المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية
فرع الأدب والنقد

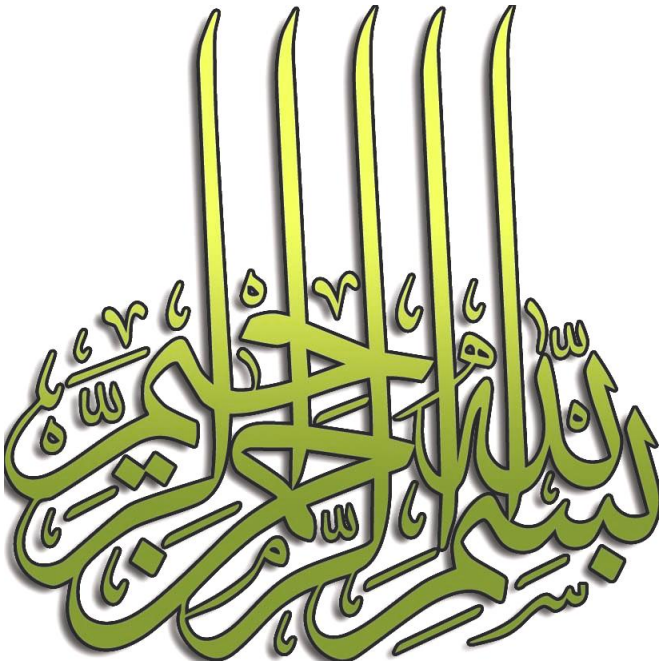
القضية الفلسطينية في شعر عبد الرحمن بارود

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في تخصص الأدب

إعداد الطالب:
عبد العزيز محمد علي الأسمري
الرقم الجامعي: ٤٣٢٨٨١١٨

إشراف الأستاذ الدكتور
سمير محمود الدُّروبي

١٤٣٥هـ – ٢٠١٤م


بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة

انطلقت هذه الدراسة من رغبة ملحة لدى الباحث، في محاولة لاستكشاف كنه الجمال الفني الذي يصبغ شعر الشاعر عبد الرحمن بارود، وتسليط الضوء على هذه القدرة الفائقة في تطويع اللغة لبناء هذه التشكيلات الجمالية الزاهية، وعلى هذا الفيض الروحي الجليل الذي يجرى في عروق هذا الشعر .

وقد حدد الباحث القضية الفلسطينية في شعر بارود موضوعاً لهذه الرسالة إذ إن القضية الفلسطينية تمثل أهم الموضوعات الشعرية عند بارود .

شرع مقدم هذه الرسالة في إعمال مناهج النقد وأساليب الدراسات المستحدثة في دراسة شعر بارود ، فتناول دراسة الدلالة المولَّدة من رحم البنيات اللغوية والتصويرية والإيقاعية ، وتناول في بحثه البنية اللغوية المعجم والسياق، والحقول الدلالية التي تضمنها ديوان الشاعر، ودرس فيها أيضاً عتبات النص، ثم اندفع بعد كل ذلك إلى وراء الإيحاءات، ومغريات التأويل، ومحرِّضات التحليل؛ ليستجمع دلالات مضيئة ، وجد فيها سر الألق عند هذا الشاعر الكبير .

ومما درسه الباحث أيضاً دلالة الأثر القرآني وأثر الحديث النبوي الشريف في شعر بارود .

وخلص الباحث من دراسته، إلى أن الشاعر كان ذا عناية فائقة بتجويد شعره، وذا اهتمام بالغ بدقة التصوير، واستخدام اللغة على نحو يخدم معالجة مضامين معاصرة في قالب كامل التقليدية من زاوية البناء الشعري، في توازن يستعصي- على كثير من الشعراء المجيدين.

Abstract

This study was pushed by the strong desire of the researcher to explore the depth of this artistic beauty that colored the poet of Abdul Rahman Baroud.. And to lighten the aspects of this superior ability to adapt the language to build these aesthetic and bright formations. And to indicates the great spiritual overflow that floods the verses of this poetry. So the researcher decided to study the Palestinian issue in Abdul Rahman Barouds poetry, because it represents the bulk of the topics of his poetry. And then the researcher proceeded to apply the modern approaches and methods of criticism Studies to study Barouds poetry. Then He addressed the semantics generated from linguistic and pictorial and rhythmic structures. He studied in the linguistic structure the lexicon and contexts, and semantic fields, Where he studied also thresholds of text, and then rushed behind insinuations, the temptations of interpretation, and inducers analysis, reaching final implications.

The researcher also studied the indication Intertextuality of Barouds poetry with some verses of the Quran, and some ahaadeeth of Prophet Mohammed peace be upon him, and some inherited literature from the poetry and prose.

The researcher concluded from his study that the poet gave a careful attention to perfecting of his poetry, he had a keen interest in accurately of his imaging, and the use of language in a manner that serves to address contemporary content in full traditional poetic template.

الإهـــــداء

إلى روح والديّ ..

إلى زوجتي وابنيّ ..

إلى أشقائي وشقيقاتي ..

أهدي هذا الجهد المتواضع ..

الشكر والتقدير

أشكر الله الذي منَّ عليّ بإتمام هذا العمل المتواضع مع رجائي أن يتقبله مني ويجعله خالصاً لوجهه الكريم .

انطلاقاً من قوله تعالى:﴿ **وإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُم لأَزِيدَنَّكُمْ ..** ﴾ (إبراهيم ٧).

ومن قول رسولنا صلى الله عليه وسلم : **(لايشكر الله من لا يشكر الناس)** ، وإيماناً بفضل الاعتراف بالجميل وتقديم الشكر والامتنان لأصحاب المعروف فإني أتقدم بالشكر الجزيل والثناء العظيم لكل من أسدى لي علماً ومعرفة وأدباً ومعروفاً ، وأخص بالذكر أستاذي ومشرفي الفاضل الأستاذ الدكتور سمير محمود الدّروبي على قبوله الاشراف على هذه الرسالة وعلى مامنحني من صدر واسع ونصح وارشاد وتوجيه مما ساعد على اخراج هذا العمل بهذه الصورة .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذيّ الفاضلين :

الأستاذ الدكتور مصطفى بن حسين عناية

والأستاذ الدكتور حبيب بن حنش الزهراني

على تفضلهما بقبول مناقشة هذه الرسالة وإثرائها بالنصائح والتوجيهات وتقويم ما اعوج منها و اخراجها بأفضل صورة .

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى جامعة أم القرى ممثلة في كلية اللغة العربية التي منحتني الفرصة لإكمال دراستي العليا ، ولأعضاء هيئة التدريس الذين نهلت من ينابيع علمهم ومعرفتهم .

ولايفوتني أن أشكر صاحب الفضل في اختيار هذا الموضوع والتوجيه إليه

الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي جزاه الله عني خير الجزاء .

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى زوجتي وابنيّ على صبرهم طوال فترة دراستي المنهجية وإعداد ي لهذه الرسالة .

المقدمة وخطة البحث

لا نحسب أن قضية ألهمت الشعراء العرب والمسلمين، وأمدتهم بمعين من الموضوعات الشعرية كما فعلت القضية الفلسطينية. ولعله لا يدانيها في تاريخ المسلمين من حيث فيضان الشعر فيها بالأسى والحسرة، إلا ذكرى خروج العرب من الأندلس؛ فلا شيء أقسى من استلاب الأرض، وما يصاحبه من عمليات التقتيل والتشريد والقهر والإذلال، لا سيما إذا ارتبط بتسفيه المعتقدات، وتدنيس المقدسات. مماولّد في نفوس الغيارى من أبناء الأمة الألم والحزن العميق. ومما ضاعف مشاعر الأسى والحسرة، استشعار حالة من العجز عن دفع القهر، سببها موت الهمم، والخور، وضعف العزائم.

ولقد ألهمت القضية الفلسطينية شعراء عرباً ومسلمين كثيرين، إلا أنها فعلت أكثر ذلك في شعراء الأرض المحتلة نفسها، ممن ذاقوا نيران الاحتلال، وعاشوا تحت نير القهر والإذلال. وكلما كان الشاعر أرهف حسًّا، كان أعمق أسى وحسرة، وأصدق شعراً، وأقدر على تصوير نفسه المعتملة بألوان الآلام واليأس، والأحلام والآمال.

والشاعر عبد الرحمن بارود واحد من عموم هؤلاء الشعراء، إلا أنه تفرَّد بقدرات كبيرة في إبراز قضيته في شعر بديع الصنع، عجن فيه تجاربه الحياتية الثرة، بملكته الفنية ، واقتداره اللغوي ، وثقافته الواسعة، والتزامه الصارم بمبادئه الدينية والسياسية.

وأفاد الباحث ـ من مناهج النقد الأدبي الحديث ـ في مقاربته لشعر عبدالرحمن بارود في القضية الفلسطينية التي شكلت محوراً أساساً في إبداعه .

وبنيت هذه الرسالة على فصلين اشتملا على ستة مباحث :

الفصل الأول بعنوان: (القضية الفلسطينية في شعر بارود – الصور والمضامين)، ويشتمل على مبحثين اثنين، هما: (دلالة المكان في شعر بارود)، و(المضامين).

والفصل الثاني بعنوان: (البنى الفنية)، ويشتمل على أربعة مباحث، هي: (المعجم والدلالة) و(عتبات النص) و(البنية التصويرية) و(البنية الإيقاعية).

واستفادت هذه الدراسة من بحث إبراهيم الكوفحي المنشور في (مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثامن، رجب ١٤٣٣ هـ/ مايو٢٠١٢م) ، بعنوان: (من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود). ومن بحث آخر للكوفحي نفسه تناول فيه بالنقد والتصحيح أخطاء في منهج التحقيق بحسب وصفه في بحثه: (الأعمال الشعرية الكاملة لعبد الرحمن بارود : ملحوظات منهجية وتحقيقية)، المنشور في، (مجلة كلية الآداب، جامعة المنيا، جمهورية مصر العربية، يناير٢٠١١م).

وأفادت الدراسة أيضاً من مقدمة محقق الديوان: أسامة الأشقر، ومن شهادات بعض زملاء الشاعر وأصدقائه أثبتها محقق الديوان في مقدمته الضافية للديوان .

ورجع مقدم هذه الرسالة إلى عدد وافر من الكتب والأبحاث والمقاربات والمقالات التي تناول بعضها التنظير في شتى مناهج النقد الحديث والقديم، وتناول بعضها الآخر شعر القضية الفلسطينية على وجه التحديد. ووظف الباحث كل ذلك لخدمة رؤيته، وتحليله وتأويله، واستنتاجاته في شعر بارود المثبتة في هذه الدراسة.

وكانت تجربة الدراسة في قضية فلسطين في شعر بارود من غير الاستفادة من عدد وافر من الدراسات السابقة في شعر بارود تجربة ذات حدين؛ فمن ناحية فقد كانت ممتعة باجتراح ملاحظات غير مسبوقة، ومغرية بالتحليل والتأويل، ومن ناحية أخرى فقد افتقدت الآراء المماثلة، أو القريبة التي تبعث على الاطمئنان إلى الاستنتاجات السالفة المدعمة بنتائج الدراسات السابقة .

الفصل الأول

القضية الفلسطينية في شعر بارود

الصور والمضامين

المبحث الأول: دلالة المكان في شعر بارود

- المكان المقدس
- المحتل الأجنبي
- صور المقاومة

المبحث الثاني: المضامين

- التشرد والمعاناة
- فضح جرائم العدو
- رسم درب الخلاص.
- النبوءة بالنصر القادم

تمهيد:

كانت دولة فلسطين قبل نهاية الحرب العالمية الأولى جزءاً من بلاد الشام التي كانت هي الأخرى جزءاً من الدولة العثمانية. ولما انتهت الحرب العالمية الأولى بانتصار الحلفاء في عام ١٣٣٦هـ/ ١٩١٨م تقاسمت بريطانيا وفرنسا بلاد الشام بموجب اتفاقية (سايكس بيكو) الشهيرة. وقُسِّمت بلاد الشام إلى أربع دول، هي سوريا ولبنان والأردن وفلسطين. ومنذ ذلك التاريخ بدأ يتبلور لدى الشعب الفلسطيني شعور وطني تجاه وطن خاص بهم. ثم أخذ يتنامى مع صدور وعد بلفور الذي فتح الباب واسعاً للهجرة اليهودية إلى أرض الميعاد، بحسب زعمهم. ثم وصل هذا الشعور الوطني إلى ذروته مع انكشاف أبعاد المؤامرة على فلسطين وشعبها.

واختلفت الآراء في موقف السلطان التركي عبد الحميد الثاني من هجرة اليهود إلى فلسطين، وتباينت بقدر تباين انتماءات المؤرخين الآيديولوجية. غير أن الثابت بالشواهد التاريخية، هو موقفه الرافض لإنشاء وطن لليهود في فلسطين، "وفي أمر سلطاني يعود تاريخه إلى ٢١ ذي القعدة سنة ١٠٣٨هـ (٢٨ – ٦ – ١٨٩١م) ورد على لسان السلطان عبد الحميد، أنه قال: إن قبول المطرودين من حدب وصوب في البلاد السلطانية غير جائز؛ لأن ذلك قد يؤدي إلى تشكيل حكومة يهودية في القدس في المستقبل، والبلاد السلطانية ليست أراضي غير مأهولة؛ لذا ينبغي سوقهم إلى أمريكا، وإعادتهم إلى سفنهم وإرسالهم إلى أمريكا. وعلى مجلس الوزراء اتخاذ قرار قطعي بهذا وعرضه علي. وإذا كانت أوروبا المتمدنة تمتنع عن قبولهم، وتجلوهم عن بلادها فلم نقبلهم نحن"؟[١]

(١) محمد، سليم رجب، ٢٠١٢/، السلطان عبد الحميد الثاني ودوره في مواجهة الصهيونية، ص: ٧.

وكان آرثر جيمس بلفور وزير خارجية بريطانيا، قد أصدر تصريحاً في رسالة أرسلها بتاريخ ٢ نوفمبر١٣٣٥هـ/١٩١٧م إلى السياسي البريطاني، اللورد ليونيل وولتر دي روتشيلد، يؤكد فيها تأييد الحكومة البريطانية لإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين.وحين صدر هذا التصريح المشهور بوعد بلفور، والذي تطلق عليه عبارة "وعد من لا يملك لمن لا يستحق"كان تعداد اليهود في فلسطين لا يزيد على ٥٪ من مجموع عدد السكان. وقد أُرسلت الرسالة قبل أن يحتل الجيش البريطانى فلسطين. وبعد التصريح المشؤوم تتالت الهجرات اليهودية إلى فلسطين.

"كانت الهجرة اليهودية في بداية الأمر تأتي من روسيا، ولكن بعد عام١٣٥٢هـ/١٩٣٣م، جاءت من ألمانيا وأوروبا الشرقية، وبكثرة لم يسبق لها مثيل، وتنقسم الهجرة اليهودية إلى قسمين، هما:

- ما يسمى بالهجرة الشرعية؛ وهي الهجرة التي وافق عليها الإنجليز.
- الهجرة غير الشرعية؛ وهي هجرة اليهود إلى فلسطين دون علم الإنجليز.

ونستطيع تلخيص جميع الهجرات الصهيونية الشرعية – بحسب زعمهم – إلى فلسطين في خمس هجرات هامة هي:

١- الهجرة الأولى:دخل فلسطين ٢٥ألف يهودي معظمهم من روسيا ودامت حتى عام ١٣٢١هـ/١٩٠٣م وتميزت هذه الهجرة بالعمل الزراعي وإقامة المستوطنات في فلسطين.

٢- الهجرة الثانية :دخل فلسطين٣٥ ألف يهودي ودامت الهجرة حتى عام١٣٣٢هـ /١٩١٤م، ومعظم المهاجرين كانوا من روسيا.

٣- الهجرة الثالثة :دخل فلسطين ٣٥ ألف يهودي من دول شرقي أوروبا واستمرت

الهجرة حتى عام١٣٤٤هـ/ ١٩٢٣م .

٤- الهجرة الرابعة : دخل فلسطين ٨٢ ألف يهودي واستمرت الهجرة حتى عام١٣٥٠هـ/ ١٩٣١م .

٥- الهجرة الخامسة: دخل فلسطين حوالي ٢٦٥ ألف يهودي واستمرت الهجرة حتى عام١٣٦٦هـ/ ١٩٤٧م.

أما المهاجرون غير الشرعيين فقد وصل عددهم خلال الفترة الواقعة بين انتهاء الحرب العالمية الثانية وقيام إسرائيل إلى ٨٥ ألفا".[١]

كان هذا هو مشهد فلسطين يوم أن رأى الشاعر عبد الرحمن بارود الدنيا، ثم لم يلبث أن شهد تدابير اليهود – ما كان منها بالحيل وما كان منها بالتسلط والقوة – لاحتلال كامل الأرض الفلسطينية.

مشكلة الدراسة وأهميتها:

تعد قضية فلسطين قضية العرب والمسلمين الأولى في العصر الحديث، نظراً لوجود بيت المقدس حيث المسجد الأقصى مسرى النبيّ، صلى الله عليه وسلم، الذي يُعدّ أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، ومن المعروف أن بيت المقدس ظلّ محطّ معاركَ طاحنةٍ على امتداد العصور منذ قيام الصليبيين باحتلاله وتشريد ساكنيه وترويعهم حتى الاستعمار الإنجليزي في بلاد الشام وتمكينه للصهاينة اليهود من احتلاله بل احتلال كامل أرض فلسطين وتشريد أهلها في الآفاق.

ومنذ احتلال فلسطين وتشريد أهلها على يد اليهود، فإن الشعر ظلَّ يرافق هذه القضية المقدسة بكل أبعادها: السياسة والوطنية والدينية والإنسانية، ولا تزال هذه

(١) جميل، أجود. تاريخ فلسطين. (مصدر إلكتروني).

القضية حتى يومنا هذا بأحداثها المختلفة، تُفجِّر الشعر وتلهم الشعراء في الوطن العربي الكبير.

ولعل من أبرز هؤلاء الشعراء الذين شكلت هذه القضية محوراً أساسياً في شعرهم، وهيمنت على أغلب قصائدهم، الشاعر عبد الرحمن بارود، وقد يكون هذا أمراً بديهياً، لأنه شاعر فلسطيني، وكان واحداً من هؤلاء الملايين الذين شردهم المحتل الصهيوني من أرضهم، واغتصب بيوتهم وقراهم ومدنهم فكانت معاناتهم الأولى هي هذه الغربة عن الوطن، ورؤية المحتل الأجنبي في المقابل يعيث في بلادهم فساداً ويختال متغطرساً لا يراعي حرمة لمقدس ولا يحفظ ذمة أو عهداً.

وقد ظل شعر بارود بعيداً عن أعين الدارسين فترة غير قليلة من الزمن؛ لأن الشاعر نفسه مع الأسف لم يجمع شعره كله في قَرَن واحد إلا قبيل وفاته بقليل، بل مات بارود قبل أن ترى (أعماله الشعرية الكاملة)، النور، ومن هنا لا نجد دراسات وبحوث حول هذا الشاعر سوى عدد قليل، وهي غير مختصة بدراسة موضوعنا الحالي وهو: «القضية الفلسطينية في شعر عبد الرحمن بارود».

وفي ضوء ذلك تأتي هذه الدراسة، لتسلط الضوء على الموضوع الرئيسي في شعر عبد الرحمن بارود وهو: (القضية الفلسطينية) في محاولة للكشف عن رؤيته الخاصة لذلك، والكشف عن الوسائل التعبيرية والفنية التي استعان بها لنقل تجربته الذاتية ومواقفه الشعورية والفكرية.

أسباب اختيار الموضوع:

من أبرز الأسباب التي دعتني إلى اختيار هذا الموضوع ما يلي :

- اهتمام عبد الرحمن بارود اهتماماً خاصاً بموضوع القضية الفلسطينية الذي كان واحداً ممن اصطلوا بنارها ، وتفاعلوا معها بشكل كبير .
- عناية عبد الرحمن بارود بالناحية الفنية ، فالشعر عنده ليس مجرد تعبير عن أفكار وقضايا ، وإنما هو إلى ذلك تعبير فني ووسائل جمالية من شأنها أن تثير المتلقي وتؤثر فيه .
- عدم وجود دراسات سابقة تتناول موضوع «القضية الفلسطينية في شعر عبد الرحمن بارود»، وهو ما دفعني بقوة إلى اختيار هذا الموضوع ليكون محط عنايتي واهتمامي، وخاصة أن القضية الفلسطينية بأبعادها المختلفة كما سبقت الإشارة تشكل محوراً أساسيا في شعر بارود لا يمكن إغفاله أو تجاوزه.

الدراسات السابقة:

لا يجد الباحث فيما يتصل بالدراسات التي تناولت شعر بارود سوى عدد محدود من الدراسات والبحوث التي اختصت بشعر عبد الرحمن بارود، وهي دراسات لم تُعنَ بشكل خاص بموضوع دراستنا الحالية وهو القضية الفلسطينية، وإنما كانت لها اهتمامات أخرى في شعر هذا الرجل ومن ذلك:

١- دراسة بعنوان: (من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود)، إبراهيم الكوفحي، (مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثامن، رجب ١٤٣٣ هـ/ مايو٢٠١٢م).

٢- (الأعمال الشعرية الكاملة لعبد الرحمن بارود : ملحوظات منهجية وتحقيقية)، إبراهيم الكوفحي، (مجلة كلية الآداب، جامعة المنيا، جمهورية مصر العربية، ١٤٣٢هـ/يناير٢٠١١م).

هذا، فضلاً عن بعض المقدمات السريعة التي يجدها الباحث في مقدمة أعماله الشعرية، والتي تعرض لبعض جوانب حياة بارود وشعره.

منهج البحث:

يعتمد البحث هنا على الدراسة الفنية، حيث سيعنى الباحث بالكشف عن أبرز القضايا والموضوعات الجزئية في إطار الموضوع الكلي الذي تعنى به هذه الدراسة، وهو (القضية الفلسطينية)، ثم يحاول بعد ذلك أن يتبين أبرز الوسائل والتقنيات الفنية التي استعان بها الشاعر في التعبير عن تجربته الخاصة في معالجة هذا الموضوع.

عبدالرحمن بارود :حياتة ونتاجه الشعري

أ- مولده

ولد الشاعر في قرية بيت دراس في قطاع غزة، كما ذكر هو في ديوانه، وكما جاء في شهادات بعض أصدقائه وزملائه في مراحل الدراسة، وكان ميلاده باتفاق الذين كتبوا عن حياته في العام ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م. يقول الشاعر عن قريته ومسقط رأسه:

"بيت دراس بلدي ومسقط رأسي؛ قرية فلسطينية صغيرة تعدادها ٤ آلاف نسمة تقريباً. تقع شرقي قرية أسدود بحوالي كيلو متر ونصف الكيلو متر، وتقع قرية السوافير شرقها بحوالي كيلو متر واحد".(١)

ويقول محمد الشيخ محمود صيام – صديقه ورفيق دربه – في شهادته عن سيرة حياته المثبتة في الديوان: " ولد الدكتور عبد الرحمن أحمد جبريل بارود سنة١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م في قرية (بيت دراس)، إحدى قرى اللواء الجنوبي؛ (لواء غزة)".(٢)

ومن الشهادات التي وردت في الديوان شهادة صديقه عبد الرحمن عبد الله العمصِّي؛ إذ قال فيما يخص ميلاده وتاريخه في بيت دراس: " في قرية (بيت دراس) كان مولد أخي الحبيب إلى قلبي الشاعر المبدع عبد الرحمن أحمد جبريل بارود؛ وذلك في منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، وعلى وجه التحديد في عام ١٩٣٦م".(٣)

---

(١) بارود، عبد الرحمن أحمد جبريل، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص:٤٣.

(٢) صيام، محمد الشيخ محمود، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ٢١.

(٣) العمصي، عبد الرحمن عبد الله، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص:٣١.

ولكن الأشقر صححه في هامش شهادته في مقدمات الديوان قائلاً: " الصواب أنه ولد في عام ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م".(١)

يقول عن مولده عبده مصطفى دسوقي: "نشأ عبد الرحمن أحمد جبريل بارود في قرية بيت دراس(محافظةغزة) عام ١٣٥٦هـ /١٩٣٧م".(٢)

وكُتب عنه في موقع فلسطين الآن، الشيخ محمد شمعة: "الشاعر الدكتور عبد الرحمن أحمد جبريل بارود (أبو حذيفة) من مواليد قرية بيت دراس عام ١٩٣٧م".(٣)

وفي موقع مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، كُتب عنه: "والشاعر الدكتور عبد الرحمن أحمد جبريل بارود «أبو حذيفة» من مواليد قرية بيت دراس (إحدى قرى اللواء الجنوبي - لواء غزة) عام ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م".(٤)

ب: دراسته وتعلمه

في عام ١٩٤٨م التهبت في طول البلاد وعرضها حركة مقاومة جسورة، تصدى لها اليهود في شراسة وقسوة، وأعملوا كل خططهم في الترويع ومن ثم التهجير لتخلو لهم الأرض ببساتينها ومزارعها. وكانت (بيت دراس) قرية الشاعر ميداناً لإحدى أشرس المعارك؛ إذ عرف أهلها بشجاعتهم الفائقة، ومقاومتهم الجسورة. وكان اليهود يهابونهم إلى حد كبير، وقد سبق أن أحرقوا أحد مستعمراتهم في عام ١٩٣٦م. غير أن هذا كان من جانب آخر دافعاً لعنف المعركة حتى يكسروا شوكة المقاومة لديهم، ثم

(١) الأشقر، أسامة جمعة، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص:٣١

(٢) دسوقي، مصطفى عبده، الأستاذ عبد الرحمن بارود: الشاعر الجسور. (مصدر إلكتروني).

(٣) شمعة، محمد، الشيخ المجاهد المؤسس، د. عبد الرحمن أحمد بارود.. (مصدر إلكتروني)

(٤) موقع مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، ملحق خاص بوفاة الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بارود (رحمه الله) أحد رواد الإخوان المسلمين في فلسطين. (مصدر إلكتروني)

يهجرونهم من أرضهم العامرة بالبساتين.

يقول الشاعر في مقدمة ديوانه عن هذه المعركة: "في سنة١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م كنت في الصف الخامس، وبدأت المعارك الحامية في فلسطين، ولم تتمهل كثيراً إذ ضرب اليهود القرية، وكان قبل ذلك يخافون أهلها خوفاً شديداً يرجع إلى سنة١٣٥٥هـ/ ١٩٣٦م يوم أن أحرق أهل القرية بمساعدة الثوار، وأهل القرى المجاورة المستعمرة.

وتعددت اعتداءاتهم إلى أن شنوا هجوماً عنيفاً بمدافع المورتر والهاون والمدافع الرشاشة بقوات هائلة تزيد على خمسة آلاف جندي، وقد خف المناضلون لصدهم وتدفقت النجدات من القرى المجاورة فهزم اليهود هزيمة منكرة ...

مرة أخرى أعاد اليهود هجومهم بثلاث مصفحات دخلت القرية؛ فرحل أهل القرية إلى القرى المجاورة ...

أما شعوري فهو شعور المسلم الذي عرف بعض إسلامه الذي يقول: "حب الوطن من الإيمان" فهو يحن كثيراً إلى مسقط رأسه ومهوى فؤاده، فهو مستعد جداً إلى أن يجند نفسه وحياته في سبيل تحريرها والعودة إليها وأخواتها".[١]

وكان موعد بارود مع بداية نظم الشعر هذه المعركة؛ فكتب أولى قصائده في وصفها في عام١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م، وقد ساعده فيها بعض أساتذته الذين استشرفوا فيه رؤية شاعر سيكون له شأن في المستقبل، ويقول الشاعر عن القصيدة:

" هذه أول ما نظمت من الشعر ولكن نصيبي فيها قليل؛ إذ إن بعض المدرسين آنئذ في مدرستنا (هاشم بن عبد مناف للاجئين بغزة) قد صلَّحوا وغيروا فيها كثيراً،

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:٤٧.

لكن الأفكار في الغالب لي".[١]

ويورد الرواية نفسها عبده مصطفي دسوقي: " ودرس في قريته حتى الصف الخامس الابتدائي، ثم بعدها هجّر من قريته عام١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م، وكان عمره آنذاك ١١ عاماً، ونظم أول قصيدة له بعد الهجرة وكانت في أثناء الدراسة الابتدائية وتحدث فيها عن معركةبيت دراس".[٢]

وعن تعليمه يقول صديقه، وزميله في حجرات الدراسة، محمود صيام:

"تعلم في مدرسة قريته (بيت دراس) شيئاً من التعليم الابتدائي، ثم أكمل تعليمه الابتدائي في مدارس وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين الابتدائية بالقطاع، ثم أكمل دراسته الثانوية في مدرسة (فلسطين الثانوية) بغزة، حيث حصل على الشهادة الثانوية العامة (التي كانت تعرف بالتوجيهي) – القسم الأدبي – في أواخر العام الدراسي ١٩٥٤ – ١٩٥٥م. وكان طيلة مراحل الدراسة من أوائل الطلاب.

وفي هذه المرحلة التقيت به فتصادقنا وتآخينا، وعشنا رفيقي دراسة طيلة المرحلتين الثانوية والجامعية، كما عشنا أخوين من ذلك التاريخ حتى اليوم".[٣]

وفي شهادة لصديق وزميل آخر من زملاء دراسته يقول محمد شمعة (أبو حسن):

"لقد كانت بداية معرفتي بالشيخ الدكتور عبد الرحمن بارود عام١٩٥٠م يوم أن كنا طلبة في المرحلة الابتدائية في المدرسة الهاشمية، لقد كنا في الصف السادس، وقد بدت عليه علامات النبوغ في سني تعليمه الأولى، وأذكر أن مدرس اللغة العربية

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:٥٠.

(٢) دسوقي ، الأستاذ عبد الرحمن بارود: الشاعر الجسور. (مصدر إلكتروني)

(٣) صيام ، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ٢١.

كان يعقد ندوات ثقافية كل يوم خميس، وكان هو يشارك فيها باستمرار ويقدم العديد من القصائد والشعر في تلك المرحلة المبكرة.

بعد ذلك انتقلنا للمرحلة الثانوية سنة١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣م حيث كان له نشاط كبير في المدرسة يتمثل في توجيه النصائح للطلاب في أثناء الفسحة الدراسية، فكان يلتف طلبة الإخوان حوله وهو يلقي كلماته الدعوية القصيرة الجذابة".[١]

أما الشيخ صيام رفيقه الآخر فيواصل حديثه عن تعليم الشاعر ومرافقته إياه في رحلة الدراسة الجامعية أيضاً، فيقول:

"عمل الدكتور بارود – بعد حصوله على الثانوية العامة – مدرساً في مدارس غوث اللاجئين في قطاع غزة عدة شهور، ثم بُعث على حساب وكالة غوث اللاجئين إلى جمهورية مصر العربية ليكمل دراسته بجامعة القاهرة حيث حصل منها عام١٣٧٩هـ/ ١٩٥٩م على درجة الليسانس الممتازة في اللغة العربية، بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف، وكان ترتيبه الأول على دفعتنا بلا منازع ...

وأخيراً تخرجنا، أما نحن فقد انصرفنا للعمل، وأما هو فقد بدأ دراسة الماجستير في ذات التخصص بمنحة دراسية من جامعة القاهرة، كأفضل طالب من الطلاب الوافدين؛ فنال درجة الماجستير بمرتبة الشرف الأولى في أواخر عام١٣٨٢هـ/ ١٩٦٢م.

ثم بدأ دراسة الدكتوراه في نفس التخصص وبنفس المنحة ؛ حيث حصل على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى سنة ١٩٧٢م".[٢]

---

(١) شمعة ، عبد الرحمن أحمد بارود.. (مصدر إلكتروني).

(٢) صيام ، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ٢١.

ج: سجنه في مصر:

تعرّف الشاعر خلال سني دراسته في جامعة القاهرة على حركة الإخوان المسلمين وانتمى إليها، وأسس مع بعض إخوانه من الفلسطينيين اتحاد الطلبة الفلسطينيين لجماعة الإخوان المسلمين، ويقول عن ذلك محمد شمعة:

"انتقل بعد ذلك إلى مصر لاستكمال دراسته الجامعية وكان عضواً في اتحاد الطلبة الفلسطينيين لجماعة الإخوان المسلمين، وكان بيته محضنًا وملتقىً للشباب في مصر، وكل مَنْ يأتي من غزة يجد في بيت الدكتور الترحاب والمعرفة والعطاء والحديث عن فلسطين.

واعتقل الدكتور بارود عام ١٣٨٥هـ /١٩٦٥م بعد ضربة الإخوان المسلمين في مصر بتهمة جمع الأموال لأسر الإخوان الذين اعتقلوا، وكان منهم الشيخ هاني بسيسو مسؤول الإخوان في قطاع غزة، وتعرض الشيخ – آنذاك – لأبشع وسائل التعذيب في سجون النظام المصري فترة حكم جمال عبد الناصر.

وخلال فترة الاعتقال لم يتمكن الشيخ بارود من إكمال رسالة الدكتوراه، فكنت ضمن إحدى المجموعات التي طُلب منها نسخ رسالة الشيخ للدكتوراه لطباعتها في مكاتب الطباعة، إلى أن حاز على شهادة الدكتوراه في مصر، ثم توجه بعد ذلك إلى السعودية بعد تعرضه في مصر للظلم الكبير والاعتقال لانتمائه لجماعة الإخوان المسلمين". (١)

(١) شمعة، د. عبد الرحمن أحمد بارود.. (مصدر إلكتروني).

د: عمله في التدريس الجامعي

وبعد حصول الشاعر على درجة الدكتوراه بدأت مرحلة جديدة في حياته بالانتقال للعمل في جامعة الملك عبد العزيز بجدة، حيث بقي فيها حتى وفاته – رحمه الله – في ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م .

وفي جامعة الملك عبد العزيز بمدينة جدة عمل بارود أستاذاً للثقافة الإسلامية، ووفّقه الله سبحانه لأداء دور كريم في جامعته، حيث غرس في طلابه أعمق معاني الانتماء للإسلام، معززاً كل مكرمات رسالة الإسلام العظيم، داحضاً كل الافتراءات التي يشيعها أعداء هذا الدين، وكان في فكره النيّر وسلوكه المميز خير أسوة لأبنائه وإخوانه الطلاب".[١]

وفي الوقت نفسه عاش شاعرنا مجاهداً لدينه، خادماً للحركة الجهادية في فلسطين.. كيف لا وهو الذي عاش فترة طويلة من عمره مع شيخ الانتفاضة الشيخ أحمد ياسين رحمه الله، فهو مثل الشيخ ياسين من أبناء معسكر شاطئ غزة ومن ساكنيه، وهما كلاهما ممن رضعوا لبان الحركة الإسلامية منذ صباهما.[٢]

نتاجه الشعري:

كتب الشاعر عبد الرحمن بارود شعراً كثيراً، وأنتج إنتاجاً وفيراً، ولكن الشاعر كان ضنيناً بالنشر؛ وهو الأمر الذي جعل هذا الشعر محبوساً عنده،لم يتح الاطلاع عليه إلا لأصدقائه وخاصته الذين يرجع إليهم الفضل – بعد الله – في نشر بعض هذا

(١)شمعة، د. عبد الرحمن أحمد بارود.. (مصدر إلكتروني).

(٢) السابق .

الشعر في مجلات ومواقع إلكترونية، وفي ذلك يقول محقق الديوان أسامة الأشقر:

" ويحق لنا القول هاهنا أن الشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود قد ظلم نفسه من حيث أراد إرضاءها بتأخير تقديم فنه وأدبه للنخب الثقافية وللجمهور، فلقد كان محيطه الشعري محدوداً مقصوراً على جملة من أصدقائه وإخوانه في دائرة علاقاته؛ بل إن كثيراً مما نشر في الشبكة العنكبوتية، وبعض الدواوين المحتوية على بعض قصائده كان الفضل في نشرها لهؤلاء بإصرارهم".(١)

وعن نتاجه الشعري وعزوفه عن النشر، يقول إبراهيم الكوفحي: "وعلى الرغم من امتداد مسيرة بارود الشعرية، وغناها على المستوى الفني، فإن نتاجه الشعري – على وفرته – لم يجمع في خطير واحد، وينشر على الناس إلا غب وفاته؛ وذلك فيما صدر تحت عنوان (الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود) دمشق ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م. أما قبل ذلك فلم ينشر بارود إلا مجموعة منتقاة من قصائده بلغت أربع عشرة قصيدة، وهي التي انضم عليها ديوانه الوحيد (غريب الديار) عمان١٤٣١هـ/ ١٩٨٨م".(٢)

(١) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ٨.

(٢) الكوفحي ، إبراهيم ، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود ، ص: ٨٧.

المبحث الأول

دلالة المكان في شعر بارود

يرتبط الإنسان بالمكان ارتباطاً لا انفكاك منه. فالمكان في أوضح تجلياته هو الأرض التي ولد فيها، وفيها دفن آباؤه وأجداده، وربما مستشهدين دفاعاً عنها. فإن كُتب عليه أن يغادر هذه الأرض راضياً أو مغلوباً على أمره، حمل حبها في فؤاده، وعصفت به – وهو بعيد عنها – عاصفات الشوق، واهتاجت في جوانحه الذكريات، فنفِّس عن ذلك إبداعاً بقدر ما وُهِب من قدرات في ضرب من ضروب الفنون والآداب.

"إننا عندما نقلِّب مباحث الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا... نتأكد من الحضور الطاغي للمكان. بل قد نجد المقابلة التالية : الإنسان/ المكان في كل سطر نقرؤه، وكأننا إزاء حقيقة أولية في كل فهم يروم النزول إلى أغوار الذات الإنسانية: شخصية، وفرداً، ووجوداً، وهوية، وفكرة".(١)

ولعل أكثر الأمكنة التصاقاً بوجدان الإنسان البيت الذي ولد فيه، وظل كلما ارتحل عنه يستعيد صور كل زواياه، وتفاصيل حجراته وساحاته وأقبيته وأسطحه، بل كيف ما كانت هندسته. و"البيت هو ركننا في العالم، إنه – كما قيل مراراً – كوننا الأول. كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، حتى ليبدو أبأس بيت جميلاً. وكثيراً ما يذكر هذا الملمح من جماليات المكان، غير أن البيوت لا توصف كما هي دون معايشة بدائيتها، تلك البدائية التي تسم كل البيوت – غنيها وفقيرها – والتي

(١) مونسي، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية ، ص ٨ .

نكتشفها كلما مارسنا أحلام اليقظة.[١]

مصطلح المكان في النقد الأدبي:

لا يفتأ كبار أساتذة الأدب العربي – مشارقة ومغاربة – ينبِّهون إلى ضرورة ضبط المصطلحات النقدية؛ حتى يتبين القراء ما يريد الناقد، ودارس الشعر، من مصطلحات يحلل في ضوئها الأشعار، ويبني على وهجها الأحكام.

وقد نبه المسدي إلى أن "

ضبط المصطلح ضرورة منهجية وعلمية نظراً لارتباط المصطلحات بالمفاهيم الأساسية لكل علم، وبمنظومة الأفكار والأنساق المعرفية المتفرعة عنه، ذلك لأن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي، بحيث يغدو جهاز المصطلح لكل ضروب العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته، متى اضطرب نسقها اختل نظامها".[٢]

وبناء على ما ذكره المسدي فإن الباحث سيعمل على التزام المنهج هذا؛ فيقدِّم المعنى اللغوي لكلمة (المكان) كما وردت في بعض أهم معاجم اللغة، ثم بياناً لمدلولها بوصفها مصطلحاً نقدياً.

المكان لغة كما ورد في بعض قواميس اللغة قديمها وحديثها:

١- جاء في لسان العرب: "المكان: الموضع، والجمع أمكنة كقَذَال وأَقْذِلَةٍ، وأَماكِنُ جمع الجمع".[٣]

---

(١) انظر غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص: ٣٦.

(٢) عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، ص: ١١.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، ص: ١١٣ .

٢- وجاء في القاموس المحيط: "المكان: المَوضع والجمع أمكنة وأماكن".[١]

٣ ـ وجاء في المعجم الوسيط: "المكان المنزلة. يقال هو رفيع المكان. والمكان الموضع. والجمع أمكنة. والمكانة المكان بمعنييه السابقين. وفي التنزيل العزيز: ﴿ولو نشاء لمسخناهم على مكانتهم ﴾ أي موضعهم".[٢]

المكان مصطلحاً نقدياً:

مصطلح المكان في النقد الأدبي العربي يشوبه شيء من الاضطراب ، بل اختلاف وجهات النظر في تحديده؛ فكثير من الدراسات التي تناولت المكان في الشعر أو الرواية العربية ضمَّنت المكان الجغرافي بين عناصر المكان المدروسة، ولكن يرى بعض النقاد أن المكان الجغرافي – بما في ذلك الوطن – لا يصلح أن يكون عنصراً من عناصر المكان في القصيدة أو الرواية .

وقد وصف لنا أحد الباحثين هذا الإشكال في تحديد المصطلح قائلاً :

"ولقد أشكل أمر هذا المصطلح الوافد إلى ثقافتنا، على الكثير من القراء، مثلما أشكل غيره من المصطلحات النقدية من قبل ... كما تم الخلط البين بين المكان الفني، أو المكان في النص الروائي، والمكان الواقعي، بحيث بدا المكان شبيهاً بالوطن، أو قرينا له، لكنالمكان ليس وطناً، فالوطن مفهوم مختلف تماماً نفسياً وروحياً ووجودياً، كما أنه لا يصلح البتة كمصطلح نقدي، وسوف يلغي الطابع الأدبي لمصطلح المكان إذا ما تواصل الدمجوالتوحيد بينهما، ... إنه أقرب إلى أن يكون إطاراً، أو صيغة للعيش تتكون بداخلهالشخصية الروائية، وتعمل على تبديله، إذا استطاعت، أو ترضخ لمكوناته، إذا

(١) الفيروزابادي ، القاموس المحيط، ص ١٢٣٧.

(٢) أنيس ، إبراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط ، ص ٨٠٦ .

ما فشلت في تغييره ... وبوسع الروائي أن يبدل في الجغرافيا دون أي حرج، داخل النص الروائي، كما أن بوسعه أن يخلق أمكنته الخاصة.[1]

ويتبنى الباحث – في تناوله للمكان في شعر بارود – نظرة مغايرة لا تلغي الجغرافيا من عناصر المكان في الشعر أو الرواية، ولكنها لا تقف عند حدود الاحتفاء بالوصف الحسي للمكان الجغرافي، وإنما تتعدى ذلك إلى دلالاته وإيحاءاته وانعكاساته على ما يعتمل في النفس الشاعرة تفسيراً وتأويلاً تتخطى به حدود الحيثيات الاجتماعية والتاريخية.

"عندما يُفتَتَح سفر الشعر العربي، تقف الأطلال في وجه القارئ شامخة على مطلع القصائد، وكأنها السمة التي يُعرف بها الشعر العربي الجيد المكتمل على مر العصور. وكأن القصيدة الخالية من الطلل قصيدة ناقصة مبتورة، أو هي قصيدة لم تنل من النضج والاكتمال حظها الأوفر. فجاءت عاطلة من دون تلك الشارة، عارية من سمة التحول الذي أرّق العربي وأهمّه، على الرغم من حبه له، وسعيه وراءه، رحلة وسياحة، وهجرة. ... فالطلل هاجس القصيدة العربية، و خشبة الصلب التي يحملها الشعر العربي على عاتقه، وإن حاول المحدثون التحلل منها. إلاّ أن الطلل ظل يعمر القصيدة ويسكنها، وإن لم يظهر على مطلعها. لأن الغاية انصرفت عن الوصف الحسي، ولكنها لم تنصرف عن فلسفة التحوّل، والزوال، والفناء".[2]

المكان في الشعر الفلسطيني:

لئن كان تسلل المكان إلى خلايا القصائد وسائر الأعمال الأدبية العربية لازمة من لوازمها؛ فإنه في الشعر الفلسطيني ألزم؛ فالإحساس بالمكان المسلوب، والأرض

(١) عزام، ممدوح، المكان وشروط الكتابة، (مصدر إلكتروني).

(٢) مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية ، ص: ٢٠ .

المغصوبة أقوى وأعمق، والتعبير عنه أدقُّ وأصدق. وإن كان فراق المكان اختياراً، والاغتراب عنه قصداً، يورث من تباريح الشوق ما يورث، فما بالك بمكان مغصوب، حرم منه أبناؤه، وحيل بينهم وبين العودة إليه بالنار والسلاح. فهم وإن لم يضعف الأمل عندهم لحظة في العودة إليه، إلا أن مضي الأيام، وتقدم الأعمار بالشعراء يشعل في صدورهم مراجل من الحزن العميق؛ فينكفئون على القصائد يوسعونها حنيناً وبكاءً على مدافن الذكريات، ومراتع الأيام الخوالي.

"لقد استنطق شعراء فلسطين: أرضهم .. مدنهم .. قراهم .. بيوتهم ونقلوا في قصائدهم حواراتها وتاريخها. لقد جعلوا قصائدهم مشبعة بالمكان الفلسطيني بإيقاع دافئ يتسلل بحنان وتصميم إلى خلايا قصائدهم ... لقد تمكنوا من استعادة أسرار المكان وخفاياه واستحضار تاريخه في كل الأزمنة: في الماضي والحاضروحتى في المستقبل القريب والبعيد معاً".(١)

"لم ينفصل هذا الشعرعن المكان بشتى تنوعاته :طبيعة ومدينة وقرية وأسماء..، وما التصنيفات التي دأبت عليها دراسات الشعر الفلسطيني بين التسميات المختلفة :شعر التزام أو مقاومة أو ثورة أو تحرر إلا أوجهاً وصوراً متعددة للإعلان الفردي والجماعي عن الانتماء للمكان ،وجعله خلفيةً للقصيدة، وفضاءات غالباً ما كانت ظاهرة أو خفية في النص الشعري.

وحرص الشعراء على تسمية أمكنتهم وتعيين مواطنهم فتجّلت بإعادة بعثها في النص، ولم ينحصر ذلك في ذكر أسماء الأماكن: القدس، الرامة ، الجليل، الصحراء وغيرها؛ وإنما جعل منها مرجعيات للمتخيل الشعري وللتجارب الإنسانية والنفسية

(١) منصور، أحمد تجليات المكان في الشعر الفلسطيني. صحيفة الجماهير السورية ٢٠٠٩م .

والإبداعية".[1]

المكان في شعر بارود:

سيحاول الباحث تتبع المكان في شعر بارود وفق التقسيم الذي جاء في الديوان إلى مراحل شعرية ست. بدأت بمرحلة الخمسينيات وانتهت بمرحلة الألفية الثالثة. وليس بالضرورة أن تختلف كل واحدة من هذه المراحل عن سابقتها أو لاحقتها من حيث مدلول المكان، أو معالجته شعرياً، إلا أن بعضها – دون شك – يختلف عن بعضها الآخر. ذلك أن مفهوم المكان لا بد أنه تطور لدى الشاعر كما تطورت لديه المفاهيم كافة بين مرحلة البدايات الطالبية، ومرحلة الاستواء والاكتمال والنضج. ويبدو للباحث من خلال القراءة الواعية الفاحصة لشعر بارود أن أساليب معالجة المكان شعرياً قد تطورت، وفقاً لتطور الأدوات الفنية لدى الشاعر.

لعل أبرز ما يطالعنا في شعر بارود في مرحلة الخمسينيات، ذلك المفهوم المباشر للمكان الجغرافي الذي هو الوطن فلسطين المحتلة، والتعبير عنه في لغة مباشرة تتسم بقدر غير يسير من الضعف الفني؛ ولعل مرد ذلك إلى نقص أدوات الإبداع الشعري لدى الشاعر؛ إذ إنه كان يومئذٍ طالباً في مدارس التعليم العام.

وفي ذلك يقول الكوفحي: "يمثل شعر مرحلة الخمسينيات الذي تصدر المجموعة الكاملة لبارود محاولاته الباكرة في هذا المجال ،أي وهو طالب في المدرسة، في أول درجات السلّم الشعري،حيث وجد هذا القسم – كما يقول المحقق – في نسخة مصورة عن كراسة قديمة، على صفحتها الأولى شعار وكالة هيئة الأمم المتحدة لإغاثة وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين - مدارس الأونروا والأنسكو بالعربية

(١) مجناح، جمال ، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصربعد ١٩٧٠م ، ص: ٢٧.

والإنجليزية، ويبدو أنّ الشاعر شارك بهذه القصائد مطلع الخمسينيات في مسابقة مدرسية برعاية أستاذه الشاعر هارون هاشم رشيد. و"هارون هاشم رشيد، شاعر فلسطيني، من مواليد مدينة غزة، حارة الزيتون، عام١٣٤٦هـ/ ١٩٢٧م، وهو من شعراء الخمسينيات الذين أطلق عليهم اسم شعراء النكبة أو شعراء المخيم، ويمتاز شعره بروح التمرد والثورة ويعد من أكثر الشعراء الفلسطينيين استعمالاً لمفردات العودة، أصدر عشرين ديوانًا، وشغل منصب مندوب فلسطين المناوب بجامعة الدول العربية".(١)

"إنّ قصائد هذا القسم ليست سوى ضرب من القرزمة، لا أكثر، حيث نجدها من الفسالة والركاكة على المستوى الفني، كما أنها تفهق بأخطاء اللغة والنحو والعروض والقافية، فضلاً عن أن عدداً من النصوص كان يعينه في إنشائها أساتذته، تشجيعاً له وأخذاً بيده في مضمار الشعر".(٢)

واشتملت مرحلة الخمسينيات على ست عشرة قصيدة، خمس منها كانت كلمة الوطن (المكان أو الحيز الجغرافي) ضمن كلمات عنوانها: (شكوى الوطن – ذكريات الوطن ـ ويلي على وطني ـ وطني – تجلَّد يا ابن وطني في العيد). أما في صلب القصائد فقد تناثرت كلمة الوطن فيها كلها، غير قصائد ثلاث، واحدة منها قصيدة من خمسة أبيات في الهجاء، وقصيدتان في الإخوانيات. هذا عن كلمة (الوطن) بحروفها، أما ما كان في معناها مثل: (البلاد وفلسطين والأرض ونحو ذلك مما يشير إلى المكان) فقد ازدحمت بها القصائد.

---

(١) موقع ويكيبيديا، (مصدر إلكتروني).

(٢) الكوفحي، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود: ملاحظات منهجية وتحقيقية، ص:٦

ولعل صدمة استلاب الوطن في أول عهد الشاعر بها لم تدع له مجالاً ليفكر بغيرها، مع تعالي أصوات الدعوة للدفاع عنه، واسترداد ما استلب منه التي كانت تملأ أذنيه. ولذلك فإنه ما إن يبدأ القصيدة حتى يشحنها بالمفردات هذه، فلا يكاد البيت الأول في معظم هذه القصائد يخلو من مفردة منها :

ففي البيت في أولى قصائد الديوان (وصف المعركة):

"قد كنت يوماً في بلادي ماشياً لم أمشِ إلا والمدافعُ تقصف[١]

وفي البيت الأول في القصيدة الثانية : وهي بلا عنوان:

تجول بخاطري ذكرى بلادٍ فلسطين لها مجدٌ أثيلُ[٢]

وفي القصيدة الثالثة (شكوى الوطن):

يا أيها الشبّان إن بلادكم ترجوكمُ أن تُرجعوا الأياما[٣]

وفي القصيدة الرابعة (ذكريات الوطن):

ذكراك يا مهد العروبة والكرى في مقلتيّ أفاق شوق فؤادي

وكيف بلادي لا تجولُ بخاطري وقد أصبحَت وطناً لخصمٍ عادي[٤]

وهكذا يتكرر ذكر الوطن، أو إحدى المفردات الدالة عليه في البيت الأول أو الثاني في معظم قصائد هذه المرحلة، ولا ينتظر به الشاعر البيت الخامس أو السادس إلا نادراً.

"وهو في مرحلة مبكرة من شاعريته، ينحاز إلى قضية شعبه بعد النكبة التي

---

(١)بارود : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص ٥٠.

