه مساحةً من التوتّر والاستغراب، فشكّلت بفضل انزياح القول الشعري فيها، وعناصرها المخالفة للمتوقع سمة إيقاعيّةً، وفسحة تنغيميّةً تطرب لها نفس المتلقي، لما تحمله من انفعالات وعواطف تستحوذ على روحه، وتذهب بلبِّهِ، وتشغله إيقاعيًا وترتدُّ في وعيهِ "فلا شك أن للاستعارة إيقاعها الدلالي أو التمعيني الجذاب هو الذي يكمل سحريته جانب التوقيع البلاغي اللفظي، ويوقعه في قلوب المريدين من القراء"[20]، فكان بذلك للاستعارة إيقاعا معنويا ونفسيا، تطرب له نفس المتلقي، وتشغفه إيقاعيا، وتدفعه إلى استعذاب السياق الأسلوبي العام للقصيدة، الذي اتّسم بالغنائية، وذلك ديدنُ الشعر الفلسطيني التحرّري.

4. أسلوبيّة الكناية:

تعدُّ الكناية من الأساليب البيانية التي يعمد إليها المبدع بغية الانزياح عن الخطاب المباشر، والانتقال به إلى الخطاب المستتر الخفي، الذي يُكسب النَّص أدبيّتهُ، ويستدعي في المتلقي الكشف عن الدلالة الضمنيّة له. فالكناية خصوصيّة أسلوبية، وخاصية فكرية يوظّفها المبدع لتحقيق الجمالية المستقطبة، بالتحول من المعنى المجرد إلى معنى المعنى.

تعرّض الدرس البلاغي العربي القديم إلى مفاهيم الكناية، فجاء مفهومها عند الجاحظ متلخّصا في التعبير عن المعنى تلميحًا لا تصريحًا[21]، بينما عند عبد القاهر الجرجاني فقد عرّفها بقوله:" أن يريد المتكلّمُ إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[22]، وهو بهذا يريد من الكناية إثبات المعنى الأخير الذي يأخذ من المعنى الأول.

يذهب السّكاكي (ت- 626 هـ) في تعريفه للكناية بقوله:" هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[23]، ولعل هذا القول يدفع بالكناية على أن تكون ملمحا انزياحيا، لما تتضمنه من انحرافٍ عن الإفادة بالمعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق أحد لوازمه، فهي إمكانية أسلوبية تشتغل على طبيعة اللغة، وقدرتها على التلميح والإخفاء، بما يدفع المتلقي إلى التركيز على المعنى المتروك دون المذكور.

عمد تميم البرغوثي إلى الكناية في ديوانه (في القدس)، وشكلت بالنسبة له وسيلة ملائمة يعبّر بها عن مشاعره إتجاه بعض المواقف والأوضاع العصيبة والمؤلمة، التي يعايشها وبلده المغتصب وكذا عندما يصبح البوح أمرا صعبا، فيغدو التلميح أدعى من التصريح، "ويلجأ الشعراء إلى الكناية إذا أعوزتهم الحيلة إلى التعبير عن معنى قبيح أو مستكره أو مستهجن، أو لا يجدر الإفصاح عنه بشكل مباشر"[24]. وبذلك كانت الكناية ملمحا من ملامح الإشارة التي يتكئ عليها الشاعر أو المبدع للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر.

شكّلت الكناية ملمحا أسلوبيا في قصيدة "في القدس"، حيث سعى الشاعر تميم البرغوثي إلى توظيفها في أشكالٍ منزاحةٍ، رغبةً منه في خلق جمالية، وتعزيزا للمعنى وتقوية له ومن ذلك ما جاء فيها:

كانوا الهوامشَ في الكتابِ فأصبحوا نصَّ المدينة قبلنا[25]

نحا القول الشعري المسوق إلى التعبير عن بؤرة كنائية، لما حمله من انحرافٍ ومغايرةٍ بين ظاهر القول والفهم المتحقق، فقد هيّأ الشاعر للقارئ أنّه أما تعبير بسيطٍ يذكر فيه هوامش الكتب ونصوصها، غير أنّه يفاجئ المتلقي فيما افترضه من تصوّرٍ، ويخالف توقعه، فالشاعر يجسّد في السطر الشعري السابق كنايةً عن المحتل الصهيوني، ويُدلّل عليها بالتّشبيه (الهوامش في الكتاب)، ودلالة الهامش رُبِطَتْ بالعنصر الدخيل