(٢) السابق : ص ٥١.

(٣) السابق : ص ٥٢.

(٤) السابق : ص ٥٥.

عاشها بلحمه ودمه وروحه بكل مآسيها، وهو فتى كان يبني ذاكرته ويرصف حجارتها الثقيلة التي سيتأسس عليها موضوعه الفكري في إطاره الجغرافي (فلسطين)؛ ولذلك نرى أن موضوعه الأساس في ديوانه الصغير الذي بناه عندما كان طالباً، هو قضية النكبة واللجوء التي اعتمد فيها الأسلوب الوصفي التقريري الذي يمتزج فيه التحدي بالحزن".[١]

المكان المقدس في شعر مرحلة الخمسينيات:

وبالنظر إلى حديث الشاعر عن المكان الذي هو الوطن في قصائد هذه المرحلة، لا نجد أنه خص الوطن دون أوطان الأرض بأنه أرض مقدسة، ولم يأت قط على ذكر المسجد الأقصى، ولم يخص مدينة من مدنه كالقدس والخليل بذكر. وقد نجد بعض أوصاف وكنايات نادرة لأرض فلسطين بأنها أرض الخير؛ كما في قصيدة (شهيد الحق):

لقد روَّت دماؤك خيرَ أرضٍ فانت شهيدُ ما في ذا مَلامُ[٢]

وفي قصيدة (الحنين إلى الأصدقاء):

إيه يا بلادي فلسطين التي هي أرض بعثِ العالمين تضامُ[٣]

وفي قصيدة (وطني):

أسفاً على تلك المنازل والحمى يا أرض بعث العالمين سلامُ[٤]

غير أن بيتاً واحداً في قصيدته (تحية الجمعية الخطابية) يشير في وضوح إلى

(١) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ١٢.

(٢)بارود : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص ٥٩ .

(٣) السابق : ص، ٧١ .

(٤) السابق : ص، ٦٧.

قدسية الأرض: وهو:

يا أقـدس الدُّنيـا وأشرف بقعـةٍ في الأرض لا والله لن أنسـاكِ[1]

ولكن هذا البيت لم يكن من نظمه؛ بل كان مـن جملـة الأبيـات الخمسـة الأخيرة التي كتبها معلمه الشاعر هارون هاشم رشيد، كمـا أشـار إلى ذلـك الشـاعر نفسه:

"هذه الأبيات الأخيرة كلها ليست لي، إنها للأسـتاذ هـارون هاشـم رشـيد. هـذا الشاعر كان في ذلك الوقت مدرساً في المدرسة الهاشمية الأميرية، وقد تولى هو تصليح ما أنظم من شعر طيلة السنة الأولى الثانوية التي تأتي بعد الصف السادس الابتـدائي الذي كان أعلى صف في مدارس اللاجئين".([2])

المكان في شعر المراحل الأخرى:

حصل بارود على درجة الليسانس الجامعية من جامعة القـاهرة حيـث تخـرج في كلية الآداب في العام الميلادي ١٩٥٩، حيث بدأ بعـدها على الفـور دراسـة الماجسـتير التي حصل عليها في العام ١٩٦٢م. ويمكننا من هنا أن نلمـح أن مرحلـة السـتينيات كانت مرحلة النضج الأكاديمي الذي يتيح له نضـج الأدوات الإبداعيـة مـن المعرفـة الجيدة في علوم اللغة والأدب والنقد والتاريخ، واتساع المفـاهيم والثقافـة والمعـارف العامة. وإذا ما تأملنا القصيدتين الأولى والثانية في مرحلة الستينيات بحسب ترتيب الديوان – وتاريخ نشرهما في عام ١٩٦١م بفارق شهرين بين أولاهما وأخراهما – فإننـا نلمس تطوراً كبيراً للغاية عـن مرحلـة الخمسـينيات، في اللغـة الشـعرية والأخيلـة

(١) بارود : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص ٥٤.

(٢) السابق : ص ٥٤ .

والصور؛ بل الصنعة الفنية كلها. يقول الشاعر في قصيدته الأولى الموسومة بـ(الحرية):

كيف ناحَتْ ظِلالُها في عيوني ... ثم ماتَتْ في جَنْبِ دربٍ حزينِ
وتَبَقَّيْتُ في فراغٍ جنونيٍّ ... يُدَوِّي حَولي ويُدمِي ظُنُوني
وا عَذابي لِفقدها وا دُموعِي ... فوق أحجارِ قَبْرِها وا حنيني
الرياح المُدَمْدِماتُ يُثِرْنَ الـ ... ليل حولي مغرورقات اللَّحون[1]

ويقول بارود في قصيدته الثانية:

حُجرتي ساجِيةٌ ... والـلَـيْلُ يرسو في أناه
وهدوءُ الكَونِ قد خيَّم وارتاحت خُطاه
واختفى مِن طُرُقاتِ الحي أطفالٌ حُفاه
ها أنا أسْبَحُ في أعماقِ أعماق الحياه
وأراها ... جُزُرَ المرجان في قاع المياه[2]

ليس في شعر بارود في مرحلة الخمسينيات شيء من هذا الجمال البياني الذي تتضمنه هاتان القصيدتان، وما بعدهما من شعر مرحلة الستينيات والمراحل اللاحقة. ويتمثل هذا الجمال في استعارات وتشبيهات ومجاز وتشخيص من قبيل: (ناحت ظلالها) و(درب حزين) و(فراغ جنونيٍّ يدوِّي) و(يدمي ظنوني) و(يثرن الليل) و(مغرورقات اللحون) و(الليل يرسو) و(ارتاحت خطاه) و(أسبح في أعماق الحياة)، ولسنا هنا بصدد تحليل القصيدتين بقدر ما نحن بصدد إبراز أمثلة على تطور

(١) بارود :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٧٦.
(٢) السابق : ص ٧٨

الأدوات الشعرية لدى الشاعر التي يلزم منها تطور مفهوم المكان وأسلوب معالجته.

وإذا ما تأملنا قصيدة (الحرية)، لمسنا أن الشاعر جعل من فقدناها مكاناً. والمكان بفقدان الحرية يعني السجن أو الحبس والمنع المطلق. فها هو يقول:

كيف ناحَتْ ظِلالُها في عيوني ثم ماتَتْ في جَنْبِ دربٍ حزينِ
وتَبَقَّيْتُ في فراغٍ جنونيٍّ يُدَوِّي حَولي ويُدمِي ظُنُوني[1]

يدمج الشاعر بين الوطن والحرية بوصفهما المكان الذي كان فيه قبل احتلال وطنه، حيث كان يعيش ويسرح في مغانيه فلما فقد الوطن فقد معه الحرية، وعبَّر عن ذلك بموتها، وأنه تبقَّى في مكان آخر سماه الفراغ الجنوني، ووصفه بأنه يدوِّي حوله، ويدمي ظنونه. وهذا مفهوم للمكان الشعري مستجد في تناول الشاعر.

مدينة القدس، مكاناً مقدَّساً في شعر بارود:

القدس مدينة مقدسة عند المسلمين والنصارى واليهود؛ وهي عند المسلمين ثالث أقدس المدن بعد مكة والمدينة المنورة، وهي أولى القبلتين، حيث كان المسلمون يتوجهون إليها في صلاتهم بعد أن فُرضت عليهم في معراج الرسول ، صلى الله عليه وسلم؛ حيث كان هذا المعراج منها، وقد كان أسري به إليها على متن البراق.

وللقدس رمزية خاصة عند المسلمين ، وقد عبّر الشنطي عن ذلك قائلاً :

"القدس رمز إسلامي بخاصة وديني بعامة، وإنساني وسياسي ووجودي بكل المقاييس، لذا كان الشعراء يعالجونها من زوايا مختلفة، لكن المحور الرئيس في هذه المعالجات جميعاً "القدس الرمز الديني والوطني".(٢)

(١)بارود : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص ٧٦.

(٢) الشنطي، محمد صالح، القدس في نماذج من القصيدة العربية المعاصرة ، (مصدر إلكتروني) .

أما الادعاءات اليهودية بأنها كانت عاصمة مملكة إسرائيل الموحدة ، ووجود الهيكل في موضع المسجد الأقصى، فيدخل في دائرة التاريخ المختلق الذي أعدته مراكز اللاهوت التوراتي. وفي ذلك يقول كيث وايتلام: "إن تهميش تاريخ فلسطين القديم يمكن التدليل عليه من خلال الببلوغرافيا الممتازة للتواريخ المهمة لإسرائيل ويهودا كما ظهرت في كتاب ميلر وهيلز (Miller & Hayes)؛ حيث توجد قائمة تتضمن خمسة وستين مرجعاً، تعود إلى الفترة الواقعة بين القرن الثامن عشر وأواخرالقرن العشرين، بينما يوجد عنوانان فقط يعالجان تاريخ سوريا وفلسطين، وهما أولمستيد (Olmstead) ١٩٩٩م ، وباتون (Paton) ١٩٠١م، فضلاً عن تاريخ إسرائيل يهودا، أو الشعب اليهودي/ العبري. علينا أن نعي إذن أن سيطرة اللاهوت هذه، وما لذلك من مضامين وأبعاد سياسية وثقافية، يجب أن تكون في أذهاننا لكي نفهم كيف تمكَّنت الأوساط العلمية الغربية من اختراع إسرائيل القديمة، وإسكات التاريخ الفلسطيني" (١).

وغالباً ما يختلط الرمز الديني بالوطني في الشعر الذي يتناول القدس؛ فهي بقعة مقدسة مشرَّفة بأحداث دينية عظيمة في وطن سليب. والشعر الوطني بعامة هو شعر تحريضي، أهم أهدافه إثارة الحماسة في نفوس أبناء فلسطين بخاصة، والعرب والمسلمين بعامة؛ ولذا فإن استحضار الرمزين الديني والوطني كليهما، أدعى إلى توسيع دائرة المحرضِّين. كما أنه أدعى إلى رفد القتال من أجل استعادة الوطن بعنصر الجهاد من أجل أرض مقدسة.

"وردت القدس في عدد من قصائد الشعراء في فلسطين والأردن، التي نظموها

(١) كيث، وايتلام، ١٩٧٨م، اختلاق إسرائيل – إسكات التاريخ الفلسطيني.

لتعبر عن موضوعات دينية خالصة، ولم تكن القدس - غالبا - مقصودة لذاتها، وإنما وردت في هذه القصائد ؛ لأن لها صلة وثيقة بتلك الموضوعات الدينية التاريخية، أو لأنها تشكل معلما رئيساً من معالمها. فالقدس - في هذا الشعر - ترد ضمن جو ديني خالص، يعبر الشعراء فيه عن مواجدهم الدينية، ومشاعرهم العاطفية، في مناسبات إسلامية مشهورة يحتفل بها، كذكرى الإسراء والمعراج ، والمولد النبوي، والهجرة النبوية الشريفة"(١).

وقد خصَّ الشاعر عبد الرحمن بارود مدينة القدس بقصيدتين من مطولات شعره؛ بل إن إحداهما، وهي قصيدة (القدس) طالت طولاً جعل محقق الديوان أسامة الأشقر يقول عنها: "وبعض قصائده تصلح وحدها أن تكون ديواناً كبيراً كما في قصائد (القدس) و(طيبة) و(ضياء الروح)"(٢) هذا فضلاً عن ورود ذكر المدينة في مواضع كثيرة من شعره. ويتكرر ذكر القدس عند الشاعر تحت موضوعات، أبرزها :

أولى القبلتين وثاني الحرمين الشريفين :

يقول الشاعر في قصيدة الموسومة بـ (يا قدسنا يا عروس الجنان) :

فيكِ غنّى الثُّوار أحلى الأغاني ... يا ابنةَ الشام يا عروسَ الجنان

مكّةُ القدسُ صنو عينيْ وعيني ... قِبلتانا أختانِ بل توأمان

هِمْتُ بين الحجاز والشام وَجْداً ... بين قلبين بالهدى ينبضان (٣)

يربط الشاعر قداسة القدس بقداسة مكة؛ إذا هما القبلتان اللتان لم يتوجه مسلم لغيرهما، فيقول عنهما في صدر البيت الثاني كأنهما عينان في وجه واحد (صنو

١) الخباص،عبد الله، القدس في الأدب العربي الحديث في فلسطين والأردن في القرن العشرين ، ص٣٠.

٢) الأشقر، أسامة جمعة، الأعمال الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ١٥

٣)بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣١٨

عيني وعيني)، ويصور في عجز البيت الثاني عمق الصلة الروحية : (قبلتان أختان بل توأمان)، والإضراب عن (أختان) إلى (توأمان)، كان بغرض إبراز عمق الصلة بين القدس ومكة، ومعلوم أن مشاعر الحب، والصلة الوجدانية، وائتلاف الأرواح بين التوأمين أعمق مما هي عليه بين الإخوة غير التوائم. وهذه الأوصاف تشخِّص المكانيين، وتصورهما نابضين بالحياة والمشاعر الدفَّاقة بسبب الصلة الروحية، فكأنهما يعلمان ما لهما من القداسة في نفوس المسلمين. ويصف في البيت الثالث عشقه للمكانين (هِمْتُ بين الحجاز والشام وَجْداً)؛ فيوسِّع المكان من المدينتين إلى الإقليمين؛ ليقول إن قداستهما تنداح في الأرض حولهما.

ويقول في قصيدة القدس :

إحـــدى الثـــلاثِ الغُـــرِّ مـــن أَمَّاتِنـــا المُعظَّمَـــة
لا يَجهَـــــلُ الوليـــــدُ وجـــهَ أمِّـــهَ المُحَرَّمَـــة
للقُـــدْسِ وَجْـــهُ طِيبَـــةٍ ومكَّـــــةَ المكرَّمَـــــة (١)

ينتقل الشاعر في هذه الأبيات إلى الجزء الثاني من وصف القدس، وهو: (ثالث الحرمين الشريفين). وفي قوله: (الثلاث الغر) وصف بالتميُّز؛ إذ إن العرب تستعير الغرة من الخيل لتصف بها كل من هو ممتاز عن غيره من الناس بالعلو والرفعة في قومه، وكأنه علامة بيضاء على جبينهم. ولعل الشاعر نظر في هذا القول أيضاً إلى حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: عن أَبِي هُرَيْرَةَ رضي الله عنه قال: [سَمِعْتُ النَّبِيّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: "إِنّ أُمّتِي يُدْعَوْنَ يَوْمَ القِيَامَةِ غُرًّا مُحَجّلِينَ مِنْ آثَارِ الوُضُوءِ، فَمَنِ اسْتَطَاعَ مِنْكُمْ أَنْ يُطِيلَ غُرّتَهُ فَلْيَفْعَلْ"] (متفق عليه: أخرجه البخاري (١٣٦)، ومسلم (٢٤٦))، فاستعار الوصف من المؤمنين الأتقياء الأنقياء – الذين

١)بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢٩٠

يمتازون بالغرر والحجول عن غيرهم من خلق الله يوم البعث – إلى مكة والمدينة والقدس، ليزيد بصورة وضاءة الوجه، من مظاهر القداسة في الحُرم الثلاث ، وليميزها عن بقاع الأرض كافة.

ووصفَ الشاعر المدن الثلاثة بالأمهات ليفصح عن مدى حبه لها؛ إذ إن حب الأم لا يعدله حب في الأرض بعد حب الله ورسوله. ثم هو يضيف صفة التعظيم على هذا الحب حيث يقول (من أماتنا المعظمة)، لإثبات القداسة للأمكنة الثلاثة.

ويكرّر الشاعر المعني في قصيدة (فلسطين) فيقول :

قائدي فارسُ البُراقِ وإخوا ... ني المثنّى وطارقُ بن زيادِ
قد أضاءَ القرآن قلبي فحلَّقـ ... ـتُ وراءَ الأزمانِ والأبعادِ
مكَّتي أختُ طيبتي أختُ قُدْسي ... كلُّ مَنْ مسَّهنَّ مسَّ اعتقادي (١)

ويقول أيضاً في قصيدة: (أمَّتي) :

مَوْطني حيثما بَدَتْ طَلْعَةُ الشَّمْـ ... ـسِ وجِنْسُ التوحيدِ في الأرضِ جِنْسِيْ
وطيورُ المآذنِ البِيْضِ تَشْدُوْ ... "مَكَّتي أَخْتُ طيْبَتِي أَخْتُ قُدْسيْ " (٢)

وفي قصيدة: (عام مضى) يكرّر الشاعر معنى الأخوة بين المدن الثلاث (مكة – طيبة – القدس) فيقول :

أم القرى طيبةُ القدسُ الشريفُ ... تلك الينابيع منها النور ينسكبُ
قضى الذي خلق الدنيا وصورها ... بأن يكون لهنَّ السبقُ والغَلَبُ(٣)

١) بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٣١، ١٣٢ .
٢) السابق ، ص ١٤٦ .
٣)السابق ، ص ١٥٣ .

مسرى رسول الله صلى الله عليه وسلم :

والوصف الثاني لقداسة القدس أنها مسرى رسول الله صلى الله عليه وسلم، شرفها بقدومه على البراق، وأكسبها الله برحلة الرسول صلى الله عليه وسلم هذه، قداسة تبقى على مدى الأزمان، فوق ما كان لها من قداسة الأنبياء السابقين.

"وهنا يتجلى البعد الديني على أرض القدس باعتراف الرسل بفضل محمد – صلى الله عليه وسلم - ومنزلته ومكانته عند الله، وأنه إمام الخلق أجمعين، وإقرارهم بختم النبوة والرسالة بنبوة محمد - عليه الصلاة والسلام - وتسليم مفاتيح المدينة المقدسة إليه ولأمته؛ لأن الأنبياء كانوا هم الأئمة في القدس تباعاً، كل منهم مسؤول عن أمته وهو راعيها، وبقيت حلقات النبوة متتابعة على الأرض المقدسة حتى ختمت بنبوة محمد صلى الله عليه وسلم".(١)

يا سَيِّدَ الساداتِ مِنْ أمِّ القُرى ... على جَوادٍ لَيْسَ يَلْمَسُ الثَّرى
كأنَّهُ بَرْقُ الدُّجى إذا سَرى ... ولم يَسُسْهُ سائِسٌ مِنَ الوَرى
يَطْوي الجِبالَ والوِهادَ والقُرى ... لا يَقْرَبُ الماءَ ولا يَبْغي القِرى
أمْسى تُرابُ القُدسِ مِسْكاًأذفرَا ... وَأَنتَ تَخْطُوْ فَوْقَهُ مُظَفَّرا (٢)

خاطب الشاعر الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ وهو يرحِّب به في القدس – بأنه سيد السادات، من مكان له السيادة على أرض الله كلها (أم القرى). ثم دلف إلى وصف البراق الذي امتطاه الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ومدحه بجملة من الصفات، من باب مدح الممدوح بمدح متعلقاته. ولما كان البراق من مخصوصات الرسول عليه الصلاة والسلام في هذه

١) لدادوه ، رضا على محمد، القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر ص: ١١٠.
٢)بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣٠٠،٣٠١.

الرحلة الفريدة الخارقة للعادة، ونطاق التصور الإنساني؛ فدابَّتها كذلك خارقة للعادة: (ليس يلمس الثرى - ولم يسسه سائس من الورى - لا يقرب الماء ولا يبغي القِرى). ونحسب أن الشاعر يريد من كل ذلك في هذا المقام، أن هذه الأرض التي انطلقت إليها هذه الرحلة، لا بد أنها مخصوصة بتكريم إلهي. وأما البيت الأخير فهو مدح صاحب البراق بآثار قدومه على القدس؛ إذ غدا ترابها في رائحة المسك لما خطا عليه الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي قصيدة (عام مضى) يجمع الشاعر بين موضوعي: أخوَّة مكة والمدينة والقدس، وأمومتهن للمسلمين، من ناحية ، وأن القدس مسرى رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومكان معراجه في الرحلة العجيبة من ناحية أخرى؛ فيقول:

نحنُ البنونَ وهنَّ الأُمَّهات لنا ... لهنَّ في كل قلبٍ جحفلٌ لجِبُ
طارَ البراقُ من البيت العتيق إلى الـ ... أقصى ـ وجبريلُ خير الخلق
هنا التقى قادةُ الدنيا بقائدهم ... محمدٍ وله المعراجُ منتصبُ
هنا السماواتُ بالأرض التَقَيْنَ وقد ... عمَّ السرورُ جميعَ الكونِ والطربُ
خُذِ اللواءَ فأنت اليومَ صاحبُه ... والوارثون له إخوانُك النُّجُبُ
يَظَلُّ يخفق حراً في معاقلكم ... حتى تبعثرَ عن أصحابها التُّرَبُ
مُقَدَّسٌ أيها الأقصى ـ مقدَّسةٌ ... حيفا ويافا وأمُّ الفحم والنقبُ (١)

فصَّل الشاعر في أكثر من موضع من ديوانه قصة الإسراء والمعراج، وكرر فيها عدداً من المعاني التي يطرب لها هو قبل أن يُطرب بها قارئه. وأبرز هذه المعاني جلال الرحلة وعظمتها، وخرقها لنواميس الكون المعلومة للبشر: (طار البراق – من البيت العتيق إلى المسجد الأقصى - جبريل خير الخلق يصطحب - التقى قادة الدنيا بقائدهم

١)بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

- السماوات بالأرض التقين - عمَّ السرور جميع الكون). وثاني هذه المعاني، هو إقرار الأنبياء والرسل – عليهم السلام – بالقيادة للمصطفى عليه الصلاة والسلام: (خذ اللواء فأنت اليوم صاحبه)، والمعنى الثالث هو اكتساب القدس قدسية بهذا المسرى: (مقدِّس أيها الأقصى)، وهي قدسية مستدامة ، تبقى ما بقيت الدنيا: (حتى تبعثر عن أصحابها التُّرَب).

مع إشارة الشاعر إلى قدسية الأرض المحيطة بأكناف بيت المقدس ، ولذا نجده عندما يذكر القدس يعرج على ذكر حيفا ويافا وأم الفحم والنقب أي أن هذه الأرض المقدسة تمتد من البحر غرباً إلى النقب جنوباً وشرقاً .

المحتل الأجنبي :

يأتي الشاعر على ذكر المحتل الأجنبي في كثير من قصائده في صور مختلفة، وغالباً ما تأتي تلك الصور مرتبطة بتاريخ اليهود، وعلاقتهم العدائية بالمسلمين، منذ أن بُعث المصطفى عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم بدين الإسلام.

وقد يذكر الشاعر شيئاً من مخازي اليهود ونقائصهم في سيرتهم المعاصرة، ولا سيما عندما كانوا في أوروبا، وما لاقوه جراء ذلك من اضطهاد. وثمة صور للمحتل في جبروته وتسلطه واضطهاده لبني جلدته أهل فلسطين.

وفي قصيدة من قصائد مرحلة الستينيات يرسم الشاعر للمحتل صورة مهينة، يعيِّره فيها؛ بل يحقِّره بمظاهر الانحلال، وحياة الفجور، والقصيدة بعنوان: (انتفاضة الحياة)، والشاعر في الأصل يصور فيها حاله في الغربة، والبعد عن الوطن، ولا تخلو نبرته فيها من شيء من اليأس؛ إذ يقول:

مُضَـــــيَّع دامٍ شُرُودُ المُـــــنى وخاطري يجري وراء المُحال[1]

أما الأبيات التي تضمنتها القصيدة ورسمت صورة مشينة لمستعمرات يهود، فهي:

تــلألأت مســتعمراتُ العــدا ساطِعةً خلـفَ خطـوطِ القتـالِ
تَعْــرَى البغايــا في مواخيرِهــا تُمــزِّقُ الأثــوابَ في الابتــذالِ
عِربيــدَةُ الأجســادِ مَخمــورةٌ تَغْرَقُ في ليـلٍ عنيـفِ الظَّـلالِ
لا ينــتهي تَصــحابُ كاســاتِها أصداؤها الحمراءُ مِـلْءَ الأعالي
المومِســات المُرْهِقــاتُ الدُّجى المُحْرِقاتُ الَّليلِ في الانحلال[2]

وقد شحن الشاعر هذه الأبيات بسيل من الأوصاف المسيئة، والمفردات القاسية، أودعها آلام تأذّيه من التشرد، وحنقه على العدو المغتصِب: (تعرى البغايا – مواخيرها – تمزق الأثواب – الابتذال – عربيدة الأجساد – مخمورة – كاساتها – المومسات – الانحلال).

وهذه اللغة تجعل الشاعر كأنه واقف في قارعة الطريق يشتم شخصاً ويسبه بأقذع ما يعرف من مفردات العربية. ولكنها على كل حال صورة منفرة من صور الحياة التي يدنِّس بها المحتل تلك الأرض الطاهرة، وهو أمر يغيظ المسلمين عموماً، والمستمسكين منهم على وجه الخصوص من أمثال الشاعر كما تحكي ذلك سيرته.

وفي صورة أخرى يصف الشاعر جماعات اليهود يوم أن زحفوا إلى دياره وأقاموا فيها، فيقول في قصيدته الموسومة بـ (السهام) :

زحفــوا يقطــرون سُــمَّاً زُعافــاً وحفيــدُ الحاخــامِ فــيهمْ أمــيرُ

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٥.

(٢)السابق ،ص ٨٦.

ورقيــقٌ شَـــــرَوهُ مــن كلِّ لــونٍ ومِــن ابْــنِ السَّــوداءِ فــيهمْ كثــيرُ
ومــع ابْــنِ السَّــوداءِ يرميــك رامٍ غادِرٌ مـــن بَنِيـــكِ فـــظٌّ كفـــورُ
وهمـــو واحـــدٌ وإنْ سَـــحَرَ الأعْيُنَ ألفٌ مِنْ نَسْل إبليسَ عُـورُ[1]

وفي قوله (زحفوا يقطرون سماً زعافاً) تصوير لجماعات الاحتلال بأنهم كالأفاعي، وهو وصف طالما تكرر في حقهم كثيراً في الشعر الفلسطيني.

"صورة الأفعى من الصور الـتي تبعـث في النفـس الخـوف والهلـع، وقـد وظفهـا الشعراء الفلسطينيون في رسمهم لشخصية الآخر المحتل. يقول أحدهم:

من موحش الغابات جاءت قـردة البــغي مهنتهــا وخبرتهــا الــلدد
جاءت بلبس حمامة ثم انتفـت أفعى فبثـت في عيـونهم الرمـد

ويقول الشاعر صالح العمري محذراً من الآخر العدو:

يا من تطامن للأفعى وملمسـها وبين أنيابهـا سـم الثعـابين.[2]

ذلك أن وصف الأفعى يصدق على الطريقة الناعمـة الـتي دخلـوا بهـا إلى أرض فلسطين – كما تـروي كتـب التـاريخ – إلى أن تمكَّنـوا بعـد أن تملكـوا الأراضي، فأطلقوا سمهم الزعاف. واحتيال الأفعى لصيد فريستها أمر مشـهور عنـد العـرب إذ كانت بيئتهم تزخر بالحيات، ومن أنواع حيلها لصيد الطير أنها كانت تغـرز ذنبهـا في رمال الصحراء وتقف كالرمح المركوز؛ فتوهم الطير بأنها شـجرة، أو عـود حـتى تـأتي الطيرة فتقع على رأسها، ثم لا تلبث أن تلتهمها "[3].

وفي موضع ثانٍ في قصيدة (عام مضى) يكرّر الشـاعر وصـف المحتـل بـالأفعى، إذ

(١) بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١١٤ .
(٢) النعامي، ماجد، صورة الآخر في شعر انتفاضة الأقصى، ص: ٦٢٣.
(٣)الجاحظ ، عمرو بن بحر ، الحيوان ، ج ٤ ، ص ١٠٧ ،١٠٨ .

يقول :

أفعى الأفاعي سيوفُ الله قد بَرَقَتْ فلن يظلَّ لكم رأسٌ ولا ذنبُ[1]

وفي موضع ثالث في قصيدة (فلسطين) يقول:

فغلبتمْ في اللدغِ رُقْـطَ الأفـاعي بنيوبٍ مثل الحـرابِ الحـدادِ[2]

وهم يوم أن دخلوا جلبوا معهم من يُعرفـون بـــ (المرتزقـة)، وهـم مـن يبيعـون أنفسهم للقتال أو الدفاع أو المساعدة في أي نوع من عمليات الاحتلال لقـاء المـال. ويقول عنهم الشاعر: (ومن ابن السوداء فيه كثير)، وربما يريد بابن السوداء عبد الله ابن سبأ الذي كان يلقب بابن السوداء، إذ كانت تعيره العرب بأمه الحبشية (أما نسب ابن سبأ (لأمه) فهو من أم حبشية، كما عند الطبري في التاريخ (٣٢٦/٤-٣٢٧) وابـن حبيب في المحبر (ص ٣٠٨)، ولذلك فكثيراً ما يطلق عليه (ابن السوداء) ففي البيـان والتبيـين (٨١/٣): (... فلقيـني ابـن السـوداء)"[3] . وقـد صـار رمـزاً للمنـافقين والمخذِّلين بين الجماعات، بما كان يفعله بين المسلمين. "ابن سبأاليهودي، الذي كان رأساً في إذكاء نار الفتنة والدس بين صفوف المسلمين".[4] ولا ينسى الشاعر وهـو يعدد أصناف العدو الذين تضافروا على تنفيذ مكيدة الاحتلال، أن يذكر الخائنين من أبناء جلدته (غادرٌ من بنيك فظٌ كفور). على أن هذه الأصناف من العدو وإن تعددت مشاربهم فإن ما يجمعهم على صعيد واحد؛ أنهم منفذون لجريمة الاحتلال، فلا فائدة من النظر فيما وراء ذلك.

---

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٥٤.

(٢)السابق، ص ١٣١ .

(٣) موقع لجنة المطبوعات ، ابن سبأ اليهودي مؤسس الديانة الشيعية ، مصدر إلكتروني .

(٤) السابق.

وكثيراً ما يفزع الشاعر إلى القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، يستدعي منهما قصص اليهود وأوصاف طباعهم، ومعتقداتهم وأباطيلهم، لـمّا يجدها ماثلة أمامه في ممارساتهم اليومية.

يقول الشاعر في قصيدة (فلسطين) وهي مطولة من قصائد مرحلة الثمانينيات:

تَـزرعُ الغَرْقَـدَ الحقـيرَ يهـودٌ ... في فلسـطينَ عُـدَّةً للعـوادي
ولديهـا مليـونُ جحـرٍ وجُحْـرٌ ... وجبـالٌ مـن عُـدَّةٍ وعتـادِ
ازرعي وازرعي وهـل ينفـع الـزر ... عُ وربُّ الأربـابِ بالمرصـادِ؟
(إنَّ قارون كانَ مِـنْ قـومِ مـوسى) ... أفـلا تـذكرونَ عُقـبى الفسـادِ ؟
خَسفَةٌ جلجلـتْ بـه في طِبـاق الأ ... رض فَرْيـاً تَفْريـهِ حـتى المعـادِ
ما حفظتِ الدروسَ يـا أُخـت عادٍ ... أيـن عادٌ وأيـن ذاتُ العِمـاد ؟ [1]

رأى الشاعر اليهود يزرعون شجر الغرقد في أرض فلسطين، لعلمهم اليقينيِّ بأن المسلمين سيهزمونهم في نهاية المطاف، وأن جميع حجر الأرض وشجرها يقف في صف المسلمين، ويخبرهم عمن يختبئ خلفه من اليهود، إلا شجر الغرقد الذي هو شجرهم. وهذا ما أراده الشاعر بقوله (عدة للعوادي). وما ذلك إلا تجلٍّ للصورة التي أخبر عنه الصادق المصدوق، عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم في حديث أبي هريرة:

« لاتقومُ الساعةُ حتى يقاتلَ المسلمون اليهودَ فيقتلُهم المسلمون حتى يَخْتَبِئَ اليهوديُّ من وراءِ الحجرِ والشجرِ فيقولُ الحجرُ أو الشجرُ يا مسلمُ يا عبدَ اللهِ هذا يهوديٌّ خلفي فتعالَ فاقْتلْه إلا الغَرْقَدَ فإنه من شجرِ اليهودِ». [2]

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٣٠ .

(٢) صحيح مسلم، الحديث ٢٩٢٢.

ووصف الشاعر شجر الغرقد بـ (الحقير)، ولا يكون الشجر حقيراً أو شريفاً في نفسه، وإنما في ذلك إشارة إلى حقارة أهله، أو لربما يريد، أنه حقير – مجازاً – بفعلته في التستُّر على اليهود دون شجر الأرض كله.

ويقول بارود فيما يشبه التعجب:

ولديهـا مليـونُ جحـرٍ وجُحْـرٌ وجبالٌ مـن عُـدَّةٍ وعـتـادِ [1]

كيف تفكر يهود في الاختباء خلف شـجر الغرقـد، وقـد أعـدت مـن المـلاجئ والمخابئ، ما يمنع عنها أقوى جند الأرض، ومن عدة الحرب وعتادها ما يضـمن لهـا النصر – بحساب القوة العسكرية – على أعتى الجيوش وأقواها.

وفي مظهر آخر من مظاهر فزع الشاعر إلى القرآن، يخاطب اليهود مـذكراً إيـاهم بعاقبة البغي بقصة تعرفها اليهود حق المعرفـة؛ وهي قصـة قـارون، وبعـادٍ وإرم ذات العماد، وكيف زالت كل هذه الأقوام رغم ما كان لها من الجبروت، وقوة السلطان.

وفي ملمح آخر، يمتنُّ الشاعر على اليهود بما بذله لهم المسـلمون – أيـام حكمهـم الأندلس – وذلك عندما قـام المسـلمون بحمايـة يهـود مـن النصـارى الذيـن كانـوا يضطَّهدونهم ويبيدونهم، ولذلك عاش اليهود في أوروبـا في الأحيـاء القـذرة تـرهقهم الذلة والمهانة.

قـــد وقينـــاكُمُ محـــارقَ رومـــا وقَطعنـا عـنكمُ يَـدَ الاضـطهادِ

ورفعنـــــاكمُ على راحتينـــــا فَمَـــدَدْتُم إلى الثريَّـــا الأيـــادي

كان في مصرـ كالملـوك ابـنُ ميمـو نِ ورأسُ الجـــالوتِ في بغـــدادِ [2]

---

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٣٠ .

(٢)السابق ، ص ١٣١ .

وابن ميمون هو الحاخام موشيه بن ميمون الذي وُلد في قرطبة ببلاد الأندلس، ودرس في مدينة فاس المغربية بجامعة القرويين، وانتقل إلى مصر، وهناك عمل نقيباً للطائفة اليهودية. ورأس الجالوت هو منصب رئيس الجالية اليهودية، وقد فقد اليهود المنصب إلى أن أعاده لهم العرب بعد الفتح العربي للعراق في عام ٦٤٢م. ([1])

غير أن اليهود لم يحفظوا للمسلمين هذه الأيادي، بل ردُّوا على الإحسان بالإساءة؛ فلم يكن منهم يوم أن فكروا في إقامة وطن لهم على ظهر الأرض، إلّا أن يقيموه في دار من ديار المسلمين، وعلى جماجمهم.

فغلبتم في اللدغِ رُقْطَ الأفاعي ... بنيوبٍ مثل الحرابِ الحدادِ
وبقرتمْ لنا بطونَ الحَبَالى ... وغلبتمْ فرعون ذا الأوتادِ[2]

وفي صدر البيت الأول من البيتين (فغلبتم في اللدغ رقط الأفاعي) كناية عن الغدر؛ إذ إن الأفعى لا تلدغ لديغها إنساناً أو حيواناً إلا وهو غافل. وفي البيت الثاني يشير الشاعر إلى واحدة من أخس أفعال المحتل، وهي قتل الأطفال؛ بل بقر بطون الأمهات الحوامل وقتل أجنتها؛ ذلك أن أكثر ما يقلقه هو التفاوت العددي بينه وبين الفلسطينيين. ويشبههم في البيت نفسه بفرعون، يوم أن كان يقتل أطفال اليهود في مصر، بل إنهم غلبوه وتفوقوا عليه في هذه الفعلة الوحشية.

ومما يُذكر به الشاعر المحتل اليهودي تاريخه الأسود في قتل الأنبياء كما أخبر عنهم القرآن الكريم.

﴿فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ وَكُفْرِهِمْ بِآيَاتِ اللَّهِ وَقَتْلِهِمُ الْأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ

(١) موقع ويكيبيديا، (مصدر إلكتروني).

(٢)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٣١ .

قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَلْ طَبَعَ اللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا﴾ [النساء: ١٥٥].

ثم لما يأتي الشاعر على ذكر الدم يتذكر عادة ذميمة من عادات اليهود، تنبئ عن وحشية متأصلة في نفوسهم الشريرة؛ ذلك أن اليهود يخلطون الفطائر التي يأكلونها في أعيادهم بدم إنساني.

أيهـا الغـارقون في ألـفِ بحـرٍ ... مـن دمِ الأنبيـاء والعبّـاد
بـالذي كلـم الكلـيم بمـاذا ... تعجنـون الفطـيرَ في الأعيـادِ؟[1]

وثمة فزع آخر يفزعه الشاعر حين يشتد به قهر استلاب الأرض، وذل التشريد والتهجير، هو فزعه إلى تاريخ المسلمين الحافل بالانتصارات على اليهود وغيرهم من روم وفرس؛ ليجد فيه تعويضاً عما هو فيه الآن من ذل الهزيمة؛ وليستثير به من ناحية ثانية همم الشباب، وليذكِّر المحتل – من ناحية ثالثة – بدوران الأيام، وتقلبات الأحوال؛ حتى لا يبلغ به الاطمئنان إلى أن يظن أن الدار قد خلصت له. فترى الشاعر يحشد أسماء القادة المسلمين في معارك الفتح، وأسماء المعارك التي انتصر فيها المسلمون على أعدائهم من اليهود وغيرهم، ونجد أسماء: (خالد والمثنى وطارق وشرحبيل وعمرو، وجعفر وصلاح الدين وعز الدين القسام):

لـم تَـزلْ خيـلُ خـالدٍ وشُرَحبيـ ... ـلَ وعمـرٍو منّـا على ميعـاد
يُفْلـتُ العُمْـرُ مِـنْ يـدينا وحيفـا ... لصـلاحٍ تـدقُّ بـابَ الجهـادِ
قائـدي فـارسُ الـبُراقِ وإخـوا ... ني المثـنّى وطـارقُ بـن زيـادِ[2]

(١) بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٣١.

(٢)السابق ،ص ١٢٩،١٣٠،١٣١.

وفي قصيدته الموسومة :(بقيود) يقول بارود :

يطـير بنـا ذو الجنـاحين جعفـ ـرٌ في أفـقٍ فـوقَ هـذا الوجـودِ[1]

وتجد أسماء معارك المسلمين في قصيدته الموسومة بـ(عام مضى) :

بـدرٌ وحطـينُ واليرمـوكُ قادمـةٌ وعينُ جالوتَ في الآفاق تقـتربُ[2]

وفي قصيدته الموسومة بـ(فلسطين) يقول :

بَرَقـتْ بَـدْرُ الجديـدة هـذا الشـ ـرق يصحو على صـهيلِ الجيـاد[3]

صور المقاومة:

يحسن بنا أن نحاول تحديد مفهوم شعر المقاومة أولاً، بل أدب المقاومة بوجه عام؛ حتى نستطيع استخلاص صور المقاومة في شعر بارود. وثمة مفهومان تناولهما النقـاد عن مصطلح أدب المقاومة، أحدهما يرى أن الأدب نفسه شعراً ونثراً أداة من أدوات المقاومة؛ إذ يمثل فعلاً تحريضياً موقظاً للضمائر لدى حـكام الأمـة وقادتهـا، وباعثـاً للهمم لدى شبابها ورجالها، محبباً لهم الجهاد، ومـذكِّراً بأفضـاله وحسـن عواقبـه. أمـا المفهوم الثاني لدى نقاد آخرين، فهو أن الشعر في نفسـه لـيس أداة مقاومـة، ولكنـه سجلٌّ لصور المقاومـة، وأمجـاد المقـاتلين الميـدانيين والشـهداء، ونضـال السياسـيين والمتحدثين في المحافل الدولية.

وجاء في تعريف المقاومة، أن:

"المقاومة من الفطرة البشرية، فهي رد فعل مباشر وتلقائي بالفعـل أو بـالقول أو بالإشارة أو غيرها، يصدر عن شخص تجاه آخر اعتـدى عليـه بالفعـل أو بـالقول أو

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٤٩ .

(٢) السابق ، ص ١٥٢.

(٣) السابق ، ص ١٣٢ .

بالإشارة أو غيرها. بمعنى أن المقاومة تصدر من مُعتَدَى عليه تجاه مُعتَدٍ، وهذا يعني أن وقوع الاعتداء وعدم الاستسلام من الشروط الأساسية لصدور المقاومة"(١)

أما المقاومة بالأدب، أو ما اصطلح عليه بـ (أدب المقاومة) فقد جاء في تعريفه وبيان مفهومه:

"الأدب المعبر عن الذات (الواعية بهويتها) و (المتطلعة إلى الحرية)... في مواجهةالآخر المعتدى. على أن يضع الكاتب نصب عينيه..جماعته / أمته، محافظاً على كل ماتحفظه الجماعة من قيم عليا".(٢)

وعن بداية ظهور المصطلح في أدبيات النقد العربي الحديث، فقد قال الكاتب نفسه:

"شاع مصطلح "أدب المقاومة" في الحياة الثقافية خلال النصف الأخير من القرن العشرين، وتحديداً بعد معارك ١٩٦٧م بين العرب وإسرائيل. فكانت الأشعار التي تسربت من الأرض المحتلة بفلسطين إلى عواصم الدول العربية بأقلام محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما هي ما جعلتهم يلقبون في ذلك الوقت بـ "شعراء المقاومة". ولما تعددت الكتابات الإبداعية في أجناس الأدبية المختلفة في إطار النمط المقاوم، ظهر "أدب المقاومة" مصطلحاً جديداً).(٣)

"والمقاومة تكون بالفعل وهي المقاومة المسلحة، وتكون بالقول والفكر والإبداع؛ وهو ما نطلق عليه أدب المقاومة. ويمثله في الأدب العربي الحديث، بعض

(١) إبراهيم، إبراهيم محمد، فلسطين قي شعر المقاومة العربي والأردي. (مصدر إلكتروني).
(٢) نجم، السيد، أدب المقاومة. (مصدر إلكتروني).
(٣)السابق.

من الآداب التي أفرزتا قضايا عربية معاصرة، إلا أن أبرزها الأدب الذي أفرزته قضية فلسطين بالعربية وبغيرها من اللغات".[1]

"ويتسم أدب المقاومة عموماً بالسمات التالية جنباً إلى جنب مع السمات العامة للأدب:

١- قوة العاطفة النابعة من الإيمان بالقضية.

٢- وضوح الهدف النابع عن قسوة الظلم وشدة الاعتداء.

٣- الصدق والإخلاص النابعان من عدالة القضية.

٤- المباشرة في الأسلوب لينفذ إلى قلب أكبر عدد من المتلقين، دون أن يمنع هذا الاستعانة بالرمز والإيماء في بعض الأحيان.

٥- قد يشوب أدب المقاومة بعض الدعائية أحياناً، وهو ما يؤثر على القيمة الفنية لهذا الأدب سلباً بافتقاده لجزء من عنصر الخيال والصورة الفنية، إلا أنه لا يفقد قيمته التاريخية على أية حال.

ويهدف أدب المقاومة عموماً إلى:

١- فضح المظالم التي يرتكبها المعتدي أمام المجتمع الدولي.

٢- حث الشعب على مقاومة هذه المظالم والدفاع عن نفسه ومقدراته، وعدم الرضوخ لإرادة المحتل الغاصب ، وبث مزيد من الشجاعة في أبنائه وتحذيرهم من اليأس وفقدان الأمل.

٣- الحفاظ على هوية هذا الشعب وقيمه ومعتقداته وتقاليده وأخلاقياته أمام

(١) إبراهيم، فلسطين قي شعر المقاومة العربي والأردي. (مصدر إلكتروني).

الاجتياح المتعمد لها من قبل المعتدي بقصد طمس هوية هـذا الشـعب، وإفقـاده المثال الذي يحتذيه والهدف الذي يسعى من أجله".[١]

أن أقوى ملمح مـن صـور المقاومـة في شـعر بـارود؛ هـو ملمـح التحـريض على المقاومة، واستثارة الهمم لقتال العدو ومقاومتـه مقاومـة عسـكرية، واقتلاعـه مـن الأرض بالقوة؛ إذ إنه لا يرى سبيلاً غير ذلك. (فجرنا لا بد أن يخلق من لمع الخناجر)

يقول بارود في قصيدة من قصائد أوائل الستينيات، هي قصيدة (المارد):

المعِيْ يا أعيُنَ الحربِ وثوري يا زماجرْ

واطرحي الخيمةَ في الإعصارِ واجتاحي المقابرْ

وتدفقْ أيها الطوفانُ دمدِمْ في المغاوِر

ما لنا بُدُّ من التدميرِ فالبهتانُ سافِرْ

فجرُنا لا بدَّ أن يُخْلق مِن لمع الخناجر[٢]

ويتضح في الأبيـات السـابقة ملمـح التحـريض على اسـتخدام القـوة لاسـترداد الأرض، في أفعال الأمر التي حشـدها الشـاعر في الأبيـات الثلاثـة الأولى: (المـعي – ثوري – اطرحي – اجتاحي – تدفق). وهو تحريض على أفعال عنيفة تتضح في عبارات من قبيل: (المعي يا عيون الحرب – ثوري يا زماجر – اطـرحي الخيمـة في الإعصـار – اجتاحي المقابر – تدفق أيها الطوفان – دمدم في المغاور – ما لنا بد من التدمير – لمـع الخناجر). وكأنما ساور الشاعر إحساس بعنف دعوتـه، فاضـطر إلى أن يلـتمس لهـا تسويغاً في البيتين الأخيرين؛ فاستخدم عبارتي: (ما لنا بد – لا بـد أن) مبـاشرة قبـل

(١) إبراهيم ، فلسطين قي شعر المقاومة العربي والأردي. (مصدر إلكتروني).

(٢) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٤.

كلمة (التدمير) وعبارة (لمع الخناجر).

وأحياناً يرسم الشاعر صورة للفلسطيني في المهاجر والمنافي، ذليلاً مطأطأ الرأس وقد خبت في نفسه جذوة النضال، وخفتت في صدره زمجرة الغضب، ثم لا يلبث أن يصيح فيه محرضّاً على المقاومة بامتشاق الحسام، وهزّ الرماح:

كأنَّــه للشَّــنقِ يُســعى بــه مُطَأطــأ هامَتَــهُ للحِبــال
يســيُر كالنَّعــشِ وقــد مــاتَ في أغــوارِهِ الســوداءِ روحُ النِّضــالِ
يــا راهِــبَ الأحــزانِ يــا لَعَنــةَ حَقَــيرةً بــين شِــعابِ الخيــال[1]

وفي صورة أخرى جعله كالنعش؛ أي أنه ميت معنوياً بسبب انطفاء جذوة النضال في نفسه. ثم يصفه بأنه راهب يتبتل في حضرة حزنه الدائم، لا يستطيع فكاكاً منه، بل لا يحاول. ثم ينتقل الشاعر لمحاولة استثارة هذا النعش الهامد، فيقول في قصيدته الموسومة بـ(انتفاضة الحياة):

فصــاحَتِ بــه الدُّنيــا صَــيْحَةً تــرددت في غَضَــبٍ واشــتِعال[2]

غير أن صيحة الغضب التي نسبها الشاعر للدنيا إنما هي صيحته هو في بني وطنه الذين يراهم في هذه الصورة. وإنما هي جزء من توظيف شعره في التحريض على المقاومة.

وفي قوله:

وانْتفَضَــتَ أعماقُــهُ كُلهــا كأنهــا عاصــفةٌ في الجِبــال[3]

---

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٧ .

(٢) السابق ، ص ٨٧ .

(٣) السابق : ص ٨٧ .

إشارة إلى أن صيحته آتت أكلها وحركت هذه النفس المنكسرة اليائسة؛ حتى صارت كعاصفة الجبال الهوجاء التي لها دوي مخيف، وسرعة هائلة؛ بسبب انعطافها بين شعاب الجبال.

وفي البيتين الأخيرين من مجموعة هذه الأبيات، أراد الشاعر أن يبين شيئاً من قناعاته الثابتة في أن طريق النجاة والخلاص من الاحتلال لا يكون إلا بالمقاومة والنضال. ومجاهدة المحتل بالقوة، وإعداد السلاح، هو ما يقود إلى النصر، ويبشر بفجر الحرية والاستقلال.

ارجِعْ فما يُنْجيكَ غيرُ النِّضالِ ... ارجِعْ وإلا مِتَّ تحتَ النِّعال
فلا أغاث الماء من تربة ... ما نَبتَتْ فيها الرِّماحُ العَوالي![1]

ومظاهرهذا الملمح في ديوان الشاعر كثيرة؛ أي ملمح وصف الفلسطينيين ثم تحريضهم على المقاومة والانتفاض، وشحن النفوس بالغضب. غير أن الوصف في هذه المرة لفلسطيني الداخل، ومنه قوله في قصيدة المعنونة بـ(مكة) :

الليالي تغيب خلف الليالي ... ويموت الرعاة في الزمهريرِ
وتظلُّ الرياح والشجرات السو ... د يعْوِلْنَ حول بيتِ الفقيرِ
وينام الرصيف والسِّحَنُ الصفـ ... ـراء تأوي إلى بقايا حصيرِ
وتموت الحياة في كلِّ شيء ... حول قلبِ المدينة المخمورِ[2]

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة الفلسطينيين في داخل الأرض المحتلة الذين يعيشون تحت نير الاحتلال، وقد جردهم المحتل من كل مظاهر الحياة الكريمة،

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٧ .

(٢) السابق :ص ٨٩، ٩٠.

وتركهم في فقر مدقع ؛ حيث لا يجد الرعاة في الفلوات ما يحمون به أجسادهم من البرد، ومن يعيش منهم في بيته لا يجد فرشاً ينام عليه، وإنما ينام على حصير؛ بل بقايا حصير ، ومنهم من يفترش الأرصفة في المدن إذ لا بيوت لهم ولا مأوى ، وتنوح حول بيوتهم الرياح التي يسوءها حالهم، وهي أرأف بهم من المحتل القاسي متحجِّر القلب.

ثم يبدأ الشاعر في تحريضهم على القتال بصورة من ماضي المسلمين الخالد على لسان النبيِّ عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، فالقصيدة قي الأصل هي بعنوان (مكة)، وقد أتى فيها الشاعر على ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم، وكيف قاد جحافل المسلمين في ماضيهم الزاهر لتحرير إنسان الأرض كلها، يقول الشاعر:

والنبيُّ العظيم يقرع باب الشـ ـرق يا هذه الخلائق ثوري
لا تموتي في حمأة الرِّقِ أغنا ماً ولكن هزّي الحراب وسيري![1]

والتحريض هنا ولو كان من النبي صلى الله عليه وسلم لجنده يوم أن ذرع بهم الأرض حول بلادهم ؛ لتحرير كل من استعبدتهم الطواغيت ، إلا أنه يصدق على حالهم الآن. ثم يتحول الشاعر بعد ذلك ليستدعي تلك الجحافل من عمق التاريخ لتحرير فلسطين؛ بل لنصرة الأمة في كل مواطن الهزيمة، ملحَّاً في الترجِّي بتكراره القول : (ارجعي ارجعي) . و"أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام؛ يستطيع أن يغني المعنى، ويزفه إلى مرتبة الأصالة ؛ ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويستخدمه

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٩٠ .

في موضعه ...".[1]

وقد استطاع بارود أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه فيقول:

ويروح الهـوى إلى مَشـْرقِ الإســ لامِ يطـوي الآبـاد فـوقَ الأثـيرَ
ارجـعي يـا جحافـلَ النـورِ والإيــ ـمـانِ مشــروعةَ القنـا وأغـيرِي
ارجعي مـزِّقي الحجـابَ عـن القــ ـطعـانِ حـتى يَـرى ظـلامَ المصـيرِ
ارجعي فالسراب يعبـث فـوق الــ ـــــرملِ في عنجهيـــةٍ وغـــرورِ
ارجــعي ارجــعي فــإنَّ الجماهيــ ـــرَ حيـارى على فِجـاجِ السَّـعيرِ
ارجعي واطردي الذئـابَ عـن الأو طانِ وأمشي على حُطامِ الفُجـورِ[2]

ولما كان الشاعر يطوف مع خياله وهواه في تاريخ مكة حيث مشـرق الإسـلام، ويستدعى تلك الصور الآسرة من البطولة والعزة، حضـرت في ذهنـه صـورة وطنـه المحتل التي لا تفارق خياله البتة، فصاح في تلـك الجيـوش مـن أجنـاد الإسـلام، أن ارجعي مشرعة رماحك، وأغيري على عدو الإسلام في فلسطين، فليس في القوم هنـا إلا غافل محجوب الرؤية معصوب العينين، فنبهيهم أيتهـا الجحافـل إلى المصـير الذي ينتظرهم. فالشاعر يحرض أمته على المقاومة والدفاع عـن أنفسـهم وأرضـهم. ثـم إن غضب الشاعر من خنوع القوم يجعله يمعن في ذمهم بأوصاف مسيئة للغاية؛ فها هو يصفهم في غفلتهم وإذعانهم لإذلال المحتل، بأنهم(قطعان).

(١) الملائكة ، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص: ٣٣٠ ، ٣٣١ .

(٢)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٩٠ .

المبحث الثاني
المضامين

التشرد والمعاناة:

كانت النتيجة التي أفضت إليها عملية الاحتلال، هي خروج بعض أبناء الشعب الفلسطيني مهجَّرين ومشردين، وبقاء بعضهم الآخر في داخل فلسطين تحت نيران الاحتلال يسومهم العدو ألوان الخسف والإذلال.

"لا يختلف اثنان في أن نكبة عام١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م التي حلت بالشعب الفلسطيني كانت كارثة فادحة، إذ كان من نتائجها تمزق الوطن، واغتصاب الأرض، وتشريد الأهل عن أوطانهم، ولجوؤهم إلى الخيام البائسة، والكهوف المظلمة، ومعسكرات التشريد داخل الوطن وخارجه، يذوقون الذل والقهر والمهانة، يواجهون مصيراً بائساً وحياة قاسية في ظل واقع جديد مؤلم.

وفي سنة ١٩٦٧م حدثت هزيمة السادس من حزيران، وفيها استكمل العدو الصهيوني احتلال ما تبقى من الأراضي الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة، وولدت من رحم النكسة ظاهرة النازحين الذين طردوا من أرضهم إلى دول عربية مجاورة، وهاموا على وجوههم في حالة من الضياع والتشرُّد لم يسبق لها مثيل، وحرم من كان خارج الوطن من العودة إليه، وهكذا نشأ وضع مأساوي جديد، لم يكن الفلسطينيون النازحون يتصورون حدوثه، وما زال المحتل الغاصب يمارس بحق المواطنين أبشع صور المهانة والإذلال، وما زال يمارس سياسة الإبعاد القسري عن الوطن حتى وقتنا الحاضر".[١]

(١) حمدان، عبد الرحيم حمدان ، تجليات صورة اللاجئ في الشعر الفلسطيني، ٢٠١٢م (مصدر إلكتروني)

ولما كان الشعر والأدب بوجه عام مرآة للنفس الإنسانية، ومصوراً لمل يعتمل بداخلها؛ فقد صور الشعراء الفلسطينيون تلك النفوس الزاخرة "بالحنين إلى الوطن الضائع،وصوروا المأساة وتفاصيل حالات التشرد والمعاناة في الخيام السود، بكل ما فيها من العذاب النفسي والشعور بالغربة، فيصور عاطفية، ورسموا – من زاوية أخرى – درب الخلاص الفلسطيني".[1]

والشاعرعبد الرحمن بارود واحد من هؤلاء الشعراء الذين ذاقوا حياة التشرد والحرمان مع أبناء شعبهم. ولئن أحس أبناء شعبه بمرارة هذه الحياة القاسية أحساساً عميقاً، وثقلت عليهم وطأتها، فقد كان إحساسه بها أعمق، ووطأتها عليه أثقل؛ وتصويره لها أبرع؛ فهو الشاعر المرهف الذي يملك أدوات التعبير المؤثرة.

وقد اشتمل شعر بارود على وصف لحالات التشرد والمعاناة لكلٍ من مشردي الداخل، ومشردي المنافي، ومعسكرات اللجوء. ومن بعض صور التشرد هذه الصور في قصيدة الحرية وهي من قصائده في مرحلة الستينيات:

والجياعُ المُشَرَّدون يَلُمُّو ... نَ عليهم لِحافَ خَيْشٍ مُهينِ
وأرى الكائناتِ تبحث في الليـ ... ـلِ الجليديِّ عن مكانٍ أمينِ
وتُدَوِّي زوابعُ الثلّج بالمـ ... ـوتِ ويَطغى زئيرُها في جنونِ[2]

هذه صورة من صور المشردين تبرز ثلاث حالات هي من أشد الحالات فتكاً بالإنسان، وهي حالات : فقدان المأوى، والجوع، والبرد. فقد صوَّر الشاعر المشردين وقد استعاضوا عن الفرش الدفيئة بقطع من الخيش ليست كافية لتغطية أجسادهم

(١) انظر حسن، شاكر فريد، وقفة مع الشعر الوطني الفلسطيني ، ٢٠١٠م (مصدر إلكتروني) .
(٢) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٧٦،٧٧ .

المقرورة، فهم يلمونها عليهم لمًّا عسى أن تمنحهم إحساساً بالدفء.

أما حالة الجوع فقد ذكرها صراحة ونعت المشردين بالجياع، ولا يفتك الجوع بالإنسان كما يفتك به في موسم البرد.

وأما شدة البرد فقد صورها في قوله (الليل الجليديّ) و(زوابع الثلج)، وأن الكائنات – لا الإنسان وحده – تبحث عن مكان دافئ في تلك الظروف الجوية القاسية . وعواصف الثلج هذه لها صوت، بل دويٌّ، يشبه الزئير. وفي استخدامه كلمتي (دوي وزئير) محاولة لقرن صوت الزوابع الثلجية بالإخافة؛ فهي تدوي دويَّ الرعد الذي ينذر بالصواعق، وتزأر زئير الأسد، أشرس الحيوانات المفترسة؛ حيث الموت حاضر في المشهدين. وهكذا فهم يشعرون مع الجوع والبرد وفقدان المأوى بالخوف، ويتوجسون من الموت برداً.

وتتكرر هذه المشاهد في وصف الشاعر حال الفلسطينيين في المنافي، وهم يجوبون مدن العالم.

من نصف قرنٍ نجوب الليل واخجلا ... نَهيمُ بين المنافي نحمل الجَبلا
تُلقي عواصفُ سيبيريا الثلوجَ على ... رؤوسِنا والضواري تقطع السّبُلا[1]

وقد وصف هذا التيه بقوله: (نجوب الليل) حيث الظلام الذي يتخبط فيه الإنسان وهو لا يبصر شيئاً، تماماً كما لا يرى الفلسطيني نهاية لهذا التيه، وهم في هذه المدن يعيشون هائمين على وجوههم، لا يحسون بهجة أو سعادة في حياتهم ، بسبب ما يحملون في صدورهم من الهموم الثقيلة العظيمة التي عبر عنها بقوله:

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢١٧

(نحمل الجبلا).

ولا يكتفي الشاعر بالمعاناة الحسية الناجمة عن حياة التشرد وما يعتورها من جوع وبرد وفقدان مأوى، وإنما يصف المعاناة النفسية للمشردين داخل الوطن وفي الملاجئ والمنافي وما يقاسونه من شعور بالعجز والذل والمهانة، والخذلان من إخوانهم في العروبة والإسلام :

أوَدُّ لــو أنــسى عويــلَ الأسى ... في قريتي العـذراءِ خلـفَ التِّـلالِ
مُضَـــيَّع دامٍ شَرُودُ المُـــنى ... وخــاطري يجــري وراء المحُــالِ
وكانــت الأحــزانُ تُــودي بــه ... تَهُــزُّهُ في قَلَــقٍ وانْفِعــالِ [1]

إن ذكريات الشاعر المؤلمة، والصور المرعبة المحفورة في ذاكرته من آثار المعارك التي دارت في قريته، تختلج في مخيلته حتى يود أن ينساها وتمحى من حافظته.

والظاهر أن حالة الرعب والألم ليست خاصة بالشاعر وحده فلكل من المشردين والمنفيين لهم ذكرياتهم من الألم والرعب بسبب ممارسات العنف والإرهاب التي مارسها جنود الاحتلال عليه هو نفسه وعلى أهل قريته. وهي بهذا واحدة من أسباب المعاناة التي تهون معها معاناة الجوع والبرد. وقد حشد الشاعر في هذه الأبيات الثلاثة السالفة الذكر كثيراً من المفردات والتعبيرات الطافحة بالألم والحزن العميق، من مثل: (عويل الأسى – مُضيَّع – دامٍ – شرود – يجري وراء المحُال – الأحزان – تودي – تَهُزُّهُ – قَلَق – انْفِعال).

أجُــرُّ رِجْــلَيَّ جــديبَ الــرُّؤى ... بين القبورِ السودِ بينَ الرّمالِ[1]

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٨٥ .

(٢) السابق ، ص ٨٥ .

وهذه – تُعد – صورة من صور المعاناة النفسية، حيث يصور نفسه يمشي، ويجر رجليه جراً لأنهما لا تكادان تحملانه، وما ذلك من ضعف حسيّ، وإنما لشعور بانعدام الوجهة، وهو فوق ذلك مجدب عقله من تصورات لحاله ومستقبله. كل هذا وهو في خيام أو صفائح أو كهوف اللجوء التي أطلق عليها وصف (القبور السود)، أو في الرمال إذ تحرك خارج الخيمة.

ويقول بارود في أبيات أخرى:

خيَّمَ الليلُ فيا لله أحلامي ويأسي

وخيالاتي وترنيمةَ موتاي ورمسي

موطني يا ربُّ، نيرانُ الرَّدى تأكلُ غَرسي

أنا في المستنقعِ الأسودِ يومي مثلُ أمسي

أنا ليلٌ تعصفُ الثوراتُ في أرجاءِ نفسي[1]

ويصدر الشاعر في هذه الأبيات عن ألم نفسي ممضّ، لا يغيب عن نفسه المحطمة؛ بل لا يهدأ؛ بل يشتد إذا ما جاءه الليل الذي ينقطع فيه إلى نفسه، وتزول فيه كل أسباب التسلية، من أنس أو محادثة أو عمل، فترتسم في خياله صورة الوطن ممثلاً في قريته أهلها وبساتينها، فلا يجد إلا ملتجأ المكروبين يرفع إليه شكواه، ويبثه حزنه ولوعته وينادي: (يا الله - يا ربُّ). ومع هذه الحالة لا يرى الشاعر معنى للأيام وهي لا تختلف عنده (يومي مثل أمسي) في المستنقع الأسود الذي يريد به الخيمة التي يعيش فيها في معسكر اللجوء.

(١)بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٣ .

ويبدو أن الشاعر، وإن أورد الوصف عن نفسه، إلا أنه لا يريدها هي فحسب، وإنما يريد أن يجسِّد حياة اللاجئ والمشرد من أبناء شعبه في أي خيمة كان.

إن ما قدمناه آنفاً يمثل بعضاً من صور شتى مبثوثة في طيات قصائد شاعرنا ،واللافت للنظر أن هذه الصور لا تكاد تظهر في شعر ما بعد الثمانينيات، إذ قوى لدي الشاعر اتجاه آخر في دمج القضية الفلسطينية بقضية الأمة الإسلامية عموماً.

فضح جرائم العدو:

إن واحداً من أهم موضوعات الشعر الفلسطيني على وجه العموم، وشعر بارود على وجه الخصوص، هو كشف الجرائم الشنيعة التي يرتكبها العدو الصهيوني، ويحاول تعميتها، خوفاً من الضمير الحر لدى بعض شعوب العالم.

"كان ولا يزال قدر الشعر الفلسطيني أن يولد من رحم القضية الفلسطينية بكل إفرازاتها، وأن يترعرع في أحضانها، ويشب ويكبر، ويبلغ سن الرشد. والاحتلال الإسرائيلي واحد من هذه الإفرازات، حمل في ثناياه تحديات خطيرة، كان لا بد للشعر الفلسطيني أن يتصدى لها، وقد فقد الأرض والوطن، والهوية، ووجد نفسه إما في منافي الشتات، غريباً يعيش على هوامش حياة الآخرين، أو في جيتوهات داخل ما تبقى من الوطن.

وهكذا كانت معادلة الشعر المقاوم التي ما زالت تفرض نفسها على المشهد الشعري الفلسطيني. وهل تكون هناك حياة لأي إنسان، أو لأي إبداع بلا وطن. وما قيمة أي إبداع لا ينتمي إلى الوطن، ولا يخرج أصلا من صلب رؤاه التحررية".[1]

(١) زغلول، لطفي ٢٠٠٧، قدر الشعر الفلسطيني أن يولد من رحم القضية الفلسطينية. (مصدر إلكتروني).

ولذا فقد ظل الشعر الفلسطيني مواكباً لمجهودات المنظمات العربية التي تتبنى القضية الفلسطينية، والمنظمات العسكرية والسياسية للمقاومة الفلسطينية؛ فيشارك الشعراء بأشعارهم في تناول كل الموضوعات التي تخدم القضية الفلسطينية. ولذا فإن فضح جرائم العدو الذي تتبناه هذه المنظمات، مثَّل واحداً من أهم أغراض شعر المقاومة الفلسطيني؛ وذلك لمخاطبة ضمير العالم، ومنظماته الحقوقية والعدلية للالتفات إلى شعب يعيش أسوأ ظروف العيش الإنساني، تحت عسف وظلم وإرهاب ومهانة، من احتلال وحشي باطش من ناحية. وهو من ناحية أخرى فإن هذا الشعر يهدف إلى تبصير لشعوب العالم بحقيقة ما يجري داخل الأرض الفلسطينية المحتلة، مما تعتّم عليه وسائل الإعلام الصهيوني مدعومة بوسائل الإعلام الأمريكي والأوربي، وكل المؤسسات الإعلامية المتعاطفة مع اليهود أو الواقعة تحت ابتزازهم وسيطرتهم ،حيث الإمبراطوريات الإعلامية الكبرى التي يمتلكونها في مختلف أرجاء العالم .

والشاعر عبد الرحمن بارود كان واحداً من هؤلاء الشعراء الذين شاركوا في فضح جرائم العدو، في صور أدبية، وقصائد شعرية ذات تأثير بالغ تبعث على التعاطف مع أبناء هذا الشعب المظلوم من جانب، كما تدفع إلى استهجان مسلك العنف اليهودي، والتقزز من مناظر قتل الأطفال والنساء بوحشية ودم بارد من جانب آخر.

وأول هذه الجرائم : جريمة التشريد التي تنعكس قساوتها وبشاعتها في صور المشردين من بيوتهم ، والهائمين على وجوههم في المنافي ومعسكرات اللجوء.

هذه أوطانُنا اللاتي عشِقنا ورعينا

يوم أنْ أحرقَها الشَّرُّ خَرجنا وبكينا

ومشينا نُزْحِم الأدرُبَ لا نعرفُ أينا

والحفا والشوكُ والأحجارُ تُدمي قدمينا

نحنُ لو ثُرنا على غاصِبِنا ماذا علينا ؟ (١)

والشاعر في هذه الأبيات كأنما يخاطب ضمير العالم، ويشهده على ما ارتكب المحتل بحقه من جريمة تشريده وتشريد أهله وقومه من موطن آبائهم وأجدادهم. ويبدأ الشاعر حديثه هنا بمكانة الوطن؛ فيقول هو المعشوق الذي رعيناه واهتممنا به؛ حيث يكون ذلك بصونه والحفاظ على ترابه، وتثمير أرضه وتنميته.

وقد اختار الشاعر أن يقول أوطاناً ولم يقل وطناً؛ لأن الوطن كان يستلب منهم قرية قرية ومنطقة منطقة، إلى أن أتمَّ المحتل احتلال كامل ترابه. ثم يصف المحتل بكلمة واحدة تجمع كل ما يمكن أن يقال من ألفاظ الذم؛ وهي كلمة (الشرّ) .

ثم يتحدث شاعرنا فيما يشبه القصة المتسلسلة الأحداث، أن هذه الأوطان أحرقها المحتل بما أثار فيها من معارك استخدم فيها نيران دباباته ومدافعه ومدمراته، فلم يكن بد من أن نخرج منها باكين على ما فقدنا من أرض ووطن، ومما نجهله من مستقبل أيامنا. ثم كان بعد ذلك أننا مشينا في دروب شتى، ولكننا لا نعلم إلى أين نذهب، وهذا هو حال من يشرد من بيته. وكنا حفاة نتعثر في أحجار الطريق. إن الشاعر قد سرد قصته هذه ليشهد العالم على أنه فرد من شعب مظلوم يحق له أن يسترد أرضه ووطنه السليب، وأن ما يثار حول هذا الشعب المظلوم المكلوم من تشويه لصورته في وسائل الإعلام الصهيونية والغربية، ما هو إلا طمس للحقائق، وتعمية للوقائع.

(١) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٣ .

ويبث الشاعر في ثنايا قصائده بعض صور القتل الذي هو ممارسة مفضلة لليهود، ثم يصيح في من لا يبصرون جرائم يهود، أو يتعامون عنها، ويغضون الطرف عن بشاعتها، سواء أكانوا ممن يدعمونها من حكام العالم، أو من إخوة العروبة والإسلام العاجزين عن الدفاع عنها فيقول في قصيدته (فلسطين):

يَذْبحون الشعوبَ ذبح السُّكارى ويبيعونَ لحمَها في المزادِ
أيها العُميُ أبصِروا إنَّ شَرَّ ال خَلْقِ أعمى العينينِ أعمى الفؤادِ[1]

والمعروف أن الشعر الفلسطيني المقاوم قد ارتبط " بكبرى المحطات الثورية، والنكبات الكارثية، واتخذ في سبل تعبيره منحيين متلازمين : دقُ نواميس الخطر، وكشف جرائم المحتل، وما لازم ذلك من ندب وعويل واستغاثة، ومحاولة لاستدرار العاطفة الجياشة للتثوير النفسي، وكشف فظاعة التقتيل والتشريد".([2])

وشارك الشاعر عبد الرحمن بارود الشعراء من أبناء شعبه في فضح جرائم العدو في مجازره المشهورة التي سجلها التاريخ كأشنع ما تكون الجرائم، وحفظها كأخسِّ ما تكون الأعمال الدنيئة.ومن ذلك مجزرتاه الشهيرتان في ديرياسين وصبرا وشاتيلا، وغيرهما عشرات المجازر.

"حدثت مذبحة دير ياسين في قرية دير ياسين، التي تقع غربي القدس بتاريخ ٩ أبريل عام ١٩٤٨م على يد الجماعتين الصهيونيتين:الآرغون (التي كان يتزعمها مناحيم بيجين، رئيس وزراء إسرائيل فيما بعد) وشتيرن ليحي (التي كان يترأسها إسحق شامير الذي خلف بيجين في رئاسة الوزارة)، أي بعد أسبوعين من توقيع معاهدة

(١) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٢٩ .

(٢) عمر، رمضان ٢٠١٢م، الثوابت الفلسطينية في الشعر المقاوم: حق العودة. (مصدر إلكتروني).

سلام طلبها رؤساء المستوطنات اليهودية المجاورة، ووافق عليها أهالي قرية دير ياسين. وراح ضحية هذه المذبحة أعداد كبيرة من سكان هذه القرية من الأطفال، وكبار السن والنساء والشباب. وعددهم مختلف فيه؛ إذ تذكر المصادر العربية والفلسطينية أنهم ما بين ٢٥٠ إلى ٣٦٠ ضحية، بينما تذكر المصادر الغربية أن العدد لم يتجاوز ١٠٧ قتلى"[١]

"ووقعت مجزرة صبرا وشاتيلا بين يومي ١٦ و١٩ سبتمبر ١٩٨٢م بمخيم صبرا وشاتيلا الفلسطيني، بعد دخول القوات الصهيونية (الإسرائيلية) الغازية إلى العاصمة اللبنانية بيروت، وإحكام سيطرتها على القطاع الغربي منها. حيث ارتكبت مليشيا القوات اللبنانية، وقوات سعد حداد، وآخرون المجزرة بدعم وتغطية من الجيش الصهيوني.

وكان ذلك بعد يومين من اغتيال الرئيس اللبناني المنتخَب بشير الجميل؛ فبدت كأنها انتقام لمقتل الجميل الذي كان زعيمًا للمليشيات اليمينية المتعاونة مع الكيان الصهيوني (إسرائيل).[٢]

يقول عبد الرحمن بارود في قصيدته الموسومة بـ(فلسطين) :

أيَّ نارٍ خَلَّفتِ يا نارَ صَبْرا ... وجبالٍ سُودٍ من الأحقاد ؟
أيَّ نارٍ يا ديرَ ياسين هل يُطْـ ... ـفئُ ماءُ البحارِ غُلَّةَ صادِ ؟
جسَّموا دَينهم لنا فلدينا ... هَرَمٌ ليس مِثلُه في البلادِ
هَرَمٌ من جماجم الشيب والشُّب ... انِ والأمَّهاتِ والأولادِ[٣]

(١) انظر موسوعة النكبة ،(مصدر إلكتروني).
(٢)انظر موسوعة النكبة ،(مصدر إلكتروني).
(٣) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٢٩ .

ويشير الشاعر في قوله: (جسَّموا دَينهم) إلى أن قتل خلق الله - من غير اليهود – شيء من عقيدتهم، وأنهم جسَّموا ذلك فيما خلَّفوه من جماجم قتلى المجازر، وقوله هرم يريد به كثرة الجماجم التي خلفوها.

رسم درب الخلاص :

"ولعل نكبة فلسطين، وما خلفته من هزيمة للأمة - عام ١٩٤٨م- كان تاريخا مفصليا في رؤية القصيدة العربية الحديثة، ومنطق تعاملها مع الحدث، وكانت قراءة كبار الشعراء لمستقبل هذه الأمة بُعيْد تلك المصيبة بيانا لرؤية ثقافية ثاقبة، فغاصوا إلى أعماق المعاني، وكشفوا عن دقيق العلل، ونبهوا إلى مخاطر الذل والخنوع؛ فكانت قصائدهم بيانات حق، ونداءات صدق، وإشعاعات نور، لم تقتصر على التدبيج والتقفية، بل غاصت في أعماق التجربة الفكرية، والرؤى السياسية، وصدحت بما لم يصدح به السياسيون فكان حقها أن تقرأ، وتذاع في الباحات والميادين؛ لتكون شهادات صدق من نخبة على تاريخ فرط به المفرطون، وتاجر فيه المتاجرون".[١]

يرى بعض الذين درسوا شعر المقاومة الفلسطيني، أنه انقسم إلى تيارين آيدولوجيين، وأن هذا الانقسام لم يترك أثراً على تناول المضامين التي هي مشتركة بين التيارين فحسب، وإنما ترك أثراً على الشكل أيضاً.

"وأن الذين قد كتبوا الشعر الحر، ورأوا فيه سهولة في التعبير وقدرة على الوصول إلى المتلقي بشكل أسرع من الشعر العمودي، كانوا يرون: أن المقاومة لا تستهدف اليهود المسالمين الذين لم يعتدوا على الأرض والوطن، وإنما تستهدف المعتدين الصهاينة الذين اغتصبوا الأرض وأخرجوا أهلها منها وأذلوا أبناءها. وقد توازى مع

(١) عمر، الثوابت الفلسطينية في الشعر المقاوم: حق العودة. (مصدر إلكتروني).

هذا التيار من شعر المقاومة تيار آخر يتبنى الاتجاه الإسلامي يرى أن القضية الفلسطينية قضية إسلامية محضة، ويدعو إلى الجهاد والتمسك بتعاليم الدين، ويرى أن أصل المشكلة يكمن في بعد المسلمين عن دينهم وانغماس بعض حكامهم في تحقيق مآربهم الشخصية وطغيان المصلحة الخاصة على المصلحة العامة، وأكثر الشعراء من هذا الاتجاه كتبوا في قالب الشعر العمودي".[١]

ولما كان الشاعر عبد الرحمن بارود من شعراء التيار الإسلامي؛ فقد رسم درب الخلاص انطلاقاً من إيمانه اليقيني بأن الاستمساك بثوابت العقيدة، وانتهاج نهج السلف في جهاد الأعداء لا سبيل غيره لتحقيق النصر والعزة والكرامة.

يقول بارود في قصيدته الموسومة بـ (يا تائهون على الدّروب) :

دَعْني مِن الأحْلامِ يا وَلَدي ونَعِيْقِ مَنْ ظَهَرتْ خباياهُ

الآنَ حَيَّ على الجِهاد فَرا يـاتُ الجهادِ يُحِبُّها اللهُ[٢]

ثم ينطلق إلى التحريض على القتال في قصيدته الموسومة بـ(المارد)فيقول :

المعِي يا أعيُنَ الحربِ وثوري يا زماجرْ

واطرحي الخيمةَ في الإعصار واجتاحي المقابرْ

وتدفقْ أيها الطوفانُ دمدِمْ في المغاورْ

ما لنا بُدُّ من التدميرِ فالبهتانُ سافِرْ

فجرُنا لا بدَّ أن يُخْلق مِن لمع الخناجر[٣]

---

(١) انظر إبراهيم ، فلسطين في شعر المقاومة العربي والأردي. (مصدر إلكتروني).

(٢) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٤٢ .

(٣) السابق : ص ، ٨٤ .

ولم يجد الشاعر بداً من استخدام فعل الأمر المباشر بكلمات تحمل معاني الحركة القوية والاهتزاز العنيف في التحريض على الثورة والانتفاض من حال الاستسلام في خيام اللجوء. وتناسب ذلك مع الموقف تماماً؛ فكأنك تسمع – حين تسمع الفعل – صوت قذيفة مدفعية (المعي – ثوري – اطرحي – اجتاحي – تدفق – دمدم). غير أن الشاعر اضطر بعد هذا الاندفاع إلى التوقف قليلاً ليسوِّغ هذا الفعل الذي سيقود قطعاً لاتهامه بالإرهاب، فقال: (فالبهتان سافر). وواصل قائلاً: إنه انطلاقاً من إيمانه بالجهاد، ومما هو مدون في صفحات التاريخ الإسلامي فلا يري درباً للخلاص غير هذا.

وهذه صيحة أخرى في أبناء شعبه المستسلمين لحياة الملاجئ والخيام يذكرهم فيها بأن النضال وحده هو سبيل الخلاص.

يا راهبَ الأحزانِ يا لَعْنَةً ... حَقيرَةً بين شِعابِ الجِبال
ارجِعْ فما يُنْجيكَ غيرُ النِّضالِ ... ارجِعْ وإلا مِتَّ تحتَ النِّعال[1]

ويشيع في شعر بارود هذا المنحى في وضوح يجعله يعارض بلا مواربة كل المساعي السياسية للسلام؛ لا رفضاً للسلام مبدأً، وإنما يقيناً بأنهم أمام عدو لا يؤمن بالسلام انطلاقاً من مبادئ عقدية يقول في قصيدته الموسومة بـ(هجوم السّلام) :

يا حمامَ السَّلام عُد يا حَمامُ ... لا يَفُلُّ الحُسامَ إلا الحُسامُ
في زمان الصقور صرتُم حَماماً ... كيف يحيا مع الصقور الحمامُ ؟
أيُّ عُرسٍ هذا؟ تَزُفّونَ ماذا؟ ... ولماذا يُطبِّلُ الإعلامُ ؟[2]

(١) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٧ .
(٢) السابق ، ص ١٤٣ .

النبوءة بالنصر القادم:

لا يخلو شعر بارود من أبيات تفصح – في بعض الأحيان– عن حالات من اليأس تعتريه لمّا يرى انصرافاً تاماً لحكومات بلاد العرب والمسلمين عن القضية الفلسطينية، والتهائهم بقضاياهم المحلية، وبعض تصرفاتهم المسيئة أحياناً، والتي يطفح بها الإعلام العالمي. ولكن ذلك لا يعدو أن يكون الحالة الاستثنائي؛ إذ القاعدة هي الأمل الذي لا ينقطع بانتصار الحق؛ لأن ذلك مبدأ من صميم عقيدته التي يستمسك بها أيما استمساك .

"ارتبط الشعر الفلسطيني المقاوم - منذ النشأة – بكبرى المحطات الثورية، والنكبات الكارثية، ...

لكنه من نحو آخر أسرج خيول القصيد، ونزع عن قوس واحدة، ليرسم معالم البطولة، فاستحث الهمم، وارتقب الفجر الجديد، ونادى بالنصر القريب، هازئا بالمحال، مستعليا على الجراح، حتى غدا الشعر وقودا يجدد الهمم والعزائم، ويبدد الكسل والخنوع".[1]

إن يقين شاعرنا بارود بالعودة إلى وطنه السليب واحد من المعاني الشعرية التي تردد نغمها في مواضع كثيرة من ديوانه، ويظل هو المعنى الأرسخ رغماً على أننا نلمح بين حين وآخر ما يشبه معنى اليأس الذي نحسبه يطفو مع مشاعر الإحباط من استسلام أبناء الشعب لحالة اللجوء والتشرد من جانب، وخذلان القادرين على المناصرة من إخوان العقيدة والعرق من جانب آخر. ويستخدم الشاعر هذا اليقين في طمأنة أبناء شعبه، ويقرنه بحضهم على الجهاد والنضال، ودعوتهم إلى النفير والقتال، يقول في قصيدته الموسومة بـ(شموس الإيمان) :

(١) عمر ، الثوابت الفلسطينية في الشعر المقاوم: حق العودة. (مصدر إلكتروني).

روحُنا الباسلُ المجاهدُ لـن تقــ وى عليـــه ضراوةُ الإرهـــابِ
ومُحـــالٌ أن يصـــبحَ الدمُ مـــاءً ويفـــرَّ الجـــاني بـــدون عقـــابِ
لك كل الحـراب تقصـم أصـلا بَ الوحوش المسمومة الأنيـابِ
ويبيدُ الطاغي ومَنْ ألّهـوا الطـا غي ومـا خلفَـه مـن الأذنـابِ
وتخـر الأصـنام قهـراً ولـن يُـو قَف موجُ المستقبل الوثَّـابِ[1]

وثمة وصف يتكرر لدى الشاعر؛ وهو وصف ما يوقعـه المحتـل بأبنـاء الشـعب الفلسطيني، بأنه دين مستحق السداد، ولا يعني الدين غير الأرض والوطن، ولا يعني السداد غير طرد المحتل ، يقول في قصيدته المعنونة بـ(فلسطين):

يا ديـوني لا بـد يومـاً وإن طـا ل المدى أن يجيء وقت السداد[2]

ومن الملامح الأساسية في بشارات النصر التي يبثهـا الشـاعر في قصـائده لأبنـاء شعبه، ملمح استحضار التاريخ الإسلامي بأبطاله الذين دكوا حصون الطغاة، وحـرروا الناس من استبدادهم، لما استصحبوا عقيدتهم، ونادوا بالجهاد طريقاً للخلاص :

فيا فلسطينُ حياكِ الحَيَـا غـدَقاً على اليهـود ريـاحُ الدهـر تنقلـبُ
الحقُ شمسٌ تضيء الكونَ باقيةٌ أمَّـا جبـابرةُ الدنيـا فقـد ذهبـوا
الحـق جَنْدَلـةٌ دقَّـت جمـاجمَهم دقَّـاً وجمجمـةَ المـوت الذي جلبـوا
بدرٌ وحطـينُ واليرمـوكُ قادمـةٌ وعينُ جـالوتَ في الآفـاق تقـتربُ[3]

ويتجلى ملمح استحضار التاريخ في هذه الأبيات أيضاً :

أرى في سماء الشرقِ ميلاد فجرِنا الـ جديدِ وأنَّ الليل يا قـدسُ راحـلُ

(١) بارود : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٩٧ .
(٢)السابق ، ص ١٢٩ .
(٣)السابق ، ص ١٥٢.

لقــد زَمْجَــر الأقصى ـ تســيل دمــاؤه وبــين يديــه المعجــزاتُ المواثــلُ
كــأن نــواميسَ الوجــودِ تبــدّلَت وعاد إلينــا المســلمون الأوائــلُ
ألا أيهــا الأمــواتُ هبّــوا فقــاتلوا فلن يَغلبَ الحقَّ المُقاتِلَ باطـلُ(١)

غير أن الشاعر يظل يذكِّر أبناء شعبه بين طيات هـذه البشـارات بالنضـال (ألا أيها الأموات هبّوا فقاتلوا) وكأنما يريد أن يقول: إن النصر مرتبط به.

(١) بارود :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٦٥،١٦٦،١٦٧.

الفصل الثاني: البنى الفنية

المبحث الأول: المعجم والدلالة:

- الحقول الدلالية - الدلالة والسياق

المبحث الثاني: عتبات النص

- عناوين الدواوين
- أماكن النشر
- عناوين القصائد

المبحث الثالث: البنية التصويرية

- الصورة التقريرية
- الصورة البيانية :
  - التشبية – الاستعارة – الكناية

المبحث الرابع: البنية الإيقاعية

- الإيقاع الخارجي
- الإيقاع الداخلي

المبحث الأول

المعجم والدلالة

الحقول الدلالية:

لعل في تتبع المفردات التي استعملها الشاعر عبد الرحمن بارود، وتصنيفها إلى حقول دلالية؛ ما يمكن أن يضيء بعض جوانب المعالجات الفنية التي انتهجها الشاعر في بناء قصائده؛ صانعاً لذلك النسيج المتين من المعاني الباعثة على التأثير الذي يتوخاه الشاعر في قارئه؛ لاسيما وهو يعرض قضية تحتاج إلى إيقاظ الضمير الإنساني.

إننا في كتابة هذا المبحث نتجاوز دلالة المورفيمات، ونتبنى رأياً لبعض الباحثين بأن الكلمة المفردة " تعد أهم الوحدة الدلالية لأنها تشكل أهم مستوى أساسي للوحدات الدلالية حتى اعتبرها بعضهم الوحدة الدلالية الصغرى".[1]

"إن ترتيب الكلمات في مجموعات يرتبط بفطرة الإنسان، ومن خصائص العقل الإنساني الذي من طبيعته الميل نحو التصنيف والبحث عن العلاقة التي تكوّن أجزاء هذه المجموعة أو تلك، حتى يتسنى لنا فهمها ووضع قوانينها ثم الحكم عليها والاستنتاج"[2]

تعريف الحقل الدلالي:

يعرّفُ أحمد مختار عمر (الحقل الدلالي) بقوله: "الحقل الدلالي (Semantic field)

(١) عمر، أحمد مختار. علم الدلالة، ١٩٩٨م ،ص: ٣٣.

(٢) عزوز، أحمد ، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ،٢٠٠٢م ، ص: ١٣

أو الحقل المعجمي هو: مجموعةٌ من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظٍ عام يجمعها".[١]

ويعرّفه عبد السلام المسدي بقوله: "أما الحقل الدلالي لكلمة ما؛ فتمثله كل الكلمات التي لها علاقة بتلك الكلمة، سواء أكانت علاقة ترادف أو تضاد أو تقابل جزئي أو كلي.....فكل مجموعة نسميها الحقل، و الحقل هو المعنى العام الذي يشمل كل الوحدات (الحيوان هو الحقل الذي تندرج فيه كل الحيوانات والمخلوقات التي فيها الحياة والحركة)".[٢]

ويتم التصنيف في حقول دلالية على وفق أسس كثيرة؛ فقد يكون على أساس من الترادف أو التضاد بين المفردات، وقد يكون على أساس صرفي اشتقاقي أو على أساس نحوي أو معجمي. وسنصنف الحقول الدلالية في هذا البحث وفق معيار معجمي؛ بحيث نجمع الكلمات التي تربط بينها خيوط من المعنى في حقل واحد، وتحت اسم جامع، من شأنه أن يكون حاوياً لكل هذه الخيوط الرابطة بين كلماته.

"ولعل أشمل التصنيفات وأكثرها منطقية ذلك الذي اقترحه معجم Greek neu Testament وهو ينقسم إلى الأنواع التالية :

أ- حقول الموجودات: وتتفرع إلى الموجودات الحية التي تشتمل على الإنسان وما يتصل به من القرابات والمجموعات البشرية .. وعلى الحيوانات والطيور والحشرات وعلى القوى الطبيعية، والموجودات غير الحية التي تشتمل على النبات والماء، وعلى ما هو مركب أو مصنع أو مبنيّ كالأطعمة والأدوية والمباني والحفريات والأدوات

(١) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة،١٩٩٨م ، ص: ٧٩.

(٢) المسدي ، اللسانيات وأسسها المعرفية

الكتابية والآلات الموسيقية والصور والنقود والأثاث والأقمشة والأسلحة.

ب – حقول المجردات: ومما تشتمل عليه الطاقة والجودة والمركز والعمر واللّون والعدد .

ج – حقول الأحداث : ومما تضمه هذه الحقول، الأحداث الطبيعية كالاحتراق والمناخ والأحداث المتعلقة بالنشاط الانفعالي كالحزن والخوف والقلق والمتعلقة بالنشاط الفكري كالإدراك والذاكرة والتفكير والتعلم والمتعلقة بالإحساس كالسمع والبصر والشم .

د - حقول العلاقات : وربما أطلق عليها هذا الاسم لإسهامها في خلق الصلات بين جمل النص، أو بين المفردات داخل كل جملة، وهي تنقسم إلى العلاقات المكانية، مثل: فوق – تحت، والعلاقات الزمانية، مثل: خلال – منذ – والعلاقات الإشارية، مثل: هذا – ذلك، والعلاقات العقلية، مثل: على أساس – على الرغم – لأن – قد".[1]

وهذه التصنيفات الواسعة الفضفاضة ربما تناسب بحثاً يكون هدفه الأساسي الدراسة الدلالية؛ ولذا فإننا لن نتبعها حذو النعل بالنعل؛ وإنما سنصنِّف الحقول الدلالية في شعر بارود بحسب ما يخدم أهداف البحث، وبحسب ما يناسب شعراً موظَّفاً لقضية بعينها.

حقل كلمات العقيدة والدِّين، ويشتمل على كلمات من مثل:

(الله – إلهي – الإله – ربّ – العزيز – الرحمن – كريم – الملك – الرسول – محمد – أحمد – النبي- النبيين – كافر– مسلم – يهود – جحيم – الفردوس –

(١) هلال، رفيف ، نظرية الحقول الدلالية ، ٢٠٠٨م ، مصدر إلكتروني.

ابتهالاته – محاريبنا – معبد – الطهور – النـور– التسـبيح – التكبـير – القـرآن – الشيطان – الدعاء – البقيع – الإسلام – الإيمـان – الأبـرار – جبريـل – ربيـون – مصحفنا – الضلال – الأذان – الصلبان ...).

استخدم الشاعر من الكلمات ما دلّ على نظره إلى القضية الفلسطينية من زاويـة عقدية إيمانية؛ فتجده لا يفتأ يلجـأ إلى الله في محنتـه، ويـرمي عـدوه بسـهام الدعاء. وتجده يتحدث من زاوية أخرى عن مسلمين ويهود، وعن بشارات يقينية من القرآن والسنة بانتصار المسلمين في نهاية الأمر. ومن زاوية ثالثة فهو لا يفتأ يكـرر مـا ورد في القرآن والسنة من مناقص اليهود، وأوصافهم المرذولة، مستعملاً في كل ذلك كلمات كثر ما تدور في مثل هذه الموضوعات .

ونجد أن قليلاً من كلمات هذا الحقل أوردهـا الشـاعر في اسـتعمالات بمعانيهـا الأساسية (المعجمية)، وأن أكثرها أورده في اسـتعمالات مجازيـة، تـؤدي – في سـياقها مقرونة بألفاظ أخرى في تراكيب وجمل – معاني أبعد من نطاق معناها المعجمي؛ ذلك أن الشاعر يمعن في استخدام المجاز والاستعارة والأدوات البلاغية المختلفـة، يـزين بها تشكيله الشعري، ويعمَّق بها معانيه؛ ليقوِّي بها الأثر في نفس القارئ .

ولعلنا نتحدث عن هذا بالتفصيل في المباحث القادمة من الفصل الثاني، ولكننا نعرض منه هنا إشارات سريعة تبرز صوراً من استعمالات بعض هذه الكلمات، ذلـك أن رصد كلمات الديوان في قوائم وحقول معزولـة عـن تأثيرهـا في سـياقاتها لا يـبرز الإسهام الحقيقي لهذه الكلمات في النسيج الكلي لشعر الرجل.

"إن هذه الطريقة الإحصائية خادعة إذ تعزل الكلمات عن سياقها، وتتعامل معها كشيء فاقد للتواصل مع ما يتقدمه وما يلحقه. ... وقد أصبح من المعـروف الآن أن

نفس الكلمات تعني في سياق مدحاً، وفي سياق آخر قدحاً. كما أنه صار معروفاً أيضاً أن كل خطاب هو بنيةٌ، عناصرها: (أصوات + معجم + تركيب + معنى + تداول) متضافرة".[1]

وبالنظر لاستعمالات لفظ اسم الجلالة (الله) عند الشاعر، نجده يستعمله للدلالة الإيمانية المباشرة بأن الله وحده هو مدبِّر الكون، وهو المقصد والملتجأ الذي يتوجه إليه المسلم في كل ما يأتي وما يدع. وغالباً ما يعقب الشاعر ذلك بذكر الرسول صلى الله عليه وسلم، انطلاقاً من شهادة الإسلام (أشهد أن لا إلٰه إلا الله وأن محمداً رسول الله)؛ ومن ذلك هذا البيت من قصيدة (عبد العزيز) في رثاء عبد العزيز الرنتيسي :

فاللهُ غايتُنا وقا ئدُنا أميرُ الأنبياءِ[2]

والإشارة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم لم تأت في لفظ مباشر، وإنما كنَّى الشاعر عنه في عبارة من كلمتين، هما : (أمير الأنبياء) ، إشارة إلى إمامته صلى الله عليه وسلم الأنبياء عندما أُسري به إلى المسجد الأقصى، فكان إمامهم وقائدهم، كما ذكر الشاعر في أبيات أخرى من قصيدة: (القدس) :

جَيْشُ النَّبيينَ هُنا في المسجدِ الأقصى احتَشَد
مِنْ كُلِّ فَجٍّ أقْبَلُوا فَلَمْ يَغِبْ مِنْهُم أَحَدْ
يُرحِّبُونَ بالأَمِيـ ـرِ القائِدِ الذيْ وَفَدْ[3]

(١) مفتاح، محمد . تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناصّ)، ١٩٩٣م، ص: ٥٩.

(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٢٨.

(٣)السابق ، ص ٣٠١.

ومن استعمالات لفظ اسم الجلالة؛ حالة المناجاة وبث الشكوى، كما جاء في هذا البيت من قصيدة (المارد) :

خيَّمَ الليلُ فيا لله أحلامي ويأسي[١]

واستعمل الشاعر لفظ إلٰه في الدعاء أيضاً، كما في قصيدة، كتب عليها محقق الديوان (بلا عنوان) لـمّا لم يجد لها عنواناً :

ارحم عبادك يا إلهي إنهم يتَقاذفون بكفَّة الأقدارِ[٢]

وقد يكنِّي الشاعر عن اسم الجلالة بتعبيرات من كلمتين أو ثلاث، كما في قوله (من يتحلى باسمه الذهب) في قصيدة (عام مضى)؛ وهي قصيدة يصف فيها الشاعر جمال أرض فلسطين، ويستهلُّها بهذا البيت الذي يدعو فيه لفلسطين:

حَلّاكِ مَنْ يتحلى باسمِه الذهبُ وأطيبُ الطيب فيكِ الرُّسْلُ والكتبُ[٣]

والكتبُ[٣]

ومن ذلك أيضاً قوله في تمجيد الله سبحانه وتعالى في معرض الاستغاثة في قصيدة: (جدَّ الرحيل):

يا مُحْيِيَ البلدِ الموات بهطَا لِ الحَيَا متجدِّدِ السَّكبِ

يا مَنْ مَجَرَّاتٌ تُسَبِّحُهُ عَدَدَ الحصى يَسْبَّحنَ في دَأْبِ[٤]

وفي واحدة من القصائد القليلة التي نظمها الشاعر في نسق شعر التفعيلة، كنّى

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٨٣ .

(٢)السابق ، ص ٦٢ .

(٣)السابق ، ص ١٥٢ .

(٤) السابق ، ص ١٠٦ .

عن اسم الجلالة ببعض كنايات معهودة في افتتاح الأدعية، وهي: (مرسل الرياح والسحاب – منزل الكتاب – هازم الأحزاب). والقصيدة في تحيَّة الندوة العالمية للشباب الإسلامي سمّاها (تحية)، واستهلَّها قائلاً:

حيّاك مرسلُ الرّياح والسّحابْ

ومنزل الكتابْ

وهازم الأحزاب

يا ندوة الشباب[1]

هذا ما كان من أمر اسم الجلالة صريحاً أو مكنًّى عنه بوصفه مثالاً لألفاظ تنتمي إلى حقل من المفردات التي استعملها الشاعر، سميناه حقل كلمات العقيدة والدين، غير أن الشاعر استعمل بعض أسماء الله الحسنى الأخرى في مجمل شعره مناجاة واستغاثة ولجوءاً ودعاءً، كما استعمل الألفاظ التي أوردناها في الحقل وكثيراً غيرها، فهو يقول في قصيدة (انتفاضة الحياة):

والقَفْرُ كالمحرابِ عند الزوالِ وكلُّ شيءٍ خاشعٌ في ابتهال[2]

والبيت يكاد يكون كله مؤلفاً من كلمات الحقل، إذا ما استثنينا المشبه؛ وهو القفر الذي هو من كلمات (حقل الطبيعة الأرضية)؛ فكلمة (الزوال) وإن كانت تنتمي إلى حقل الجغرافيا في أصلها، إلا أنها ترتبط في ذهن المسلم ارتباطاً دينياً؛ فبها تُوَّقت بعض الشعائر الدينية كالصلاة ورمي الجمار، وأما كلمات (المحراب – خاشع – ابتهال) فكلها من كلمات الحقل .

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ،ص ٢٠٨ .

(٢)السابق ، ص ٨٥ .

على أن معظم كلمات الحقل ألفاظ قرآنية، تنمُّ عن صلة الشاعر الوثيقة بكتاب الله من حفظ وكثرة ترداده وتعهُّده . ولا غرو ذلك ، فالشاعر مسلم مستمسك بدين الله وكتابه – كما ورد على ألسنة أصدقائه وزملاء دراسته – كما أنه كان من الذين يوقنون يقيناً لا يتطرق إليه الشك، أن النصر سبيله الجهاد في سبيل الله، واسترداد الأرض السليبة طريقه النضال تحت راية الإسلام.

وعلاوة على ذلك فإن شاعرنا كان من المسلمين الحركيين، أو دعنا نقل من الداعين إلى تنزيل الإسلام في حياة المسلمين عقيدة وشريعة وسياسة واقتصاداً ونظام حياة متكامل، ودفع في سبيل ذلك بعض سني عمره في الحبس. ولذا فإن مفردات هذا الحقل – وهي من الكثرة بحيث يصعب إحصاؤها – تناسب تماماً نزعات الرجل الإيمانية، وتوجهاته الفكرية، وسلوكه العملي، وموضوعاته الشعرية.

حقل كلمات الطبيعة:

وثمة حقل آخر أكثر الشاعر استعمال مفردات تنتمي إليه، هو حقل الطبيعة؛ فالشاعر – ولا نرغب في تصنيفه في أحد الاتجاهات الشعرية – تُمثِّل بعض خصائص شعره خصائص الشعر الرومانسي. ولذا فقد كان لا بد له من استخدام كلمات الطبيعة في كثرة غالبة على كلمات أي حقل آخر من الحقول الدلالية لشعره . "فالشعر الرومانسي مولع بالطبيعة واتخاذها موضوعاً موحياً أثيراً، فقد اكتشف الرومانسيون ما في الطبيعة من الجمال والعظمة؛ ولا سيما الأجواء العاصفة. والبحار الهائجة، والجبال الشامخة الجبارة . والغابات الغامضة . والليالي المظلمة والأطلال البائدة .

وأخلدوا إلى ما في الطبيعة من سكون ووحشة وعزلة ".[1]

ويشتمل حقل الطبيعة على عدد هائل من الكلمات، نفضِّل أن ندرسها في أربعة حقول صغيرة؛ فمن شأن ذلك أن يساعد على تركيز النظر في استعمال الكلمات بما يقود إلى تحليل أقرب إلى الصحة؛ إذ إن ضيق الحقل الدلاليّ يعني كثرة العناصر المشتركة بين كلماته، رغم أن كلمات هذه الحقول الصغيرة قد تتداخل في بعض الأحيان في البيت الواحد، فضلاً عن مجمل القصيدة بحكم أن صور الطبيعية صور مركَّبة، تتداخل فيها عناصر الماء والنبات والأرض والسماء والإنسان والحيوان. والحقول الأربعة الصغيرة هي:

حقل كلمات الظواهر الطبيعية، ويشتمل على كلمات من مثل:

(عواصف – الرياح – الضباب – الريح – الربيع – النسيم – الطل – الندى – الحبب – سراب – الثلج – زوابع – الجليدي – صاعقة – فلق – نسمات – ...)

وكثيراً ما يصف الشاعر حاله، أو يتحدث بلسان حال اللاجئ، عن حياته في المخيمات، ومعسكرات اللجوء خارج المدن، فيستشعر أول ما يستشعر فقدان الدار التي كانت تحميه من الرياح والصواعق، وصقيع الشتاء. ولذا فهو يردد كلمات الرياح والعواصف والصواعق والزوابع، إذا ما أراد أن يصف حال اللاجئين في المخيمات.

الريـــاح المُدَمْـــدِماتُ يُـــثِرْنَ الْ ... لَيْـــلَ حـــولي مُغْرَوْرِقـات اللُّحـونِ
الريـاح السـوداءُ تصرـخ في الوديـ ... ـــانِ فـوقَ الذُّرى وحـول الوُكـون
وأرى الكائنـاتِ تبحـث في الليـ ... ـــلِ الجليـديِّ عـن مـكانٍ أمـينِ
وتُـدَوِّي زوابـعُ الثلـجِ بالمـ ... ـــوتِ ويَطـغى زئيرُهـا في جنـونِ

(١) الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مصدر إلكتروني.

آه ياليـــلُ أطفـــأَ اليـــأسُ والظلـــ ـــمُ قناديـــل حَيِّـــنا المـــيْمونِ[1]

وترى الشاعر يكرر هذه الكلمات في مترادفات بحسب ما يناسب النظم في كل موضع، فتارة يستعمل لفظ العواصف ، وتارة الريح، ويستعمل الثلج والجليد والزوابع الثلجية. وكل هذا في مقام الحديث عن المعاناة وقسوة الحياة في المخيمات وشدتها، أما إذا ما تحدث عما يحبُّ وهو الحرية؛ لأنها الكفيلة بإخراجه مما هو فيه، رقَّت اللغة وحلت مفردات الطيوب والنسيم والندى محل الزوابع والأعاصير والصواعق:

أَنْتِ أشهى مِنَ الطُّيوبِ وأَحلى مِن حَكايا النَّسيمِ للزَّيزَفونِ
أَنْتِ رَقْصُ الوُرودِ في صَحْوَةِ الكَوْ نِ ووَمْضُ النَّدى على اللَّيْمونِ[2]

والشاعر على الرغم من أنه يتحدث هنا عن الحرية، ذلك المعنى المجرد، فإنه لا يشبهها إلا بما يخالف حياة الزوابع والرياح، من الحياة في البساتين بين الورود والزيزفون والليمون، يهب عليه النسيم بشذى الورود، وتترقرق أمام عينيه حبات الندى على أوراق النبات. إنه فردوسه المفقود.