(المحتل) الذي لا انتماء له ولا قيمة، إذا ما قورن بأهل المدينة التي دلّت عليهم العبارة (نص المدينة)، فالشاعر يصوّر من خلال هذه الكناية أساه وحزنهُ لما آل إليه وطنه من احتلال واغتصابٍ، من قِبَلِ محتلٍ لا وجود له، فأمسى نص المدينة وحاكم زمامها، بعد أن كان هامشًا لا يلتفت إليه أحد.

5. أسلوبيّة التّناص:

يعتبر التّناص خاصية أسلوبيةً انماز بها الشعر الحداثي بخاصة، بما يتيحه للمبدع استدعاء نصوص سابقة في نصٍ حاضرٍ؛ وفق غايةٍ فنيةٍ لا تخرج عن التجربة الشخصية ومتطلبات النّص، في تقاطعاته وتجاذباته مع نصوص أخرى، حتى تشكّل بذلك مسحة انزياحيّةً، من خلال الانتقال من النص إلى المتناصات، في فضاءٍ متآلفٍ داخل التركيب الكلي للنص الشعري.

تجلّت ملامح التّناص في التراث لنقدي العربي القديم، فأثير مفهومه بمسمياتٍ مختلفة، وقراءاتٍ متباينةٍ، تلخّصت في اعتباره: سرقةً أدبيّةً، اقتباسًا، تضمينًا، تلميحًا إلى غير ذلك من المفاهيم البلاغية. ودون الخوض في هذه الآراء، يمكننا التنويه بما جاء على لسان عبد القاهر الجرجاني، بما يقارب مفهوم التناص ويجعله مزيّة في الكلام، حيث يقول: "فسبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميًا موجودًا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إلي البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع منه ما يصنع الصانع الحاذق، يغرُب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصياغة"[26]، فالتناص إعادة إنتاجٍ للنصوص، وصياغتها من جديد من طرف مبدعٍ يمنحها تميّزًا وفرادةً.

أما في الدراسات الحديثة فقد استقر مفهوم التناص على تعارف لا تخرج في معظمها عن اعتباره "علاقة تفاعل بين نصوص سابقة ونص حاضر، أو هو تعالق نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة"[27]، إما عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، وبذلك يعني هذا المفهوم "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص سابقة عليها"[28]، دون حتمية الذوبان والتلاشي فيها ، إنما على سبيل خلق الانسجام والتفاعل النّصاني.

1.5 التّناص الشعري:

نعني بالتّناص الشعري إفادة الشاعر من النصوص الشعرية السابقة، واستدعائه لطريقة الشعراء في النظم، ومضامين قصائدهم، رغبةً في تحقيق مسحة جمالية وفنيّة تسمو بنصوصهم الشعرية؛ لتقارع النصوص المسْتَلْهَمَة. ومن ذلك ما نلفيه في قصيدة "في القدس"، التي يتناصّ عنوانها تناصًّا متطابقًا مع قصيدة لمحمود درويش من ديوانه (لا تعتذر عما فعلت)، حيث يقول درويش:

فِي القُدْسِ أَعْنِي دَاخِلَ الصُّورِ القَدِيمِ
أَسِيرُ مِنْ زَمَنِي إِلى زَمَنٍ بِلا ذِكْرَى
تُصَوِّبُنِي، فَإِنّ الأَنْبِيَاءَ هُنَاكَ يَقْتَسِمُونَ
تَارِيخَ القُدْسِ... يَصْعَدُونَ إِلىَ السَّمَاءِ
وَيَرْجِعُونَ أَقَلّ إِحْبَاطًا وَحُزْنًا، فَالمَحَبّةُ
وَالسّلاَمُ مُقَدّسَانِ وَقَادِمَانِ إِلى المَدِينَة
وَمَاذا بَعْد؟ صَاحَتْ فَجْأَةً جُنْدِيّةٌ
هُوَ أَنْتَ ثَانِيةً أَلَمْ أَقْتُلْكَ؟
قُلْتُ: قَتَلْتِنِي ونَسِيتُ مِثْلَكِ أَنْ أَمُوت[29]