وإذا ما أمعنا النظر في شعر الرجل وقرنَّا ذلك بسيرته العلمية من حيث الدراسة والتخصص، وتفوقه في دراسته في مراحلها المختلفة؛ أدركنا سر هذه المعرفة العميقة باللغة، والمقدرة الهائلة على التصرُّف في مفرداتها، وكيف أنها صارت مطواعة في بنانه يشكِّل بها أشعاره أنّى شاء.

حقل كلمات الطبيعة السماوية: و يشتمل على كلمات من مثل:

(سحاب – الشمس – الغمام – سمائي – الغيوم – الأنجم – الجو – الحيا – المجرَّة

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٧٦،٧٧ .

(٢)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٧٧ .

– قمر – البدر – المطر – الثريا – كوكب – الغيث – مزن - هطّال – ...)

يستعمل الشاعر مفردات هذا الحقل ما بين استعمال مجازيٍّ وأساسي؛ فكلمة الشمس مثلاً استعملها الشاعر في حالات قليلة بمعناها الأساسي، كما في قوله:

غيرَ أنَّ الشَّمْسَ ما زالت تُغَنِّي للحياه
وجموعُ العِيسِ تنساب على صدر الفلاه
ويفيضُ السَّهْلُ والوادي بقطعانِ الرُّعاه
والسَّواقي والمواويلُ وغدرانُ المياه
ما أُحَيْلَى هذه النغمةَ مِن رُوحِ الإله!![1]

وهو هنا يجعلها عنصراً من عناصر منظر متكامل، تتَّحد فيه عدة عناصر لترسم لوحة طبيعية رائعة الجمال، تقف الشمس تطل عليها من علوها فرحة بها وتغنى لها؛ إذ إنها لوحة الحياة الحقَّة. ولا يخلو هذا الوصف من إشارة مغلَّفة لطبيعة حياة الشاعر السابقة في قريته؛ بل في مرج ابن عامر؛ بل في فلسطين كلها.

ويقول الشاعر في قصيدة الحرية:

يا شموسَ الحريةِ الذلُ أعيا نا فمُرِّي بليلنا المحزونِ
اخفقي في سمائنا نَنْفُضِ التُّرْ بَ ونَرْمِ الأكفانَ في الأتون
اخفقي يا ابنةَ السَّما فالسَّنا الرقـ ـراقُ يجثُو على قُلوع السنين
اخفقي في سمائِنا إيه يا أجمـ ـلَ شمسٍ تضيءُ ليلَ السجين[2]

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٨٠ .
(٢) السابق ، ص ٧٧ .

يستعمل الشاعر كلمة الشمس في الأبيات السابقة استعمالاً مجازياً؛ إذ يجعلها مُشَبَّهاً به للحرية التي يتغنى الشاعر بها. ويستعمل كلمة شمس أو شموس تارة صريحة وتارة مكنى عنها؛ كما في قوله: (ابنة السماء). ويقرن الشاعر بين الشمس والحرية في أن كليهما يبدد حالة يريد الإنسان الخلاص منها؛ إذ تبدد الحرية الظلم ممثلاً في استلاب الأرض والتشريد والاضطهاد، كما تبدد الشمس ظلام الليل. ويبدو ذلك جلياً في قوله: (يا أجمل شمس تضيء ليل السجين).

حقل كلمات الطبيعة الأرضية، ويشتمل على كلمات من مثل:

(قفار – الرمل – الأرض – الدوامة – شواطئ – وديان – وحل – جزر – المياه – أمواج – الفلاة – الوادي – السهل – الطود – غدران – البحار – السيل – الفدافد – الأباطح – الرِّعان – صخرها – نبع – شطآن – بحيرات – الذرى – الثرى – البيداء – الأطلال - حرّة – حجر– شلّالاتها – ...)

بالنظر إلى استعمال الشاعر كلمات الطبيعة الأرضية، نلمح أنها كثيراً ما ترد مقترنة بوصف معاناة اللاجئين والمشردين، إذ هي المناظر التي يراها اللاجئ إذا ما خرج من خيمته في المعسكرات المقامة خارج المدن. وقد يتعمَّد الشاعر أحياناً استعمال لغة شبيهة بلغة الشعر العربي في عصوره الأولى – وهي لغة مرتبطة بمظاهر الطبيعة، ولا سيما الطبيعة الأرضية – فيحتاج إلى أن يستعمل كلمات هذا الحقل من جبل وسهل وشِعب ووادٍ وصخر وحجر. يقول الشاعر في قصيدة الحرية في ملمح استعمال كلمات الحقل في وصف حال اللاجئين والمشردين:

الريـــاح المُدَمْـــدِماتُ يُـــثِرْنَ الْ لَيْـــلَ حولي مُغْرَوْرِقات اللُّحـونِ
وطـريقي المُمـلَّ أسـودُ مثـلَ الـــ موت يجـري بـين الفـلا والحـزون

وعويـلُ الشـتاء يُرعـشُ آفـا قي ويندَاحُ في الفجـاج الجُـون [1]

يستعمل الشاعر في هذه الأبيات بعض مفـردات الطبيعـة الأرضـية (طـريقي – الفلا – الحزون – الفجاج) ويدمجها مع عناصر أخرى ليصنع صـوراً تصـف ضـيق اللاجئ والمشرَّد بامتداد حالة اللجوء والتشرُّد (طـريقي الممـل أسـود مثـل المـوت)، وشعوره بالضياع والتيه وضبابية النهايـة (يجـري بـين الفـلا والحـزون – ينـداح في الفجاج الجون).

وهذان بيتان آخران استعمل الشاعر فيهما بعـض كلمـات مـن حقـل الطبيعـة الأرضية (قَفْر – شِعْب) في الإطار السابق نفسه؛ إطار وصف حياة الـلاجئ بحـالات حصار الإنسان في الأحوال الطبيعية القاسية:

وأنـاخَ دَهْـرٌ لا شـتاءَ له خـاوٍ مـن الآبـار والسُّـحْبِ
قَفْـرٌ تَظَـلَّ تنـوح فيـه ثكـا لى الرّيح من شِـعْبٍ إلى شِـعْبِ [2]

يشتكي الشاعر على لسان اللاجئ والمشرَّد من صيف طويل كنّى عنه بتعبير (دهر لا شتاء له)، واستعمل في البيت الأول مـن كلمـات الطبيعـة الأرضـية (آبـار) ومـن كلمات الطبيعة السماوية (السُّحب) في إشارة جليَّة ومنطقيَّة إلى الحاجـة الملحـة إلى الماء في مثل هذا الجو الحار، واستعمل في البيت الثاني من كلمات الحقل كلمتي : (قَفْر – شِعْب) .

ومما تعمَّده الشاعر من لغة الشعر وأسلوبه في عصـوره الأولى، الأبيـات الأولى في قصيدته: (جد الرحيل). وفي القصيدة توق للشهادة ورغبة في الرحيل إلى أقرانـه مـن

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٧٦ .
(٢)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٠٥ .

شهداء فلسطين، إلا أنه اختار أن يرحل على راحلة الشاعر العربيّ القديم، فقال:

جَـدَّ الرَّحيـلُ وفـاتَني صَـحْبي ... وركـوبتي إنْ تَعْـدُ تَظْلَـعُ بي
أهـوى اللحـاق بهـم وتتـبعُهُمْ ... عيـنيْ ويـركُض خَلْفَهـم قلـبي
وكـواسِرُ العِقبـانِ تهـبِطُ مِـنْ ... قُـنَنِ الجبـالِ الخُشَّـع الصُّـهْبِ
جـوعَي تَـرِفُّ تـرفُّ لـيس تَـرى ... غـيري وغـيَر حشـائشِ الدَّرْبِ
تَخِـدُ المطِـيُّ بهـم وتَنْهـبُ أجـ ... ـوازَ الصَّحاصِـحِ أيمَّـا نَهْـبِ
كـم خلَّفـوا مِـنْ ذي مُوادَعـةٍ ... ومُضَعْضَـعٍ في القُـوْرِ مُنْكَـبِّ [1]

وليست الطبيعة الأرضية كلها قفر وصخر وحجر، وإنما فيها البحيرات والغدران والينابيع والبحار. وكلمة البحر رددها الشاعر في قصائده في صور شتى، فالبحر عنده في بعض الشعر جزء أصيل من طبيعة فلسطين الساحرة، وفي بعضه الآخر هو المنفذ الذي كان يسافر عبره الأهل والأحباب، فمما قال في البحر بوصفه عنصراً من عناصر لوحة جمال الطبيعة الفلسطينية:

وبحرُنا المنعشُ البرّاقُ بهجتُه ... تشفي العليلَ فلا همٌّ ولا نَصَبُ
بحرٌ شواطئه تِبرٌ وزرقته ... سِحرٌ وأمواجه بالفُلّ تعتصبُ [2]

(٢)

وهذان البيتان في ذكر البحر بوصفه عنصراً من عناصر جمال الطبيعية في فلسطين، هما من قصيدة (عام مضى) التي نظمها الشاعر في جمادى الثانية

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٠٤ .
(٢) السابق ، ص ١٥٢ .

١٤٠٩للهجرة ، بعد مضي عام على الانتفاضة الفلسطينية. وقد أفرد الشاعر جزءاً من القصيدة لوصف جمال الطبيعة في فلسطين، وكان هذان البيتان في وصف البحر ضمن هذا الجزء. وكانت شواطئ البحر مكاناً يتنسمون فيه الهواء المنعش المنبعث من البحر، ويستريحون فيه من تعب الحياة اليومية (تشفي العليل فلا هم ولانصب).

والبحر في الصورة الأخرى بوصفه مكاناً سافر عبره الأحباب، ورد في بعض أبيات منتثرة في قصائد الديوان، منها هذه الأبيات من قصيدة (غرِّدي). ويناجي الشاعر في القصيدة نجم الثريا، ولعله رمز به لفلسطين التي ما يفتأ يرمز لها بكل ما هو عالٍ ورفيع، وكل ما هو أخضر وجميل، وكل ما هو معطاء وسخيّ. وكثيراً ما يناجي الشاعر عناصر الطبيعة كالرياح والسماء والنجوم.

غـــردي والفُلْـــكُ داميـــةٌ وهي بالأحبـــابِ تبتعـــد
في بحـــارٍ مـــن شـــواطئها أَقْلَـــعَ الأجـــدادُ والـــولَدُ
يـــتجلّى فـــوق زُرْقتهـــا أَزَلٌ أطرافُـــه الأَبَـــدُ [1]

ففي الأبيات هذه يستعمل الشاعر كلمة البحر بدلالة السطح الذي يحمل السفن والمراكب التي تنقل الأحباب في أسفارهم منذ أزمان بعيدة ولا تزال (الأجداد والولد)، فهو البحر الخالد مادامت الدنيا (أزل أطرافه الأبد). وهكذا فشواطئ البحر كما هي مكان للترويح، فهي أيضاً مكان تذرف فيه دموع الوداع، وتُتَطارح فيه مشاعر آلام الفراق.

حقل كلمات النبات، ويشتمل على كلمات من مثل:

(السدر – الشذى – الورد – الزهر – الشجر – النرجس – أعشاب – الزيتون –

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٣٣ .

العنب – العرعر – الغرقد- الشماريخ – الجنى – الخوخ – التفاح – الرمان – نوّار – المروج – الفرع – الجذور – روضة – الزرع – السنابل – أغراسي – تين – فل – ...)

كثيراً ما يردد الشاعر كلمات هذا الحقل في ملمحين من ملامح شعره، أحدهما: ملمح الصفاء، ويتجلّى إذا ما صفت نفسه وملأها الأمل بتبدُّل حياة المعاناة والخوف والتشرد بحياة الأمن والدعة والرخاء. وثانيهما ملمح ذكرى فلسطين؛ ويتجلّى إذا ما تذكَّر قريته وفلسطين عموماً وبساتينها ومزارعها وأرضها المعطاءة الخضراء. وهذه أبيات من قصيدة (الدوّامة) شرد فيها الشاعر مع خيالاته وأمنياته العذبة بتبدُّل الحال، وقد استعمل فيها بعض كلمات الحقل:

أوغِلي أيتها النظرةُ في الأفقِ البعيدِ
حيث تلهو قَطَراتُ الطَّلّ في الفجرِ الرغيدِ
والشذى يمرح حول الوردِ والزهرِ الوليدِ
حلّقي بين الرُّبا الفيحاءِ والنّخلِ المديدِ
باركي صحوةَ أوطاني على سِحْرِ الوجود [1]

تحشد هذه الأبيات صوراً تتداخل فيها مفردات الطبيعة بحقولها المختلفة؛ لتصنع لوحات من الجمال متكاملة؛ فمن كلمات حقل النبات الذي نحن أصلاً بصدده، نجد: (الورد – الزهر – النخل). غير أن الشاعر لما أراد أن يرسم لوحات رائعة الجمال احتاج إلى أن يدمج مع كلمات حقل النبات كلمتين من حقل الظواهر الطبيعية فاستعمل كلمتي: (الأفق – الطل)، وكلمة من حقل الطبيعة الأرضية؛ فاستعمل كلمة (رُبى).

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٧٩ .

أما الملمح الآخر؛ وهو ملمح وصف فلسطين، فينثال الشعر فيه عند الشاعر عذباً رقيقاً حافلاً بكلمات من حقل النبات، فهو يذكر أنواع الفاكهة والورود التي تعطرها أنفاس القدس الطاهرة ، في قصيدة : (رسالة من القدس) :

زيتونـــــاً أعنابـــــاً تينـــــاً فُـــلاًّ قـــدسيَّ الأنفـــاسِ [1]

ويقول في قصيدة (عام مضى) عندما يأتي على ذكر أرض فلسطين الخصبة الجميلة :

يـــا للجبـــالِ إذا مـــا ازيَّنَـــتْ وعلى سـفوحها غـرَّدَ الزيتـونُ والعنـبُ
ولا تسل عن شموخ البرتقال ضُحَى وقـد تـلألأ في نُـوّاره الحَبَـبُ [2]

وتتردد في ديوان الشاعر بكثافة عالية من كلمات هذا الحقل كلمة: (زيتون)، وكثيراً ما يتحدث الشاعر عن شجر الزيتون بوصفه رمزاً لفلسطين.

زيتونـــةٌ نحـــن عصـــافيرُها تحنـــو علينـــا ذاتُ أفيـــاءِ [3]

فالشاعر يرمز هنا لفلسطين بشجرة الزيتون ، وللفلسطينيين بالعصافير على تلك الشجرة التي تحتضن أعشاشها، وتحنو عليها كالأبناء، تمد عليها الظّلال لتغطّيها بها. ونلمح الرمز هنا من خلال علاقة الزيتونة بالعصافير التي هي كعلاقة الأم بصغارها، ومن ضعف العصافير التي لا تقوى على حماية نفسها من عوادي الطبيعة إلا بين أغصان هذه الشجرة؛ وهو ما يجعلنا نكاد نجزم بأن الزيتونة رمز لفلسطين .

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٢٣٣ .
(٢) السابق ، ص١٥٢ .
(٣) السابق ، ص ١٣٦ .

وفي ملمح آخر من ملامح استعمال الشاعر كلمة الزيتون بوصفه شجرة الفلسطينيين، وضعه في مقابل الغرقد بوصفه شجرة اليهود؛ ذلك أن اليهود ينظفون الأرض من الزيتون ليزرعوا مكانه الغرقد ، كما ينظفون الأرض من الفلسطينيين ليقيم فيها اليهود . غير أن الشاعر يخيِّب فألهم بأن مكان الزيتون لن ينبت الغرقدُ، وإنما ستنبُت سيوفُ النصر التي ستقتلعه من الأرض رغم أنف الغرقد .

ويقتلع الزيتون شَلَّتْ يمينُه ... ويغرس في كل البساتين غرقدا
لك الموتُ فانظر كلَّ زيتونةٍ هوَتْ ... فقد انبتت تسعين سيفاً مهنّدا
ويا شجرُ الزيتون هل تلثم الصَّبا ... جدائلَك الخُضْرَ التي اغتالها العدا؟
وهل قمرٌ يأتي من الغور ليلةً ... يرصِّعُ خديكَ الجميلينِ بالندى ؟
ولم يزل الزيتونُ يعشقُ أهلَه ... ببدرٍ يقول اليوم يأتون أو غدا
أجل نحن بدريُّون طابت جذورنا ... وطاب لنا النبعُ السماويُّ موردا [1]

غير أن الشاعر لا يلبث أن يعود إلى الاستعمال المفضل لديه لكلمة الزيتون رمزاً لفلسطين في القصيدة نفسها ؛ فيخاطبه سائلاً: (هل تلثم الصَّبَا جدائلك)؟ و (هل قمر يرصع خديك بالندى)؟ والسؤالان يعنيان: (أنْ هل من عودة)؟ وكأنَّ الشاعر يريد بالصَّبا والقمر أهل الأرض التي غابوا عنها مشردين، فعاث العدو فيها فساداً (اغتالها العدا)؛ فيسأل الزيتون الذي هو فلسطين، أنْ هل من عودة لهم ليهنأوا بأرضهم (تلثم الصَّبا جدائلك)؟ وليعيدوا لها جمالها وسحرها الأول (ترصِّع خديك الجميلين بالندى).

ثم يجيب الشاعر عن السؤالين في البيتين اللاحقين بأن فلسطين على ثقة من

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٣٩،١٤٠ .

عودة أهلها (يقول يأتون اليوم أوغدا). غير أن الشاعر لا يورد فكرةً من الفكر إلا أن يصدر فيها عن مرجعيته الإسلامية؛ إذ هو موقن كل اليقين بأن الجهاد سبيل النصر، وأن الصراط السوي للفلسطينيين لا يكون إلا في تقفِّي سلف المسلمين في معاركهم الشهيرة ضد أعداء الإسلام (لم يزل الزيتون يعشق أهله ببدر – نحن بدريون طابت جذورنا – طاب لنا النبع السماوي موردا).

حقل كلمات الحيوان والطير والحشرات، ويشتمل على كلمات من مثل:

(ذئاب – الأفاعي – العصفور – قطعاننا – طيور – البقر – جراد – الخراف – الأفراس – الإبل – عجل - الخيل – الغزلان – العقارب – الضّباب – الثعالب – حوافر – الأسماك – الحيتان – الجنادب – الصلال – سراحين – الغربان – القرود – حمل – خفافيش – العقبان - الصقور – قسور – فحل – قمريّ – نورس – الببغاء – ...).

يستعمل الشاعر كلمات هذا الحقل بمعانيها الأساسية، إذا تحدَّث عن البيئة الطبيعية الموحشة المخيفة التي تقام فيها معسكرات اللاجئين خارج المدن. ويستعملها أكثر ما يستعملها بمعانٍ مجازية لوصف اليهود أو الفلسطينيين، فمما قاله في المعنى الأساسي أبيات من قصيدة القدس التي جمع الشاعر فيها بين نسقي الشعر العربي: العمودي والحر أو شعر التفعيلة:

يا جَبَلَ المكبِّرِ التَفِتْ إلى الجنوب

يا صاحبُ

إلى الصحاري الجُرْدِ حيثُ تَقفزُ الجنَادِبُ

وتَزْحَفُ الصّلالُ والعَقارِبُ

وتَسْرَحُ الذّئابُ والضِّبابُ والثعالِبُ

وتهبطُ العِقبانُ والصّقورُ لِلْقِتالْ

مِنْ عُشّها الشّوكيِّ في شواهِقِ الجِبالْ [1]

يخاطب الشاعر جبل المكبِّر ويدعوه إلى أن يلتفت إلى الجنوب ليرى في تلك الصحراء طوالع الجيش الذي صحبه عمر بن الخطاب وقاده أبو عبيدة بن الجراح لفتح القدس؛ فأورد حشداً من كلمات الحقل (الجنادب – الصلال – العقارب – الذئاب – الضِّباب – الثعالب – العقبان – الصقور). والشاهد أن الكلمات مستعملة بمعناها الأساسي (المعجمي).

غير أن أكثر استعمال الشاعر هذه الكلمات في المواضع الأخرى من شعره، كان استعمالاً مجازياً، شبَّه فيه الشاعر العدو – فاتكاً بأبناء شعبه – بالذئب، وشبهه – متحايلاً عليهم ليأخذ أرضهم – بالأفعى، واستعار له في حالات أخرى الوصف القرآني بالقردة والخنازير، وما رواه من قصصهم مع البقرة والعجل. أما أبناء شعبه، فقد شبههم – بوصفهم ضحية العدو الذئب – بالحملان، وشبههم في سيرهم مهجَّرين خارج أرضهم في جماعات بالقطعان. أما إذا ما تحدث عن الفلسطينيين المجاهدين فيشبههم بالأسود والصقور والعقبان. فمما قال الشاعر واصفاً العدو بالذئاب والوحوش :

ارجعي مزّقي الحجابَ عن القطـ ـعانِ حتى يُرى ظلامَ المصيرِ

ارجعي واطردي الذئابَ عن الأو طانِ وأمشي على حُطامِ الفُجور [2]

والبيتان من قصيدة: (مكة) يخاطب الشاعر فيهما جحافل الإيمان أن تطوي

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٠٣ .

(٢)السابق ، ص ٩٠ .

القرون لتعود وتوقظ أبناء الإسلام من سباتهم؛ ليبصروا إلى أين يسوقهم عدوهم، ولتُحرِّر الأرض، ويطرد العدو. فاستخدم وصفاً للعدو كلمة (الذئب) التي لها ظلال من الدلالة على الغدر والشراسة، مع الخسة والغدر في أسلوب الافتراس. وفي البيت الأول وصف لأبناء فلسطين، بل أبناء الإسلام عموماً بالقطعان؛ دلالة على الاستسلام والاستكانة والانقياد أمام الراعي، يسوقها بالسوط والعصا أنّى شاء. والشاعر من خلف هذا الوصف يحرِّض أبناء فلسطين على الجهاد من أجل تحرير الوطن، لما رأى فيهم ميلاً إلى الدعوة التي نشطت إلى المفاوضات السلمية .

رمى الفدائيُّ ليثُ السِّلم مدفَعَه فجرّه المعتدي من أُذْنه حَمَلا [1]

استخدم الشاعر في البيت كلمتين من كلمات حقل الحيوان، هما: (ليث – حمل) مشبهاً المجاهد الساعي إلى التحرير بالمدفع بالليث، والمنكسر الساعي للتحرير بالمفاوضات بالحمل الذي يقوده العدو من أذنه؛ فحملت هذه الصورة دلالة قوية على التحريض على القتال من أجل التحرير، ونبذ طريق المفاوضات؛ وهو معنى عالجه الشاعر في عدد من القصائد.

وفي ملمح استدعاء الشاعر بعض الصور القرآنية في وصف اليهود قوله:

لم يُعطِها قطّ ربي للقرود ولم يختر سَراحينَ جَوْعَى تأكل الرُّسُلا[2]
الرُّسُـــــــــــــــــــــــلا[2]

ففي البيت وصف لليهود بالقرود مأخوذ من القرآن الكريم: ﴿ **وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ**

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢١٩ .

(٢) السابق ، ص ٢١٨ .

الَّذِينَ اعْتَدَواْ مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَاسِئِينَ ﴾ **البقرة(٦٥)**. وفي البيت أيضاً وصف لهم بالسراحين أي الذئاب، والوصف عند العرب بالذئب لا تقف دلالته عند حد الشراسة والافتراس، وإنما تتعدى ذلك إلى النذالة والخسة في أسلوب الافتراس والاستقواء على الضعيف وقليل الحيلة من الحملان والغنم القاصية عن القطيع. "ومن عجيب أمره أنه ينام بإحدى مقلتيه والأخرى يقظى حتى تكتفي العين النائمة من النوم، فيفتحها وينام بالأخرى ليحترس باليقظى ويستريح بالنائمة، قال حميد بن ثور في وصفه، في أبيات مشهورة منها:

ونمت كنوم الذئب في ذي حفيظة أكلت طعاماً دونه وهو جائع
ينام بإحدى مقلتيه ويتقي بأخرى الأعادي فهو يقظان هاجع

وفيه من قوة حاسة الشم، أنه يدرك المشموم من فرسخ. وأكثر ما يتعرض للغنم في الصبح وإنما يتوقع فترة الكلب ونومه وكلاله، لأنه يظل طول ليله حارساً متيقظاً. ... والذئب إذا كده الجوع عوى فتجتمع له الذئاب، ويقف بعضها إلى بعض. فمن ولى منها وثب إليه الباقون وأكلوه، وإذا عرض للإنسان، وخاف العجز عنه، عوى عواء استغاثة فتسمعه الذئاب، فتقبل على الإنسان إقبالاً واحداً، وهم سواء في الحرص على أكله، فإن أدمى الإنسان واحداً منها، وثب الباقون على المدمى فمزقوه، وتركوا الإنسان"[1]

وفي البيت إشارة إلى معنى قرآني أيضاً؛ هو قتل اليهود الرسل والأنبياء، في قوله (تأكل الرسلا): ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ آمِنُواْ بِمَا أَنزَلَ اللّهُ قَالُواْ نُؤْمِنُ بِمَآ أُنزِلَ عَلَيْنَا وَيَكْفُرونَ بِمَا وَرَاءهُ وَهُوَ الْحَقُّ مُصَدِّقاً لِّمَا مَعَهُمْ قُلْ فَلِمَ تَقْتُلُونَ أَنبِيَاء اللّهِ مِن قَبْلُ**

(١) الدميري، كمال الدين، حياة الحيوان الكبرى، ص٦٦،٦٧.

إن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ﴾ البقرة(٩١).

وقال الشاعر في وصف الفلسطينيين المقاتلين في غزة، في قصيدة بعنوان: (غزة):

نـــزلتم لا على غـــنمٍ ولكـــن بمأسَـــدَةٍ فرائسُـــها السّـــباع [١]

والشاعر حين يصور حال العدو مع الفلسطينيين لا تفارق ذهنه الصورة المركَّبة من الذئب والغنم ومشهد الافتراس الخسيس، فها هـو في هـذا البيـت يحـكي تصـوُّر العدو وقد نزل بغزة، أنه نزل بغنم يفترسها كما تعوَّد، إلا أن الشاعر خيب فـأله بـأن من نزل عليهم هم أسود لا غنم . فاسـتعمل مـن كلمـات الحقـل (غـنم – مأسـدة – سباع). وقد تعمَّقت الدلالة بهذا الاستعمال في المفارقة بين الغنم والأسود من زاويـة التشكيل اللغوي، وبالصورة في استعارة كلمة مأسدة لغزة التي تفترس أسودها السباع لا الحيوانات الضعيفة من زاوية التشكيل البلاغي.

وقد يكنِّي الشـاعر – كدأبـه في تكثيـف المعـاني والدلالات بتوظيـف آلات البلاغة – عن الحيوانات والوحوش في وصف العدو كما في مثل هذه الاستعمالات:

وأنت .. يا خؤون .. مُنْشِبٌ أَنْيابَكَ الصَّفْراءَ في مقاتِلِيْ [٢]

وفي قوله: (أنيابك الصفراء) تعميق للدلالة من درجتين، إحداهما درجة التشـبيه للعدو بالحيوان المفترس، والثانيـة درجـة الكنايـة عـن الحيـوان المفـترس بصـاحب الأنياب الصفراء.

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٥١ .

(٢) السابق ، ص ٣٠٨ .

وفي بيت آخر من الشاكلة هذه نفسها يقول بارود في قصيدته الموسومة بـ (القدس) :

لو عادَ داودُ العظيمُ .. بَعْدَ هذِه الحِقَبْ

لجزَّ مِنْكَ الرّأْسَ يا خَوُّوْنُ .. والذَّنَبْ [1]

ففي قوله الرأس والذنب تشبيه بالحيوان، وكناية عنه.

وللشاعر صورة مفضلة للفلسطينيِّ حينما يريد أن يصفه بالضعف وقلة الحيلة، تلكم هي صورة العصفور حيناً وصورة القطا حيناً آخر. يقول في قصيدة (جدَّ الرحيل) مناجياً ربه أن يرزقه الشهادة:

أطلِقْ جناحي يا كريمُ من الشْـ ـرَكِ القَديمِ أَطِرْ إلى سِرْبي

كَسَرـ القيودَ وطارَ صوبَ ذُرى عـدْنٍ يُغـرِّدُ باسْمِكَ العَذْبِ [2]

يصور الشاعر نفسه – عبر استخدام كلمات: (جناحي – الشرك – أطر – سربي) التي هي من متعلقات الطير – بطير مأسور في شرك يريد أن يطير ليلحق بسربه الذي مضى، في إشارة لطيفة إلى الرغبة في اللحاق بمن مضى من أقرانه من الشهداء. وأما الذي كسر القيود وطار صوب جنات عدن فهم الأقران الذين فازوا بالشهادة.

ويوظِّف الشاعر بعض كلمات الحقل: (طير – منقار – فراخ) في صورة لضعاف الطير، ليستعيرها لوصف حالة اللاجئين والمشرَّدين من أبناء فلسطين، حيث يقول.

قَفْرٌ تَظَلُّ تنوح فيه ثكا لى الرّيحِ من شِعْبٍ إلى شِعْب

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٢٩٨ .

(٢) السابق ، ص ١٠٤

وتَهـيمُ فيـه الطـيرُ في الأُفُـقِ الـــ مُتَـــدّ باحثـــةً عـــن الحَـــبِّ
هيهـاتَ .. ثُـمّ تمـوتُ فـاغِرَةَ المـــ نقـــارِ فـــوقَ فِراخِهـــا الزُّغْـــبِ[1]

وفي أحيان أخرى يورد الشاعر صورة ضعاف الطير، وهي صيد متـاح للجـوارح من العقبان والنسور، تشبيهاً لحالة ضعف الفلسطينيين في مقابل قوة العدو:

فيا لكِ رُكبانـاً على البيـدِ كالقَطـا وفوقَـكِ عِقْبـانٌ عَتَـتْ ونُسـورُ[2]

وثمة حقول أخرى يمكننا أن نصنِّف فيها عدداً آخر من كلمات الديوان، ولكننا آثرنا أن نكتفي بما ذكرنـا مـن حقـول لسـببين اثنـين: أحـدهما أن الحقـول الـتي درسناها، هي أكثر الحقول استحواذاً على كلمات الديوان، وأكثرها وروداً في أفضل شعر بارود من زاوية الصنعة، والفيض بالعاطفة. وأما السبب الآخر فهو أن دراسة المعجـم والدلالة هي جزء من موضـوع هـذا البحـث، لا الموضـوع كلـه، ممـا يوجـب تجنُّـب الاستفاضة والتفصيل المطوَّل. وسنشير فيما يلي إلى حقلين من هذه الحقول للتمثيـل، بغير ما تحليل.

حقل كلمات الحزن والمعاناة: ويشتمل على كلمات من مثل:

(الموت – القتلى – ضحايا – قبور – المنايا – عذاب – حزانى – الحِمام – يفني – يأسي – موتاي – رمسي – الردى – الدم – العذابات – الظلم – أسري – خرجنـا – بكينا – الحفا – شردوني – عبوديتي – مشرداً – ...)

خيَّمَ الليلُ فيا لله أحلامي ويأسي

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٠٥ .

(٢)السابق ،ص ١١٩.

وخيالاتي وترنيمةَ موتاي ورمسي

موطني يا ربُّ نيران الرّدى تأكلُ غَرسي [١]

سمائِيَ مَلأْىَ بالغيوم الثقالِ والأرضَ ظمأى للنَّدى والرجالِ

متى أرى كُلَّ عُبودِيَّتِي يسحقها الماردُ تحتَ النَّعالِ؟

أجُرُّ رِجْلَيَّ جَديبَ الرُّؤى بين القبورِ السودِ بينَ الرِّمال

مُشَرَّداً أتلو سُطورَ البِلَى صارخةً ملءَ الدروبِ الطِّوالِ [٢]

حقل كلمات المقاومة، ويشتمل على كلمات من مثل:

(العزم - الانتصار – جحافل – تتحدى – أرماحنا – ثأري - ثرنا – النضال – انتفضت – القنا – راية – أرماحنا – المجد – البطولة – الفرسان – الاستشهاد – الفتح – خيلي – سأكسر – طلائع – المارد – ...)

وانْتَفضَتْ أعماقُهُ كلُّها كأنَّها عاصفةٌ في الجِبال[٣]

ارجعي يا جحافلَ النُّورِ والإيـ ـمانِ مشروعةَ القنا وأغيري [٤]

نحن أقسَمْنا على أرماحِنا أنْ نعيدَ النُّورَ للدنيا الرحيبةْ [٥]

الدلالة والسياق:

تعريف مصطلح السياق:

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٣ .

(٢) السابق ، ص٨٥ .

(٣) السابق ، ص ٨٧ .

(٤) السابق ، ص ٩٠ .

(٥) السابق ، ص ٩٣ .

السياق في اللغة كما جاء في لسان العرب، هو: "السَّوق: معروف. ساقَ الإبلَ وغيرَها يَسُوقها سَوْقاً وسِياقاً، وهو سائقٌ وسَوَّاق، شدِّد للمبالغة".(١)،أما ما جاء في المعجم الوسيط فهو تعريف اصطلاحي: "وسياق الكلام تتابعه وأسلوبه الذي يجري عليه". (٢)

ويرى أحمد مختار عمر أن مدرسة لندن الذي يتزعمها فيرث قد عُرفت بما عُرف بالمنهج السياقي، أو المنهج العملي الذي وضع تأكيداً كبيراً على الوظيفة الاجتماعية للغة. "ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النظرية (استعمالها في اللغة) أو (الطريقة التي تستعمل بها) أو (الدور الذي تؤديه)؛ ولهذا يصرح فيرث بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية؛ أي وضعها في سياقات مختلفة".(٣) ويقول أصحاب هذه النظرية في شرح وجهة نظرهم: "معظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، وأن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها ... وعلى هذا فدراسة معاني الكلمات تتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها حتى ما كان منها غير لغوي، ومعنى الكلمة – على هذا – يتعدل تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها، أو بعبارة أخرى تبعاً لتوزعها اللغوي".(٤)

(١)ابن منظور، لسان العرب، ص٤٣٤.

(٢) *أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ص٤٦٥ .*

(٣) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، ١٩٩٨م، ص: ٦٨.

(٤) السابق، ص: ٦٨

السياق اللغوي في شعر بارود:

الترادف :

اختلف اللغويون قديماً وحديثاً في وجود الترادف في اللغة انطلاقاً من تعريف الترادف نفسه، فأنكره بعضهم بناء على ما أرادوه من مدلول مصطلح الترادف، وقال بوجوده آخرون، بناء على ما أرادوه من المصطلح أيضاً، فإذا أردنا بالترادف "التطابق التام الذي يسمح بالتبادل بين اللفظين في جميع السياقات، دون أن يوجد فرق بين اللفظين في جميع أشكال المعنى (الأساسي والإضافي والأسلوبي والنفسي- والإيحائي)، ونظرنا إلى اللفظين في داخل اللغة الواحدة، وفي مستوى لغوي واحد، وخلال فترة زمنية واحدة، وبين أبناء الجماعة اللغوية الواحدة؛ فالترادف غير موجود على الإطلاق ... وإذا أردنا بالترادف التطابق في المعنى الأساسي دون سائر المعاني، أو اكتفينا بإمكانية تبادل اللفظتين في بعض السياقات، أو نظرنا إلى اللفظتين في لغتين مختلفتين، أو في أكثر من فترة زمنية واحدة، أو أكثر من بيئة لغوية واحدة، فالترادف موجود لا محالة".(١)

غير أن الأشيع بين الباحثين في علوم اللغة حديثاً تبنّي المفهوم الثاني لمصطلح الترادف الذي يشير إلى وجوده في اللغة، وعليه بُنيت كثير من الدراسات النقدية للأعمال الأدبية، وبُنيت عليه أيضاً مناهج تعليم اللغات، ومقرَّراتها. ويود الباحث أن يبين هنا أنه يتبنى هذا المفهوم القائل بوجود الترادف ظاهرة من ظواهر توظيف المعنى في اللغة، وبالتالي عنصراً من عناصر التكثيف الدلالي لدي الشعراء والكتاب والمبدعين عموماً، ولدى الشاعر عبد الرحمن بارود على وجه الخصوص بوصف شعره

(١) عمر، أحمد مختار ،علم الدلالة ، ١٩٩٨م ، ص: ٢٢٧ – ٢٣٠ .

مجالاً لهذا البحث.

يوظِّف بارود الترادف وسيلة من بين عدد من الوسائل ليصل بها إلى التأثير البالغ في قارئه عبر تعميق الدلالة والإيحاء. يقول في بيت من قصيدة (مرارة وصرخة) التي يوجهها للشعوب العربية يعيب عليها تخاذلها، وإحجامها عن نصرة الشعب الفلسطيني:

وادخُلي السجنَ الذي شيَّدْتِه وتوارَيْ في الزنازينِ العصيبة
نحنُ ربِّيون ذا مصحفُنا يعرف التاريخ ريَّاه وطيبه [1]

استعمل الشاعر كلمة السجن في الشطر الأول، وكلمة الزنازين في الشطر الثاني ، والكلمتان بينهما ترادف جزئي؛ إذ السجن أعم من الزنزانة. والشاعر لما أراد أن يصف حال الشعوب العربية، وما هي فيه من الاستسلام للعدو والاستكانة للهزيمة، شبهها بالسجن. ثم لما طفح به الغيظ من هذه الحالة عمد إلى مرادف جزئي هو (الزنازين)؛ إذ إنها أخصُّ من السجن بالضيق، وغلظة السجّان؛ حتى يستبين القارئ سوء الحال وبؤسها.

وفي البيت الثاني ذكر الشاعر (الريّا والطيب)، وقدّم الريّا وأخّر الطيب؛ لا لأن القافية تقتضي ذلك فحسب؛ ولكن لأن الريا رائحة تشتم عن بعد منبعثة من جسم ما، هو المصحف في هذه الحالة، أما الطيب فهو عطر فواحٌ يُتطيَّب به؛ وبذا فقد انتقل بارود بالوصف من الرائحة المشمومة فحسب إلى التطيُّب بالمصحف نفسه تلاوة ورداً وملازمة.

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٩٢،٩٣ .

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (شموس الإيمان):

يعْــولُ الليــلُ في دروبِ بــلادي وتنــوحُ النكبــاءُ بــين الهضــابِ؟[1]

وبالنظر للفعلين المضارعين (يعول – تنوح) نجد أنهما يستخدمان مترادفين في اللغة المعاصرة، ولكن الشاعر من العارفين بالفروق الدقيقة بين معاني المترادفات؛ بحكم أنه من الذين درسوا اللغة العربية على وجه الاختصاص، ومن الذين تفوقوا في دراستهم، وفوق هذا وذاك فهو شاعر مجيد. ولذا فقد استعمل الفعل (يعول) الذي يعني ارتفاع الصوت بالبكاء والصياح وأسنده إلى (الليل) الذي هو مذكر. واستعمل الفعل المضارع (ينوح) الذي يعني اشتداد البكاء الذي يُبكي الآخرين، وأسنده إلى (النكباء) التي هي مؤنث؛ فأشار بذلك إلى تداعي الباكيات بالبكاء معها. والمشهد برمته مأتم يشتد فيه البكاء حزناً على مفقود عزيز. وكأنما أراد الشاعر بذلك إلى أن يرمز إلى وطنه المفقود فلسطين الذي يبكيه الرجال والنساء. وقد أسهم الترادف بين (يعول – تنوح) بنصيب وافر من تعميق الدلالة.

ويورد بارود ترادفاً بين (السيف – المهند) في قصيدة (شجر الزيتون) في قوله:

لك الموتُ فانظر كلُّ زيتونـةٍ هـوَتْ فقد أنبتت تسـعين سـيفاً مهنّـدا[2]

والترادف بين الكلمتين ترادف عموم وخصوص؛ أي أن السيف أعمَّ من المهند، فمنه المهند، ومنه اليمانيّ، ومنه البتار، ومنه الأبيض. ولذا فإن بارود لمّا أراد أن يخيب ظن اليهودي الذي يقتلع الزيتون ليزرع في مكانه الغرقد، بأن الأرض لن تنبت

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٩٥ .

(٢) السابق ، ص ١٣٩ .

الغرقد، وإنما ستنبت سيوفاً، جمع بين المترادفين السيف والمهند فيما يشبه الإضراب، وكأنه أراد أن يقول: "ستنبت الأرض مكان كل زيتونة سيفاً، بل مهنداً"؛ فالمهند عند العرب من أقوى السيوف وأمضاها.

التقابل اللفظي:

التقابل اللفظي من ألون التشكيل اللغوي التي تضفي جمالاً بيانياً على القصيدة، وتعمِّق دلالاتها، وتكسبها إغراءً، وإغواءً، وجاذبية تقود المتلقي – مع ما فيها من ألوان التشكيل اللغوي الأخرى - إلى استبطان مجاهلها، والغوص في أعماقها.

"التقابل اللفظي هو ما يعرف في البلاغة بالطباق، وقد آثرت تسميته بالتقابل لأنه وسيلة من الوسائل المتعددة تنبتها طبيعة الموقف الشعري في لحظات معينة دون أن تكون تطعيماً إضافياً يقصد به التجميل الشكلي الأدائي.

ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطاً حميماً؛ من حيث تميُّزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث، من خلال الجمع الفجائي بين وحدتين متقابلتين".[1]

استعمل بارود التقابل اللفظي في ديوانه بكثافة طاغية على كل ألوان التشكيل اللغوي التي اتسم بها شعره، ولعله وجد فيه أداة لغوية فاعلة في تعميق الدلالة الذي يطلبه الشاعر في صياغاته الشعرية طلباً حثيثاً. يقول في قصيدة (الطيور الخضر – تحية إلى شهداء الإسلام):

(١) العبد، محمد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ١٩٨٨م ، ص: ٦٩.

الفـــتى مـــن حتفِـــه لا يفـــرُّ قـــدَرٌ قـــد خُـــطَّ والخَلـــقُ ذرُّ
المليـــكُ قـــال كونـــوا فكانُـــوا مـــا لـــحِيَّ بَعـــدُ نَـــهْيٌ وأمْـــرُ
هـــم كمـــا يشـــاءُ في إصْـــبَعَيهِ جحـــــدوه كلُّهـــــمْ أم أقـــــرُّوا
في غَـــدٍ يُهيـــبُ بـــالعِيرِ حـــادٍ والجَـــنى يطـــيحُ حُلْـــوٌ ومُـــرُّ (١)

أورد بارود في كل بيت من الأبيات الثلاثة التالية للبيت الأول لفظين متقابلين؛ ففي البيت الأول منها جاء بكلمتي (نهي – أمر)، وهما كلمتان كثيراً ما تردان متلازمتين في عبارة لها أكثر من دلالة في السياقات المختلفة. والعبارة هنا لدلالة القطع بألا معقب لأمر الله، وأن الإنسان لا يملك مع أمر الله أي قدرة على الرفض (كونوا فكانوا).

وفي البيت الثاني من الأبيات الثلاثة يورد الشاعر تقابلاً في كلمتي (جحدوه – أقروا). ولا تَقِلُّ عبارة (جحدوه كلهم أم أقروا) قوة في إقرار الحقيقة عن عبارة (ما لحيٍّ بعد نهي وأمر). وقد نتجت قوة العبارات التي صنعها التقابل في هذه الأبيات من إيمان راسخ بالقضاء والقدر بوصفه ركناً من أركان الإيمان، من شأنه أن يُعلَن في أكثر العبارات قوة ووضوحاً.

أما في البيت الأخير فيورد الشاعر تقابلاً في كلمتي (حلو – مرَّ)، والكلمتان أيضاً يغلب عليهما أن تردا متلازمتين في عبارة تختلف دلالاتها بحسب السياق، وهي في هذا السياق تشير إلى الكثرة والوفرة؛ إذ يريد بها الشاعر تساقط الجنى والثمار في الجنة على الشهداء الذين يحسبهم الشاعر ممن أنعم الله عليهم بها.

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (فلسطين):

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١١٦ .

غـرِّدي للربيـعِ إنّ السـنينَ الخُـــ ـــضْرَ تأتي بَعْـدَ السـنينَ الشـدادِ[1]

وفي البيت تقابل تعكسه عبارتا (السنين الخضر – السنين الشداد)؛ فالسنين الخضر يلزم من خفيِّ معناها الإخصاب والحصاد الوافر، ويلزم من السنين الشداد المحل والإجداب، ويلزم من اجتماعهما تبدل الأحوال، وأن الرخاء يعقب الشدة في حياة الناس لا محالة، وبذلك جرت سنة الله في أرضه. أما الدلالة العميقة التي نحسب أن الشاعر يريدها، فهي أن ليل الظلم مهما طال فلا بد أن ينبلج له فجر، وبالعبارة الصريحة: أننا عائدون إلى فلسطين بعد كل هذا التشرد والمعاناة.

وفي صورة أخرى من صور توظيف التقابل في تعميق الدلالة قول بارود في قصيدة (سعيد – تحية إلى أبطالنا الاستشهاديين في فلسطين):

خَـــزَرٌ .. مَصـــارعُكم هنـــا وهنـــاك حـــارتكم بِبَـــازِل
وبـــخٍ بـــخٍ خُضْرَـــ الطُّليـــو ر مـــن الأواخـــرِ والأوائـــلِ
بـــخٍ يـــا ســـعيدُ لقـــد أفـــا ء عليـــك ذو العـــرش المجيـــدُ
قـــال اشـــتريتُك منـــك بالـــ ـــغُرَفِ العُـــلى بِـــعْ يـــا ســـعيدُ[2]

ثمة تقابل في البيت الأول بين اسمي الإشارة (هنا – هناك) اللذين وظَّفهما الشاعر لبيان المفارقة بين مكاني المولد والمصرع؛ ففي قوله (مصارعكم هنا) إشارة إلى أن فلسطين ليست أرضاً لعيشكم، وإنما هي لموتكم، وأنتم بالأصل لستم من بني إسرائيل، وإنما أنتم صهاينة من الخزر، وأن موطنكم ومكان نشأتكم كان في

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٣٠ .
(٢) السابق ، ص ٣١٤ .

سويسرا في حارة بمدينة بازل. وقد أورد اسم مدينة بازل ليشير إلى المؤتمر الصهيونيَّ الأول الذي عقد هناك في عام ١٨٩٧م. وهكذا فقد خدمت المقابلة في (هنا وهناك) الدلالة التي يريدها الشاعر في أن الأمر أمر احتلال، لا حقاً تاريخياً كما يدَّعي المحتلّ.

وفي البيت الثاني تقابل بين (الأواخر – الأوائل)؛ فخضر الطيور هم الشهداء، ويريد بارود بالأواخر منهم الأبطال الاستشهاديين الذين يفجِّرون أنفسهم بالأحزمة المحشوَّة بالمتفجرات في مواضع تجمُّعات اليهود. أما الأوائل فقد يريد بهم شهداء الإسلام في بدر وأحد ومعارك صدر الإسلام، وقد يريد بهم شهداء فلسطين الأوائل في بداية عهد الاحتلال الصهيوني.

أما في البيت الرابع من مجموعة الأبيات السابقة فثمة تقابل بين الفعل الماضي (اشتريتك) وفعل الأمر (بع). ويحمل البيت مناجاة بين الشهيد ونفسه في لحظات اتخاذ القرار، في صورة صفقة مبايعة بين مشترٍ هو الله سبحانه وتعالى، وبائع هو سعيد الاستشهاديّ. وقد بيَّن الفعلان مداولات البيع في قول الشاري (اشتريتك)، وحثَّه البائع على البيع في قوله (بع). وقد لعب التقابل في زمن الفعلين دوراً واضحاً في تعميق الدلالة إضافة إلى تقابل المعنى بينهما؛ ففي استعمال الزمن الماضي في فعل الشراء دلالة على سبق قبول الصفقة، وفي استعمال الزمن المستقبل بالأمر في فعل البيع، دلالة الحث على القبول الفوريِّ بالصفقة الرابحة.

وبالعموم فقد وظَّف بارود التقابل اللفظي ملمحاً مهماً من ملامح تعميق الدلالة عبر آلية التشكيل اللغويِّ، وأعانه على ذلك – بعد الله - معرفة أصيلة بالمعجم العربيِّ، ومطواعية أسلوبية توافرت له من دراسة تخصصية، واجتهاد شخصيِّ في العناية بتحسين الشعر شكلاً ومضموناً.

"فهو كثير النظر في شعره، يتعاناه بشدة، ويأخذه بعزيمة، ويقطعه بمداولة، ويشير على نفسه بها في صبر وطول نفس. كما أنه يجفل مما قد يعرض له من الخطأ، ولا سيَّما إذا وقع له فيما يحسنه، ويرى نفسه مقدَّماً فيه، وكم مرة رغبت نفسه أن يسحب ما شاع من أشعاره التي لا ترضى نفسه عنها".(١)

المصاحَبات اللفظية:

المصاحبات اللغوية من ألوان التشكيل اللغوي الذي يوظفه الأدباء والشعراء في تكثيف الدلالات؛ وذلك لميزتها في اعتياد الأذن عليها مسموعة، والعين عليها مقروءة، فيكاد القارئ أن يضع الكلمة الثانية من المتصاحبتين قبل أن يسمعها أو يقرأها. ومن ميزاتها؛ أنه لا يبتذلها الاستعمال المتكرر.

"المصاحَبات اللفظية من أهم المسائل التي يعنى بها علم الدلالة الحديث؛ وهي عبارة عن ميل بعض ألفاظ اللغة إلى اصطحاب ألفاظ بعينها دون أخرى للتعبير عن فكرة ما". (٢)

إن اطلاعات بارود في الأدب العربي، والتراث الثقافي عموماً، ومعرفته الواسعة بالثقافة المعاصرة السائدة في الوطن العربي، مكنته من حفظ كثير من الأمثال والأقوال والعبارات والقوالب والمصاحبات اللفظية، ومكَّنته – من زاوية أخرى _ موهبته وقدرته على الصياغة الشعرية من دمج هذه العبارات في طيّات النسيج اللغوي لشعره، بغرض تعميق الدلالة، وشحن الشعر بطاقات تعبيرية، وإمداد المعاني بقوة إيحائية. يقول الشاعر في قصيدة بعنوان: (الطيور الخضر – تحية إلى شهداء الإسلام):

(١) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ٨

(٢) العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: ١٠٣.

قــل لهــذه الحُثــالات : مــاذا أنـــتمُ إلا رَمـــادٌ يُـــذَرُّ ؟
فــاز بــالفردوسِ شــارٍ صَــدوقٌ زادُه لهـــا صـــلاةٌ وصَـــبْرُ
لا علينـــا فالليـــالي حَبـــالى دَيْـــدَنُ البحـــارِ مـــدٌّ وجَـــزْرُ
وينـــالُ الـــرِّيَّ زَرْعٌ وضَرْعٌ هـــدَّه الظّمَـــا وبَيْـــداءُ قَفْـــرُ[1]

أورد بارود في البيت الأول من مجموعة الأبيات هذه، عبارة (رماد يُذرَ)، وهي عبارة غالباً ما تستعمل هكذا؛ أي أنه إذا ما أُورد الرماد وأُريد وصفه بأنه يُنشر لتحمله الريح، فالفعل الذي يلازمه هو (يُذرُّ). وأما دلالتها المستقرة لدى القارئ إذا ما وصف بها شخص، فهي التحقير بضآلة القيمة. وأحسب أنه بإمكاننا أن نسمي هذا النوع من المصاحبة (المصاحَبة الإسنادية)؛ أي التي تكون بين فعل وفاعل، أو ما يقوم مقامهما من مشتق عامل ونائب فاعل على سبيل المثال، أو التي تكون بين مبتدأ وخبر؛ ونفعل ذلك لنميِّز بين أنواع المصاحّبات اللفظية التي وظَّفها بارود.

وأما الكلمتان المتصاحبتان (صلاة وصبر) في البيت الثاني فاستعمالهما من باب تعميق الدلالة بإدماج الشاعر مختارات من لغة القرآن في النسيج اللغوي لشعره، وهو ملمح سنتحدث عنه لاحقاً. والكلمتان من المتصاحبات التي استخدمها القرآن في أكثر من موضع: ﴿**وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الْخَاشِعِينَ** [**البقرة**: ٤٥]، **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ**﴾ [**البقرة**: ١٥٣]. وقد أراد بارود بالكلمتين إبراز صفة تُزيِّن السلوك التعبُّديِّ للشهيد إضافة إلى صفتي: (شارٍ – صدوق). والشراء هو بيع النفس لله في سبيل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في وجوه الحكام، وأشهر من اتبعته فرقة من الإباضية

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١١٦، ١١٧ .

بقيادة أبي حمزة الشاري الذي اشتهر بخطبه، ولا سيما خطبته في المدينة. وقد خرج أبو حمزة الشاري من قبل عبد الله بن يحيى مظهراً الخلاف على مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، ودخل مكة في موسم الحج بغير قتال في عام ١٢٩هـ، وفي عام ١٣٠هـ دخل المدينة فهرب منها عبد الواحد بن سليمان بن عبد الملك، ثم سار إلى مروان فلقيته خيل مروان فردتهم منهزمين، فلقيهم أهل المدينة فقتلوهم.(١)

وفي إطار محاولتنا تصنيف المصاحَبات اللفظية، نحسب أنه من الممكن أن نسمِّي النوع السابق (المصاحبة الدلالية)؛ بسبب انتماء الكلمتين إلى حقل دلالي واحد، واشتراكهما في عدد كبير من العناصر الجامعة للكلمات في الحقل الدلالي.

وثمة مصاحبة معهودة في البيت الثالث بين كلمتي (مد – جزر)، ويلزم من اجتماعهما على هذه الهيئة معنى تقلب الأمور بين الحال وضده، سواء في حياة الفرد أو الجماعة. وأما الدلالة العميقة التي نحسب أن بارود يرمي إليها – وعبَّد طريق الوصول إليها بهذا الاستعمال – فهي البشارات بحتمية الانتصار؛ إذ المخاطب مهزوم، وحتمية السرور؛ إذ المخاطب محزون، وحتمية الإعزاز؛ إذ المخاطب مستذلّ. ولعلنا نسمي هذه المصاحبة (المصاحبة التقابلية)، إشارة إلى التقابل بين (مدّ – جزر).

أما المصاحبة في البيت الرابع، فهي في كلمتي: (زرع – ضرع) اللتان يلزم منهما معنى المحل والإجداب إذا جاءتا مسندتين إلى الفعل (جفَّ) أو ما في معناه، أما في السياق الذي جاءتا فيه في هذا البيت؛ أي بعد قول بارود (وينال الريَّ) فيلزم منهما معنى الرخاء والخصب. والبيت الرابع هذا امتداد للمعنى في البيت الثالث؛ أي أن الدلالة التي حسبنا أن الشاعر يريدها هنا، هي نفسها دلالة البشارة بقرب تبدُّل

(١) انظر الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص: ١٢٢.

الحال. وهذه المصاحبة تنتمي إلى ما اقترحنا تسميته (المصاحبة الدلالية).

وهذان بيتان من قصيدة بعنوان (حماس) يقول فيهما الشاعر:

نحـــن سِـــلمٌ لســـالمٍ وشِـــهابٌ حـــارقٌ كلّ مـــن طـــغى وَتَجـــبَّر
أولُ الغيـــثِ ذا وإنْ شـــاءَ ربي بـــركاتٌ تـــترى ونصرٌ مـــؤزَّر[1]

استعمل بارود الفعلين المتصاحبين (طغى – تجبَّر)، ويُفهَم من كل واحد من الفعلين معناه الأساسي؛ وهو تسلُّط قويٍّ على ضعيف واستبداده عليه. غير أن استعمالهما مجتمعين يعني تجاوز الحد في الاستبداد، والتمادي فيه، ولا تؤدي هذا المعنى كلمة (طغى) وحدها مهما أضفنا إليها من صفات القوة والاستمرار، ولا تؤديه كذلك (تجبَّر) وحدها. ومواصلة في تصنيف المصاحبات إلى أنواع بحسب نوع العلاقة، فإننا نقترح لهذه المصاحبة اسم (المصاحبة الترادفية).

أما المصاحبة في البيت الثاني، فهي بين كلمتي (نصر – مؤزَّر)، وهما أيضاً يراد بهما معناهما الأساسي، واستعملهما الشاعر لبيان نوع النصر الذي يبشِّر به من خلال الوصف. ومن الأمور الشائعة بين الناس في حمل البشارات، أن يُعظم المبشِّر من شأن بشارته؛ ليرفع من درجة سرور المبشَّر، لاسيما إذا كان حبيباً وأهلاً وعشيرة. وتقترح لهذه المصاحبة اسم (المصاحبة الوصفية).

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٥٣ .

المبحث الثاني

عتبـــات النص

برز مفهوم (عتبات النصِّ) بوصفة آلة من آلات استبطان النصوص الأدبيـة، في الربع الأخير من القرن العشرين، كما يقول بذلك معظـم البـاحثين في مجـال نظريـة الأدب. وقد أرجع هؤلاء الباحثون البداية الفعليـة في التنظـير لهـذه الآلـة النقديـة، وتشكُّلها مصطلحاً بحثياً ومفهوماً نقدياً إلى (جيرار جانيـت) عنـدما أصـدر كتابـه (عتبات) عام ١٩٨٧م، وعدُّوا ما جاء به (جاك دريدا) في كتابـه (التشـتيت) ١٩٧٢م، و(فيليب لوجان) في كتابه (الميثاق السيرذاتي) عام ١٩٧٥م، وغيرهم، إشارات أولية، لا ترقى إلى أن تُعتمَد بدايةً للتنظير في مفهوم (عتبات النصِّ).

أما مصطلح عتبات النص في الترجمات العربية فقـد ورد بصـيغ مختلفـة يجـري استعمالها جميعها بحسب ميل الباحث إلى أحدى ترجمـات الأسـاتذة العـرب الكبـار الذين ترجموا المصطلح. " فسعيد يقطين يترجم مصـطلح (Paratextes) بالمناصصـات. وهي عنده في كتابه (القراءة والتجربة) تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتبـاس الـوارد. ... وفي كتابـه (انفتـاح النص الروائي)، يستعمل المناصّ، بعد عملية الإدغام الصـرفية، ويجمعهـا على صـيغة المناصّات. ... وعند محمد بنيس، نجد مصطلحاً آخر هو (النص الموازي)، ويقصد بـه الطريقة التي بها يصنع من نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعمومـاً على الجمهور. ... ويتـــرجم فـــريد الزاهي المصطلـح بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخـارجي. ... ويسـتعمل عبـد الـرحيم العـلّام مصـطلح (الموازيـات) ".[1] وثمـة

(١) حمداوي، جميل. لماذا النص الموازي، مصدر إلكتروني.

مصطلحات غير هذه، ولكننا لسنا بصدد الاستقصاء في هذا المقام.

وفي إطار تطور النقد الأدبي العربي، ظل بعض الباحثين في نظرية الأدب والنقد ينادون باستعمال مناهج النقد الأوروبي واتجاهاته المستحدثة؛ من أجل الكشف عن العوالم الداخلية للنصوص الأدبية، بما يزيد فاعلية التلقّي، وتعميق الاستبطان. وشملت هذه المناداة ضرورة إعمال آلة عتبات النصِّ.

"يسعى النقد المعاصر اليوم إلى الاهتمام بما يسمى مداخل النص، أو عتبات الكتابة بعد أن ظل إلى وقت قريب يولي اهتمامه بالقارئ على حساب النص، ويرجع هذا الاهتمام إلى ما تشكله هذه المداخل من أهمية في قراءة النص والكشف عن مفاتنه ودلالته الجمالية. هذه العتبات هي علامات لها وظائف عديدة، فهي تخلق لدى المتلقي رغبات وانفعالات تدفعه إلى اقتحام النص برؤية مسبقة في غالب الأحيان".(١)

إن البحث في دراسة عتبات النصّ في النقد الأدبي العربي ليس حديثاً ومأخوذاً عن نظريات النقد الأوربي الحديثة، وإنما هو قديم وراسخ في عدد من كتب التراث الأدبي العربي؛ كما يقول بذلك جميل حمداوي: "ينبغي التأكيد على أن البحث في العتبات والنص الموازي قديم العهد، حيث ارتبط بظهور الكتاب ونشره وتوزيعه. لذا، نجد مجموعة من الكتب التراثية العربية قد اهتمت بالعتبات، ككتب النقد والبلاغة وعلوم القرآن، ككتاب: (الإتقان في علوم القرآن) للسيوطي، وكتاب: (البرهان في علوم القرآن) للزركشي، وكتاب: (الخواطر السوانح في أسرار الفواتح)، و(تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر)، و(إعجاز القرآن) لابن أبي أصبع، واللائحة طويلة

(١) الرموتي، حسن، العتبات النصية: قراءة في ديوان الشعر المغربي، مصدر إلكتروني

من المصنفات والمؤلفات التراثية التي تناولت العتبات الموازية بالشرح والدرس والمعالجة "[١]

أما أهمية دراسة العتبات، ووظيفتها في كشف خفايا النصَّ، وشحذ إيحاءاته وتهيئتها لتفاعلات المتلقِّي، فتأتي من أنها تندرج "ضمن سياق نظري وتحليلي، يعتني بإبراز ما للعتبات من تأثير في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في – الوقت الراهن - مصدراً لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصيَّة المتنوعة الأنساق وقوفاً عند ما يميزها، ويعيِّن طرائق اشتغاله".[٢]

وقد تفاوتت عتبات النصِّ نفسها عند الباحثين مابين اتساع عريض في تحديدها وتوسط وضيق. فهي في النقد الأوروبي تشمل: العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، والديباجات، والتذييلات، والتنبيهات، والتصدير، والحواشي الجانبية، والحواشي السفلية، والهوامش المذيلة للعمل، والعبارة التوجيهية، والزخرفة، والأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام)، والرسوم، ونوع الغلاف، وأنواعاً أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواشٍ مختلفة، وأحياناً بشرح رسمي وغير رسمي. على أن ما جرى عليه أكثر من دعوا إلى إعمال هذه الآلة المهمة في النصوص الأدبية العربية؛ هو تفكيك المفردات والتراكيب، في الإهداءات والمقدمات والعناوين والشروح والحواشي، واستبطان ما بين طياتها من المعاني والإيحاءات، وما تضيئه في مجمل النصِّ من أبعاد، في ضوء مقاربات لغوية

(١) حمداوي، لماذا النص الموازي ، مصدر إلكتروني .

(٢) الحجمري، عبد الفتاح ، عتبات النصِّ: البنية والدلالة، ١٩٩٦م ، ص: ٧.

وتاريخية وفنية ونفسية وتأويلية وأسلوبية وبلاغية.

ويستعمل الباحث في هذه الرسالة، آلة العتبات استعمالاً ضيقاً إلى حد ما؛ وذلك بحسب طبيعة بحثه الذي تشكّل العتبات مبحثاً واحداً من بين عدد من مباحثه، في موضوع محدود من موضوعات شعر الشاعر عبد الرحمن بارود – وإن كان هو المهيمن على جملة موضوعاته – وهو موضوع (القضية الفلسطينية). ولذا فإن مبحث عتبات النص سيقتصر على دراسة عناوين الدواوين، وأماكن النشر، وعناوين القصائد.

عناوين الدَّواوين:

يشكل العنوان جزءاً أساسياً من النص، مرتبطاً بالمحصلة النهائية للدلالة الكاملة له، وهو في كثير من الأحيان اختصار بالغ التكثيف لهذه الدلالة؛ ولذا فقد أصبح الآن في بؤرة آلات النقد الأدبي، التي تعمل معاً في مساعدة المتلقي على قراءة مخترقة، وتأويل رشيد.

"ونحن على يقين من أن كاتب/ مرسل العمل قد أعطى كتابة عنوانه ما أعطاه العمل من عناية واهتمام، بل ربما كانت عنونة العمل أكثر مما نظن إشكالاً؛ فمقاصد المرسل منها تختلف جذرياً عن مقاصده من عمله، وتتنازعهما عوامل أدبية وأخرى ذرائعية (برجماتية)، وربما أضفنا العامل الاقتصادي (التسويقي) إلى هذين النوعين من العوامل".(١)

"فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة. كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي، فالنص

(١) الجزار، محمد فكري العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ١٩٩٨م ، ص: ٧

هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية...

هذا، ولا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع العناوين، وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات".[1]

ديوان غريب الديار:

والشاعر عبد الرحمن بارود لم يصدر له في حياته سوى ديوان واحد، في عام ١٩٨٨م، سمّاه (غريب الديار). وقد أورد أسامة جمعة الأشقر محقق الديوان الأخير (الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود)؛ في ثنايا حديثه عن شعر الرجل إشارة سريعة إلى دواوين للشاعر لم يسمِّها ولم يستفض في الحديث عنها؛ وذلك حين قال: "فقد كان محيطه الشعريُّ محدوداً، مقصوراً على جملة من أصدقائه وإخوانه في دائرة علاقاته، بل إن كثيراً مما نشر في الشبكة العنكبوتية، وبعض الدواوين المحتوية على بعض قصائده، كان الفضل في نشرها لهؤلاء بإصرارهم".[2]

ولا أحسب أن المحقق يريد بهذه الدواوين شيئاً غير ديوان (غريب الديار)؛ إذ لم يُنشر له ديوان غيره البتَّة. يقول الكوفحي: "هذا ومن يقف على مجموعته الشعرية (غريب الديار، ١٩٨٨م)، وهي المجموعة الوحيدة التي أصدرها في حياته، غبَّ إلحاح شديد من بعض أصدقائه، فإن من السهولة أن يتبين حرص الشاعر على انتقاء

(١) حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مصدر إلكتروني.

(٢) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ٨ .

قصائده بوعي فنيّ".([1]). ويقول الكوفحي أيضاً في موضع آخر: " وعلى الرغم من امتداد مسيرة بارود الفنية، وغناها على المستوى الفنيِّ، فإن نتاجه الشعريَّ – على وفرته – لم يجمع في خطير واحد، وينشر على الناس إلا غبَّ وفاته؛ وذلك فيما صدر تحت عنوان: (الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود) (دمشق، ٢٠١٠)، أما قبل ذلك فلم ينشر بارود إلا مجموعة منتقاة من شعره بلغت ١٤ قصيدة؛ وهي التي انضم عليها ديوانه الوحيد (غريب الديار) (عمّان، ١٩٨٨م)؛ حيث تنضمُّ هذه المجموعة على طبقة عالية من شعره، من مثل: (شاطئ الليل – السهام – الطيور الخضر – جدَّ الرحيل – سعد – ماء الغمام – صريع الهوى – فلسطين ـ غردي – أمِّي – أمَّتي – قيود – حصاد القرون)".[٢]

وإذا ما نظرنا في عنوان الديوان (غريب الديار)، وجدناه عنواناً لقصيدة من القصائد التي ضمها الديوان مع ثلاث عشرة قصيدة أخرى. ولعل اختيار عنوان القصيدة ليكون عنواناً للديوان يشير إلى أن العبارة أثيرة إلى نفس الشاعر أكثر من غيرها من عبارات عناوين القصائد الأخرى. ولعل سبب ذلك سعادة الشاعر بانطوائها على دلالة رمزية على تصنيف الشاعر نفسه بين غرباء الدورة الأخيرة للإسلام، الموصولين بغرباء الدورة الأولى له، وأنه بذلك واحد من القليل الصالح بين الكثير الفاسد، بحسب ما جاء في الحديث الصحيح: [إن الإسلام بدأ غريباً، وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبى للغرباء. قيل: من هم يا رسول الله ؟ قال: الذين يصلحون إذا فسد الناس]. (الألباني)، وكثيراً ما يبث الشاعر هذا المعنى في طيات قصائده. يقول

(١) الكوفحي ، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، ص: ٨٧

(٢) الكوفحي، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود: ملاحظات منهجية وتحقيقية، ص: ١٠

محقق الديوان أسامة الأشقر: " إن المعاني التي تصدر عن أي أديب إنما تصدر عن رؤية فكرية يلتزم بها ويعتقدها. وكذا حال شاعرنا ها هنا، فهذا الرجل يمثل رؤية فكرية ملتزمة تشكِّل مرجعيتها الإسلامية الحركية المنظومة الأوسع في تشكيله الأدبي، وعلى ذلك فهذه الشخصية تمتاز بأنها شخصية تربوية ودعوية، تعالج المستوى الشعوري النفسي، والمستوى السلوكي العملي في مخرجاتها الأدبية".(١)

وعبارة (غريب الديار) تركيب فيه إضافة اسم لآخر مقابل له في المعنى؛ فالغربة بعد عن أرض موروثة ودار مملوكة، بسبب الهجرة المختارة، أو التهجير القسري، أو النزوح الاضطراري. وهي شاقة على النفس ومُورِثة للألم، ولو كانت مختارة. والغربة هوان ومذلة واستضعاف من لئام أهل المهجر.

أما الاسم الأخر الذي يشغل موقع المضاف إليه من التركيب؛ وهو (الديار)، فيشير إلى الأرض الموروثة كابراً عن كابر، والدار المملوكة ملكاً حرّاً خالصاً، يبيح التصرف المطلق فيها. ويشير الجمع في ديار – مع أن الغريب مفرد – إلى الأهل والعشيرة الذين هم العضد والقوة والمنعة. ويعني كل ذلك الاستقرار والعزَّ والاستغناء.

والغربة في المعنى الرمزي – الذي نتلقّاه بحسب مقاربتنا نص العنوان – هي غربة روح تحمل من صفاء الاعتقاد، وشفافية الرؤية، ما يجعلها – وهي تهيم بين أرواح متبلِّدة – غريبة إلا من مشابهات قليلات، ومنقطعة عن زمانها الحاضر موصولة بزمان أوَّل. وهي تعاني من هذه الغربة أهوالاً وأخطاراً، وهي تعبر طريقها نحو الديار المبتغاة. والديار المبتغاة هي ديار الخلود؛ حيث النعيم في عالم لا حدود له، تسعد فيه هذه الروح بلقاء الأحباب الذين مضوا إليها قبلها.

(١) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ٩.

وهكذا فقد مثَّل هذا العنوان شعاعاً ممتداً في أفق من أهم آفاق شعر بارود؛ هو أفق الصفاء والشفافية الروحية، والنزوع الفردي في السعي إلى الله، والتوق المشبوب إلى الرحاب العلوية.

الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود:

ليس هذا عنواناً خاصاً بشاعر دون آخر، يكون قد خصه باختيار له دلالة معينة؛ وإنما هو وصف للديوان بأنه جمع ما قبله من أعمال. وعلى الرغم من أن الديوان قد أنجزت طباعته بعد وفاة الشاعر، إلا أنه كان على علم بأنه سيخرج بهذا الاسم. يقول الشاعر في كلمة قصيرة أوجز فيها قصة موافقته على طبع الديوان: "وألحَّ أبو الحسن عليَّ إلحاحاً شديداً لأكتب بيدي موافقة صريحة على طبع ديواني (الأعمال الكاملة) بعد أن سلَّموني نسخة على الورق قد تصل إلى ٧٠٠ صفحة ..."[١]

ويُكتب عنوان الديوان الجامع للشعر بهذا الاسم في غالب الأحيان بعد وفاة الشاعر؛ إذ لا مجال لزيادة هذا الشعر إلا إذا كان هنالك بعض شعر للشاعر كان مجهولاً واكتشف من طباعة الأعمال الكاملة. غير أن الشاعر بارود قد وافق على هذا الاسم ولم يكن رجاؤه قد انقطع بعدُ عن قول الشعر، كما جاء في آخر الكلمة السابقة من قوله: "وكذلك أسأل الله أن يفتح عليَّ بشعر أجود وأعظم من هذا الشعر، والله على كل شيء قدير، وصلى الله على سيدنا وقائدنا العظيم محمد بن عبد الله – أبي القاسم – وسلم تسليماً كثيراً".[٢]

إذن لم يكتب الشاعر عنواناً لديوانه، ونحسبه لم يفعل لأن الناشرين لما جمعوا

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:٥.

(٢) السابق ، ص:٦.

شعره من مصادر مختلفة، وجاءوه به لينشروه في (سلسلة الأعمال الكاملة) التي ينشرون فيها الأعمال الكاملة للشعراء، لم يشأ أن يغيِّر ما رأوه. هذا إضافة إلى أن بارود كان زاهداً في نشر شعره؛ بل متأبِّياً، فلم يكن ليحفل بصياغة عنوان لديوانه يبذل فيه جهداً فنياً بحيث يحمِّله أبعاداً دلالية منسجمة مع شعره الذي هو ذوب روحه وفكره. كما أنه كان منشغلاً حتى عن مراجعة الشعر الذي جاءوه به – وهو الحريص على ألا ينشر له شعر لم يراجعه – فمن باب أولى أن يكون منشغلاً عن صناعة عنوان للديوان. يقول بارود: "وقد شغلت عن مراجعة النسخة الورقية التي استلمتها منهم انشغالاً شديداً متواصلاً.

ومن أشق الأمور عليَّ أن ينشر شعري بدون مراجعة دقيقة مني للنصِّ الذي سينشر؛ خوفاً من الخطأ، وكل بني آدم خطّاء".[1]

أماكن النشر:

إن هذه العتبة من عتبات تلقِّي النصوص قد تشكِّل منزلقاً خطراً، إذا ما اعتُمد عليها في التأويل، والاستضاءة للسير في دهاليز النصّ، اعتماداً مطلقاً من غير التأكد من أنها كانت اختياراً حرًّا لمبدع النصّ؛ لأنها وبحكم حالات كثيرة في ملابسات نشر النصوص، قد تكون من اختيار آخرين حول المبدع. فالناشر قد يسعى إلى العمل لنشره، وقد يرشِّح أصدقاء المبدع ناشراً بعينه، وقد تملي الأمر أحياناً الشروط المالية، واتفاقات تقاسم ريع المنشور وهكذا. على أنه في معظم هذه الحالات تبقى هنالك مساحة للتأويل من خلال اختيار الناشر، تضيق وتتسع بحسب حال المبدع لحظة تحديد الناشر، بين اختيار أو قبول أو ضغط، ونحو ذلك.

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٥ .

واستصحاباً لهذه الآلة في تلقّي النصوص الشعرية للشاعر عبد الرحمن بارود، فإننا نجد أن الشاعر لم يختر ناشري ديوانيه اختياراً حراً مطلقاً، ولكننا في الوقت نفسه – واستناداً إلى بعض أقوال الشاعر نفسه – نستطيع أن نطمئن إلى القول بأن الرجل قبل بالنشر – وإن على مضض – وبالدُور التي نُشر فيها شعره في الغالب، ولا سيما ديوانه (الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود)، يقول الشاعر: "ومما لا شك فيه أن هناك شعراً كثيراً في هذا الديوان أنا راضٍ بنشره، واعتزُّ به مهما مرت الأعوام.

وهناك قصائد معدودة أخذها مني الأخوان وهي في طور التصحيح والتنقيح والتجويد، وأشعر بالأسف لنشرها وعرضها على الناس قبل أن أرفعها إلى المستوى الفني الذي أريد" (١). ولقد كان الشاعر شديداً في شروط قبوله نشر شعره. يقول في معرض تأبّيه على طالبي نشر شعره: "ومن أشق الأمور عليَّ أن يُنشر شعري بدون مراجعة دقيقة مني للنصِّ الذي سينشر؛ خوفاً من الخطأ، وكل بني آدم خطّاء.

وتحت هذا الضغط الهائل من أحبائي أوافق على نشر هذا الديوان بشرط أن يراجعه اختصاصيون أكفاء في اللغة العربية؛ لأن الوقت الذي حددوه للنشر قد اقترب، وهم – جزاهم الله خيراً – يريدون إخراج هذا الديوان بمناسبة اختيار القدس عاصمة للثقافة العربية للعام ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م".(٢)

وهذا بطبيعة الحال إذا ما استثنينا ما نشر له في السنوات الأخيرة إلكترونياً؛ فالنشر الإلكتروني تضربه فوضى التصرف في نشر من يشاء أعمال من يشاء في المواقع

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:٦.

(٢) السابق ، ص : ٥

التي يشاء بلا ضابط، أو قل بضوابط قانونية واهية حتى الآن على مستوى العالم العربي في الأقل، وبصعوبة بالغة في التتبع والإثبات.

وبقدر ضيق هذه المساحة في اختيار الشاعر الحر لأماكن نشر شعره، سيكون إعمالنا ضيقاً لهذه العتبة بوصفها آلة من آلات استبطان شعر بارود.

مكان نشر ديوان (غريب الديار):

نشر الشاعر ديوانه الأول (غريب الديار) في العام ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م في دار نشر- في مدينة عمّان بالأردن، اسمها (دار الفرقان). وكان الشاعر قد دُفع لنشر هذا الديوان دفعاً كما حدث له بعد ذلك في نشر الأعمال الكاملة. يقول الكوفحي: "هذا ومن يقف على مجموعته الشعرية (غريب الديار، ١٩٨٨م)، وهي المجموعة الوحيدة التي أصدرها في حياته، غبَّ إلحاح شديد من بعض أصدقائه ".(١)

وجاء الدفع أيضاً من أصدقاء الشاعر، وقد يكون سبب هذا الإلحاح الشديد من أصدقائه أن شعر المقاومة المتداول في العالم العربي تغلب عليه، وعلى شعرائه النزعة الآيديولوجية اليسارية. وقد يرى أصدقاؤه هؤلاء أن شعراً بهذه القيمة الفنية العالية، وهذا الالتزام الإسلامي الصارم، لا بد أنه مفقود بين ملاحم شعر المقاومة، وأن المتلقِّي العربي المتابع لشعر المقاومة الفلسطينية محروم من هذا الكنز الثمين، وأن الحركة السياسية للإخوان المسلمين محرومة هي أيضاً من واحد من أقوى أسلحتها في توجيه المقاومة الفلسطينية. ونحسب أن إقناع الشاعر بالنشر- في تلك المرة كان أيسر منه في المرة الأخيرة؛ فالشاعر يومئذ كان يبلغ من العمر نحو خمسين

(١) الكوفحي، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود: ملاحظات منهجية وتحقيقية، ص: ١٠ .

عاماً، وفصائل التحرير في أوج نضالها، بينما هو قد جاوز السبعين في محاولة إقناعه الأخيرة، وقد تفرقت فصائل التحرير، وقعدت عن القتال باستثناء حماس، وتبدّلت أمور القضية الفلسطينية تبدلاً كاملاً بفرية الإرهاب التي صدّقها بعض العرب. والشاعر لما كان في عمر الخمسين، كان مشحوناً بحماس بالغ للنضال، وآمال عراض في إنجاز التحرير، حيث لم يكن حماس القتال قد فتر في بعض الجماعات. ولعله – والحال هكذا - كان يشارك أصدقاءه الرأي بأن شعره يمكن أن يكون سلاحاً من أسلحة التحميس، ورفع الروح المعنوية، وإلهاب المشاعر الجهادية. ولعل القصائد الأربع عشرة التي ضمها الديوان تشهد على ما تأوَّلناه. يقول سلمان العودة: " أم أن الشاعر ذاته ضعف نَفَسَه الشعري بعد استقراره، وعمل الزمن عمله فغلب على قصائده المتأخرة شعر المناسبات أو الشعر العلمي".(١)

ونستطيع بالعودة إلى نشر الديوان أن نقف عند نقطتين اثنتين: أولاهما مكان النشر الذي هو مدينة عمّان عاصمة الأردن، وأخراهما اسم دار النشر التي هي (دار الفرقان). فأصدقاؤه اختاروا الأردن مكاناً للنشر، ووافق هو فيما نحسب؛ لأنهم ربما كانوا ممن حصل على الجنسية الأردنية، ولأن بين الأردن وفلسطين رحم، بل هي شقيقتها، بل توءمها، وكانتا دولة واحدة ما بين عامي ١٩٥١م، و١٩٦٧م.

وشعر بارود – لا سيما في ديوانه (غريب الديار) موجه في المقام الأول للفلسطينيين والأردنيين ، بوصفهم أصحاب القضية المباشرين، ومن بعد للعرب، ثم المسلمين، وبهذا الترتيب. يقول الشاعر: "وأسأل الله أن ينفع إخواني أهل فلسطين

(١) العودة، سلمان بن فهد ٢٠١٠م. ديوان البارود. صحيفة عكاظ: العدد ٣٣٩٤

والعرب والمسلمين بهذا الشعر الذي خرج من قلبي وعصبي ولحمي ودمي".[1]

وأما اختيار الدار فواضح من اسمها أنها كانت تعمل في نشر الأعمال المعنية بعلوم الدين الإسلاميّ، والأعمال الأدبية والفكرية ذات المرجعية الإسلامية؛ فاختيار كلمة الفرقان – الذي هو اسم للقرآن – أعمق دلالة من اختيار كلمة القرآن؛ لأن معناها بيِّن في التفريق بين الحق والباطل، وهذا ما يحتاجه أصحاب المرجعية الإسلامية وصفاً لأعمالهم؛ إذ إنهم كانوا في صراع آيدويولوجي مستمر مع أصحاب الاتجاهات والمذاهب والتيارات الفكرية والعقدية والثقافية العالمية التي سادت يومئذ، من مثل: الشيوعية والعلمانية والواقعية والوجودية والواقعية الاشتراكية وغيرها.

مكان نشر ديوان (الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود):

ولا تختلف الدلالة في مكان نشر الديوان الأخير (الأعمال الكاملة) عن سابقتها كثيراً؛ فقد نُشر الديوان في مدينة دمشق، في دار هي: (مؤسسة فلسطين للثقافة). ولم يكن الشاعر قد اختار الناشر اختياراً حراً، وإنما كان الناشر في هذه المرة هو الذي سعي إلى الشاعر ليقنعه بنشر ديوانه عن طريق أصدقائه.

وقد تعنّت الشاعر في هذه المرة أكثر مما فعل في المرة السابقة، ولكنه – على كل حال – قبل أخيراً، وكتب موافقة على النشر بخط يده. وهي موافقة متضمنة – فيما ما نحسب – قبولاً بمكان النشر والناشر؛ وهو ما يعني أنه بإمكاننا أن نستصحب هذه الحقيقة مشعلاً ننفذ به إلى كهوف النصوص ومغاراته.

مكان نشر الديوان مدينة دمشق عاصمة سوريا، وهي إلى جانب عمّان وبيروت

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٥ .

كانت من المدن التي استقرت فيها أعداد كبيرة من الفلسطينيين المهجَّرين، وأنشأ بعضهم فيها أعمالاً تجارية، لعل من بينها (مؤسسة فلسطين للثقافة). ومدن القدس وعمّان وبيروت كانت كلها من أعمال مدينة دمشق التي كانت عاصمة لبلاد الشام في أيام الحكم التركي.

أما دار النشر فلم تكن مثل (دار الفرقان)؛ إذ هي مفتوحة لنشر المنشورات الثقافية الفلسطينية بلا تحديد، أو دلالات تُفهم من اسمها باقتصارها على ثقافة فلسطينية محددة المرجعية. غير أن اسم الدار يحمل الدلالة الوطنية، بتضمُّنه اسم الوطن السليب الأثير إلى نفوس أهله.

وهكذا فإن نشر الديوانين في مدينتين محببتين إلى نفس الشاعر بحكم تقاسمهما المأساة مع القدس، يمثِّل إضاءة تمكِّن المتلقِّي من اقتحام شعر بارود . وكذلك فإن اسمي الناشرين بما يحمل أحدهما من دلالات الالتزام المرجعي الإسلامي، وربما الحركي، وبما يحمل الآخر من الدلالات الوطنية، وبوصفهما مكانين نُشر عبرهما الديوانان، يمثلان استشفافاً دلالياً يسوق إلى أعماق النصوص في طريق معبَّد.

نشر القصائد في الصحف والمجلات:

كان الشاعر قد بدأ نشر شعره في بداية ستينيات القرن العشرين الميلادي /الرابع عشر الهجري، حيث كان يومئذ طالباً في مصر قد أنهى دراسته الجامعية، وشرع في تحضير شهادة الماجستير. ولعل السبب يكمن فيما امتلأت به نفس الشاعر من الثقة في نضوج ملكته، وتكامل أدواته اللغوية والفنية. وكانت أولى تعاملاته مع دور النشر – بحسب ما أُشير إليه في الديوان – مع مجلة (الأفق الجديد) التي نشر فيها قصيدة (الحرية). وقد صدرت (الأفق الجديد) في سنة ١٩٦١م، ولم يكن هناك مجلات ثقافية وأدبية، بعد توقف صدور مجلة (القلم الجديد) التي أنشأها الأديب

الأردني الراحل عيسى الناعوري، وذلك بعد عام واحد من صدورها ... وحملت (الأفق الجديد) في بداياتها توجهاً إسلامياً بارزاً واستقطبت أقلاماً ذات ميول إسلامية صرفة، لكن سرعان ما انفتحت على كل الاتجاهات والمذاهب.[1] إذن فقد بدأ الشاعر مشروعه في نشر أعماله – ولعله كان مقتنعاً يومئذٍ بنشر شعره – بمؤسسة نشر ذات توجه إسلامي. وقد نُشرت القصيدة فيما بعد في مجلة الشهاب البيروتية التي بدأ صدورها في ١٩٦٦م. وكانت مجلة الشهاب لسان حال الإخوان المسلمين في لبنان، وقد نشر الشاعر فيها بعض قصائده فيما بعد، وهو ما يعني أن الشاعر من واقع التزامه الصارم بحركة الإخوان المسلمين ظل يسعى للنشر في مؤسسات نشر ملتزمة بالاتجاه الإسلامي الحركي. وهكذا فإن مكان نشر قصيدة (الحرية) إضافة إلى مجلة (الأفق الجديد) هو (مجلة الشهاب البيروتية) ذات المواصفات التي سبق ذكرها، في مدينة بيروت شقيقة القدس. وبهذا يمنح مكان نشر هذه القصيدة المتلقِّي قراءة ابتدائية، وتأويلاً مسبقاً يقتحم به النصَّ، ويستضيء به في مسالكه.

ونشر الشاعر قصيدة (عواصف) في جريدة (البلاد) السعودية في عام ١٣٩٦هـ؛ أي بعد مجيئه إلى المملكة العربية السعودية أستاذاً في (جامعة الملك عبد العزيز) في مدينة جدة. واختيار جريدة البلاد يمكن أن يُعزى إلى محاولة التعاون مع مؤسسات النشر المحلية في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية.

ولم يُعرف عن جريدة البلاد ميولاً إسلامية إخوانية، ولكنها كانت صحيفة تلتزم في النشر ضوابط الإسلام السني الوسطي المعتدل كسائر صحف المملكة يومئذٍ. ولم يجد الشاعر في الصحيفة – كونها بهذه الصفة – ما يمنعه من النشر فيها.

(١)انظر حسن، شاكر فريد،(٢٠١١م)، نصف قرن على صدور مجلة (الأفق الجديد)، مصدر إلكتروني.

وربما يكون محرر صفحة الأدب في صحيفة البلاد – لـمّا علم بالتحاق الشاعر بالعمل بجامعة الملك عبد العزيز، ووجوده في مدينة جدة – سعى إليه لينشر شيئاً من شعره يثري به صفحته، ويطرب به قراءه. والبحث عن الشعراء والمبدعين عموماً، والاتصال بهم ممارسة شائعة لدى الصحفيين.

فحص الناشرون والمحققون لديوان الشاعر قصاصات الورق التي أعطاهم إياها الشاعر، وما جمعوه من مصادر أخرى، وكان بعضها مقصوصاً من مطبوعات ظهرت أسماء بعضها، وغابت أسماء بعضها الآخر، فأثبتوا ما وجدوه من أسماء دور النشر في هوامش القصائد في الديوان. وبالنظر إلى هذه القصائد وجدنا أن أكثر القليل الذي نشره الشاعر من قصائد، كان في مجلات (الشهاب – المجتمع – البيان). ونشر قصيدة واحدة – مما أثبت في الديوان – في كلٍ من مجلات: (الوعي الإسلامي – البلاغ – صحيفة المسلمون – الجسور). والمجلات هذه والصحيفة كلها مطبوعات إسلامية، بحسب ما قالته عنها بعض المصادر.

وكنا قد تحدثنا عن مجلتي (الأفق الجديد – الشهاب)، أما مجلة (المجتمع الكويتية)، فهي: "واحدة من المجلات الإسلامية في العالم العربي والإسلامي، ويكتب بها عدد كبير من الأكاديميين والمفكرين، وأصدرها الشيخ الراحل/ عبد الله المطوع (أبو بدر) عام١٩٧١م، وهي الناطق باسم جمعية الإصلاح الاجتماعي، لكن يعتقد البعض أنها تبقى كما أرادها مؤسسها مجلة المسلمين في جميع أنحاء العالم، ويذهب آخرون إلى أنها لسان حال جماعة الإخوان المسلمين في العالم، وتُوزع المجلة في أكثر من ١٢٠ دولة في العالم".[١]

(١) مجلة المجتمع، د. ت، مصدر إلكتروني.

وأما مجلة البيان، فهي: "مجلة إسلامية عالمية، تهتم بنشر العلم الشرعي، وتأصيل منهج أهل السنة والجماعة لدى جمهور الصحوة والعاملين على الساحة الإسلامية بمختلف انتماءاتهم، وللباحثين عن الحقيقة من خلال ما تقدمه من زاد تربوي ودعوي، وتحليل صادق للأحداث التي تمر بالأمة، برؤى شرعية راسخة. كما تسعى جاهدة لتوحيد شتات الأمة على هذا المنهج السوي، بعيداً عن التحزب والتعصب، مستعينة على ذلك أولا بالله سبحانه وتعالى، ثم مسترشدة بهدي النبي صلى الله عليه وسلم، وهدي السلف الصالح، من خلال استكتابها لنخبة من العلماء وطلبة العلم في مختلف أنحاء العالم الإسلامي، ومن ثم تعمل على نشر هذه المادة في شتى بقاع العالم، من خلال طاقم إداري وفني على مستوى عال من الكفاءة والتدريب، مستفيدة من جميع وسائل التقنية الحديثة المتاحة".(١)

وأما مجلة الوعي الإسلامي، فهي: "مجلة إسلامية كويتية تعمل على تأصيل القيم، والمساهمة في تنمية المجتمعات الإسلامية، بخطاب شرعي معتدل يجمع كلمة المسلمين. بدأت أول إصدار لها في غرة محرم عام ١٣٨٥ هـ الموافق مايو سنة ١٩٦٥، وتتبع وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية".(٢)

ومجلة البلاغ هي: "مطبوعة إسلامية سياسية أسبوعية جامعة تصدره مؤسسة دار البلاغ للصحافة والتوزيع والإعلان – الكويت".(٣)

أما مجلة الجسور فهي "مجلة شهرية فكرية شاملة حديثة الصدور، ولها تأثيرها في

(١) مجلة البيان، د.ت، مصدر إلكتروني.

(٢) مجلة الوعي الإسلامي، ٢٠١٠، مصدر إلكتروني.

(٣) مجلة البلاغ، د.ت، مصدر إلكتروني.

أوساط شباب الصحوة في المملكة".[1]

ثمة قصائد أخرى للشاعر نُشرت في صحف سعودية، منها قصيدة (أمِّي) التي نُشرت في صحيفة الشرق الأوسط، في عام ١٩٨٧م. وغالب الظن عندنا أن القصيدة أخذها أحد أصدقاء بارود ونشرها في صحيفة الشرق الأوسط، ولعل الشاعر لم يمانع في مكان النشر هذا؛ لأن القصيدة كانت في رثاء أمه، على الرغم من أنه تخللتها أبيات تتعلق بالقضية؛ حيث لم يكن الشاعر يستطيع أن ينسى القضية إذا ما أمسك القلم ليخط شعراً مهما كان موضوعه. "وحتى عندما يبكي أمه حزيناً والتي ماتت في مهاجرها في بلدة جباليا شمال قطاع غزة، فإن قبر أمه في هذه البقعة من فلسطين يتصل بمسقط رأسه؛ حيث ألقته أمه للحياة في بيت دراس ، فيغدو بكاؤه لأمه أشبه ببكاء البلد كله".(٢) .

ونُشرت للشاعر قصيدة (شجر الزيتون) في صحيفة (عكاظ – الأسبوع الثقافي) في عام ١٩٨٨م، وهو نشر لا نحسب أن الشاعر اختاره، وغالب الظن أن محرر الصفحة هو الذي سعى إلى الشاعر، وظفر بما أراد.

ونشرت للشاعر قصيدة (قيود) في صحيفة (المدينة المنورة) في عام ١٩٨٨م. ونشرت له قصيدة (ثلاثة أعوام) في صحيفة (المسلمون) في عام ١٩٩٠م. وفيما يخص الصحف السعودية، التي لم يمانع الشاعر من النشر فيها، فهي – باستثناء صحيفة (المسلمون) – لم تكن صحفاً إسلامية، إلا أنها كانت صحفاً تلتزم ضوابط منهج أهل السنة والجماعة، فيما يخص سياسات النشر. ولعل هذا ما جعل الشاعر لا يمانع

(١) باعامر، ياسر ٢٠٠٤م، مجلة جسور، مصدر إلكتروني.

(٢) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور، عبد الرحمن بارود، ص: ١٢.

من النشر فيها، إذا ما أخذ القصيدة المنشورة أحد أصدقائه، أو سعى إليها محرر في الصحيفة.

وهكذا فإننا نجد – وبالنظر إلى سياسات النشر في المجلات التي نشر فيها الشاعر بعض قصائده – أن الشاعر نشر معظم ما نشر في مجلات إسلامية ذات رسالة إعلامية وتثقيفية وتوجيهية، معنية بنشر الفكر والأدب اللذين يلتزمان النهل من الموارد الإسلامية. ولذا فإن المتلقِّي إذا ما استشفَّ هذه الفكرة من عتبة أماكن النشر، وقرنها بما استشفَّه من عتبة عناوين الدواوين والقصائد، وقف بذلك على تأويل يتيح له الولوج إلى أعماق النصوص لحصاد معانيها ودلالاتها وإيحاءاتها.

عناوين القصائد:

العنوان بصفة عامة وفي كل الأجناس الأدبية، نص موازٍ مقصود في النسيج الكلي للنص الأساسي، وعتبة يختزل عندها المبدع كل مكونات نصه؛ ليصوغها في تركيب لغوي رامز، ويعتصرها في ذوب دلالات يستطعمها المتلقِّي بحسب لون مقاربته. ويريد منه المبدع في غالب الأحيان أن يكون محرِّضاً ملحاحاً، ومُغوياً بارعاً على القراءة، والانسراب إلى داخل النصّ.

وسنتتبع فيما يلي عناوين القصائد عند الشاعر بحسب تقسيم الديوان إلى مراحل زمنية، ولعل ذلك يسهِّل علينا الإحصاء الذي نستقي منه بعض الدلالات. ولن نقف بطبيعة الحال إلا عند القصائد التي كتبها الشاعر في القضية الفلسطينية. ففي مرحلة الخمسينيات كتب الشاعر أربع عشرة قصيدة، منها عشر قصائد تتناول القضية الفلسطينية بشكل أو بآخر. وسنتحدث عن تسع عناوين منها ؛ لأن إحداها بلا عنوان. والقصائد التسع اثنتان منهما كان كل من عنوانيهما مكوناً من كلمة واحدة، وهما: (اذكروها – وطني)، وخمسة منها عنوان كل منها مكوَّن من كلمتين،

وهي: (وصف المعركة – شكوى الوطن – ذكريات الوطن – شهيد الحق – أماني اللاجئ)، والقصيدتان المتبقِّيتان هما: (ويلي على أوطاني – تجلَّد يا ابن وطني في العيد). وبنظرة عامة إلى لغة هذه العناوين، نلحظ فيها التقريرية والمباشرة والخلو من أي لون من ألوان البلاغة، والدلالة الرمزية. وهذا بطبيعة الحال أمر مفهوم بالنظر إلى أن الخمسينيات كانت مرحلة بدايات الشاعر، وهو لم يزل طالباً في مراحله الابتدائية. ولعل الشاهد الواضح على المباشرة تكرار كلمة (وطني) في هذه العناوين بدرجة لافتة للنظر. غير أن العناوين – وهي بهذه الصفة - مثَّلت مدخلاً منسجماً مع ما تحتها من النظم المباشر الخالي من المقومات الفنية، والمختل أحياناً عروضاً، وأحياناً لغة، وأحياناً نحواً.

وإذا ما انتقلنا إلى مرحلة الستينيات، والتي انتقل فيها الشاعر إلى الدراسة الجامعية المتخصصة في اللغة، والتي نضجت فيها أدواته اللغوية والشعرية، فنلحظ اختلافاً واضحاً في فلسفة العنونة. ففي هذه المرحلة أُثبتت في الديوان اثنتا عشرة قصيدة، اشتملت عناوين سبع منها على كلمة واحدة، هي: (الحرية – الدوّامة – عواصف – المارد – مكة – الأغاريد – سعد)، وخمسة منها اشتمل عنوان كل منها على كلمتين، هي: (جد الرحيل – شاطئ الليل – شموس الإيمان – مرارة وصرخة – انتفاضة الحياة). والعناوين السبعة المشتملة على كلمة واحدة، أوَّلها عنوان (الحرية)، والحرية مفهوم كتب فيه كثير من الشعراء؛ ولذا فهي كلمة محرضة على الولوج إلى القصيدة، والبحث عن مفاهيم وإيحاءات تميز الشاعر عمن سواه، واستجلاء جديد التناول عنده. واستكناه مرجعيته الفكرية، بغية تصنيفه بحسب ميل عام لدى معظم القراء. وكذلك بقية الكلمات فكلها كلمات رامزة تستدرج القارئ لفك الرمز ومعرفة المرموز له. وبذا فهي عناوين تتداخل مع ما بعدها في نسيج العمل الإبداعي الكلي.

أما العناوين الخمسة المكونة من كلمتين، فهي تختلف في علاقاتها التركيبية؛ إذ إن بعضها، يتركَّب من مضاف ومضاف إليه كما في: (شاطئ الليل – شموس الإيمان – انتفاضة الحياة)، وقد أفادت الإضافة في ثلاثتها في صنع استعارات رامزة، تبعث على المتعة الذهنية الحافزة على مواصلة القراءة، والمهيِّجة لغريزة التلقِّي، واستكشاف الرموز. ومن العنوانين الآخرين عنوان جاء في تركيب إسناديٍّ من فعل وفاعل، هو: (جدَّ الرحيل)، ويحقق هو أيضاً القصد الإغوائي للشاعر بفتح شهية المتلقِّي، وإعانته على قراءة جمالية بعنوان يقتبس من جمال النصِّ. والعنوان الأخير جاء في تركيب معطوف ومعطوف عليه، وهو: (مرارة وصرخة)، وعلى الرغم من خلو الكلمتين من أي صبغة بلاغية، إلا أن اجتماعهما لتصوير حالة الألم البالغ، باعث على الرغبة في الاستكشاف، ومضيء لمداخل النص.

وفي مرحلة السبعينيات أُثبت للشاعر في الديوان خمس قصائد. وكان عنوان قصيدة واحدة منها فقط يشتمل على كلمة واحدة، هي: (السهام). وكانت هنالك ثلاث قصائد اشتمل عنوان كلٍ منها على كلمتين، والقصائد هي: (الطيور الخضر– صريع الهوى – غريب الديار). وثمة عنوان قصيدة واحدة اشتمل على ثلاث كلمات، هي: (غداً يعود الربيع). أما العنوان الأول المشتمل على كلمة (السهام) فهو عنوان رمزي يجعل القارئ حائراً بين عدد من التأويلات، فهل السهام رمز لأسلحة العدو الحديثة؟ أم أنها مواجع في النفس تقطِّعها كما تُقطِّع السهام الجسد؟ ولا تقف الأسئلة المتولدة عن العنوان عند هذا الحدِّ، ولكن تتناسل إلى عدد هائل من الأسئلة، إذا ما تابعها القارئ إلى التفاصيل الأدق. وهكذا فإن الشاعر يُلبِس عناوينه رمزية تقتاد القارئ طائعاً إلى أغوار القصيدة. والرمزية يضجُّ بها شعر الشاعر كله، كما سنبين في مبحث قادم. وعناوين القصائد الثلاثة التي يشتمل كل منها على

كلمتين، فأولها عنوان: (الطيور الخضر)، وهو عنوان رمزي اكتسب رمزيته من إضافة الصفة التي هي (الخضر) إلى الموصوف الذي هو (الطيور). وكلا الكلمتين لها دلالات غالبة على الفهم العام ترد بها في الاستخدام بحسب السياق؛ فقد يُشبَّه الناس بالطير في ضعفهم، وقد يُشبَّهون به في وداعتهم ورقتهم، وأحياناً في طهرهم ونقائهم. أما اللون الأخضر فهو لون محبب إلى النفوس، فهو لون النماء والإخصاب والرخاء، وجرى استخدامه في اللغة الأدبية، والاجتماعية أيضاً، رمزاً للسلام والأمان والسعادة. وفى هذا الجمع بين الطيور موصوفاً والخضرة صفة من ناحية، وبينهما بوصفهما تركيباً في موقع المشبه به مع مشبَّه مدسوس في القصيدة، صورة بلاغية موحية تعين القارئ وهو يتلمَّس مداخله للقصيدة.

وقد أعان الشاعر القارئ بعنوان مفّسِّر تحت هذا العنوان، وهو: (تحية إلى شهداء الإسلام)، فصار بذلك أن الشاعر يريد بالطيور الخضر الشهداء، ولكنه تفسير لا يوقف الأسئلة المتدفقة في ذهن المتلقِّي التوّاق إلى معرفة إي شهداء الإسلام يريد الشاعر؟ هل هم شهداء فلسطين؟ أم هم شهداء صدر الإسلام؟ أم شهداء الإسلام أين ما كانوا ومتى ما استشهدوا؟

والعنوان الثاني من العناوين المحتوية على كلمتين هو: (صريع الهوى)، وهو عنوان تقليدي، فيه تناصٌّ مع كثير من عناوين، أو عبارات داخل الأبيات الشعرية لبعض أشعار تراثية أو معاصرة. على أن العنوان هو تركيب إضافي، نتجت عنه استعارة من إضافة الصريع إلى الهوى، شُبِّه في الهوى بالسيف أو المرض أو نحوهما مما يصرع الإنسان، وهو كما ذكرنا معنى متكرر الاستعمال في تشبيهات الشعراء والكتاب في عصور الأدب المختلفة، بيد أنه لم تبتذله كثرة الاستعمال بسببين، أحدهما: جمال التشبيه وقوته التي تكسبه تجدداً كلما استخدمه شاعر أو أديب، والآخر: تجدد

المعنى بتجدد السياق واختلاف نوع الهوى، وصاحب الهوى، ومن يهواه.

أما العنوان الأخير من العناوين المحتوية على كلمتين هو: غريب الديار، وقد سبق تحليله لما عالجناه عنواناً لمجموعة الشاعر الأولى؛ إذ إنه مأخوذ من هذه القصيدة التي ضمتها تلك المجموعة.

وثمة قصيدة واحدة في أشعار مرحلة السبعينيات احتوى عنوانها ثلاث كلمات، وهو: (غداً يعود الربيع)، والعنوان جملة خبرية جزم فيها الشاعر بحدوث أمر مستقبلي في نبوءة قوية الدلالة، غير أن الربيع ليس إلا مشبَّهاً به لمشبه محذوف هو وقت عودة الوطن السليب، ووجه الشبه في الربيع هو جماله وفضله على بقية الفصول من حيث أنه أحب الأوقات إلى نفس الإنسان بما يبعثه فيها من الابتهاج والسعادة، ووجه الشبه هو نفسه في وقت عودة الوطن السليب، وفضله على كلِّ الأوقات التي عاشها الشاعر خارج وطنه، وما يبعثه في نفسه من البهجة والسعادة. ولذا فقد اختار الشاعر الاستعارة التصريحية التي جعلت الوطن هو الربيع نفسه. ولم نر منهجاً أفضل من منهج أهل البلاغة التقليدية في تحليل هذه الاستعارة؛ إذ إنه يوفيها حقها من إبراز الإيحاءات والقدرة على التأثير. وهذا ما يفيد بطبيعة الحال في تجهيز القارئ عند عتبة العنوان بأدوات التلقِّي المستجلي لمواضع الجمال، والتأويلات الموحية.