لم يقتصر التّناص عند تميم البرغوثي في عنوان القصيدة فحسب، إنما نجده يتناص مع قصيدة محمود درويش في موضوعها، فكلا الشاعرين راحا يصفان مظاهر الحزن والألم التي التحفت بهما معالم المدينة المقدسة، ويسترجعان تاريخها الزاهر والعريق، الماثل في كل زاوية من أرض فلسطين، وكيف جار عليها الزمان، وعاث فيها المحتل فسادًا وتشويهًا، حتى صارا فيها الشخص الغريب الذي يخشى على خطواته إذا ما جاءها زائرًا، وقد ذكر كل منهما بعض المفردات من مثل: التاريخ، في القدس، سور، المدينة، السماء،... وقد حقّق تميم البرغوثي من خلال استدعاء شعر محمود درويش تناصًّا متآلفًا، يعضد هذه التجربة.

2.5 التّناص التاريخي:

يعدّ التناص التاريخي من روافد التجربة الشعرية، إذ يستدعي الشاعر في نصوصه أحداث أو شخصيات تاريخية قديمة، على اعتبارها قيمة معرفية وفنية تنسجم مع أفكاره، و تفتح فضاءً زمنيا مسايرا لمواقف الشاعر.

جاء التناص التاريخي في قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي ذا قيمة حجاجية، حيث يحاول الشاعر إثبات الأحقية التاريخية لوطنه فلسطين، فيعمد إلى استحضار الشخصيات والأحداث متداخلة فيما بينها، مشكّلةً رؤية تاريخيّة واحدة:

في القدس مدرسةٌ لمملوكٍ أتى مما وراءَ النهرِ،

باعوهُ بسوقِ نِخَاسَةٍ في إصفهانَ لتاجرٍ من أهلِ بغدادٍ أتى حلباً

فخافَ أميرُها من زُرْقَةٍ في عَيْنِهِ اليُسْرَى،

فأعطاهُ لقافلةٍ أتت مصراً، فأصبحَ بعدَ بضعِ سنينَ غَلاَّبَ المغولِ وصاحبَ السلطانْ[30]

يتمثّل الشاعر في المقطع الشعري ماضيه القديم الراسخ في تقاسيم المدينة، فهو يستحضر شخصيّة (الظاهر بيبرس)، فأصوله مما وراء النهر، بيع في سوق نخاسة في أصفهان، ثم وصل مصر، واستلم السلطة، وأصبح حاكم المسلمين، وقاد جيشا مع المملوك "قطز"، وانتصر على المغول في معركة عين جالوت، وكان يتردّد على القدس، وبنى مدرسة مازالت قائمة إلى الآن، وهي شاهدة على حكم المسلمين للقدس، وعلى أن القدس أرض إسلامية لها جذورٌ ممتدّةٌ في التاريخ.

يتجاوز الشاعر من خلال الأبيات المسوقة سابقا حدود العرض السردي للحادثة التاريخية، بل يجعلها في سياق موافقٍ لفكرته وتطلعاته، وفي نسقٍ فنيٍّ يُعزِّزُ النص الشعري، لأن الشاعر يحاول إقامة رابطة قوية بين الماضي والحاضر، ويمنح الشخصية التاريخية لغة تدعم آراءه وقضاياه، وتَحدِثَ الاستجابة في الذات المتلقيّة، بعد فهم الإيحاءات الدلالية الناجمة عن الحدث التاريخي.