أُثبت للشاعر في مرحلة الثمانينيات إحدى عشرة قصيدة، منها خمسٌ اشتمل عنوان كل واحدة منها على كلمة واحدة، هي: (فلسطين – غردي – أُمّي – أُمَّتي – قيود)، واشتمل كل عنوان من عناوين خمس أخرى على كلمتين، وهي: (شجر الزيتون – هجوم السلام – حصاد القرون – عام مضى – أحمد ياسين)، واشتمل عنوان قصيدة واحدة على أربع كلمات، وهو: (يا تائهون على الدروب). ومن بين هذه العناوين ما هو تقريريٌّ مباشر خالٍ من أية لمسات بلاغية، مثل عناوين: (فلسطين – أُمّي –

أُمَّتي – قيود – وشجر الزيتون – عام مضى – أحمد ياسين)، فهي عناوين لا توحي بأكثر من معانيها الأساسية المباشرة، وربما تمدُّ القارئ بشيء من الإيحاءات، ولكنها ضعيفة بلا شك، بحكم الأفاق المغلقة للكلمة بوضعها هذا، لأن انفتاح الآفاق يخلقه في الغالب حشو التراكيب بشيء من فنون البلاغة.

أما العنوان المشتمل على كلمة واحدة، هي: (غرِّدي)، فهو عنوان رامز، وباعث على طرح الأسئلة، والتحريض على استقصاء الإجابات ، والغواية بالمتابعة. وبعض أسباب التحريض على استقصاء الإجابات، الكشف عن المخاطب الذي وُجِّه إليه فعل الأمر بالتغريد، والكشف عن سبب طلب التغريد من الشاعر، والكشف عن سبب توجيه الأمر إلى مخاطبة أنثى، وسلسلة من الأسئلة في هذا الاتجاه يثيرها فعل الأمر (غرِّدي). والعنوان المشتمل على كلمتين: (هجوم السلام) عنوان يكتسب من إضافة الهجوم إلى السلام الذي هو نقيضه، أبعاداً غائرة للقراءة، وآفاقاً للتأويل مفتوحة المدى، بسبب المفارقة في اجتماع النقيضين. ونحسب أن الشاعر على قصد وتعمُّد، ودراية تامَّة، بأن العناوين التي تأتي في تركيب إضافي يشتمل على استعارة، ينطوي على تحريض شديد بالقراءة، وغواية بالغة بالولوج إلى النص عبر عتبة العنوان هذا. والشاعر – مثله مثل الشعراء كلهم – يسعى إلى أن يُقرأ، ويسعد بذلك؛ ولذا فهو يضمِّن أعماله في عتباتها الأولى ما يدعوهم إلى ذلك. وينطبق هذا القول على عنوانه: (حصاد القرون). أما عنوانه الذي اشتمل على أربع كلمات، وهو: (يا تائهون على الدروب)، وجاء في تركيب اشتمل على أداة نداء ومنادى، وقد جاء المنادى نفسه في تركيب أيضاً، مما جعل العنوان يطول نوعاً ما. وهو لا يشبه عناوين الشاعر عموماً، إلا أنه موجٍ أيضاً، وباعث على الأسئلة ومحاولات الاستكشاف؛ بما يتضمنه من غموض في وصف (التائهون على الدروب)، وفي الغرض من النداء، وما وراءه من خطاب.

وفي مرحلة التسعينيات أُثبت للشاعر في الديوان ثلاث عشرة قصيدة، سبع فقط منها تتحدث عن القضية الفلسطينية كليًّا أو جزئيًّا، وما تبَّقى يتناول موضوعات أخرى، وسنتناول بالتحليل عناوين القصائد السبع، وهي: (ثلاثة أعوام – يا دارنا – ذكرى الخليل – من الوحش – ضياء الروح – مرج الزهور – خمسون عاماً). وأحسب أن العناوين المتضمنة صياغة فيها شيء من الفن، بين العناوين السبعة ثلاثة، هي: (يا دارنا – من الوحش – ضياء الروح)، وما تبقى من العناوين فهو تقريري مباشر. ويكتسب عنوان (يا دارنا) إيحاءه من نداء غير العاقل الذي هو الدار، وهو واحد من عناوين نادرة، لجأ فيها الشاعر إلى استخدام أسلوب النداء في تركيب جعله عنواناً للقصيدة. والعنوان المستوقف للقارئ، والصادم له بالخروج على مألوف الاستعمال، عبر آلات البلاغة يكون في أحيانٍ كثيرة هدفاً للشاعر أو القاص أو المبدع عموماً؛ إذ إنه يرى فيه فخاً من الفخاخ المنصوبة في عتبات نصه لاصطياد القارئ. وفي عنوان (من الوحش)؟ استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام، وضمنه استعارة في كلمة الوحش، إذ إنه سأل عنه بـ (مَنْ) التي تُستعمل للسؤال عن العاقل. وأضفت هذه الاستعارة على العنوان قدرة على إثارة فضول يجعل القارئ يردد السؤال: (مَنْ الوحش)؟ ويستدرجه بالتالي إلى النصِّ، ويسعفه بتصورات ابتدائية عن المعاني والتأويلات والإيحاءات.

أما عنوان (ضياء الروح) فتركيب يضيف الضياء – الذي هو عنصر مادي محسوس عن طريق الإبصار – إلى الروح التي هي شيء معنوي خارج القدرات التخييلية الإنسانية. إن هذه الصورة الضبابية التي تجعل الضياء نفسه – في التصاقه بالروح – يخرج عن حدود الخيال الإنساني، تمثِّل تأويلاً ابتدائياً لنصِّ هذه القصيدة، تزيد فيه الضبابية من حوافز الاقتحام لدى القارئ، وتشحنه بالرغبة في الانسراب

حتى الجذور، بما تثيره عنده من الأسئلة المتواترة.

ثمة عشر قصائد فقط تناولت القضية الفلسطينية كليًّا أو جزئيًّا من جملة قصائد مرحلة الألفية الثالثة الاثنتين والأربعين، وهي: (رسالة من القدس – أطلق يدي – القدس –سعيد – رسالة – يا قدسنا يا عروس الجنان – عبد العزيز – أزف الرحيل – غزة – حماس). والعنوان الأول (رسالة من القدس) عنوان مباشر على الرغم مما فيه من مجاز بأن القدس هي مرسلة الرسالة، إلا أنه من أنواع المجاز التي لم يعد يلتفت إليها القارئ من كثرة جريان استعماله على أفواه الناس، وفي لغة الإعلام، كما يقولون في: (رسالة الحدث، رسالة الموضوع، رسالة الاجتماع أو الاحتفال أو نحو ذلك). والعنوانان: (سعيد – عبد العزيز) حملا اسمي شهيدين من شهداء القضية الفلسطينية، لم يجد الشاعر أفضل من عنونة قصيدتي رثائهما باسميهما، وقد دأب الشاعر على ذلك في أكثر قصائد رثائه للشهداء، مثل قصيدة (أحمد ياسين). ولعل مردُّ ذلك إلى أن الشاعر يتلذذ بذكر أسماء الشهداء ويطرب لسماعها، لسببين اثنين، أولهما لتظل ذكراهم تتردد بين قرّاء هذا الشعر من أبناء فلسطين خصوصاً والعرب عموماً، فتلهمهم الحماس، وتبقي جذوة حب الاستشهاد حية في صدورهم. وآخرهما أن الشاعر نفسه يغبط هؤلاء الشهداء على الفوز بالشهادة دونه، وهو التوّاق لها، وهذا المعنى كثير الدوران في شعر بارود ، ولعله يرى في ترديد أسمائهم ما يحفظ له خيطاً من الصلة بهم إلى أن يلحق بهم، وهم في جنان الخلد بحسب ما يحسبهم هو. والعناوين: (القدس – غزة – حماس) هي عناوين مباشرة أيضاً، وتخلو من أي تضمينات بلاغية، كما لا تحمل أي قدر من الرمزية، إلا بقدر ما يكون الاسم رمزاً للذات. وكذلك عنوان: (رسالة) مباشر أيضاً، إذ لا مجال فيه لاختلاف الفهم باختلاف القارئ؛ لأن المعنى المتاح الوحيد هو المعنى الأساسي (المعجمي)، ولا تتوالد

منه أسئلة أكثر من: (من المرسل؟ ومن المرسل إليه؟ وما فحوى الرسالة؟).

وأما عنوان (أطلق يدي) فهو جملة مفيدة من فعل وفاعل ومفعول به، فعلها فعل أمر، وفاعلها ضمير مستتر، ومفعولها يد التي هي مضافة إلى ضمير المتكلم. وتركيب الكلام بهذه الهيئة يثير عدداً من الأسئلة، هي: (من المخاطب [المأمور]؟ هل القيد قيد حسيٌّ أم معنويٌّ؟ هل اليد هي يد الشاعر الحقيقة أم أنها رمز لشيء آخر؟ ...). والعنوان بهذه المثيرات، نحسبه عنواناً ناجحاً في الاستفادة من العتبة الابتدائية هذه، أفلح به الشاعر في اصطياد القارئ، وقيّده في النصِّ بحيث لا يغادره قبل أن يستنفد إيحاءاته.

وعنوان الشاعر (أزف الرحيل) جملة فعلية أيضاً، فعلها ماضٍ، هو (أزف)، وفاعلها اسم ظاهر هو (الرحيل)، وبلا مفعول؛ إذ الفعل (أزف) فعل لازم. والعنوان بهيئته هذه عنوان مُغوٍ، ودافع إلى الاستكشاف. وثمة عنوان طويل نوعاً ما قياساً إلى عناوين الشاعر، هو: (يا قدسنا يا عروس الجنان)، لعل هذا الطول هو ما مكَّن الشاعر من أن يشحنه بقدر وافر من الإيحاءات وإمكانات التأويل؛ فقد مكنه الطول من أن يكرر أداة النداء ليُعمِّق معنى الإلحاح في الطلب، ومن أن يذكر الاسم المباشر (القدس) ثم يكنِّي عنه بالتركيب الإضافي (عروس الجنان)، وقد جاء التركيب في استعارة نتجت عن إضافة كلمة عروس إلى الجنان. والصورة التي رسمها الشاعر للقدس جنة؛ بل عروساً بين الجنان الأرضية؛ أي أنها أزينها وأبهاها، عمَّقت الدلالات التي يستقبلها المتلقِّي في نداء الشاعر لمدينتهم. ولم ينس الشاعر أن يضمِّن العنوان التذكير بأن القدس مدينة أبناء فلسطين؛ حيث قال: (قدسنا) بإضافتها إلى جماعة المتكلمين.

وأثبت الناشرون في الديوان ست قصائد غير مؤرَّخة، منها اثنتان بلا عنوان،

ومنهما اثنتان كُتبتا في موضوعات غير القضية الفلسطينية، والاثنتان الأخيرتان كتبتا في القضية الفلسطينية تحت عنوانين، هما: (الصراع – الفجر). ويشتمل كل من العنوان على كلمة واحدة فقط، ونحسبهما من العناوين الجيدة؛ إذ إن كلمة الصراع – وهي تترك هكذا بلا تقيد بصفة أو مضاف إليه – تحمل قدراً كبيراً من التعميم يجعل منها مثيراً فاعلاً للأسئلة. كما أنها تحقق رغبة الشاعر في استدراج القارئ إلى عوالمه الداخلية في سراديب النصَّ. ومن أدوات التلقِّي الفعالة لدى القارئ، الرغبة القوية في تقييد المطلق، واستكناه المبهم، واستفضاح المستتر، واستنطاق العصيِّ على البوح.

أما عنوانه: (الفجر)، فله من الدلالة العامة ما يتبادر إلى ذهن المشتغل بتلقِّي نصوص الإبداع الأدبي، إذ تشير الكلمة إلى الأمل المتعلق ببزوغ الفجر الذي كَثُرَ ما يوصف بالجديد. وله من الدلالات الخاصة ما يتعلق بخلفية انتماء الشاعر إلى الشعب الفلسطيني المشرَّد المشدود إلى كل فجر جديد علّه يحمل أخباراً مرجوَّةً بحراك يفضي إلى رجوعهم إلى وطنهم، كيفما كان هذا الحراك. وله دلالات مرتبطة بالشاعر نفسه؛ كونه شخصاً مرهفاً، أعمق إحساساً من غيره بالمأساة، وأشدَّ حزناً لمّا يغمر اليأس نفسه الممزقة، ويؤرِّقه، فينتظر الفجر ليظفر بعده بشيء من السكينة في الانشغالات اليومية.

وأما الدلالة الأهم لكلمة الفجر، فهي كونه رمزاً للنصر على العدو والعودة إلى الوطن، إذ يرى الشاعر أن شعبه في ليل مستدام - لا ينبلج له فجر إلا بالعودة – ما دام هائماً على وجهه في أوطان شعوب أخرى. وهكذا فإن هذين العنوانين في مجموعة القصائد غير المؤرَّخة واللذين اشتمل كل منها على كلمة واحدة، كانا من ضمن العناوين التي أعمل فيها الشاعر آلة الرمز ليجعل منها عناوين جاذبة.

وهكذا – وبالنظر إلى عتبة عناوين القصائد عند الشاعر – فإننا نجد أنه قد وظَّفها لصالح تكثيف النصِّ من زاوية الصنعة، ولصالح إعانة القارئ من زاوية التلقِّي، ويمكننا أن نرصد لذلك بعض الملحوظات:

- غالباً ما يختار الشاعر عناوين قصائده من بعض كلمات أبياتها.
- يميل بصفة عامة إلى العناوين القصيرة، فمعظم عناوينه تشتمل على كلمة أو كلمتين، ويمثِّل هذا المنحى قدرة على تكثيف المعاني في ألفاظ قليلة، ينتج غالباً عن التمكُّن اللغوي.
- يختار في بعض الأحيان عناوين مباشرة خالية من الترميز، والتحسين البلاغيّ.
- تشير صياغات العناوين، وشحناتها الفنية إلى أن الشاعر يتعمَّد إغواء القارئ، واستدراجه إلى القراءة، ومنحه – في الوقت نفسه – معينات من التصورات الابتدائية على فتح مغاليق النص.
- يميل بارود عموماً في العنوان المشتمل على كلمتين إلى وضعهما في تركيب إضافي يتضمن استعارة، وكناية واستعارة معاً في بعض الأحيان.

المبحث الثالث

البنية التصويرية

القصيدة أو الرواية أو القصة أو أي شكل إبداعي لغوي، إنما هي دفقات شعورية، ونظرات فكرية، محملة في ترميز لغوي، وتصوير فني يثير الإيحاءات، ويفضي عبر التأويل إلى دلالات تستقر في ذهن القارئ؛ فتمتعه، وتقنعه، وتصل به – بحسب قوتها – إلى تغيير الموقف الفكري، والعاطفي، وربما إلى التغيير السلوكي. وتلعب الصورة الفنية في كل ذلك دور التأثير الأقوى.

وعُرِّفت الصورة في الأدب بأنها: "الصوّغ اللسانيّ المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثّل المعاني، تمثّلا جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيريّة من تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصورة في حقل الأدب، يتّصل بكيفيّات التعبير لا بماهيته، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئيّ من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير "الاختلاف " ويستدعي " التأويل " بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالتها المعجميّة إلى دلالات خطابيّة حافّة وجديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هويّته، التي تتجدّد دائماً مع كلّ قراءة".[1]

(١) إبراهيم، عبد الله ،الصورة الشعرية في النقد الحديث لبشرى موسى صالح ، ١٩٩٤م ، ص ٣ .

ومن تعريفات الصورة الشعرية، أنها " صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها شحنت أيضاً – منطلقة إلى القارئ – عاطفة شعرية خالصة أو انفعالاً".(١)

الصورة الفنية في شعر عبد الرحمن بارود:

الصورة الفنية عند عبد الرحمن بارود تتلون بألوان مختلفة، فمنها صور تقريرية، تتركَّب من عناصر حقيقية، وتعكس مشاهد واقعية في لغة مباشرة خالية من التأليف الفنيِّ.

كما أن له صوراً تحوي كلمات منفلتة من إسار المعنى المعجمي، وتراكيب تستغل شتى إمكانات التلوين البلاغي في الإشارات الدلالية، " ... وصوره الشبابية تميل إلى الإغماض اللافت والترميز الفلسفي الخافت مع توالد لهذه الصور، وميل إلى تركيب بعضها على بعض لتصل المشاهد بتوالٍ جميل أخَّاذ. وتميل الصورة إلى الاستقلال والإفراد في مرحلة الكهولة وما بعدها، مع حضورها لتكون في خدمة سياق المعنى أكثر من خدمة المعنى نفسه، وهو فن جميل قلَّ أن تجد من يحسنه".(٢)

واستطاع بارود أن يصنع كل هذا الجمال الفني، في شعر يلتزم التزاماً صارماً قضية من كبريات القضايا التي عرفها التاريخ الإنساني، وهو التزام ذو شقين: التزام القضية الوطنية مع سائر أبناء الوطن، والتزام فكري حركي يكيِّف في ضوئه القضية نفسها، ويرى من خلاله طريق الخلاص. ويقول الكوفحي في هذا المعنى: "وعلى الرغم من انشغال عبد الرحمن بارود بقضايا أمته العربية والإسلامية، واشتعاله بقضية بلده

(١) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص: ٣٢.

(٢) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص:١٥، ١٦ .

فلسطين على وجه خاص التي شكلت عنده بؤرة مركزية على المستوى الشعوري أو الفكري؛ فإن ذلك لم يجنِ على شعرية النص الذي يكتبه، أو يحيف على الجانب الفنيِّ؛ إذ كان بارود شديد العناية بكل ما من شأنه أن يمد قصيدته بجماليات التعبير، ويوسع فضاءاتها الدلالية والإيحائية؛ وهذا يعني أنه لم يقع كما وقع شعراء الالتزام في مزالق المباشرة التقريرية، والاحتفاء بالمضامين الوطنية والسياسية على حساب التشكيل الفني المؤثِّر"(١). ويبدو أن وصف الكوفحي بأنه " لم يقع كما وقع شعراء الالتزام في مزالق المباشرة التقريرية" لم يكن مقصوداً من شاعرنا ؛إذ يتضمن الديوان عدداً من الصور التقريرية، ولكن غلبة الصورة الفنية على مجمل صور الديوان، في مقابل قلة الصور التقريرية، إضافة إلى جمال الصور الفنية وحيويتها، وحركتها المائجة المثيرة للانفعالات والأخيلة، هي ما يجعل الالتفات إلى الصور التقريرية أمراً يقتصر على من يتصيَّدها بغرض الدراسة كما سنفعل فيما يلي.

الصورة التقريرية في شعر بارود:

يسعى بارود عموماً إلى تأليف الكلام على نحو يحمل معانيه إلى قارئه في صور إيحائية، تغريه بمحاولات التأويل والنفاذ إلى أعماق القصيدة، وتتيح في الوقت نفسه إمكانية القراءات المختلفة. غير أن الشاعر في بعض الأحيان قد يرسم صوراً تقريرية خالية من ألوان البيان، والعلاقة بين عناصرها مبنية على ما يشبه المنطق، والوقوف عند حدود الوعي الاتصالي، وهو ما يفقدها ميزات الصورة الفنية القادرة على اختراق حدود المنطق، وارتياد آفاق ما وراء الوعي، وما تثيره في النفس من مفاجأة كسر المألوف المعلوم، ودهشة الانزياح الدلالي. "وحتى يضمن الشاعر صفة الأدبية الخالصة

(١) الكوفحي، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، ص: ٨٨،٨٩.

لعمله، فإنه يستعين بكل الأدوات التعبيرية الشعرية، ويستخدم كل طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز. وبدون ذلك فإن ماء الحياة يجف في كيان النص الشعري، فتصبح المادة الشعرية جسداً بارداً لا روح فيه ولا حياة. لأن غياب الصورة الشعرية في الشعر، يعني الاكتفاء بالمتداول والمشترك والمتعارف عليه والمألوف بين الناس والاقتصار على المعنى الوصفي النقلي التقريري الذي يقف عند حدود الدلالة المباشرة للألفاظ. وهو ما لا يتفق وطبيعة القول الشعري وخصوصيته التعبيرية".[١]

غير أن ذلك لا يعني بحال من الأحوال خمول الصورة التقريرية، وعجزها عن الإضافة إلى الدفقة الشعورية في القصيدة، بوصفها جزءاً من بنية القصيدة الكاملة، ومن أمثلة الصور التقريرية عند بارود، قوله في قصيدة بعنوان (يا تائهون):

جُنَّ اليهودُ وقد رأَوْا عُمَراً قَدْ عاد حَرْبَتُه بِيُمناهُ[٢]

إن الصورة التي أثارت الرعب في نفوس اليهود، وهي صورة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – حاملاً حربته بيمناه؛ هي صورة تقريرية، خالية تماماً من أي لون من ألوان البيان، ولا تعمل إلا على مستوى الاتصال بالمتلقي عبر وسيلة نقل الخبر. لكن ثمة عنصر آخر في طيات هذه الصورة هو الذي يفتح أفاق البيت الشعري على الطاقات الإيحائية المتضمنة في القصيدة، ذلكم هو الرمز في صورة عمر بن الخطاب هذه، بوصفه فاتح القدس الأول، وهازم اليهود. إذن فإن الأحمال الإيحائية في الصورة

(١) الحراق، محمد شداد، (٢٠١١م) مرجعيات الصورة في الخطاب الشعري الناصري. (مصدر إلكتروني). إلكتروني).

(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٤١ .

قد ولدت من ثقل الرمز لا من تركيب العناصر داخل الصورة.

وفي قصيدة هجوم السلام يقول بارود:

أوَ غَـيْرَ السَّـاطورِ يُبْصِرُ شـيئاً تـاجرُ البندقيَّـةِ اللَّحَّـامُ ؟ [1]

ولعل ما يقال في هذه الصورة هو نفسه ما قلناه عن الصورة السابقة؛ فتركيب الصورة من حيث تداخل عناصرها، هو تركيب مسّطح منغلق، ولا يمنح المتلقي أفقاً للتفسير ولا عمقاً للغوص. غير أن البيت يظلُّ ذا فضاءات مفتوحة للتذوق، وإغراءات لتُلمس مواضع الجمال، عبر رمز مسرحية شكسبير الشهيرة (تاجر البندقية) التي بقيت صورة معلقة على جدار التاريخ ناطقة بمعايب اليهود، تعلن نظرة الأوروبيين لهم يومئذٍ؛ حيث كانوا يساكنونهم في دولهم.

ويواصل بارود في القصيدة نفسها (هجوم السلام) نقده اللاذع لموقف قادة الشعب الفلسطيني الذين استجابوا لخدعة السلام التي ظلت تدفعهم إليها قوى دولية؛ بل عربية. واختار العنوان من العبارة نفسها التي اختارها دعاة السلام مع إسرائيل (هجوم السلام)؛ ليقول للقارئ: "ألا تلاحظ الخدعة في إضافة الهجوم إلى السلام بقصد الإشارة إلى أن الأمر أمر قوة، لا أمر ضعف واستسلام"، غير أن الجمال البياني للعبارة لا يجعلها تنطلي على أحد في رأي الشاعر.

وفي بيت آخر من القصيدة يقول بارود :

قـد قَلبـتُمْ كلَّ المـوازينِ قلبـاً وغـدا أوَّلَ الحـلالِ الحَـرامُ [2]

ويحمل هذا البيت صورة تقريرية، في تضاعيف تأليفٍ من الكلام العادي الجاري

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٤٣ .

(٢) السابق ، ص ١٤٤ .

على ألسنة الناس، بلا إضافات فنية تخرجه من ابتذال الاستخدام العادي إلى رحاب التأثير الشعري.

على أننا نجد أن بارود قد أكثر في قصيدة (هجوم السلام) من الصور التقريرية، ومن ذلك هذه الأبيات:

سُورةُ الفتحِ أُنزِلَتْ في رعيلٍ العماليقُ عندَهمْ أَقْزامُ
نَفَروا خَلْفَ قائدٍ مِن قُريشٍ عقُمَتْ عن نظيرِهِ الأَرحامُ
أيها الكائدون للبيتِ كَيْداً إنَّ للبيتِ حارساً لا ينامُ [1]

والبيت الأول من هذه الأبيات الثلاثة يصدق فيه ما قلناه في سابقه؛ إذ إن التعبير عن القوة والثبات باستصغار العملاق حتى يبدو للعين في صورة القزم، هو من الصور التقريرية الخالية من التأليف الفني للكلام، فضلاً عن شيوع هذه الصورة في كلام العوام؛ وهو أمر ينتقص – بلا شك – من القيمة الفنية للصورة؛ كونها من براعة الشعراء.

وفي البيت الثاني فإن صورة عقم النساء عن ولادة نظير للمصطفى عليه الصلاة والسلام، من الصور التقريرية التي يستقبلها القارئ استقبالاً بارداً، ولا تبعث في نفسه النشوة التي يتوخّاها ويتوقعها من قراءة قصيدة؛ إذ إنها من الصور التي يعبر بها الناس في أحاديثهم العادية، وهم يزكُّون الرسول صلى الله عليه وسلم، ويمدحونه بالفرادة، والاصطفاء الذي خصه الله به.

وفي البيت الثالث فإن صورة البيت الذي يحميه الله سبحانه وتعالى، تقريرية هي أيضاً؛ إذ إنها عاطلة تماماً عن ألوان البيان التي تعمِّق الصور، وتفتحها على آفاق

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٤٥.

القراءة الباعثة على النشوة، فضلاً عن أن الصورة مستخدمة في كلام الناس، إذا ما أرادوا أن يعبِّروا عن أن البيت محفوظ بإذن الله تعالى، وهي كلمة شائعة عند الناس من لدن عبد المطلب بن هاشم.

وفي بيت من قصيدة (أمّتي) يقول بارود :

فالذي لا يُباحُ صارَ مُباحاً والذي لا يُباعُ بِيْعَ بِبَخْسِ [1]

إن العدو الذي إذا ما تمكن من احتلال أرض ما، وقهر أهلها وطغى عليهم وتجبر، وأراد أن يمعن في إذلالهم، فإنه يستحل حرماتهم، ويدنِّس مقدساتهم، ويسترخص كل غالٍ عندهم. والتعبير عن ذلك وتركيب صورة من استباحة غير المباح، وبيع ما لا يباع بثمن بخس – وهذه اللغة المباشرة – للتعبير عن هذه الحالة، لا تنتج عنها إلا صورة سطحية مباشرة، ليس فيها ما يشفع لها بالتصنيف في مجموعات الصور الشعرية الأخّاذة؛ وذلك لأن "مخاطبة الحواس، والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرُّك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسِّي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين، تمثِّل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية، وفي الصور داخل البناء الشعري، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد، وتوتُّر في الإدراك الفكري يخلف الانسجام".[2]

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (عام مضى):

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٤٦.

(٢) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص: ٣٨.

كُلُّ المــوانئ جبنــا يــا حبيبَتنــا كل البحار ركبنـا وهي تصـطخبُ[1]

يشكو الشاعر إلى بلده فلسطين التي يناديهـا حبيبتنـا، مـرارة حيـاة التشرُّد في صورة المسافر عبر الموانئ الذي ركب البحار المصطخبة الأمواج؛ بحثاً عن استقرار في بلد من بلاد الله. وبالنظر إلى هـذه الصـورة نجـد أنهـا واحـدة مـن مجموعـة الصـور التقريرية العاطلة عن الجمال البياني عند الشاعر.

ويقول بارود في قصيدة (نسر الجبال) التي يرثي فيها الشهيد (عبد الله عزام):

شَــدَّ للمــدفع الزِّنــادَ ورُصَّــتْ في الحــزامِ القنابــلُ اليدويَّــةْ[2]

إنها صورة الجندي المألوفة، وهو في ساحة المعركـة حـاملاً أسـلحته في حزامـه، ويده على الزناد استعداداً لإطلاق النار. والصورة هذه كما تظهر أمامنا، لا تعكس إلا وصفاً أميناً صادقاً، لا يخترق شيئاً من حقائق المشهد عبر اللغة الشـعرية المتجـاوزة، ولا يتيح للمتلقي أي درجة من الانفعال، الناتج عن تحريك الخيال.

وفي قصيدته بعنوان (ثلاثة أعوام) يقول بارود:

تُجَلْجِـلُ جرَّافـات صُـهيون حَـوله وتغشــاهُ حفّــاراتُهم والمعــاولُ
أيُهدم أقصـاكم أمـام عيـونِكم ويُبنى عليه الهـيكلُ المتطـاولُ ؟[3]

والصورة في البيتين صورة فوتوغرافية، أو مقطع فيديو قصـير، لا يختلـف كثـيراً عما يراه المشاهد في شاشة التلفزيون حينما تحمل أخباراً عن عمليـات الحفـر الـتي تقوم بها الجماعات اليهودية حول المسجد الأقصى، أمـام أعـين الفلسـطينيين أهـل

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٥٢.

(٢)السابق ، ص ١٦٢.

(٣) السابق ، ص١٦٦،١٦٧ .

المسجد الأقصى (أقصاكم)، وهم عاجزون عن فعل شيء. ولعل مردُّ هذه المباشرة والتقريرية أحياناً، إلى أن الشاعر حمل على عاتقه فضح جرائم اليهود في أرضه، ولا سيما في المسجد الأقصى؛ فوجد أن تبليغها إلى عموم الناس أنفع له الصور المباشرة الواضحة التي تراها كل العيون بمشهد واحد؛ لأنها لا تنفذ إلى ما وراء حدود الوعي المشترك، ولذا فهي غير قابلة للتفسير والتأويل المختلف. ولعل الشاعر في قوله (أقاصكم) يريد عموم المسلمين لا الفلسطينيين فحسب. والكلمة هذه – على الرغم من تقريرية الصورة – تفتح نافذة خاصة لاستقبالها لدى المسلمين على نحو مختلف عن بقية من عرضت لهم الصورة؛ لأن محاولات الهدم تجري على ملك خاص بهم.

الصورة البيانية:

يشمل البيان في علم البلاغة العربية فنون التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، ولكل واحد من هذه الفنون أقسامه وخصائصه، وهي الأدوات التي يصنع بها الشعراء صورهم الشعرية، وبقدر ما يفلح الشاعر في استخدام هذه الأدوات بخصائصها الجمالية، بقدر ما تبدو صورة زاهية جميلة، تعمل على تعميق الدلالات النهائية للقصيدة.

"موضوع الصورة الشعرية يتجدد باستمرار، ويفرض نفسه في كل وقت وحين. وذلك بالنظر إلى أهمية هذا المكون الأسلوبي في بناء شعرية الخطاب الشعري، ولدوره الكبير في تحقيق أدبية النص وجماليته. فقد كانت الصورة الشعرية دوماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى".[1]

(١) الحراق ، مرجعيات الصورة في الخطاب الشعري الناصري. (مصدر إلكتروني).

التشبيه:

الناظر إلى الشعر العربي منذ الجاهلية وإلى يومنا هذا، يجد أن الشعراء العرب وظفوا التشبيه بوصفه لوناً من ألوان البيان لخدمة صورهم، ووجدوا فيه أداة رائعة لرسم هذه الصور بما يعقدونه بين المشبه والمشبه به من علاقات.

"لم يحظ فن من فنون البلاغة بما حظي به التشبيه من مكانة واهتمام، فقد كان أول أشكال الخيال الشعري وأكثرها تداولاً بين الشعراء، إذ وجدوا فيه ضالتهم في التعبير عن عميق أفكارهم وشديد انفعالاتهم، وصار للتشبيه حضوره المتميز في الكلام الأدبي (شعره ونثره)".[1]

ولقد كانت ميزة التشبيه الأولى في شعر العصور السالفة هي تقريب صورة المشبه إلى الذهن، بعقد علاقة بينه وبين مشبه به مستقر الصورة في ذهن المتلقي، إلا أنه في الوقت الحاضر، ومع اتساع المفاهيم وأنماط الحياة، فقد صار التشبيه أداة واسعة الاستخدام.

"أكثر الأدوات البلاغية استخداما في بناء صور الوصف والمحاكاة داخل شعر الإحياء هي أداة التشبيه بوجه عام، والتشبيه المستطرف بوجه خاص. والتشبيه عموماً أداة أثيرة في الشعر الكلاسيكي، خصوصاً من حيث تناسبها مع طبيعته ودلالتها على نزوعه العقلاني في الوقت نفسه، فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية. أقصد إلى أن طرفي التشبيه لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أي منهما بغيره، بل يظل كلاهما متميزاً عن نظيره، مهما تعددت صفاتهما المشتركة. والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه التي تقف كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين في

(١) نيشان، عبد الهادي خضير ألوان من التشبيه في الشعر العربي،٢٠١٠م ، ص: ٩

التشبيه، ويحفظ على كل منهما صفاته الذاتية المستقلة. وحتى لو حذفت الأداة على سبيل الاختصار والإيجاز، أو على سبيل الإبهام والمبالغة، فإن وجود أداة التشبيه يظل مضمراً، والمبدأ الفاعل فيها أو بها يظل قائماً، فلا تتداخل الحدود العملية والمنطقية بين الطرفين".[1]

التشبيه في شعر بارود:

بالنظر إلى التشبيه في شعر مرحلة الخمسينيات، نجد أن بارود استخدم تشبيهات تقليدية باردة مما يجرى على ألسنة العوام في خطاب التواصل اليومي. ولم يكن ذلك ليحسب من عيوب هذا الشعر لو أن الشاعر صاغه في قوالب شعرية أخاذة، وكان مندمجاً في نسيج محكم الحياكة، يضفي من جماله الكلي على عناصره جميعها. ولكن الشاعر – وهو في مرحلته الشعرية الابتدائية هذه – لم يكن لتتسنى له الصياغة الشعرية الأخاذة بسبب ضعف الأدوات الشعرية. وسنرى أن الشاعر فعل ذلك في مراحله الشعرية ما بعد الخمسينيات.

يقول بارود في أولى قصائد الديوان، وهي قصيدة بعنوان (وصف المعركة):

صوت القنابل والرصاص كأنه رعد وأفعى في الأعالي تزحفُ[2]

وإذا أخذنا من هذا البيت قوله: (صوت القنابل والرصاص كأنه رعد)، وقفنا على تشبيه مبتذل يجري على ألسنة العوام، عاطل عن صفات الشعرية، والتصوير الفني المستطرف، لا يحرِّك وجداناً، ولا يهز مشاعر، ولا يحقق الإمتاع الذي ينشده المتلقِّي وهو يستقبل الشعر. ومن مثل ذلك قوله في قصيدة (شكوى الوطن):

(١) عصفور، جابر. أوراق أدبية ـ الاستطراف والبراعة الشعرية. مجلة العربي، العدد ٥٠٦ - ١/٢٠٠١.

(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٥٠ .

امشــوا إلى المــوت الــزؤام بقــوة كلُيُــوثِ غابٍ ردِّدوا الأنغامــا[1]

لعل تشبيه الجندي أو المقاتل أو الفارس بالأسد وصف دارج وقديم، لا يعاب على الشعراء استخدامه متى ما ألبوسه جمال الشعرية بالتأليف اللغوي المُبتدَع، والصورة الفنية البهية، ولكنه يعاب إذا ما اجتره الشاعر، وردَّده كما يردِّده العوام بارداً ضعيف التأليف، وهو هنا هكذا.

غير أن بارود ومن بداية الستينيات أخذت ملكته الشعرية في الاستواء، وأدواته في النضوج؛ بما أتيح له من الدراسة المتخصصة في علوم اللغة العربية، وما حصَّله من ألوان المعارف العامة، وما تكون له من الخبرات التنظيمية والسياسية من خلال انتمائه لجماعة الإخوان المسلمين. وبالنظر لانعكاس ذلك على استخدام الشاعر لفن التشبيه؛ نجد أنه قد ألّف من التشبيهات ما هو مُبتدَع وجميل، واستطاع أن يتناول التشبيهات المتداولة في لغة التواصل اليوميّ في إطار تأليف يجعلها نابضة بالشعرية.

يقول بارود في قصيدة بعنوان (السِّهام):

سَـهْمُ مَـنْ يارُمـاة؟ والليـلُ كالقـا رِ جَثـا والرمـاةُ جَـمٌّ غفـيرُ
وهي تنهـالُ صـوبَ قلـبٍ عزيـزٍ كُلُّ ذي غارةٍ عليـــهِ يُغـــيرُ
لَمَعــتْ في طِبــاقِ عميــاءَ قَفْــرٍ لمَعــانَ الــبروقِ إذْ تَســتطيرْ[2]

وفي الأبيات الثلاثة تشبيهات معتادة في كلام الناس، منها (الليل كالقار)؛ فالناس إذا أرادوا وصف الظلام المطبق شبَّهوه بالقار. ومنها: (لمعت لمعان البروق)؛ فتشبيه لمعان حديدة السلاح في السهام والنصال والسيوف بلمعان البروق من

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٥٢.

(٢) السابق ، ص ١١٤ .

التشبيهات المعتادة، ولكن كلا التشبيهين، في إطار هذه الصورة الكاملة، يشحذان الخيال، ويعينان الشاعر على البيان، والمتلقي على التبيُّن، وبذا يخرجان من المباشرة إلى الشعرية.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قول بارود في القصيدة نفسها:

يحكُمُ اللهُ بينَنا كلُّ هذا الـ ... ـكَونُ عَبْدٌ وهوَ العليُّ الكبيرُ
ومضةٌ تَطْحَنُ المُغِيرينَ طحناً ... فبقاياهمو رمادٌ يطيرُ
لو تراهم في دارهم وقد اسو ... دَّتْ عليهم كالفحم وهي تفورُ[1]

وتشبيه الطحين بالرماد تشبيه معتاد، وتشبيه السواد بالفحم من التشبيهات المعتادة، ولكنهما يكتسبان الحيوية والقدرة على هز المشاعر بوصفهما عنصرين من عناصر الصورة الكاملة في وصف (المغيرين) – أصحاب النار – في نارهم.

التشبيه المستطرف عند عبد الرحمن بارود:

ومما اتفق عليه أكثر أهل البلاغة أن التشبيه يكتسب جماله من الطرافة، ومن العلاقة غير المتصورة في الذهن بين طرفي التشبيه، ومن الرابطة الخفية التي يبتدعها عقل الشاعر للربط بين متباعدين في التصور الأولي للأشياء.

"أما التشبيه المستطرف فهو التشبيه الذي يلفت الانتباه بغرابته وندرة مكونات المشبه به أو نفاستها. وينبع استطرافه من نجاح الشاعر في إيجاد علاقة مقارنة بين طرفين متباعدين كل التباعد، يلتقيان في وجه شبه مباغت أو مفاجئ، ما كان يرد على الخاطر عادة. وينبع الاستطراف كذلك من إبراز المشبه المعلوم في صورة المشبه به المعدوم أو جعل المشبه به نادر الحضور في الوجود أو في الذهن. ويعد التشبيه

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١١٥.

المستطرف أعلى درجة من كل تشبيه عادي لاحتياجه إلى البراعة والموهبة في صنعه أو الوصول إليه".[١]

وعبد الرحمن بارود حاذق بكتابة الشعر، مهتم بتجويده، كثير المراجعة فيه، لا يخرجه للناس إلا وهو راض تماماً عن ديباجته. "إنه كثيراً ما كان يعاود قصائده، لأجل تصحيحها وتنقيحها وتهذيبها؛ لتأتي من الجودة والرصانة في المستوى الفنيِّ الذي يرضى عنه، وقد عَرَفَ هذه الشنشنة من بارود كل الألى كانوا حوله، وعلى مقربة من شاعريته، حتى كانت هذه الشنشنة أشبه بوسواس لا يزايله".[٢]

ولعلنا نلمح هذه الميزة في التشبيهات المستطرفة المستظرفة المبثوثة في تضاعيف شعره في مراحله المختلفة باستثناء مرحلة الخمسينيات التي هي مرحلة البدايات.

ويأتي الاستطراف في شعر عبد الرحمن بارود من جوانب عدة مما عدَّه النقاد من جوانب الاستطراف، أبرزها جانب الغرابة في الجمع بين مشبه ومشبه به متنافرين. يقول بارود في قصيدة بعنوان (صريع الهوى):

لها شَرَكٌ مَنْ يَنْجُ منه فقد نجا حبائله كالسَّيفِ وهي حريرُ [٣]

يتحدث بارود في هذا البيت عن الدنيا، وأنها غرّارة تنصب لك شراكاً حبائلها حريرية، تغريك بالملامسة، فإذا ما لمستها نزلت عليك نزول السيف. ووجه الغرابة في التشبيه أن الشاعر يجمع بين حبائل الحرير مشبهاً والسيف مشبهاً به، ولكن الجمع بين متنافرين يحدث أحياناً تناغماً سياقياً باعثاً على الدهشة والمتعة

(١) عصفور، أوراق أدبية – الاستطراف والبراعة الشعرية. مجلة العربي، العدد ٥٠٦ - ١/٢٠٠١.

(٢) الكوفحي، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، ص: ٨٧.

(٣) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١١٩.

والاستظراف.

ومن مستطرف تشبيهات بارود في قصيدة بعنوان (الأغاريد):

لكـــنْ بصـــيصٌ في الدُّجى حيٌّ خلـف الغيـوم يلـوح والكثبـان
ينســـاب في الآفـــاق منسرـــباً كجـــداولٍ فضـــيّة الجريـــان[1]

في هذين البيتين يتحدث الشاعر عن أمله الذي لا ينقطع، بالنصر- والعـودة إلى الديار المغتصبة، في قوله (بصيص في الدُّجى). ولما أراد أن يصف هذا الأمل بالسرـيان داخل نفسه جميلاً عذباً، شبهه بجداول من الماء فضية اللون.

ويقع هذا التشبيه فيما عرف في فنون التشبيه بتشبيه المجرد بالمحسوس؛ كـون سريان الأمل في النفس أمراً معنوياً مجرداً، شبهه الشاعر بسريان حسِّيٍّ؛ هـو سريـان الماء في الجداول، بل أضاف إلى وجه الشبه اللون الفضي؛ ليقول إن للأمـل في نفسـه هذا اللون الصافي الرائق. وتشبيه المجرد بالمحسوس أمر شائع في الشعر العـربي منـذ جاهليته إلى يومنا هذا، غير أن التشبيه إذا ما جمع بين المشبه والمشبه به في وجه شبه مما لا يتسنى لعموم الشعراء مثله، وتفرَّد به الشـاعر في تـأليف مسـتطرف، كانـت له قيمته البلاغية العليا. وقد فعل الشاعر بارود ذلك في البيت السالف.

ومن شاكلة البيت السابق بيت في قصيدة (السهام)، يقول فيه بارود:

ولـواءٌ أشـمُّ مِـنْ جُنْـدِه الرُّعْـــ ـــبُ مُضِيءٌ كالشمسِ نارٌ ونـورٌ[2]
ونـــــــــــــــــــــــورٌ[2]

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٠٣.

(٢) السابق ، ص ١١٥.

يتحدث بارود عن لواء من جند المسلمين، ويشبه الرعب الذي يستشعره عدوهم بالشمس، ويجعل وجه الشبه بينهما في صفتي النار والنور؛ أي الحرارة والإشراق. وبالرجوع إلى كلمة الرعب المستخدمة على سبيل الاستعارة لسلاح الجنود في هذا اللواء، يتكشَّف لنا وجه الشبه الذي هو النار والنور في المشبه. فالنار هي قدرة السلاح على إهلاك العدو، والنور هو لمعان حديد السيوف والرماح والسهام. غير أن ظاهر التشبيه جرى على كلمة الرعب مشبهاً به منسوباً إليه صفة الإضاءة، وهو بهذا يقع في تشبيه المجرد بالمحسوس السالف الذكر.

ولعل بارود لم يدع لوناً من ألوان التشبيه المستطرف، إلا ضرب فيه بنصيب؛ فقد استخدم تشبيه التمثيل الذي يعدُّ من أعلى ألوان التشبيه مقاماً؛ لأن المعاني تزداد "جدة وطرافة إذا أبرزتْ في معرض التمثيل، ونقلتْ عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وضاعف من قواها في تحريك النفوس لها، ولا سيما إذا اشتمل التشبيه التمثيلي على علة طريفة تجلي المعنى وتُقربه، وللتمثيل في هذا الشأن المدى الذي لا يجارى إليه، والباع الذي لا يطاول فيه؛ لأنه يفيد صحة التشبيه، وينفي الريب، ويؤمن صاحبه تكذيب المخالف، وتهجم المنكر".[1]

ومن أمثلة ذلك في شعر بارود قوله في قصيدة بعنوان (صريع الهوى):

فيا لكِ رُكباناً على البيدِ كالقَطا وفوقَكِ عِقْبانٌ عَتَتْ ونُسورُ[2]

يتركب المشبه به في هذا التشبيه من صورة متداخلة العناصر، هي صورة القطا

(١) شبابك، عيد محمد ، التشبيه المستطرف: رؤية نقدية، مقالة، ٢٠١٠م ، مصدر إلكتروني.

(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١١٩.

التي هي من ضعاف الطير تسير على الأرض في الصحراء، بينما تحوِّم فوقها في الجو العقبان والنسور العاتية القوية، وعينها على القطا لتنقض عليها لتفترسها. وأما المشبه فهو الركبان من الفلسطينيين المهجَّرين وهم يسيرون في الصحارى بلا وجهة معلومة، ومن فوقهم العدو بطائراته يرقب خروجهم. ووجه الشبه الجامع بين طرفي التشبيه هو صورة مخلوق ضعيف يسير على الأرض تائهاً، في وضع يجعله فريسة متاحة لمخلوق قوي يطير فوقه. وهذه صورة تبرز من دقة الوصف، وحيوية الحركة، ما يجعل المتلقي يستشعر هذا الرعب الذي يملأ ما بين السماء والأرض. ونحسب أن هذه هي الدلالة التي يتوخاها الشاعر، ويسعى عبرها إلى تحقيق غرضه في استمالة المتلقي للتعاطف مع قضية الفلسطينيين.

الاستعارة:

الاستعارة في التعريف العربي التراثي الذي لم تخرج عنه التعريفات الحديثة (العربية والأوروبية) كثيراً؛ هي: " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة". (١)

ويَعُدُّ معظم النقاد العرب الاستعارة أرقى ألوان البيان ويقدمونها عليها كافة ؛ إذ إنها " تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني ، وتعدُّ عاملاً رئيساً في الحفز والحث،وأداة تعبيرية ، ومصدراً للترادف وتعدد المعنى ، ومتنفساً للعواطف والمشاعر

(١) الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة ، ص٣٠ .

الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات.

إن الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة، والمظهر الأساسي هو أن الاستعارة تنتج أنواعاً من الاستعمالات اللغوية التي تدعو القارئ لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها، وهذا هو قلب اللغة الاستعارية".[1]

الاستعارة في شعر بارود:

يُعمِل بعض النقاد العرب المعاصرين في نقد الشعر تقسيمات مختلفة للاستعارة، لاتقوم على حذف أحد طرفي التشبيه، أو نوع وجه الشبه مما هو معروف في التقسيمات التراثية التقليدية بين استعارة تصريحية ومكنية وتمثيلية، وإنما يعتمدون تقسيمات أخذت عن مناهج نقدية أوربية، وبنيت على أسس دلالية وموضوعية للاستعارة، وهي على كل حال ليست بعيدة عما ورد عن بعض البلاغيين العرب. "ومن التصنيفات الحديثة للاستعارة يبرز أمامنا – على وجه الخصوص – تصنيف (Leech) للاستعارة على الوجه التالي:

١ـ الاستعارة التشخيصية أو المجسمة وتنقل فيها الأشياء المحسوسة، أو الموجودات الطبيعية إلى مجرد، مثل : (نور العلم).

٢- استعارة الكائنات، الحية ، وتنقل فيها سمات أو لوازم الكائنات الحية لأشياء غير حية، مثل: (سماء غاضبة، أو كتف الجبل).

٣- الاستعارة من المجال الإنساني ، وتنقل فيها سمات إنسانية، ومميزات إنسانية، وطبائع إنسانية لما ليس بإنسان، نحو : (النهر الودود ، والوادي الضاحك) .

(١) أبو العدوس، يوسف،الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية ، ١٩٩٧م، ص: ٧.

٤- الاستعارة التي يغلب عليها النقل الجمالي بوضع الشيء في غير موضعه ، وهي التي ينقل فيها المعنى من تصور إحساسي غالب إلى تصور آخر، مثل: (لون ساخن، وصوت مظلم، وعطر فاقع)".[١]

ونحسب أنه أنفع لدراستنا هذه أن نتناول الاستعارة في شعر عبد الرحمن بارود في ضوء هذا التقسيم الذي هو أقدر على إبراز جمال الاستعارة عند بارود من دراستها في ضوء التصنيف التقليدي القائم على حضور أحد ركني التشبيه وغياب الآخر في التركيب الاستعاري. ولن نعمد إلى إيراد أمثلة من شعر الشاعر في كل نوع من الأنواع الأربعة المذكورة على حدة؛ فقد استخدم الشاعر الاستعارة في شعره بكثافة متناهية، ولا تكاد تخلو قصيدة في الديوان من عدد وافر من الاستعارات، وفي كثير من الأحيان يشتمل البيت الواحد على عدد من الاستعارات، وقد يجتمع فيه نوعان أو ثلاثة من الأنواع الأربعة المذكورة آنفاً، ولذا فإننا سنورد بعض الأبيات، ونفصِّل أنواع الاستعارة فيها.

يقول بارود في قصيدة بعنوان (الحرية) :

كيف ناحَتْ ظِلالُها في عيوني ثم ماتَتْ في جَنْبِ دربٍ حزينِ
وتَبَقَّيْتُ في فراغٍ جنونيٍّ يُدَوِّي حَولي ويُدمِي ظُنُوني[٢]

حشد بارود في هذين البيتين عدداً من الاستعارات حتى ليكادان يخلوان من أي استخدام للكلمات على وجه الحقيقة؛ ففي قوله (ناحت ظلالها) استعار لازماً من لوازم

(١) العبد، محمد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: ١٣٤،١٣٥.
(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٧٦ .

الإنسان هو: (النواح)، وأسنده في التركيب لما هو ليس بإنسان (الحرية). والاستعارة بهذا الوصف توضع في النوع الثالث بحسب التصنيف السابق؛ وهو (الاستعارة من المجال الإنساني). واستعارة أخرى في قوله: (ثم ماتت)؛ حيث استعار الموت الذي هو من لوازم الكائنات الحية، وأسنده في التركيب (ثم ماتت) إلى الحرية التي ليست هي بكائن حيٍّ. وهي استعارة من نوع (استعارة الكائنات الحية). ثم يعود الشاعر في آخر البيت ليستعير الحزن – تلك الطبيعة الإنسانية – ويجعله صفة للدرب في استعارة توضع في مجموعة (الاستعارة من المجال الإنساني).

أما في البيت الثاني، فيصف بارود الفراغ بأنه جنوني، والجنون سمة إنسانية لا يجوز أن يوصف به الفراغ إلا على وجه الاستعارة. ولكن الوصف هذا تطرب له النفس، ويستظرفه الذوق، ولك أن تتصور فراغاً كالمجنون الذي يجلس الشخص في حضرته خائفاً متوجساً؛ إذ المجنون لا يمكن التنبؤ بما يمكن أن يأتي به من أفعال. والأسوأ في حالة الشاعر مع هذا الفراغ أنها حالة مستمرة (وتبقَّيت). والاستعارة هذه تصنَّف في مجموعة (الاستعارة من المجال الإنساني). أما الاستعارة الثانية في قوله (يدوِّي)؛ فقد استعار الدويَّ الذي هو صوت الريح، أو صوت النحل، وأسنده في التركيب (يدوِّي حولي) إلى الفراغ، فصنع بذلك استعارة تنتمي إلى مجموعة: (الاستعارة التشخيصية أو المجسمة). وفي آخر البيت استعار الإدماء الذي هو من طبائع الإنسان والحيوان معاً، وأسنده في التركيب (يُدمي ظنوني) إلى الظنون في استعارة تنتمي إلى مجموعة (استعارة الكائنات الحية).

ولعلنا نلحظ في هذه الاستعارات القدرة الفائقة لبارود في لمح علاقات بين أطراف استعاراته تلذ المتلقي، وتبعث فيه الاستمتاع والدهشة. ومن زاوية أخرى فقد استطاع بارود بدمجه كل هذه الاستعارات معاً في تداخل بياني فريد، أن يصنع صورة

كلية بالغة الجمال، متَّسقة العناصر، متناسقة التوزيع في مساحة الإطار. وذهبت بذلك استعاراته أبعد من أن تؤخذ كل على حدة. ولذا فإن دراسة بؤرة الاستعارة فحسب، يقصر قيمتها في مفارقات المعاني، والانزياح الدلالي، ويسكت عن قيمتها في دعم الجمال الكامل للنص الذي تصنعه من تفاعلها مع ما هي فيه من النسيج اللغوي، وما حولها من المحيط الدلالي.وللشاعر من الاستعارات ما يشير إلى قدرته الفائقة على ابتداع المعاني والدلالات بإظهار علاقات بين الأشياء والمجردات والألوان تبدو بعيدة قبل أن تراها في النسيج الذي صنعه الشاعر، ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان (شاطئ الليل):

على شاطئ الليلِ حطَّ الرحا ... لُ وأعولَتِ الرّيحُ بينَ التِّلالْ
وضاعَ الطريقُ وأرْهَقَهُ اليَأ ... سُ والسُّحُبُ الداميات الثَّقالْ[1]

والاستعارات في البيتين من جميل ما ابتدع بارود؛ إذ إنه يستخدم النقل الجمالي في كلمة (شاطئ) من البحر أو النهر لليل، ويجمع بينهما في قوله: (حطَّ الرحال) بعلاقة ليست متصورة في ذهن المتلقي إلى أن يفاجئه بها الشاعر، وهو يصوِّر ضياع الفلسطينيِّ المهجَّر السائر بلا وجهة ولا مأوى يحطُّ فيه رحاله، فحطَّها في شاطئ الليل. ثم يكمل الشاعر الصورة بصوت الرياح بين التلال الذي استعار له من لوازم الإنسان الإعوال. ويواصل الشاعر رسم المشهد في البيت الثاني بضياع الطريق، واستحكام اليأس المرهق، والسحب التي تمطر ما يتراءى للمشَّرد التائه أنه دم بانعكاس من نفسه الحزينة.

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٩٨ .

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (مكة):

وإذا الفجــرُ زاحــفٌ وإذا الشـــر ... قُ يُغَـــنيِّ للبَـــيْرَقِ المنشـــورِ
وزُحــوفُ الإســلامِ تصــفع وجــهَ ... الظُّلمِ والخيلُ دامياتُ الصـدورِ[1]
الصـــــــــــــــــدورِ[1]

والاستعارة الأولى في البيت (الفجر زاحف) استعار فيها الزحف بـارود لحركـة دخول الفجر، والزحف من لوازم بعض الكائنات الحية، وفي ذلك تشبيه دقيـق لبـطء الحركة وسكون الصوت في كليهما. ثم استعار الغناء من لوازم الإنسان ليسنده للشرق في تركيب (والشرق يغني) ليظهر فرحه برؤية رايـة القتـال وزحـف جنـود الإسـلام يحطمون الظلم في شخص العدو، وقـد اسـتعار الشـاعر لهـذا المعـنى الأخـير كلمـة (يصفع) للدلالة على الهزيمة المهينة للعدو.

ولعلنا نلاحظ أن البيت الشعريَّ عند بارود – في غالب الأحيـان – يحتـوي على أكثر من استعارة، ولو رحنا نستقصي الاستعارات في قصيدة واحدة لضاق المجال عـن استيعابها، فضلاً عن الديوان، غير أنه لا بـد لنـا مـن الوقـوف على لـون مـن ألـوان الاستعارة، يبرز جانباً من إبداع الشاعر في هذا الفن.

استعارة اللَّون عند بارود:

استخدم عبد الرحمن بارود الدلالات اللَّونية في عـدد وافـر مـن الاسـتعارات في مجمل شعره، وبقدر حريٍّ بأن يدرس تحت عنوان خاص. وقد استخدم مـن الألـوان: الأسود والأبيض والأحمر والأصفر والأخضر. ولكل واحد مـن هـذه الألـوان دلالات

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٨٩ .

راسخة في ذهن المتلقي بحسب السياقات المعتادة، غير أن الشاعر بارود يتوسع في هذه الدلالات في استعارات يلبس فيها هذه الألوان لأشياء لا تلبسها أبداً في ذهن المتلقي.

ويستعير بارود اللَّون الأسود في استخدامات متنوعة، وبكثرة بالغة، ولا سيّما في شعر مرحلة الستينيات. والستينيات مرحلة استغرق فيها بارود في حزن عميق بسبب ما آل إليه حال الفلسطينيين من التشرُّد في المنافي ومعسكرات اللجوء، وحنق شديد على العدو الذي تمدد في الأرض الفلسطينية، وخيبة كبيرة في أبناء شعبه القاعدين عن الجهاد، وإخوانه العرب والمسلمين المتقاعسين عن النصرة. ولعل هذه المشاعر هي ما جعله يستعير اللَّون الأسود ليكسو به معانيه وهو يتحدث عن هذا الحزن، وهذا الحنق، وهذه الخيبات الكبيرة. ولعل الشاعر نفسه يصدِّق ما ذهبنا إليه في قصيدة بعنوان (فلسطين)، حين يقول:

ذي فلسطينُ في المحاجرِ في الأعـ ـماقِ فوقَ الجدران تحتَ الوسادِ
تتجلَّى فيدمع القلبُ والعيـ ـنُ وتفنى الألوانُ غير السَّوادِ[1]

يقول بارود في بيت من قصيدة بعنوان(الحرية) وهي أولى قصائد مرحلة الستينيات في الديوان:

وطريقي المُمِلُّ أسْودُ مِثْلَ الـ ـمَوتِ يَجري بين الفلا والحُزُونِ [2]

(٢)

يصف بارود طريقه بأنه أسود، ولعل السواد هنا يشير إلى الحيرة والتوهان والسير إلى

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٢٩ .

(٢) السابق ، ص ٧٦ .

غير غاية معلومة. والسواد يعني الظلام الذي لا تُتَبيَّن فيه الأشياء، على عكس البياض الذي هو الضياء والوضوح. ثم هو يشبه هذا الطريق بالموت، ويجعل السواد وجه الشبه الجامع بينهما. إذن فالشاعر يستخدم السواد هنا للدلالة على الغموض، وانتفاء العلم بالغاية والمنتهى. والوصف هذا يأتي في نسيج أوصاف عديدة لحالة الحزن والضياع والخيبة التي يستشعرها الشاعر، وتستغرق القصيدة بأبياتها الثمانية والثلاثين.

ومن بين أبيات القصيدة بيت آخر يقول فيه بارود:

الرياح السوداءُ تصرخ في الوديـ ـانِ فوقَ الذُّرى وحول الوُكون[1]

ولعل المتلقي المعتاد على قراءة الشعر، لم يألف وصف الرياح بالسواد، ولكنه – بلا شك – يستسيغه في إطار الأوصاف البديعة الموحية المعبرة عن المعاناة وقسوة حياة التشرُّد، ويستشفُّ منه دلالة شدة هبوب الرياح وعنفها؛ لا سيما عندما يقرأ الوصف مقروناً بالاستعارة التي بعده في قوله (تصرخ). ويمكن تصنيف هذه الاستعارة في مجموعة (استعارة النقل الجمالي) التي توضع الأشياء فيها في غير موضعها؛ كوصف الرياح بالسواد.

وفي بيت من قصيدة بعنوان (الدّوامة) يقول بارود:

والضَّيَاعَ الأَسْوَدَ الزاحفَ كالأقدارِ جارفْ[2]

يستعير بارود هنا اللَّون الأسود ليجعله صفة للضياع الذي هو معنى مجرد، مستفيداً من استقرار دلالة اللَّون الأسود في ذهن المتلقي على الظلام الذي لا تُرى فيه الأشياء. ونحسب أن بارود يرمي من هذه الاستعارة إلى دلالة انسداد آفاق الآمال؛

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٧٦ .

(٢) السابق ، ص ٧٨ .

بحيث لا يُرى مصير واضح، أو نهاية منتظرة. وتعزز هذا المعنى الاستعارات الأخرى، والبيئة الوصفية المحيطة ببؤرة الاستعارة في كلمات (الزاحف كالأقدار جارف)؛ فثمة استعاراتان في (زاحف وجارف) وتشبيه في (كالأقدار)..وهكذا نجد أن الشاعر بارود يمزج بين الاستعارات وكل ألوان البيان في تأليف بديع؛ ليصنع صوراً تصبح كلها عناصر متآلفة في بنية نصٍّ قادر على الإدهاش، والإيحاء، وفتح فضاءات التأويل؛ بل إن التحام الصور ليطال العنوان نفسه، فثمة صلة وثيقة بين معنى هذا البيت وعنوان القصيدة (الدوامة).

وفي بيت آخر في القصيدة نفسها، يقول بارود:

ويموتُ الشَّجَرُ الأَسْوَدُ في الجَدْبِ العَتِيِّ[1]

واستعارة اللَّون الأسود للشجر لها مدلول مرتبط بجفاف الحياة في نظر الشاعر. وما هو بجفاف فحسب؛ بل احتراق جعل لون الكون في عينيه أسود. ويتكرر وصف الشجر بالسواد في غير موضع من شعر بارود ، ومن ذلك قوله في بيت آخر من القصيدة نفسها:

وتَقُصُّ الشَّجَراتُ السُّودُ لِلْكوخِ القديمْ

قصَّةَ العملاقِ والقمقمِ والفجرِ العظيمْ[2]

ويقول في قصيدة بعنوان (مكة):

وتظلُّ الرياح والشجرات السو د يعْوِلْنَ حول بيتِ الفقيرِ[3]

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٧٩ .

(٢) السابق ، ص ٨٠ .

(٣) السابق ، ص ٨٩ .

وقد ألبس بارود اللَّون الأسود كثيراً من الأشياء والمعاني التي لا تحتمل لبس السواد، وهي تعرض له في أثناء حديثه عن حالات الحزن، والاكتئاب، والضياع، والخيبة، واليأس، وانسداد الأفق في وجه الأمل والرجاء. ولكنها بدت في هذا السواد منسجمة في أطر الصور التي ضمَّتها في بيئات لغوية ومعنوية معبِّرة عن الضيق بحياة التشرُّد، ومفارقة الوطن، بل وبقائه مغتصباً في يد عدو شرس لئيم. ومعبرة من زاوية أخرى عن حالة العجز وخيبة الأمل في إخوان العرق والدِّين. ومن أمثلة ذلك في شعر بارود ،هذه الأبيات: يقول في وصف جماعات الفلسطينيين المهجَّرين في قصيدة بعنوان (الدوامة):

وعذاباً يملأُ الوجدانَ أنغاماً حزانى

وأرى قطعاننا السوداءَ يملأنَ الزَّمانا[1]

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (عواصف) في وصف القرى المهجورة في وطنه:

أيتها الريح التي لا تنام ... وما لها في أيّ أرض ديار

دائمة الترحال عبر الظلام ... عبر القرى السوداء عبر البحار[2]

البحار[2]

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (المارد) وصفاً للسجن:

أنا في المستنفع الأسودِ يومي مثلُ أمسي[3]

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٨٠ .

(٢) السابق ، ص ٨١ .

(٣)السابق ، ص ٨٣ .

ويقول في قصيدة بعنوان (انتفاضة الحياة) واصفاً نفسه، أو الفلسطيني المشرد:

أَجُـــرُّ رِجْـــلَيَّ جَـــديبَ الـــرُّؤى بـين القبـورِ السـودِ بـينَ الرِّمـالِ
يســـيرُ كالنعـــشِ وقـــد مـــاتَ في أغـوارِهِ السـوداءِ روحُ النِّضـالِ[1]

ويقول في قصيدة بعنوان (شاطئ الليل) في انسجام بين عنوان القصيدة واستعارة اللَّون الأسود للجنائز:

جنـــائزُ ســـوداءُ لا تنـــتهي حصـــائدُ عارٍ لعهـــدِ النِّضـــالْ[2]

وفي قصيدة بعنوان (عام مضى) يستعير السواد لوناً للأعوام؛ إذ يقول:

أعوامُنا الأربعونَ السُّودُ كم قَبَعتْ بين المقـابر والأطـلالِ تنتحـبُ[3]

أما اللّون الأبيض فاستعاره بارود لوناً للمسـاجد، والإيمـان الراسـخ، والأنفـس التقية، والعقيدة النقية،وكل ما هو متعلق بها. وهذه هي دلالة اللَّون الأبيض في معظم الاستعارات الأدبية. ولذا فهي دلالة معتادة في ذهن المتلقي، ويمتاز شاعر عن شـاعر وأديب عن آخر، بجمال التصوير، وحسن توظيف الاستعارة في المشهد الكامل للـنص. يقول بارود في قصيدة بعنوان (مكة):

مـا أعـزَّ الحيـاةَ يغمرهـا الإيـــ ـــمانُ مِـن غـيرِ زُخْـرُفٍ وقُشـور
تتهـادَى بيضـاءَ يحرُسُـها الرحـــ ـــمنُ في غَمْرَةِ الضَّبابِ الكثـيرِ[4]
الكثـــــــــــــــــــيرِ[4]

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٥، ٨٧ .
(٢)السابق ، ص ٩٨ .
(٣)السابق ، ص ١٥٢ .
(٤)السابق ، ص ٩٠ .

استعار بارود البياض لوناً للحياة في ظل الإيمان النقي الخالص من التعلُّق بلذائذ الدنيا، وزخرف الحياة، ومن قشور الكبر والرياء. وللبياض دلالة مستقرة في ذهن المتلقي، هي النقاء والصفاء والخلوص من الأوصاب والأوشاب. وهي من باب تشخيص المجرد .

وتأتي هذه الاستعارة في إطار عدد من الأبيات تشكِّل لوحة من الأوصاف المماثلة. وهي بهذا تقف شاهداً على ما ذكرناه سابقاً من أن الاستعارة لدى عبد الرحمن بارود استعارة تفاعلية، لا تُقرأ في حدود بؤرتها، وإنما تُقرأ منضافة إلى ما حولها من استعارات أخر، أو أي ألوان بيانية أخرى.

واستعار بارود اللَّون الأبيض لوناً للمساجد في قصيدة (نسر الجبال) التي رثا فيها الشهيد عبد الله عزام؛ إذ يقول:

في ظلالِ القرآنِ روضٌ ثَرِيٌّ بالينابيع والثمارِ الجَنِيَّة
خَرَّجَتْكَ المساجِدُ البيضُ قَلْباً ناصعاً كالزنابِقِ البَرِيَّة [1]

واستعارة اللَّون الأبيض دلالتها في هذا البيت هي نفسها في البيت السابق؛ النقاء والصفاء. ولم يكتف الشاعر باستعارة اللَّون الأبيض للمساجد فحسب؛ ولكنه جعله يتمدد في تشبيهين؛ حيث شبه الشهيد بالقلب الناصع، وشبه القلب الناصع بالزنابق البرية؛ فكسا بذلك المشهد بكامله باللون الأبيض.

وفي بيت من قصيدة بعنوان(مرج الزهور) يستعير بارود اللّون الأبيض للقلوب فيقول:

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٦٠ .

وجريمـــــةُ الإبعـــــاد تحـــــــ ـــــــفر في تتابعهـــــا المثـــــير
صـــــوراً على جُـــــدُر القلـــــو ب البـــيض دائمـــة الحضـــور[1]

واستعارة اللَّون الأبيض للقلب بدلالة النقاء والصفاء والطيبة أمر معتاد وراسخ في ذهن المتلقي، غير أننا نحسب أن الشاعر إنما جعل القلوب بيضاء لتكـون خلقيـة محفورة فيها صور جريمة الإبعاد، ليصنع اللَّون الأبيض تضاداً لونياً يصـعب معـه أن تنطمس الصور، أو تبهت ألوانها، فتتلاشى معالمها، ولذا فهي دائمة الحضـور. وهكـذا فإننا نلاحظ أن الشاعر لا يستخدم الاستعارة منفصلة عن نسيج البيـت، ولا نسـيج القصيدة، وإنما مندغمةً فيه اندغاماً.

واستعار بارود اللّون الأحمر (لون الدم) للدروب في قصيدة الدوامة، حيث قال:

هذه أُمَّتَكَ الكُبرى قِفارٌ وعواصفْ

هل تأمَّلْتَ الدُّروبَ الحمْرَ والقتلى الغطارفْ؟(٢)

وبؤرة الاستعارة في البيت في تركيـب (الدروب الحمـر)؛ إذ وصـف بـارود الدرب بالحمرة لوناً في استعارة تشخيصية. وهو - كعادته في تعزيز دلالة الاستعارة بما حولها من معان – يورد كلمة (القتلى) حتى يجعل المشهد كله يسيل دماً أمام ناظري مخاطبـه الذي استفهمه في أول البيت عن تأمُّل المشهد، (هل تأمّلتَ).

واستعار بارود اللَّـون الأحمـر لنحـور الشـهداء وسرابـيلهم في قصـيدة بعنـوان (الطيور الخضر)، حيث قال:

(١) بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ،ص ٢١٤ .

(٢) السابق ، ص٧٨

بـــأبي سَـــفْرٌ مضَـــوا والمنايـــا رُفْقـــةٌ والدَّرْبُ شـــوكٌ وجَمْـــرُ
عشـــقوه وهـــو مـــنهمْ خَضـــيبٌ والنحـــورُ والسَّرـــابيلُ حُمْـــرُ[1]

يصف بارود في البيتين رحلة الشهداء في درب الشهادة يـرافقهم المـوت (والمنايـا رفقة)، ويشبِّه الدرب في قسوة السير فيه بالشوك والجمر، وأنه قـد تخضـب بـدمائهم، غير أنهم على الـرغم مـن أهـوال الدرب هـذه، فقـد عشـقوه. وأمـا بـؤرة الاسـتعارة التشخيصية في البيت؛ فهي قوله (النحور والسرابيل حمر). والحمرة بطبيعة الحال مـن الدم الذي سال من النحور التي هي موضع الضرب، وخضّب السرابيل فغيّر لونها، بـل خضَّب الأرض تحتهم في الدرب الذي يسيرون عليه. وكان لا بد لنا من تفصـيل شرح البيتين على هذا النحو؛ لأن الاستعارة فيهما جزء من هذه الصـورة الكليـة، لا تظهـر قيمتها الفنية في بيانها مفردة معزولة عن مجمل المشهد.

ومن الألوان التي استعارها بارود اللّون الأخضر لوصـف الشـهداء في الجنـة، ولا شك أن بارود نظر فيه إلى حديث المصطفي عليـه الصـلاة والسـلام، لمـا سـئل عـن الشهداء في قول الله عز وجل: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَـاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ آل عمران١٦٩ فقال: [أرواحهم في جوف طير خضرـ لهـا قناديـل معلقة بالعرش تسرح من الجنة حيث شاءت ثم تأوي إلى تلـك القناديـل] (صـحيح مسلم – كتاب الإمارة، الحديث رقـم: ١٨٨٧). ومـن ذلـك قـوله في قصـيدة بعنـوان (خمسون عاماً) :

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص١١٦.

فِـدى لعينيـكِ ربِّيـونَ مـا وهَنـوا تجـــدّدين بهـــم أيّامـــكِ الأُوَلا
خُضرُ الطيور هـمُ العُليـا منـازلهُم كُلٌّ يغـــرّدُ في قنديلـــه جَـــذِلا[1]

ولعل وصف الشهداء باللّون الأخضر ناتج عـن حيـاة الشـهداء رغـم مـوتهم في حسبان الناس؛ فاللّون الأخضر دلالته الحياة بحسب ما هو مسـتقر في ذهـن المـتلقي. ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ آل عمران - ١٦٩. وأما كون أرواحهم في جوف طير فدلالته السمو والرفعة والتحليق في الأعالي.

ويقول بارود في بيت أخر من قصيدة بعنوان (سعيد):

وبَـــخٍ بَـــخٍ خُضْرَـــ الطُّيـــو رِ مـــن الأواخـــر والأوائـــل[2]

وفي قصيدة بعنوان (الطيور الخضر):

مـــا تَســـاوى صـــارخٌ في جحـــيمٍ وطيـــورٌ في القناديـــلِ خُضْرُـــ[3]

وفي قصيدة بعنوان (مرج الزهور):

مَـــــنْ للقناديـــــلِ الحســـــا ن ســـواكِ يـــا خُضرَـ الطيـــور ؟[4]

وفي قصيدة بعنوان (سعيد):

أهـــــلُ القناديـــــلِ الطيـــــو رُ الخُضْرُـ قـد هـاجوا الحنينـا[5]

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٢١٩ .
(٢) السابق ، ص ٣١٤ .
(٣) السابق ، ص ١١٧ .
(٤) السابق ، ص ٢١٢ .
(٥) السابق ، ص ٣١٧ .

وفي قصيدة بعنوان (رسالة):

وأغتـــــــــدي مُـغـــــــــرِّداً في الخـــلد طـــيراً أخضـــــرا[1]

وقد سبق أن جمع الكوفحي كل هذه الأبيات في دراسته: (مـن ظـواهر التشـكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود) بوصفها متناصّـة جميعهـا مـع الحـديث الشـريف السالف ذكره، في جملة ما ذكر من شواهد ظاهرة التناصّ عند الشاعر بارود.

أما اللّون الأصفر فقد استعاره بارود بدلالة اصفرار الأجسـام المريضـة تشـبيهاً للفلسطينيين المشرَّدين والمهجَّرين، وهم في حالة القهر واستشعار الضـعف والعجـز والمرض والعلل والمهانة، وذلك في قوله في قصيدة بعنوان (مكة):

وينام الرصـيف والسِّـحَنُ الصفـ ـــراء تـأوي إلى بقايـا حصـيرِ
وتمـــوت الحيـــاة في كلِّ شيء حـول قلـبِ المدينـة المخمـورِ[2]

الكنـاية:

عرّف البلاغيون العرب القدامى الكناية تعريفات مختلفة، ومن بين أولئك

الجرجاني، الذي عدَّ النقاد المعاصرون تعريفه من أفضل التعريفات، إن لم يكن أفضلها، وأجمعها. "وكان عبد القاهر ذا فضل كبير على مسائل البيان العـربي، ومنهـا الكناية؛ لكونه يعتبر أهم بلاغي على الإطلاق يصـوغ مفهومـاً للكنايـة، ووضـع لهـا الأقسام وبيَّن فائدة التعبير بها؛ حيث ظلت جهوده يقتدي بها الباحثون منذ القـديم إلى يومنا هذا".(٣) ويقول تعريف الجرحاني "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى مـن

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٣٢٢ .

(٢)السابق ، ص: ٩٠ .

(٣) عبد الدايم، النسق الثقافي في الكناية ، ٢٠١٠م ، ص: ٣٣.

المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه".[1]

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص : ٦٦.

و"الكناية أسلوبٌ ذكيٌّ من أساليب التعبير عن المراد غير مباشرة، وهي من أبدع وأجمل فنون الأدب، ولا يستطيع تصيُّد الجميل النادر منها، ووضعه في الموضع الملائم لمقتضى الحال إلاَّ أذكياء البلغاء وفطناؤهم، وممارسو التعبير عمّا يريدون التعبير عنه بطُرُقٍ جميلة بديعة غير مباشرة، إنّ الذكِيّ اللَّمَّاح إذا أراد أن يتحدّث عن شيءٍ ما، صفةً كانَ، أو موصوفاً، أو نسبةً حكميّة، جالَ ذهْنُهُ لِيَدُلَّ على ما يُريد التعبير عنه بطريقة غير مباشرة، وطافَ في محيط ذلك الشيء لينتقي ممّا يلاحظ ما يُدلُّ به عليه، فَيُبْعِدُ حيناً، ويَقْرُبُ حيناً، ويتوسطُ حيناً، آخر، ويستَبْعِدُ ما لا يَراه حسناً جميلاً، ومَا لاَ يرى دلالته مناسبةً لمقتضى الحال".(١)

ويقول الثعالبي في مثل هذا عن الكناية الخفية: " ما لا يفهم منها المقصود إلا مع شيء من التأمل والتفكير لخفاء اللزوم بين المكنى عنه والمكنى به".(٢)

الكناية في شعر بارود:

تمرَّس عبد الرحمن بارود خلال رحلته مع كتابة الشعر على فنون البيان والبديع، فأجاد فيما حفظه ووعاه من أنماط هذه الفنون في عصورها السالفة، واستطاع أن يبتدع فيها صوراً بالغة الروعة، بما حصَّله من مستجدِّ المعارف، ومختلف الثقافات، وما حصل له من نضوج الموهبة، واكتمال الأدوات. وكانت الكناية بين هذه الفنون؛ حيث عني الشاعر باستخدامها بمهارة لتعميق الدلالة وإبهار المتلقي بالمعاني المدهشة. وسندرس الكناية عند بارود من زاوية أغراضها، وانتسابها إلى ثقافته، وإسهامها في تعميق الدلالات التي توخّاها خدمة للقضية الفلسطينية من خلال

(١) الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة. البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها، ص ١٤٢،١٤١.

(٢) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، الكناية والتعريض – تحقيق فريد عائشة حسين، ص: ٢٦. ٢٦.

شعره ؛ والكناية من الفنون التي لم يغيِّر فيها التنظير الجديد في فنـون البلاغـة شـيئاً كثيراً.

أثر حالة الحزن في كنايات الشاعر:

يقول بارود في قصيدة بعنوان (شموس الإيمان):

واصطحبنا الضياعَ في هـذه الدنـــ ـــيا ولما نضعْ عصـا الاغـترابِ[1]

الكناية في هذا البيت في قوله (نضع عصا الاغتراب)، وواضح أن بارود نظر فيها إلى الكناية العربية القديمـة الشـهيرة (وضـع عصـا الترحـال)، واسـتبدل بكلمـة (الترحال) كلمة (الاغتراب). ولا نحسب أن بارود أراد أن يستخدم الكناية المعروفـة، فلما واجهته القافية اضطر لهذا الاستبدال، وإنما نحسبه يريد الكناية هكذا، وبهـذه الكلمة لما لها من دلالة أعمق من كلمة الترحال على ما يريده بارود من إظهـار ضـيقه بحالة التشرُّد؛ إذ إن الغربة ضعف، والغريب مستضعف، وكأنه يريـد أن يقـول: لمـّا نتوقف عن التشرُّد والتيه في موانئ الدنيا ومطاراتها، ولمّـا ننتصر، أو تُحـلُّ قضـيتنا فنعود إلى وطننا.

وفي بيت آخر من القصيدة نفسها، يقول بارود :

انهضي لـن يُبَـدَّلَ النِّـيرُ بالنِّيـــ ـــرِ ولن ترضـخي لشرـعِ الغـابِ[2]

والكناية في قوله (النير)؛ وهو الخشبة التي توضع فوق عنق ثور المحـراث، كنايـة عن حالة السُخرية والإذلال التي يعيشها الفلسطيني، وفي قوله (شرع الغاب) كنايـة عن الظلم؛ إذ إن شرع الغـاب يقـوم على القـوة لا القـانون والإنصـاف؛ إذ تفـترس

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٩٥ .

(٢)السابق ، ص ٩٧ .

الحيوانات القوية الحيوانات الضعيفة. والكناية الثانية هذه كناية مشهورة دارجة الاستخدام في اللغة المعاصرة، غير أن استخدامها في قلب صورة موائمة لدلالتها يعصمها من ابتذال جريانها على ألسنة العامة. وذلك لقرنها بالكناية في الشطر الأول من البيت (النير).

وفي بيت ثالث من القصيدة نفسها يقول بارود:

ومحـــالٌ أن يصـــبحَ الدمُ مـــاءً ويفـــرَّ الجـــاني بـــدون عقـــابِ[1]

والكناية في قوله (يصبح الدم ماء) كناية عن ضياع الحق، واتبعها بارود بما يشبه الشرح في قوله (يفر الجاني بدون عقاب). ونحسب أن بارود لم يكن موفقاً في هذا البيت توفيقه في البيتين السابقين؛ حيث لم يفعل في الشطر الثاني من البيت غير أن كرّر الدلالة المفهومة من الكناية في الشطر الأول، وعلى قدرها تماماً بلا زيادة ولا نقصان. ولما كانت الكناية (يصبح الدم ماء) من الكنايات المبتذلة بكثرة الاستعمال عند العامة، فقد كان ينبغي لها استعمالاً مبدعاً يخرجها من دائرة الابتذال هذا إلى دائرة الإدهاش؛ حتى تقوى على إمتاع المتلقي.

ويكني بارود عن فلسطين في بيت من قصيدة بعنوان (شموس الإيمان) ببلاد الأحزان:

ذي بلادُ الأحـزانِ قـد سَـقَتِ الأد مـــعُ أرجاءَهـــا على الأحقـــابِ[2]

وقد نظر بارود في هذه الكناية إلى فلسطين من زاوية الظلم الذي وقع على أهلها، والحزن الذي اعتراهم، ويتجدد يوماً بعد يوم في مجازر وحشية، وممارسات إرهابية،

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٩٧ .

(٢)السابق ، ص ٩٥ .

جعلت بلادهم حقيقة بأن توصف ببلاد الأحزان. ولم ينسَ بارود أن يعزز هذا المعنى في بقية البيت، فجاء بقوله: (الأدمع) تأكيداً لحالة الحزن، وبقوله: (على الأحقاب) تأكيداً لاستمراره وديمومته.

كنايات الشاعر الإيمانية والروحانية:

ونريد بالكنايات الإيمانية والروحانية ما كنى عنه الشاعر من أمور عقدية، وأماكن مقدسة، وشهداء،ومن ذلك تكنية الشاعر عن الله سبحانه وتعالى في قصيدة بعنوان (عام مضى) في قوله :

حَلّاكِ مَنْ يتحلى باسمِه الذهبُ وأطيبُ الطيب فيكِ الرُّسْلُ والكتبُ[1]

والكتـــــــــــــــــــــبُ[1]

والكناية في قوله: (من يتحلى باسمه الذهب) يراد بها الله سبحانه وتعالى؛ أي أن الناس إذا كانوا يتحلون بالذهب، فإن حليتك أنت كساك إياها الله الذي يتحلى باسمه الذهب نفسه. ولما كان بارود قد اختار لفلسطين في هذا الموضع صورة الفتاة، فحدثنا عن حليتها، راح يكمل لنا وصف طيبها، الذي هو (الرسل والكتب)، فاكتسب البيت بذلك اتساقاً وجمالاً، وترتيباً تنازلياً. ولعل الكناية هذه واحدة مما يكشف البنية الفنية المتناهية الجمال في تأليف بارود ، كما يكشف قدرته على ابتداع الكنى مما لم يسبقه به الشعراء والكتاب.

وكنى بارود عن المسجد الحرام في قصيدة بعنوان (مكة) بعدد من الكنايات في الأبيات الأربعة الأول:

أَيَّ هذي الأسرابَ فوق الغَديرِ حَـــوِّمي في مَرابـــع البَلُّـــورِ

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٥٢ .

ظَلَّــلي مَعبَــدَ القــرونِ وعــودي وخُــذي للقلــوبِ بعــضَ النَّمــيرِ
وانظُــري للــثَّرى الطَّهــورِ وقــولي بــورِكَ النُّــورُ يــا رِحــابِ النُّــورِ
عانِقِيهــا فَــذي ديــارُ النبييـــــ ـــن عليها يرِفُ مَجْـدُ العُصـورِ[1]

والكنايات في الأبيات الأربعة في قوله (مرابع البلور – معبد القرون – رحاب النور – ديار النبيين)، ونلحظ في الأبيات انشراح صدر لا نحسُّه إلا قليلاً في نَفَس الديوان الذي يغلب عليه الحزن، وضيق الصدر بالتشرُّد والغربة، ومشاعر الخيبة في أبناء الوطن وإخوان العقيدة والعرق. وما ذلك ألا لأن الشاعر استشعر هنا – وهو يخاطب الحجيج – الطمأنينة، وهدوء النفس، وسكون الروح، واستذكر – من زاوية أخرى – قوة العقيدة وقدرتها على هزيمة الظلم والعدوان، وممارسات التسلط على خلائق الله، يوم اندفعت جحافل أهلها، وانساحت في ربوع الدنيا تحقُّ الحقَّ، وتزهق الباطل، فعاش بخياله مشهد تحرير فلسطين؛ فانتعشت روحه وفارقه اليأس القاتل الذي لوَّن معظم شعره. ونلمس هذا الانشراح أيضاً إذا ما ذكر الشاعر الشهداء، وتحدَّث عن منازلهم في الجنة، وغبطهم على ما خصَّهم الله به من فضل الشهادة، فها هو يقول في قصيدة بعنوان (خمسون عاماً):

خُضرُ الطيور هـمُ العُليا منـازلهُم كُلٌّ يغـــرّدُ في قنديلـــه جَـــذِلا
يأبى لنا الهُونَ من أمّ القرى نسـبٌ تبـوّأ المسـجدَ الأقصى ـ له نُـزُلا[2]

ففي البيتين يورد بارود كنايتين في قوله: (خضر الطيور) كناية عن الشهداء، وقوله: (أم القرى) كناية عن مكة المكرمة. والكنايتان يكمن سر جمالهما ابتداء في

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٨ .
(٢)السابق ،ص ٢١٩ .

أنهما مأخوذتان من القرآن والحديث، في قوله تعالى:﴿**وَكَذَٰلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِتُنْذِرَ أُمَّ الْقُرَىٰ وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنْذِرَ يَوْمَ الْجَمْعِ لَا رَيْبَ فِيهِ ۚ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ**﴾ (**الشورى ٧**). ثم قوله صلى الله عليه وسلم: «**أرواحهم في جوف طير خضر لها قناديل معلقة بالعرش تسرح من الجنة حيث شاءت ثم تأوي إلى تلك القناديل**»(صحيح مسلم). أما الجمال الذي أضافه الشاعر لدلالة بيته فهو في دمج الكناية في بيئة الصورة التي حولها في قوله في البيت الأول (كل يغرِّد) وصفاً للطيور الخضر، وفي البيت الثاني في وصله أم القرى بالمسجد الأقصى.

وكنَّى بارود في غير موضع عن فلسطين كنايات تنمُّ عن قدسية أرضها؛ فهي تارة (وطن الهدى)؛ كما في قصيدة (وطني):

وطنَ الهدى منِّي إليك سلامُ يا من بشعبك حلّت الأسقامُ[1]

وتارة (بلاد القرآن)؛ كما في قوله في قصيدة بعنوان (شموس الإيمان):

يا بلادَ القرآنِ كم قوَّضَ اللهُ عروشاً قامت على الاغتصابِ[2]

والكناياتان في البيتين جاءتا هكذا لما نظر الشاعر إلى فلسطين، وتاريخ الأنبياء فيها، وقدسية بعض مواضعها، وكأنه يتحسَّر على ما آل إليه حالها تحت تدنيس اليهود.

توظيف الموروث :

دراسة توظيف الموروث في الشعر عنصر أساسي من عناصر تقويم تجربة الشاعر، لما لهذا التوظيف من أثر واضح في إنتاج الإشارات والإيحاءات التي تعين المتلقي على استبطان دلالات القصيدة. و"لا شك أن استيعاب الشعراء العرب المحدثين للتراث

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٦٧ .

(٢) السابق ، ٩٧ .

بأشكاله المتنوعة، وتوظيفه في النص الشعري، قد أصبح ظاهرة شائعة وسمة بارزة من سمات الشعر العربي الحديث، فما من شاعر عربي معاصر إلا ولجأ إلى توظيف معطيات التراث في أعماله، بحيث أصبح يشكل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشعري المعاصر، فاتكاء الشاعر على موروثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفرداً. وأصالة الشاعر وتفرده يزيدان بمقدار غنى التراث الذي يعتمد عليه ويربط أسبابه به". (١)

"ولفظة التوظيف مصطلح نقدي يدل على تقنيات استثمار التراث في الأعمال الشعرية بغية إمداده بالأبعاد التي تنقصه؛ أي بإثراء قالبه الذي جمد عنده بمعان معاصرة طيعة تقبل السفر إلى الماضي، كما تقبله إلى المستقبل، أو على العكس من ذلك: إغناء هذه الأعمال الشعرية بمواقف وشخصيات تراثية تشبع الحيوية بالشحنة الإيحائية والرمزية". (٢)

"والتراث عملية تراكم دائمة عبر الماضي، مروراً بالحاضر، وتجاوزاً إلى المستقبل، ولا يمكن أن يكون هنا قطع زمني في هذه العملية، فتجربة الإنسان في الماضي تصبح تجربة جديدة في الحاضر، وتستمر إلى المستقبل. ولهذا يكون علينا أن نستفيد من الإرث لتطوير الحاضر وتجديده والعمل من أجل المستقبل، من دون أن يطغى إرث الماضي على الحاضر، ولا يلغي الحاضر الماضي، ولا يقف الماضي في سبيل المستقبل". (٣)

---

(١) حمدان، عبد الرحيم حمدان، (٢٠١٠م)، استدعاء التراث الأدبي، مصدر إلكتروني.

(٢) المساوي، عبد السلام، (١٩٩٣م)، توظيف التراث في الشعر العربي الحديث، مجلة العربي: العدد ٤١٢ - ٣/١٩٩٣ – آداب.

(٣) بوهرور، حبيب، (٢٠١٣م). علاقة الشعر العربي بالتراث، جريدة المستقبل: العدد ٤٧١٥ - صفحة ٢٠. =

توظيف الموروث عند بارود:

عدَّ كثير من النقاد استحضار الشخصيات التراثية من أهم المفاهيم والتقنيات المستخدمة في توظيف التراث. وتوظيف الشخصية يكون باستحضار صفاتها، أو أدوارها، أو أقوالها، ونحو ذلك. وقد استحضر بارود عدداً وافراً من الشخصيات المختلفة والمتباينة في شعره، ووظفها في سياقات مختلفة عمَّقت الدلالات التي كان بصددها. وشملت الشخصيات التي استحضرها شخصيات من الملائكة والأنبياء والمرسلين، ومن الصحابة والتابعين، والشهداء في معارك المسلمين السالفة، وشهداء فلسطين ممن اغتالتهم يد الغدر الصهيونية، ومن استشهدوا في عمليات التفجير الاستشهادية. واستحضر الشاعر من جانب آخر شخصيات يهودية تراثية ومعاصرة، وغالباً من يكون غرضه منها بيان لؤم طبائع اليهود التي تمثلها هذه الشخصيات. واستحضر كذلك شخصيات من التراث العالمي ترمز إلى أمور محددة أراد الشاعر بيانها. وسندرس أبرز الجوانب التي استحضر فيها الشاعر شخصيات تراثية، ووظَّفها لخدمة مضامينه ودلالاته، ونريد بها ما ارتبط من هذا الاستحضار برؤيته الإسلامية؛ بوصفها المشكاة التي يخرج منها النور الذي يضيء كل شعره بالأفكار والرؤى والإيحاءات.

و"لعل ظاهرة استحضار الشخصيات التراثية أن تكون أبرز الظواهر الفنية في شعر بارود؛ فقد جاءت بعض قصائده أشبه بلوحة فسيفسائية من الرموز والشخصيات التراثية؛ سواء من التاريخ الموغل في القدم أو من التاريخ الحديث؛ حيث نجده يوظف هذه الشخصيات في سياقات متعددة، وذلك في إطار التجربة

= مصدر إلكتروني.

الخاصة التي يحاول الإبانة عنها".[1]

استحضار شخصيات الرسل والأنبياء:

استحضر بارود شخصيات الرسل والأنبياء في غير موضع؛ فقد استحضرها وهو يثني على الله تعالى في معرض الدعاء في قصيدة (جدَّ الرحيل)؛ إذ يقول:

فـامنُنْ فـأمْرُكَ أنـتَ واحـدةٌ ... لمـحَ الـبروقِ وخَطْـرَة الهُـدْبِ
نجَّيْـتَ نوحـاً إذ يلاطِـمُ هـا ... مـاتِ الجبـالِ المـوجُ أو يُـرْبِي
ورنـا الخليـلُ إليـكَ فانكسرتْ ... عنـه الجحـيمُ تَـؤُجُّ في الخُشْـبِ
وأجَـرْتَ أَيُّوبـاً تَقاذَفُـه الـ ... ـغَمَـراتُ مـن خَطْـبٍ إلى خَطْـبِ
وبُـنَيَّ يعقـوبٍ أجَـرْتَ وقـدْ ... ألـقى بـهِ المُلْقُـونَ في الجُـبِّ
وبـك اتَّـقى ذو النـونِ مِحنَتَـهُ ... وابْـنُ البَتُـول نجـا مـنَ الصَّـلْبِ
وشَـقَقْتَ كالطَّـودينِّ مِـنْ لُجَـجٍ ... عن دربِ موسى المُشْمِسِ الصُّلْبِ
جُـدُرٌ مَهـولاتٌ هَـوَيْنَ على ... طـاغوتِ مصرَ وجَيْشِـهِ اللَّجْـبِ
أحْبَطْـتَ كيـداً ظَـلَّ يُحْكِمُـهُ الـ ... ـحِجَجَ الطـوالَ ومـاتَ كالكَلْـبِ
ومضى الأمـينُ ولا يَكـاد يَـرا ... هُ الدَّهـرُ مضـطجِعاً على الجَنْـبِ
حمـم وأرجـاء تـدور وأهْـ ... ـواءٌ تَمـورُ عتيَّـةُ الحَـرْبِ
يلـقى وحـوشَ الجاهليـة في الثـ ... ـقَلَيْنِ فـوقَ جَهالـةِ العُـرْبِ
فنَصَرْتَ نَصْراً لـم يَمُـرَّ بـأحـ ... ـلامِ الحيـاةِ وأسـطُرِ الكُتْـبِ[2]

يستحضر بارود في الأبيات السابقة أسماء الرسل والأنبياء وشيئاً من سيرهم، ولا

(١) الكوفحي، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، ص: ٨٩

(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٠٦، ١٠٧ .

سيَّما بعض مواقف الشدة التي لجؤوا فيها إلى الله فأجارهم، في هذا المقام (مقام الدعاء) الذي من مندوباته الثناء على الله سبحانه وتعالى، وتمجيده بين يدي الدعاء؛ إذ إنه أرجى للاستجابة. والشاعر – وهو في محنة التشريد واستلاب الوطن – يستخدم سلاح الدعاء في معركته لاسترداد الأرض السليبة، وهذا ما وظف فيه الشاعر شخصيات الرسل والأنبياء الذين عاش عدد منهم في أرض فلسطين. وهكذا فإن بارود يصل الماضي بالحاضر، ويذكِّر بأن المعركة بين الحق والباطل ممتدة منذ بدء الخليقة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. على أن القدر الوافر من معرفة الشاعر بسِيَر الأنبياء والرسل مكَّنه من توظيفها توظيفاً فعّالاً في دلالة جزئية، اندغمت في نسيج قصيدته، فعمَّقت الدلالات النهائية لمجمل القصيدة.

ويستحضر بارود شخصيات الأنبياء في قصيدة بعنوان (عام مضى)، وهو يذكر تاريخ الأنبياء الذين عاشوا في فلسطين، وينازع فيهم اليهود الذين يعتبرونهم أنبياءهم، ويذكر شيئاً من صفاتهم التي لا تشبهها صفات اليهود. يقول بارود:

هذي فلسطينُ يا من ليس يعرفها ... كأنَّ أحجارَها القدسيَّةَ الشُّهُبُ
هنا شموسٌ وأقمارٌ هنا قِمَمٌ ... بيضاءُ تسطَعُ لم تَعْلَقْ بها الرِّيَبُ
أطابَ طَيْبةَ خِلٌّ لا نظيرَ له ... وفي الخليل خليلٌ دونه الرُّتَبُ
إسحاق يعقوبُ داودُ المضيء سُلَيـ ... ـمانُ الحكيمُ وهل مثلُ الخليل أبُ؟
هذا العظيم شُعيبٌ شيخُنا وهنا ... موسى الكليمُ له الألواح تُنتَخب
ومريم ابنة عمرانَ التي شَرُفَت ... بها الدُّنى وعليها اسَّاقَطَ الرطبُ
هنا ترعرع يحيى وابنُ خالته ... عيسى ـ ومِن زكريّا العلم والأدبُ
صلَّى الإله عليهم حيثما ذُكِروا ... وحيثما قَطَرتْ في العالم السُّحبُ
الصادقونَ وحزبُ الصادقين همو ... ألدُّ أعداء مَنْ خانوا ومن كذبوا

آباؤنـــا نحـــن لا آبـــاءُ شِرذمـــةٍ حلَّـــت بهـــا لَعنـــاتُ الله والغضـــبُ
النُّـــورُ للنُّـــور والمشـــكاةُ واحـــدةٌ والكفر للكفر والأنساب تنسحبُ
خَلِّ النبيِّين يا صهيون لسـت لهـم واتبـع قطيـع كلاب هـدَّها الكَلَـبُ[1]

لعل الدلالة والهدف المبتغى من استحضار أسماء الأنبياء لدى الشاعر في الأبيات السابقة، بيان أسماء الأنبياء الذين يدَّعي اليهود انتماءهم إليهم، ويتذرَّعون بذلك للاستيلاء على المسجد الأقصى، وكامل أرض فلسطين، بل كامل الأرض ما بين الفرات والنيل. ولكي ينازعهم الشاعر على الأرض ويثبت ملكيتها له، نفى عنهم الانتماء لهؤلاء الأنبياء، بل قال إنهم ألدُّ أعداء اليهود الذين كذبوا عليهم وخانوهم، ولم يكتف الشاعر بنفي صلة اليهود بهؤلاء الأنبياء، وإنما نسبهم إلى المسلمين في قوله: (آباؤنا نحن)، وأورد بعض الحجج على أن اليهود لا ينتسبون إلى هؤلاء الأنبياء، مثل كفرهم وقبيح أفعالهم التي نالوا عليها لعنة الله وغضبه.

ويستحضر بارود في قصيدة القدس شخصيات الرسل والأنبياء دون ذكر أسمائهم، وقد اصطفوا للصلاة في المسجد الأقصى خلف إمام المرسلين عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم في مسراه إليه.

جَيْـــشُ النَّبيِّيـــنَ هُنـــا في المســـجدِ الأقصى احتَشَـــدْ
لـــم يُـــرَ قَـــطُّ مِثـــلُهُ مِـــنْ أَزَلٍ إلـــى أَبَـــدْ
مَـجَـــــرَّةٌ إنْسِـــــيّةٌ مـــا لِشُموسِهـــا عَـــدَدْ
مِـــنْ كُلِّ فَـــجٍّ أقْبَلُـــوا فَلَـــمْ يَغِـــبْ مِـــنْهُمْ أحَـــدْ
يُرَحِّبُـــونَ بالأمِيـــ ـــرِ القائِـــدِ الذيْ وَفَـــدْ

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٥٣ .

وَخَلْفَكَ اصْطَفُّوا بلا ضَغِينةٍ ولا حَسَدْ
تَحْتَ لوائِكَ الأَشَمِّ والِدٌ وما وَلَدْ
امْدُدْ يَمينَكَ اسْتَلِمْ وَدِيْعَةَ الفَردِ الصّمَدْ
القُدْسُ عُقْرُ دارِكُمْ كالرّوح تعمُرُ الجسدْ[1]

يستحضربارود شخصيات النبيين في الأبيات السابقة من قصة الإسراء والمعراج، ويوظّفها للدلالة على قدسية القدس. وإن كان الشاعر قد استحضرشخصياتهم فيما ذكرنا سابقاً لتوظيف ما مر بهم من المحن، والتفريج الإلهي استجابة لدعواتهم؛ فهو هنا يستحضرها لتوظيف قبولهم إمامة المصطفي، وإمارته، وقيادته إياهم، عليه الصلاة والسلام (الأمير القائد الذي وفد)؛ ليصل من بعد كل ذلك إلى تسليم القدس للرسول عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، وديعة من الله سبحانه وتعالى (امدد يمينك استلم وديعة الفرد الصمد).

استحضار شخصية الرسول القائد الحربي وشخصيات قادة الفتح الإسلامي:

استحضر بارود شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، بعدد وافر من أوصافه ومواقفه وأحاديثه، بحسب ما يرمي إليه في كل قصيدة، أو جزء من قصيدة من دلالات، وما تثيره القصيدة من إشارات وإيحاءات. وقد جعل وصفه قائداً حربياً واحداً من أكثر أوصافه استحضاراً في شعره؛ إذ يكثر ذلك عند تحريضه أبناء شعبه – أو عموم المسلمين – على الجهاد، فيذكر صوراً من معارك تراثية خاضها المصطفى عليه الصلاة والسلام قائداً لجنوده من الصحابة. يقول في قصيدة بعنوان (مكة):

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٠١ .

وزُحـوفُ الإسـلامِ تصـفع وجـهَ الظُّلـمِ والخيـلُ داميـاتُ الصـدورِ
وإذا بالرَّسـولِ يكتسـحُ المـو تَ صغيراً باسم العزيـزِ القـديرِ[1]

والبيتان يحملان صورة معركة تنتمي إلى تـراث المعـارك الإسـلامية، وشخصـية الرسول صلى الله عليه وسلم مستحضرة في قلب الصورة بصفة القائد الشـجاع الذي يستصغر الموت طالما أنه باسم الله سبحانه وتعالى،وفي سـبيله.والدلالة الخفيـة– فيمـا نأوِّل – الدعوة إلى الاقتداء والتأسَّي.

واستحضر بارود شخصـيات الصـحابة _ رضـوان الله علـيهم ـ بوصـفهم قـادة حربيين ومجاهدين، وبدأ الشاعر ذلك منذ وقت مبكِّر، كما تشير إلى ذلك قصيدة بلا عنوان في مرحلة الخمسينيات؛ حيث يقول :

بهـا قـد قاتـل الفـاروق حقـاً وخـالدُ في الـوغى بطـل جليـلُ
وعمـرو كان رأسَ الجـيشِ فيهـا وفي الشـدّات داهيـةٌ نبيـلُ
وخـالدٌ المظفَّـرُ أيُّ ليـثٍ ينـازله يـكون له قتيـلُ[2]

ولم نرد من إيراد هذا الشعر الضعيف غير الإشارة إلى البداية المبكرة لاستحضار شخصيات صحابة رسول الله _ صـلى الله عليـه وسـلم _ بوصـفهم قـادة حـربيين، ولكن الشعر في نفسه لا يعين على إبراز دلالات مبتدعة في التوظيف. غير أن بارود في مراحل شعره الأخرى استطاع أن يجعل من هذا التوظيف عنصراً من عناصر إذكاء الروح الثورية، وتحبيب الجهاد. يقول بارود في قصيدة بعنوان (فلسطين):

أيهـا الأعـور الصـغيرُ رويـداً (بـابُ لُدٍّ) ميعادنـا للجِـلادِ

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٩ .
(٢)السابق ، ص ٥١ .

قائـــدي فـــارسُ الـــبُراقِ وإخـــوا ... ني المثـــنَّى وطـــارقُ بـــن زيـــادِ
قـد أضـاءَ القـرآن قلـبي فحلَّقـ ... ـــتُ وراءَ الأزمـــانِ والأبعـــادِ[1]

ذكر بارود في أول البيت (فارس البراق) كناية عن الرسول ، صلى الله عليه وسلم، ثم ذكر قائدين من قواد معارك المسلمين، هما المثنى بن حارثة وطارق بن زياد. وبؤرة التوظيف في قوله: (إخواني)؛ أي أني امتداد لهما، ولاسيّما في صفتهما المستحضرة هنا؛ وهي صفة المجاهدين. ولعل في قول بارود : (وراء الأزمان والأبعاد)، تصريح بأنه سعى إلى استحضار هذه الشخصيات – بأبعادها الموظفة هنا – من التراث البعيد زماناً ومكاناً (الأزمان والأبعاد)؛ لتعميق دلالة أبياته حتى تقوى على فعل التحريض.