تتضح أسلوبيّة التناص مع الشخصية التاريخية (الظاهر بيبرس) من خلال المفارقة الزمينة، التي ساهمت في كسر السياق الزمني العام للقصيدة، حيث انتقل الشاعر من الزمن الحاضر المترسّم في المقاطع الأولى من القصيدة، إلى الزمن الماضي، فشكّل ذلك إرجاعًا زمنيًا مفاجئا للمتلقي، ومخالفا لتوقعه. ولعلّ توظيف الشاعر تميم البرغوثي واستدعائه لشخصية (الظاهر بيبرس) ليس إلا رغبة منه في إثبات عراقة مدينة القدس، وتاريخها الحافل، وكذا توسّمه بالشخصية، أملا يحدوه في أن يأتي من يعيد أمجادها وانتصاراتها.

6.خاتمة:

كانت الصورة الشعرية عند الشاعر "تميم البرغوثي" المحرّض الأساس ومكمن الإبداع الشعري، فقد انمازتْ بهندسة لغوية محسوسة، ذات دلالات وإيحاءات عميقة عمّت كيان القصيدة لديه، ذات نسيج فني شائق، يتراوح بين المفاجأة والوصف السردي الدقيق، حيث شكّل التركيب الاستعاري السّمة الأسلوبية البارزة في دلالة الصورة، ما يبيّن اهتمام الشاعر بجودة اختيار الصورة وزخرفها، وقد ارتبطت الاستعارة بظاهرة التشخيص فزادها زخما دلاليا وحنكة مشهدية. كما أن الصورة الشعرية لديه تميّزت بكثافتها المجازية الفائقة، والتي منحت قصائده سيرورة جمالية قادرة على الاستقطاب الجمالي الذي يستدعي القارئ، فكانت باذخة بحق و مكتملة الملامح.

7.الهوامش:

1 – عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشباب، المنيرة، مصر، ط:1، 1988، ص:396.

2– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط:05، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981، ج:01، ص: 286.

3– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، 2010. ص: 87.

4– نفسه، ص: 80.

5– تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ط: 2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2015. ص: 09.

6– ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دراسات، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1993، ص:56.

7- تميم البرغوثي، الديوان، ص: 08.

8- ينظر: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ط:01، دار حمادة للدراسات الجامعية، أربد، الأردن، 2000، ص:60.

9- ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ط:01، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1997، ص: 266.

10- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج:01، 1998، ص: 90.

11- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية،ط: 1، دار الفكر، دمشق، 2008. ص: 67.

12- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، ط:1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.ص: 109-110.

13- تميم البرغوثي، الديوان، ص: 10.

14- ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص:54.

15- تميم البرغوثي، الديوان، ص: 10.

16- نفسه، ص: 10.

17- نفسه، ص: 10.

18- نفسه، ص: 10.

19- نفسه، ص: 10.

20- العربي عميش، "تناجز الأسلوبية مع الشعرية"، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد:86، 2016، ص:273.

21- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ص: 77.

22- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 66.

23- السكاكي، مفتاح العلوم،: عبد الحميد الهنداوي، ط: 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ص: 512.

24- النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني . الموقف والتشكيل الجمالي،:01، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1982 ص: 444.

25- تميم البرغوثي، الديوان، ص: 11.

26- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 230.

27- محمد عزام، النص الغائب. تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص:29.

28- شربل داغر، "التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري"، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد:01، 1997، ص:128.

29- محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، 2014، ص:47- 48.

30- تميم البرغوثي، الديوان، ص: 10.

8.المصادر والمراجع:

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ط:01، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1997.
2. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط:05، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981.
3. القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، 2010.
4. تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ط: 2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2015.
5. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دراسات، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1993.
6. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ط:01، دار حمادة للدراسات الجامعية، أربد، الأردن، 2000.
7. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ط:01، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1997.
8. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج:01، 1998.
9. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية،ط: 1، دار الفكر، دمشق، 2008.
10. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، ط:1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
11. العربي عميش، "تناجز الأسلوبية مع الشعرية"، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد:86، 2016.
12. السكاكي، مفتاح العلوم،: عبد الحميد الهنداوي، ط: 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000.
13. النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني . الموقف والتشكيل الجمالي،:01، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1982.
14. محمد عزام، النص الغائب. تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
15. شربل داغر، "التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري"، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد:01، 1997.
16. محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، 2014.