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (يا تائهون على الدروب):

جُـــنَّ اليهـــودُ وقـــد رأَوْا عُمَـــراً ... قَـــدْ عاد حَرْبَتُـــه بِيُمنـــاهُ[2]

وشخصية عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه – فاتح القدس تثير الرعب في نفوس اليهود، وهو هنا رمز للمجاهد الفلسطيني الجسور، والاستحضار بغرض إسباغ صفة الجسارة عليه.

وفي قصيدة بعنوان (ضياء الروح) يقول بارود :

لقـــد ولدت لنـــا الأنفـــالُ أُســـداً ... لنظفـــرَ بالبطولـــةِ مـــن صـــبانا
أبـــو جهـــل بشـــبلينا قتيـــلٌ ... فـــأيَّ هديـــةٍ قـــد أهـــدَيانا !
وأَمَّرْنـــا أســـامةَ بعـــد زيـــدٍ ... وفي الجـــيش العظـــيم خليفتانـــا

(١) بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٣١ .
(٢)السابق ، ص ١٤١ .

وبـــابن القاســـم الثقـــفيّ مـــدَّت لنـــا السِّـــنْدُ المحـــرَرةُ الجِرانـــا
وحيِّ بـــني الجمـــوح فتُـــوَّ عمـــرو بَوارقَنـــا إذا خطـــبٌ عرانـــا
ومصـــعبٌ العظـــيمُ فـــتى عمـــيرٍ وحارثـــةٌ لروضـــته دعانـــا
وحـــدِّثْ عـــن تمـــاضرَ عـــن سُـــلَيمٍ فحـــادي القادســـيّة قـــد حـــدانا
تقـــلَّدتِ البطولـــةَ يـــومَ جـــادتْ بأربعـــةٍ بهـــم شِـــدْنا عُلانـــا[1]

ولا تختلف هذه الأبيات عن سابقاتها من حيث غرض الاستحضـار، والدلالات المتوخاة من توظيفها.

توظيف مفاهيم من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف كانا من بين ما حفظ منه بـارود قـدراً كبيراً، - ولا ندري إذا ما كان قد حفظ القرآن كله أم لا – وتَـمَثَّلهما سلوكاً ومنهجاً، ومصدرين للتفكير وانطلاق الـرؤى والمواقـف في شـتى منـاحي الأنشـطة الحياتيـة، ومقياساً لقيم الخطأ والصواب والحق والباطل؛ ولذا فإن قـارئ الديـوان يلمـس أثـراً واضحاً لهما في رؤى بارود وأفكاره. ونحسب أن دراستنا لهذا الأثر في شعر بارود تحت هذا العنوان أوفق من أن ندرسه تحت عنوان يتضمن كلمة التناصّ؛ فمن شـأن ذلـك أن يفتح لنا باباً أوسع لتتبع توظيف مفاهيم قرآنية وسـنية، أكـثر مـن الاقتصـار على حصر النصوص المباشرة، وفي شعر بارود قدر يصعب عدُّه تناصاً، ولكننا نلمح فيه أن الشاعر حين قاله نظر فيه إلى نصٍ من القرآن أو الحديث.

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٩١، ١٩٢ .

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (الدوّامة) :

بَدَّدَتْنا الرِّيحُ في الهُوَّةِ مِليونَ ذراعِ [1]

نحسب أن بارود حين قال هذا البيت نظر فيه إلى الآية الكريمة: ﴿**وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ**﴾ **(الحج٣١)**. ولعلنا نلمح هنا أن بارود لم يعمد إلى كلمات الآية ليضمِّنها البيت كما هي تماماً، وإنما أعمل فيها من كلماته ما عزل الصورة القرآنية عن مقصدها، ووظفها في إطار صورة أخرى يريدها الشاعر، وهذا أسلوب يجيده الشاعر، أعانه عليه معرفة واسعة بالقرآن والسنة، وصورهما ومفاهيمهما من زاوية، ومطواعية اللغة في يده من زاوية أخرى.

وفي بيت من قصيدة بعنوان (مكة) يقول بارود:

إنَّه أحمدُ الذي ملأ الدُّنْيا وكان خُبْزُهُ مِن شعيرِ
مِن هُنا يَخْرُجُ العمالِقَةُ الأبرا رُ من ذلك الكتابِ المنُيرِ [2]

ولا بد أن بارود أخذ عبارة (الكتاب المنير) من قوله تعالى: ﴿**فَإِنْ كَذَّبُوكَ فَقَدْ كُذِّبَ رُسُلٌ مِنْ قَبْلِكَ جَاءُوا بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَالْكِتَابِ الْمُنِيرِ**﴾ (آل عمران – ١٨٤)، غير أن بارود أخذ الكلمة وجعلها كناية عن الرسول صلى الله عليه وسلم الذي يخرج من مدرسته العمالقة الأبرار من الصحابة، ومن الأتقياء والشهداء من المسلمين على مر العصور. وهكذا فإن بارود يوظّف المعاني والمفاهيم القرآنية والسنية في دلالات مبتدعة.

(١)بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٧٩ .

(٢)السابق ، ص ٩١ .

ويقول بارود في قصيدة بعنوان (السهام):

رُبَّ ألــفٍ مــن الرَّجــال بظُفْــرٍ مــن شــهيدٍ تخطَّفتــه الطيــورُ
يحكُــمُ الله بيننــا كلُّ هــذا الــــ ـكَوْنُ عَبْدٌ وهــوَ العــليُّ الكبــيرُ[1]

أخذ بارود قوله: (يحكم الله بيننا) من قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ كَانَ طَائِفَةٌ مِنْكُمْ آمَنُوا بِالَّذِي أُرْسِلْتُ بِهِ وَطَائِفَةٌ لَمْ يُؤْمِنُوا فَاصْبِرُوا حَتَّىٰ يَحْكُمَ اللَّهُ بَيْنَنَا وَهُوَ خَيْرُ الْحَاكِمِينَ**﴾ (الأعراف – ٨٧).

وفي قصيدة بعنوان (غريب الديار) بيت يقول:

لكَ اللهُ يــا أقصى- تقنَّعْــتَ باكيــاً وكلُّ صــــناديدِ الرِّجــــالِ أسِــــيْرُ
بكيتَ وأيدي الجاهليــاتِ تلــتقي عليكَ وعِجْــلُ السَّــامريِّ يخُــورُ[2]

وفي قول عبد الرحمن بارود (وعجل السامري يخور) نظر إلى قول الله عــز وجــل: ﴿**قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَٰلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ (٨٧) فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَٰهُكُمْ وَإِلَٰهُ مُوسَى فَنَسِيَ (٨٨)**﴾ (طه). واستدعى بارود هذا المشهد ليرمز بــه إلى طبــع بــني إسرائيل في المكر والخديعة حتى مع نبييهم موسى وهارون؛ عندما أمرهم هارون بــأن يلقوا الحلي الذي كانوا قد استعاروه من قبط مصر في حفــرة فيهــا نــار؛ حــتى ينصــهر ويصير كتلة واحدة ينتظرون بها – موسى عليه السلام – ليرى فيها ما يشاء. ثم جاء السامري وألقى عليه تلك القبضة التي أخذها من أثر االرسول، وطلب من هارون أن يدعو الله له ليستجيب ما يدعو به هو، وهو يخفي في نفسه أمراً لم يطلع عليه هارون

(١)بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١١٥

(٢)السابق ، ص ١٢١ .

عليه السلام، فدعا له هارون، ثم دعا السامري الله أن يجعل هذا الحلي عجلان فاستجاب الله دعائه بسابق دعاء نبي الله هارون، وكان عجلاً له خوار، استدراجاً من الله لهم ومحنة واختباراً.[١]

وفي قصيدة بعنوان (خمسون عاماً):

فإن تطاولتِ الأسفارُ يا ولدي كن ثاني اثنين بالرحمن كي تصلا[٢]

تصـــــــــــــــــــــــــــلا[٢]

وفي البيت نظرٌ إلى قول الله سبحانه وتعالى: ﴿**إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ**﴾ (التوبة – ٤٠).

وفي قصيدة بعنوان (سعيد) يقول بارود :

خذْ أيها الخنْزير واصْلَ النارَ أسفل سافلينا

خذ وانقِلعْ وعليك لعنةُ ربنا واللاعنينا[٣]

وفي البيت الأول نظرٌ إلى الآية الكريمة: ﴿**ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ**﴾ (**التين ٥**)، أما البيت الثاني فالنظر فيه إلى الآية الكريمة: ﴿**إِنَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا أَنزَلْنَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَالْهُدَى مِنْ بَعْدِ مَا بَيَّنَّاهُ لِلنَّاسِ فِي الْكِتَابِ أُوْلَئِكَ يَلْعَنُهُمُ اللَّه وَيَلْعَنُهُمُ اللَّاعِنُونَ**﴾ (البقرة ٥٩).

---

(١) انظر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ، ص ١٥٤.

(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٢١٩ .

(٣) السابق ، ص ٣١٧ .

أما توظيف الحديث النبوي الشريف؛ فكان أوضحه في استخدام عبارة (الطيور الخضر) وصفاً للشهداء، كما أوردنا سابقاً في حديثنا عن الاستعارات اللّونية عند بارود. والحديث هو: [**أرواحهم في جوف طير خضر لها قناديل معلقة بالعرش تسرح من الجنة حيث شاءت ثم تأوي إلى تلك القناديل**] (صحيح مسلم – كتاب الإمارة، الحديث رقم: ١٨٨٧). ويقول الكوفحي في دراسته عن ظواهر التشكيل الفني في شعر بارود: "ولعل هذا الحديث أن يكون من أكثر الأحاديث النبوية حضوراً في شعر بارود، إذ نطالع صور التناصِّ المختلفة معه في عدد غير قليل من القصائد".(١)

ونحسب أن هذا الاستحضار المتكرر لوصف الرسول صلى الله عليه وسلم لأرواح الشهداء، يفصح عن حب بارود العميق للشهادة، وغبطته الشهداء على ما خصَّهم به الله من عظيم الفضل .

(١) الكوفحي، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، ص: ١٠٠.

المبحث الرابع

البنية الإيقاعية

عدَّ أساتذة نظرية الأدب، ومنظِّروها الموسيقى من أخصِّ خصائص الشعر، وواحدة من أهم ميزاته التي يعلو بها مع الصورة الشعرية على سائر ألوان الفنون اللغوية؛ ذلك أنها تكسبه خاصية الإمتاع، وإشاعة روح الطرب في نفس المتلقي. ويقول إبراهيم أنيس: "والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى".[1]

الأخرى".[1]

الإيقاع الخارجي:

مصطلح الوزن مصطلح قديم في النقد العربي؛ غير أن تقسيمه إلى خارجي وداخلي تقسيم حديث استخدم في محاولات نقدية نهجت نهج النظريات النقدية الغربية. ولكن المصطلح تأكَّد ووضح مفهومه واستقر استخدامه مع ظهور الشعر الحديث، من شعر التفعيلة، والشعر المنثور؛ بغرض بيان الفرق من زاوية الموسيقى بين الشعر الملتزم قواعد العروض في القصيدة العربية، والشعر الحديث القائم على وحدة التفعيلة، أو الشعر المنثور المتحلل تماماً من أي وحدات موسيقية تفعيلية. ويمكننا القول: إن الإيقاع هو: "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن

(١) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر،١٩٥٢م، ص: ١١

طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية".[1]

ويُراد بالإيقاع الخارجي الجلجلة والدويِّ الموسيقيِّ للأوزان والقوافي التي يحدثها التناسق في توالي المقاطع، والتساوي الحركي بين شطري البيت في نسق البحور الخليلية. أما الإيقاع الداخلي فيُراد به الموسيقى الخافتة والهامسة، التي تحدث بسبب الأصوات اللغوية المكونة للكلمات، والتوازي التركيبي للجمل، والتقديم والتأخير النحوي، وانعكاسات الصور الشعرية، والبنية البلاغية التي تخرج الموسيقى فيها أحياناً عن الهمس إلى الجهر، كما في الجناس، ونحو ذلك من الأمور التي لم يدرسها النقاد من قبل في إطار الحديث عن الموسيقى الداخلية، وإنما درسوها بوصفها تطبيقات بلاغية.

الإيقاع الخارجي عند بارود:

الشاعر عبد الرحمن بارود – بحكم تخصصه في علوم اللغة العربية التي من بينها علم العروض، وبحكم تفوقه الدراسي – ملك ناصية اللغة وعلومها؛ فصارت مطواعة لقلمه. وقد ذلك أفاده إفادة كبيرة فيما نحن بصدده الآن من الحديث عن الإيقاع الخارجي في شعره. فإذا ما استثنينا مرحلة الخمسينيات، وحَكَمْنا على شعر بارود لم نكد نقع على هنات عروضية إلا شيئاً نادراً مما لا يقدح في السلامة العروضية العامة لشعر بارود . وإذا ما انتبهنا إلى أن شعر بارود قد نشر ولم يراجعه كما كان يود أن يفعل قبل أن تعاجله المنية، فإننا نرجح أن ما وقع من هذه الهنات كان بسبب الجمع، رغم ما بذله جامعو الشعر من جهد لتفادي مثل هذه الهنات.

ومن ناحية أخرى فإن شعر بارود شعر تقليديٌّ تماماً من حيث بنيته الإيقاعية؛

(٢)أبو ديب ، كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ١٩٨١م ، ص٢٣٠ ، ٢٣١ .

فقد كتب عبد الرحمن بارود الشعر في كل البحور، وكتب بيت الشعر بكل حالاته: تاماً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً. ولكنه أيضاً كتب قصائد قليلة جداً بنسق شعر التفعيلة؛ وهذا يعني أن الشاعر لم يكن له موقف رافض لكتابة شعر التفعيلة، ولا نظرة مستهجنة له، على العكس من كثير من أمثاله من خريجي جامعات ومعاهد الدراسات العربية والإسلامية العريقة الذين استهجنوا شعر التفعيلة، والشعر المنثور كليهما، لا سيما الذين كانوا يكتبون الشعر، أو يتذوقونه.

"وفي إيقاعاته حضور قوي للبحور المتوسطة كالخفيف والكامل، وتنوع عروضي إيقاعي؛ بحيث يغطي بحور الشعر العربي كافة. وهو لايبدو مشدداً إزاء شعر التفعيلة؛ فقد استخدمه بحرفية واقتدار كما في قصيدتي (طيبة) و(القدس). وهو كذلك يستخدم التلوين الإيقاعي باستخدام بحور مختلفة في القصيدة الواحدة، ولا سيما قصائده الطويلة، مما أعانه على طول النفس واستغراق الموضوع لإكمال مشروعاته الشعرية (قصائده)"(١). ولذا فإننا سنحصر دراستنا للإيقاع الداخلي لشعر بارود في بعض السمات الطاغية على هذا الإيقاع، وقد كان أبرز هذه الملامح، ملمح التدوير.

التدوير في شعر بارود:

التدوير أمر لافت للنظر جدير بالدراسة في بيت بارود الشعري، ذلك أن أكثره بيت مدوَّر، والبيت المدور هو البيت الذي تكون عَروضه (التفعيلة الأخيرة في شطره الأول)، والتفعيلة الأولى في شطره الثاني مشتركتين في كلمة واحدة، ويسميه بعضهم المُداخَل أو المُدمَج أو المُتّصِل. ونحسب أن هذا التدوير جدير بالدراسة لما له من انعكاسات دلالية بالغة الأهمية تسهم بنصيب وافر في استكشاف الرؤى

(١) الأشقر، الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، ص: ١٦.

الفنية التي وظَّفها الشاعر لتجويد شعره. وإذا ما استثنينا مرحلة الخمسينيات ألفينا أكثر أبيات الشاعر مدورة، ذلك أن التدوير ليس سهلاً إلا على من يملك ناصية العروض، ويستطيع كتابة الشعر في بحوره المختلفة. ولم يكن الشاعر كذلك وهو يومئذٍ طالب محدود الرؤى والثقافة، لم تستوِ ملكته، ولم تكتمل أدواته الشعرية. ولكن إذا ما نظرنا في أولى قصائد مرحلة الستينيات قصيدة (الحرية) وجدناها تشتمل على أربعة وعشرين بيتاً مدوراً من جملة أبياتها البالغة ثمانية وعشرين بيتاً:

كيف ناحَتْ ظِلالُها في عيوني ثم ماتَتْ في جَنْبِ دربٍ حزينِ[1]

بدأ الشاعر القصيدة ببيت غير مدور بغرض التقفية في عروض البيت (التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول)، وضربه (التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني). وهذه بداية تقليدية في القصيدة العربية، لم يخرج عنها شعر يلتزم عمود الشعر العربي إلا قليلاً. وقد فعل الشاعر ذلك نادراً في قصائد الديوان، مثل قوله مستهلاً قصيدة: (عواصف):

أيتها الريح التي لا تنام ما لها في أي أرض ديار[2]

وقوله مستهلاً قصيدة: (غداً يعود الربيع)

لاحت غيومُ الخريف مقبلةً تجُرُّ أحمالها على الأفُقِ[3]

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٧٦ .

(٢)السابق ، ص ٨١

(٣)السابق ، ص ١٢٥ .

وقوله مستهلًّا قصيدة: (سعيد):

أمُحَـــرِّقِي بِشـــواظِ نـــارِكَ خُـــذْ نصـــيبَكَ مِـــنْ حَـــريقِي[1]

وبالعودة إلى أبيات قصيدة (الحرية)، نجد أن الشاعر بعد بيت الاستهلال المصرَّع غير المدور، جعل البيت الثاني مدوراً فقسم كلمة: (جنونيّ) بين العروض والتفعيلة الأولى من الشطر الثاني:

وتَبقّيْـــتُ في فـــراغٍ جنونـــــ ـيَّ يُدَوِّي حَولي ويُدمِي ظُنُوني[2]

ونحسب أن الشاعر إنما فعل ذلك بغرض الاسترسال في المعنى، وإكمال البنية البلاغية للبيت، حتى تكتمل الصورة الشعرية فيه. وإذا ما تتبعنا شعر بارود عموماً، وجدنا أن فكرة إكمال المعنى وإكمال البنية البلاغية؛ بغرض إكمال الصورة نهج أساسي عنده، وأمر جوهري في معالجته كتابة الشعر. وأن هذا الأمر عنده أهم من إنهاء العروض بكلمة مكتملة. ولعله يرى في هذا إمتاعاً للمتلقي بالإيحاءات والظلال التي تتركها في نفسه هذه الصورة.

غير أن الشاعر في البيت الثالث يعود إلى ما فعله في البيت الأول من جعل العروض تنتهي بكلمة مكتملة في قوله:

وا عَـــذابي لِفقـــدها وا دُمـــوعِي فـوق أحجـارِ قَبْرِهـا وا حنيـني[3]

ولعلنا نجد أن الشاعر لم يلجأ لذلك عمداً وإنما كان المعنى الجزئي الذي يريده مكتملاً عند قوله (وا دموعي)؛ فالبيت كما نراه يكرر الندبة في قوله: (وا عذابي –

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣١٢ .

(٢)السابق ، ص ٧٦ .

(٣) السابق ، ص ٧٦ .

وادمـوعي – وا حنيـني) ، ثـم يكمـل الصـورة في الشـطر الأول باسـتخدامه كلمـة (لفقدها) سببا للندبة، ثم بقوله (فوق أحجار قبرها) في البيت الثـاني مكانـاً للندبـة.، ولذا فقد سدَّ التقسيم المتوازي للمعنى في الشطرين الحاجة إلى التدوير.

ولكن الشاعر يسترسل بعـد ذلـك في جـلِّ أبيـات القصـيدة في التـدوير الذي نحسب أنه كله يأتي بسبب اهتمام الشاعر بإكمال المعاني، وإخـراج الصـور الشـعرية بأزهى ألوانها، على الرغم مما يحدثه انتهاء العروض بكلمة مكتملة من علـو النغمـة الموسيقية في الشعر المسموع:

الريــاح المُدَمْــدِماتُ يُــثِرْنَ الــ ـــلَيْلَ حـولي مُغْرَوْرِقـات اللُّحـونِ
وطـريقي المُمِـلُّ أسْـوَدُ مِثْـلَ المَـ ـــوتِ يَجْـري بـين الفـلا والحُـزُونِ
وتَظَــلُّ الأَشــباحُ تَصْرُــخُ في وج ـــهي وتجتــاحُنِي طَــوالَ السِّــنينِ
وعَويــلُ الشِّــتاءِ يُــرْعِشُ آفــا قي وينــداحُ في الفجــاج الجُــونِ
تتـوارى مِـنْ خَوفـه صـبيةُ الـزهـ ـــرِ وتــبكي جــدائلُ الزيتــونِ[1]

ونلحظ أن الشاعر قسم في الأبيات السابقة، كلمات: (الليل – الموت – وجهي – آفاقي – الزهر)، بين العروض والتفعيلـة الأولى في الشـطر الثـاني مـن كل بيـت مـن الأبيات، وسار في القصيدة على هـذا النحـو في التـدوير إلى آخرهـا باسـتثناء بيتـين آخرين. ولعل اهتمام الشاعر برسـم الصـورة الكاملـة المتداخلـة العنـاصر، الدقيقـة التفاصيل، في بنية بلاغية رائعة الجمال؛ يجعله يأخذ في التأليف اللغـوي بمـا يحقـق ذلك من المفردات والتراكيب دون النظر إلى التفعيلات، إلا بما يحافظ على السـلامة العروضية لكامل البيت. وبالنظر إلى الأبيات الخمسة السابقة؛ نجد أن كلاً منها يمثِّـل

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٧٦ .

جزءاً من لوحة متسقة الألوان متداخلة العناصر، تعكس لوناً من المعاناة والتعاسة المجسَّمة بفعل البنية البلاغية الشديدة الإحكام التي لا يملك إزاءها المتلقي إلا أن ينفجر بمشاعر التأثُّر البالغ.

ولا تكاد تخلو قصيدة واحدة من القصائد ذات الشطرين عند الشاعر من عدد من الأبيات المدورة. وثمة عدد غير قليل من قصائده يقع التدوير في نسبة عالية من أبياتها على غرار قصيدة الحرية؛ ومن ذلك قصيدة مكة التي وقع التدوير في تسعة وأربعين بيتاً من أبياتها البالغة تسعة وخمسين بيتاً:

أيَّ هذي الأسرابَ فوقَ الغديرِ حَوِّمي في مَرابع البَلُّورِ[1]

بدأ الشاعر ببيت غير مدوَّر بغرض التصريع كما جرت العادة في القصيدة التقليدية التي يلتزمها الشاعر شكلاً في غالب شعره. ولكننا نلحظ أن الشطر الأول انتهى مكتملاً أصلاً من زاوية المعنى، ومن زاوية التركيب النحوي؛ فالشاعر ينادي مجموعات الحجيج بالأسراب فوق الغدير، وهنا ينتهي النداء بأداة النداء (أي)، وبالمنادى، وحاله (الأسراب فوق الغدير)؛ ليبدأ الشاعر بفعل الأمر الموجه للمنادى (حوِّمي)؛ وبذا فلا حاجة لامتداد عناصر التركيب إلى الشطر الثاني بكلمة مقسومة. وقد بدأ الشاعر بعض قصائده بأبيات مدوَّرة لمّا احتاج إلى ذلك بسبب انفصال المعنى إذا ما عمد إلى إنهاء العروض بكلمة مكتملة، ومن ذلك قوله مستهلّا قصيدة: (السهام):

سَهْمُ مَنْ يا رُماة ؟ والليلُ كالقا رِ جَثا والرماةُ جَمٌّ غفيرُ[2]

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٨٨ .

(٢) السابق ، ص ١١٤ .

وقوله مستهلّا قصيدة (رسالة):

قـــد ســـطَّرَتْ يـــدُ الشهيـــــ د بالدمـــــــاء أســـــــطرا [1]

وفي البيتين اللذين تليا البيت الأول من قصيدة: (مكة) واصل الشاعر كتابة قصيدته في أبيات غير مدوَّرة:

ظَلِّـــلي مَعبَـــدَ القـــرونِ وعـــودي وخُـــذي للقلـــوبِ بعـــضَ النَّمـــيرِ
وانظُـــري للـــثَّرى الطَّهـــورِ وقـــولي بـــورِكَ النُّـــورُ يارِحـــابَ النُّـــورِ [2]

وبالنظر إلى هذين البيتين؛ نجد أن الشاعر واصل استخدام فعل الأمر الذي بدأه في الشطر الثاني من البيت الأول بعد أن نبّه المنادي إلى ما يريد أن يلقي عليه؛ فجاء بأفعال: (ظلِّلي – عودي – خذي – انظري – قولي)؛ وهو ما جعل تراكيبه قصيرة، تكتمل عناصرها بنهايات الشطر الأول، مما لا يحتاج معه إلى الاسترسال حتى الدخول على تفعيلات الشطر الثاني. غير أن الصورة على الرغم من انفصال الأشطر في الأبيات الثلاثة تبقى متكاملة متداخلة محققة البهاء الذي ينشده الشاعر، ويلتذه المتلقّي.

ولكنَّ الشاعر بعد هذه الأبيات الثلاثة يذهب إلى الحديث عن تاريخ مكة المكرمة:

من هنا الفجر لاحَ وانتفضَ الشَّرْـ قُ على اللَّيـــلِ في الهزيـــعِ الأخـــيرِ
هـــذه مكَّـــةُ الـــتي هـــزَّت التـــا ريـــخَ بـــين التَّســـبيحِ والتَّكبـــيرِ

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١١٤ .

(٢) السابق ، ص ٨٨ .

إيُّ ومْـضٍ مـن السـماوات تَيَّـا ... ءٍ أقـام الحيـاةَ بـين القُبـورِ
أيُّ نبـع مقـدَّسٍ أيُّ إشرا ... قٍ ودودٍ وأيُّ مـوجٍ غزيـر؟
مـنْزلٌ مِـن معـارجِ الله بنسـا ... ب مضـيئاً في العـالم الشِّرِّيرِ[1]

ونلحظ في خلفية هذه الأبيات صورة مكة وقد رسمها الشاعر بتراكيب لغوية متداخلة، ومعلومات مخزونة في الذاكرة عن تاريخها، وحب ووجد وتعلُّق بالمكان، وقد امتزج عنده كل ذلك بروح إيمانية عميقة، وفخر كبير بالانتماء إلى هذا التاريخ، جعل هذا الجزء من القصيدة دفقة شعورية ساحت في كل تراكيب الأبيات، الأمر الذي أدَّى إلى التداخل واشتراك كل شطرين في كلمة واحدة، ولو أن القصيدة كانت من شعر التفعيلة؛ لوجدنا تدويراً وتداخلاً في معظم تفعيلات البيت الواحد؛ لما في المشاعر من تدفق وانسياح. ولعل كلمة (ينساب) التي جاءت في البيت الأخير من مجموعة الأبيات هذه عبَّرت تعبيراً دقيقاً عن نور الإيمان الذي انساب ليضيء كل بقعة من بقاع الشر والكفر والشرك، وسوِّغت من ناحية أخرى تقسيم الكلمة الواحدة بين تفعيلتين.

إذن لم يكن التدوير في شعر بارود ملمحاً عَرَضِيًّا، أو ضرباً من ضروب الحذق العروضي المقصود لذاته، وإنما كان ضرورة أملاها منهج الشاعر في كتابة الشعر في صور بالغة البهاء، يعتصر فيها الشاعر ملكة راسخة في تأليف الكلام على أنساق البلاغة العالية الراقية، العزيزة المنال إلا على الشعراء والكتاب المجيدين.

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة .ص ٨٨ .

الجمع بين نسق البحور ونسق التفعيلة في قصيدة واحدة:

ومن الملامح الجديرة بالدراسة في ديوان بارود، جمعه بين النسق الإيقاعي الخليلي للشعر، والنسق المستحدث في شعر التفعيلة في قصيدة واحدة. وقد فعل ذلك في قصيدة: (القدس)، وهي قصيدة بالغة الطول، يقص فيها الشاعر تاريخ القدس، وكل ألوان التبدلات السياسية والدينية التي طرأت عليها، إلى أن يختمها بالتفاؤل بالنصر على اليهود، إذ يقول:

جَـــــيْشُ مُحَمَّـــــدٍ هُنَـــــا وَيَـــــوْمُ خَيْـــــبَرَ اقْـــــتَرَبْ
وَلَـــــنْ تَضِـــــيْعَ قُدْسُـــــنا وَلَـــــنْ يُهَـــــوَّدَ العَـــــربْ [1]

وقد بدأ الشاعر القصيدة بنسق شعر التفعيلة، مخاطباً الذين أضاعوا القدس من إخوانه أبناء فلسطين، ومن إخوان العرق والدين، العرب والمسلمين. وهذه نظرة مستقرة لدى الشاعر؛ أي أن هذه الفئات الثلاث مسؤولة مسؤولية مشتركة عن ضياع القدس، بل كامل فلسطين:

يا عَلْقَمَةْ
يا ابنَ الدُّمَى المْسُوخَةِ المُقَزَّمَةْ
القُدسُ .. لم تُخْلَقْ هُنا
لَقيطةً .. ولا أَمَهْ
يَزْني بها الدَّجَّالُ ثم كَلْبُهُ مُسَيْلَمَةْ
القُدْسُ مُذْ تَبَوَّأَتْ عَرشَ الجِبَالِ مُسلِمَةْ

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣١١ .

رِبِّيّةٌ قِدِّيسةٌ صِدِّيقَةٌ مُقدّمَةْ

تِرْبُ الزمانِ والزمانُ لم يَشُقَّ بُرعُمَهْ

إحدى الثلاثِ الغُرِّ من أُمَّاتِنا المُعظَّمَةْ

لا يَجهَلُ الوليدُ وَجهَ أمِّهِ المُحَرَّمَةْ

للقُدْسِ وَجْهُ طِيبَةٍ .. ومكَّةَ المكرَّمةْ

ترسُفُ في أصفادِها... بَيْنَ القِلاعِ المُحْكَمَةْ[1]

وكأن الشاعر لما عزم على كتابة هذه القصيدة بهذه الكيفية؛ إي الجمع بين الحديث والقديم في الإيقاع الشعري، أراد أن يبدأ بالحديث عن القدس الحديثة التي هي الآن في أيدي اليهود، فاختار تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) ليكررها في البيت بأعداد مختلفة بحسب المعنى الذي يريده الشاعر، وبحسب امتداد التركيب الذي يريد أن يضعه فيه، وبحسب الصورة التي يريد أن يخرجه فيها. وإذا ما استصحبنا خاصية بحر الكامل في علو الجلبة الموسيقية، فقد يبين لنا هذا الأمر أن الشاعر أراد أن يكون الجمع بين إيقاعي الحديث والقديم متقارباً باستخدام التفعيلة (متفاعلن). "والكامل أتمّ الأبحر السباعية يصلح لأكثر الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة، وإذا دخله الحذذ ، وجاد نظمه بات مطرباً مرقصاً. وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار ...، وإذا رجعنا للشعر العربي رأينا العرب قد نظموا جميع البحور فلم يخصصوا كل وزن بمعنى، أو عدة معاني، ولكن الاستقصاء يدلنا على ملاحظات يمكن الانتفاع بها في النظم، والنقد

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٢٩٠ .

جميعا".([1])والحذذ تحويل (مُتَفاعِلُنْ) إلى (فَعْلُنْ)، والإضمار تحويلها إلى (فَعِلُنْ).

ومن زاوية أخرى فإن علو الموسيقى هذا يناسب أيضاً لغة الملامة والتوبيخ والتقريع التي بدأ بها الشاعر خطابه لـ (علقمة) الاسم الذي رمز به لمن أضاعوا القدس فصار ذكرهم في حلقه كالعلقم. ولغة التقريع التي استخدمها الشاعر كما نلاحظ لغة قاسية وصفت القدس بالسبيَّ التي يغتصبها أنذال التاريخ كالدجال ومسليمة. وهي لغة تُطلق غالباً مع ارتفاع الصوت بنبرات الغضب، ولذا فإن تفعيلة بحر الكامل هي أنسب ما تقال فيه.

ويسير الشاعر على هذا الإيقاع، وهو يحكي تاريخ القدس وتاريخ الأنبياء فيها من لدن إبراهيم عليه السلام وإلى محمد ، صلى الله عليه وسلم ، ولكنه لما وصل إلى محمد صلى الله عليه وسلم تحوَّل إلى كتابة القصيدة الخليلية بشطريها المتساويين، وحق له ذلك فقد وقف على عتبة نبي له خصوصية بين الأنبياء؛ فهو سيدهم وإمامهم وقائدهم، وصاحب الرسالة الخاتمة لرسالاتهم.

يا سَيِّدَ الساداتِ مِنْ أُمِّ القُرى ... على جَوادٍ لَيْسَ يَلْمَسُ الثَّرى
كأَنَّهُ بَرْقُ الدُّجى إذا سَرى ... ولم يَسُسْهُ سائِسٌ مِنَ الوَرى
يَطْوي الجِبالَ والوِهادَ والقُرى ... لا يَقْرَبُ الماءَ ولا يَبْغِيْ القِرى
أمسى تُرابُ القُدْسِ مِسْكاً أَذْفَرا ... وَأَنْتَ تَخْطُوْ فَوْقَهُ مُظَفَّرا[2]

والشاعر لم يغيِّر التفعيلة (متفاعلن) التي كتب بها الجزء السابق من القصيدة في نسق التفعيلة، ولكنه استخدمها هي نفسها في الشكل الكامل للبحر، وهو ما

(١) الشايب، أحمد. (١٩٩٩م). أصول النقد الأدبي، ص: ٣٢٣

(٢) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٠٠، ٣٠١ .

أحدث انسجاماً تاماً بين الجزأين، جعل مغامرة الشاعر في هذه التجربة ناجحة، بل جميلة. والموسيقى في هذا الجزء من القصيدة أعلى وأشد صخباً بسبب التقفية المزدوجة في كل بيت من الأبيات الأربعة؛ فكلها مصرَّعة. وتعكس هذه الموسيقى العالية سعادة الشاعر بمدح المصطفي عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، حتى صارت أشبه بنشيد موقَّع يطرب له صاحبه أشد الطرب، قبل أن يُطرب به المتلقي.

ثم كتب الشاعر بعد هذه الأبيات الأربعة، أربعةً وثلاثين بيتاً في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، من البحر نفسه وبقافيتين مختلفتين (الدال والراء). وتغيير القافية بعد كل مجموعة من الأبيات واحد من ملامح الإيقاع الخاص في هذه القصيدة.

جَـــيْشُ النَّبيِّـــين هُنـــا ... في المســـجدِ الأقصى احتَشَـــد
يـــا سِـــدْرَةً عُلْويَّـــةً ... قـــد أَعْجَـــزَتْ بَـــني البَشَرْ[1]

ولما أكمل الشاعر مدح الرسول صلى الله عليه وسلم رجع ليواصل في سرد تاريخ القدس:

يا جَبَلَ المُكَبِّرِ التَفِتْ إلى الجنوب
بُشراكَ .. جاءَكَ الحبيبُ الغائِبُ
واللهُ غالبُ
ويَدْخُلُ القُدْسَ على بَعِيْرِهِ
العبقريُّ الزاهِدُ
أميرُنا عُمَرْ

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٠١ .

فَفَكَّهُ مِنْ نِيْرِهِ
وَكَبَّرَ الخليفَةُ المُجاهِدُ
فكَبّرَتْ وراءَهُ الجِبالُ والوِهادُ والجَلامِدُ
والمسجِدُ الأَقْصى جَرَتْ دُمُوْعُهُ مِنْ الفَرَحْ
وهو لِرَبِّهِ العظيمُ ساجِدُ (١)

وهكذا تسير القصيدة إلى نهايتها ما بين جزء كُتب في نسق قصيدة التفعيلة وجزء كتب في نسق القصيدة الخليلية. وهي تجربة من تجارب التداخل الإيقاعي الخارجي عند الشاعر، برهنت على أن الملكة الشعرية الكبيرة أقدر على تجاوز المسافة المتصورة بين الإيقاعين. ولعل مما زاد الانسجام بين الإيقاعين، إيقاع داخلي موحَّد سيأتي ذكره .

الإيقاع الداخلي:

اختلف دارسو الأدب، ومنظروه في ماهية الإيقاع الداخلي، اختلافاً كبيراً، وقد عدَّ بعضهم شيئاً من مظاهر الإيقاع إيقاعاً داخلياً، بينما عدها بعضهم الآخر من مظاهر الإيقاع الخارجي. ولكن الذي اتفق عليه جميعهم أن دراسة الإيقاع في النصوص أمر جوهريٌّ في استكشافها، والاستهداء إلى دلالاتها.

"بات الإيقاع في النص هو إيقاع النفس في قلقها وتوترها وهي تواجه ألم الكتابة. ويأتي من حركة الذات لا من هدير التفعيلة، وبات ممكنًا رصد حركة الذات الشاعرة من خلال رصد الحركة الإيقاعية في سعيها إلى تنويع التفعيلات وتنمية الموسيقى الداخلية. فإن كانت الإيقاعات القديمة تدفع إلى الخطابية، حسب رجاء

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

عيد، فإن الشاعر المعاصر قد وعى العالم وعيًا دراميًا بسبب تعقد الحياة المعاصرة، لذا بات انتشار شعره على الورقة ضربًا من تشظية هذا العالم، وإبراز لمشاعر الألم والحزن الذي يعيشه. ونلمس هذا في كثير من القصائد المعاصرة".[١]

"الموسيقى الداخلية (الخفية) يحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من العروض، تتمثل في اختيار الألفاظ المعبّرة الموحية اختياراً دقيقاً وتسلسل الأفكار، وترابطها، ووضوح المعاني، فالموسيقى الخفية تأثيرها يبدأ من الفكر، والوجدان، ثم ينعكس على الحواس ومن ثم يمكننا القول: إنّ الموسيقى الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية، والتخيلية".[٢]

الإيقاع الداخلي عند بارود:

تبدأ عناصر الإيقاع الداخلي في القصيدة بإيقاع الحروف، أو قل الأصوات اللغوية، ثم ينتقل إلى المفردات، ثم التراكيب ثم مجمل البيت، ليصل إلى إيقاع داخلي للقصيدة الكاملة يمكن تتبع ملامحه. وتتضافر عدة مكونات لغوية وفنية في صنع هذا الإيقاع، وقد توسع فيها النقاد سعة كبيرة، وسنحاول أن نرصد أبرزها في إيقاعات بارود الداخلية.

التكرار الصوتي (الحرفي):

يمثل التَّكرار الصوتي عنصراً مهماً جداً من عناصر الإيقاع الداخلي في شعر بارود؛ إذ نجده يكرر أحياناً الصوت اللغوي في البيت الواحد عدداً من المرات، وفي

(١) القاسمي، عبد الله، مقاربة نقدية: الأبعاد النفسية والجمالية والتعبيرية للإيقاع، مصدر إلكتروني. إلكتروني.

(٢) عبد العليم، مصطفى فاروق، وعبد الرحمن، عمر عبد المعبود. (٢٠٠٩م). محاضرات في أوزان الشعر وموسيقاه.

الأبيات المتتالية: كما في قوله في قصيدة: (عواصف):

أيتهـــا الـــريح الـــتي لا تنـــام ... ومـــا لهـــا في أيّ أرض ديـــار
دائمـــة الترحـــال عـــبر الظـــلام ... عبر القـرى السـوداء عـبر البحـار
وللـــثرى الميـــت تـــوق الغمـــام ... منشـــدة للعـــزم و الانتصـــار
بوركـت روحـاً تتحـدّى الحمـام ... كي ينبت الـزّرع وتـروى القفـار[1]

ثمة أصوت لغوية تتكرر بنسبة عاليـة في هـذه الأبيـات؛ فصـوت (ألـف المـد) نستطيع أن نحصي منه في البيت الأول وحده، ستة تكرارت في كلمات: (أيتها – لا – تنام – ما – لها – ديار)، وفي البيت الثاني ستة تكرارت أيضاً، في كلمـات: (دائمـة – الترحـال – الظـلام – القـرى – السـوداء – البحـار)، وفي البيـت الثالـث، ثلاثـة تكرارات، في كلمات: (للـثرى – الغمـام – الانتصـار)، وفي البيـت الرابـع، أربعـة تكرارات، في كلمات: (تتحدى – الحمام – تروى – القفار) بما مجموعه في الأبيـات الأربعة، تسعة عشر تكراراً.

وكرر الشاعر صوت (الراء) أيضاً بنسبة عالية في الأبيات الأربعـة؛ فـفي البيـت الأول كرره، ثلاثة تكرارات، في كلمات: (الريح – أرض – ديار)، وفي البيت الثـاني، ستة تكرارات في كلمات: (الترحال – عبر [ثلاث مرات] – القـرى – البحـار)، وفي البيت الثالث، تكرارين، في كلمتي: (الثرى – الاتصار)، وفي البيـت الرابـع، خمـس تكرارات، في كلمات: (بوركت – روحاً – الزرع – تروى – القفار).

إن تكرار الأصوات اللغوية يجعل لها صدى متَّصلاً يتردد في الأذن، بينما يسمع المتلقي هذا الشعر أو يقرؤه، وفي القراءة سماع ذاتي، ولا فرق في الشعر نفسه، وإنما

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٨١ .

الفرق في إضافة عناصر التأثير في الإلقاء الجيد. وصوت ألف المد المفتوح الممتد يجعل الأذن متصلة به على مدى أطول من غيره، لا سيما إذا تكرر بمثل هذه الكثافة، وفتح الفم بصوت الألف معبِّر عن حالات شعورية كثيرة بحسب البيئة الموضوعية للقصيدة؛ فهو معبر عن الفرح والدهشة والألم والندبة والبكاء والنداء والصياح. أما صوت الراء فيحمل صفة التكرار، إذ إنه هو نفسه صوت تكراري يضرب فيه اللسان سقف الفم عدداً من المرات، ونحسب أن هذا التكرار يفيد الإصرار على المعنى. والحرفان (ألف المد والراء) هما حرفا القافية، وانتشارهما على امتداد البيت يخلق تجانساً صوتياً بين مفردات البيت وقافيته، مما يجعل البيت هدّاراً بالموسيقى، وتخرج فيه الموسيقى الداخلية إلى مؤازرة الموسيقى الخارجية، فتُعلى صخبها وضجيجها. وإذا ما أضفنا لذلك موسيقى التقفية المزدوجة في أعاريض الأبيات بقافية موحدة، وفي أضربها بقافية موحدة أيضاً؛ أي أنها أبيات مصرَّعة، فإن الموسيقى تصل حداً بالغاً من الصخب الباعث على الطرب.

الجناس:

ومن عناصر الإيقاع الداخلي في شعر بارود ، فن الجناس، وهو عنده يأتي طبعاً، ولذا فهو الجناس المُتقَصَّد الذي يصنعه بعض الشعراء، فيكلِّفهم تهلهل التأليف، وقد يقود إلى إفساد المعاني . والشاعر بارود لما كان يكتب الشعر في قضيته الكبرى – محنة فلسطين – لم يكن ليفكِّر في استعراض قدراته في تجنيس بعض مفرداته بغرض التحسين البديعي، ولكن الشاعر متمرِّس على التأليف المحكم، ولذا فإن الجناس يواتيه عفو الخاطر ، ويخرج عذباً متسقاً مع نسيج البيت ، فيصنع من الإيقاع الداخلي ما يقوِّي عناصر الإمتاع في القصيدة ؛ بالجرس الصوتي والنغمة الذي

يحدثها في الأذن من زاوية ، وبتنشيط الذهن وإيقاظه لمحاولة إدراك المعنى من زاوية

أخرى. على أن معظم الجناس في شعره لم يكن جناساً تاماً، وإنما جناس ناقص، وفي هذا شاهد على أنه لم يكن متعمداً. والجناس التام؛ وهو ما اتّفقت فيه الكلمتان في هيئة الحروف(شكلها)، وترتيبها، وعددها، ونوعها، ومن أمثلته، قول الشاعر في قصيدة: (ثلاثة أعوام):

حماسٌ حماها الله من كلِّ ظالم سليلةَ بدرِ العزِّ والبدرُ كاملُ[1]

والجناس في كلمة (بدر) بين بدر المعركة، والبدر الذي هو الهلال الكامل.

وفي قصيدة: (مَنْ الوحش؟) يقول الشاعر مخاطباً خالد مشعل عضو جماعة حماس، بعد محاولة اغتياله في عَمَّان:

ويا مِشْعَلُ أسلمْ لنا مِشْعلاً يُضيءُ إذا غابَ عنَّا القمرْ[2]

والمشعلان هما خالد مشعل، والمشعل بمعنى السراج.

أما الجناس الناقص، فهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من: هيئة الحروف (شكلها)، أو ترتيبها، أو عددها، أو نوعها. وقد استخدمه الشاعر بارود بكل حالته مبثوثاً في القصائد؛ فمما قال من الجناس الذي اختلفت فيه الكلمتان في نوع الحرف، قوله في قصيدة: (القدس):

مَنْ خانَها أَوْ شانَها هَوَتْ بِهِ في الهاويَةْ[3]

(١) بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ١٦٧ .

(٢)السابق ، ص ١٨٢.

(٣) السابق ، ص ٣٠٥ .

ومما قال في الجناس الناقص الذي اختلفت فيه الكلمتان في ترتيب الحروف، بيت من قصيدة: (القدس):

وَمَـــــا دَرَى أَنَّ الـــــرَّدى أَلْـــقَى بِـــهِ فِي المِطْحَنَـــةْ[1]

وفي الجناس الناقص الذي تختلف فيه الكلمتان في عدد الحروف، قال في قصيدة: (يا قدسنا يا عروس الجنان):

نحن أهلُ الرباط.. مـن كان شـيخاً في الثمـانين.. أو فـتىً في الثمـاني[2]

التساوق:

التساوق هو أن يكون الشطران مبنيين من جملتين تتساويان في الطول والبنية التركيبية. وهو عنصر يضيف إلى التوازن العروضي القائم أصلاً بين الشطرين، مما يعزز الموسيقى الخارجية بنغمة منتظمة، مستوية ليس فيها جلبة الوزن والقافية، وهو عنصر ليس في كثرة انتشار التكرار الصوتي ولا الجناس؛ وذلك بسبب أن الشاعر أصلاً يميل إلى المعنى المكتمل الممتد بين الشطرين، وقد كان هذا سبباً في إكثاره من التدوير، وهو أمر يصعب معه التساوق الذي غالباً ما يكون ترادفاً أو تقابلاً جُـمَليًّا، ومـن أمثلة التساوق في شعر بارود قوله في عدد من الأبيات في قصيدة: (رسالة):

المشر ـــــــقانِ أَجْـــــــدبا والمغربـــــــان أَقْفـــــــرا
معســـــــكراً معســـــــكراً وعنـــــــبراً فعنـــــــبرا
مُخَرَّقٌـــــــاً مُحَرَّقـــــــاً ممزَّقـــــــاً مُبَعـــــــثرا

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣١١ .

(٢)السابق ، ص ٣١٩ .

إن مُصْـــــــبِحاً أو مُمْسِـــــــياً أو مُقْـــــــبلاً أو مُـــــــدْبِرا[1]

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة: (مَن الوحش):

فوسَّـــعْتَ جُـــدْرانَها بالصَّـــلاةِ ونَـــوَّرَتْ ظلماءهـــا بالسُّـــوَرْ[2]

وفي قصيدة: (ضياء الروح) بيت فيه تساوق أيضاً، وذلك في قول الشاعر:

وفُتِّحَـــت العقـــولُ على يـــديْنا وأينعـــت الحضـــارة في رُبانـــا [3]

(١)بارود، الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٢٦، ٣٢٧ .

(٢) السابق ، ص ١٨٢ .

(٣) السابق، ص ١٩٠.

الخاتمة

لقد كشفت لنا هذه الدراسة أن الشاعر عبد الرحمن بارود قد استطاع أن يوظف البنى اللغوية، في المعجم والدلالة وعتبات النصِّ، والبني التصويرية، في الصور التقريرية والبيانية، والبنى الإيقاعية في الموسيقى الخارجية والداخلية لشعره، توظيفاً فعالاً ومؤثِّراً.

وعلاة على ذلك فإن شاعرنا قد وظف من زاوية أخرى الاتصال بالتراث، فناصصه عبر دمجه في التأليف اللغوي لنصوصه، وشحنه بدلالات جديدة. وقد أدى كل ذلك إلى خدمة الرؤى والأفكار والمضامين. فأبرزها في صور مؤثرة وباعثة على الإغراء بالتلقي الواعي القادر على الاستبطان، ثم التأويل.

وعرّفتنا الدراسة بالأثر البالغ لشخصية الشاعر عبد الرحمن بارود على شعره؛ فمن ذلك استمساكه الصارم بمبادئه العقدية؛ حيث لم يكن يرى سبيلاً لاسترداد الوطن السليب غير سبيل الجهاد والاستشهاد. وبرز هذا في نقده الدائم واللاذع لمن ألقوا الأسلحة، واستسلموا لدعوات السلام.

ومن أثار شخصيته على شعره؛ فيض هذا الشعر بحب الشهادة، وغبطة الشهداء، والتغنِّي بما آل إليه حالهم في جنان الخلد. وقد زخر شعره بذكرى المعارك والبطولات العربية والإسلامية ، ومن استشهد فيها من أبطال المسلمين قديماً وحديثاً.

وأبرزت الدراسة ثقافة الشاعر الواسعة في التاريخ الإسلامي، بما استدعاه من أسماء الأعلام من قادة المسلمين وتفاصيل المعارك، والأحداث التي وقعت لصحابة رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ . وبينت لنا معرفة الشاعر بتاريخ اليهود والحركة الصهيونية، بل بالتاريخ الأوروبي كله؛ بل بالتاريخ الإنساني عموماً؛ وذلك بما تضمنته

أشعاره من إشارات أحياناً، وتفاصيل أحياناً أخرى عن مؤامرات اليهود ومـؤتمراتهم ووثائقهم، ووقائع الحروب الأوروبية والعالمية.

ومن شواهد هذه الثقافة الثرة لدى الشاعر ماتضمنه شعره من ثقافة أدبية واسعة تجلت في توظيف حكايات التراث العربي ورموزه وأعلامه في شـعره ، إضـافة إلى مـا اشتمل عليه ديوانـه مـن إشـارات إلى أعمـال في الأدب العـالمي انتقصـت اليهـود، وسلوكهم العدواني والإجرامي.

غير أن شعر بارود لا يزال محتاجاً إلى دراسات نقدية تستبطن جوانب لم نستطع أن ندرسها، بحكم اقتصار دراستنا على جانب القضية الفلسطينية؛ ومن ذلـك أن له شعراً في (طيبة) شبيه بملحمة طويلة، تضمَّن بعضه موضوعات تعليمية، ومخاطبـات إرشادية موجهة للفتيان والفتيات إلى غير ذلك من الموضوعات الشعرية التي تسـتحق أن يلتفت إليها الباحثون ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

ثبت المصادر والمراجع

المصادر

- بارود ، عبد الرحمن. الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود، تحقيق/ أسامة جمعة الأشقر، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق ٢٠١٠م.

المراجع:

كتب:

- إبراهيم، عبد الله. ١٩٩٤م . الصورة الشعرية في النقد الحديث لبشرى موسى صالح ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم ، راجعه ونقحه خالد محمد محرم، المجلدالثالث ، المكتبةالعصرية ، صيدا ـ بيروت ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م .
- ابن منظور، لسان العرب، طبعة جديدة محققة ، المجلد الرابع عشر ، دار صادر ، بيروت ، لبنان .
- أبو ديب، كمال. (١٩٨١م). في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم. بيروت.
- أبو العدوس، يوسف. (١٩٩٧م). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. الأهلية للنشر والتوزيع. عمان: الأردن.
- الأصفر، عبد الرزاق، ١٩٩٩م، المذاهب الأدبية لدى الغرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٥٣م). موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية: الطبعة الثانية. القاهرة.

- أنيس، إبراهيم وآخرون، د.ت. المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع. إستانبول. تركيا.
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، الكناية والتعريض، تحقيق فريد، عائشة حسين، ١٩٩٨م، دار قباء للنشر والتوزيع، مدينة العاشر من رمضان، جمهورية مصر العربية.
- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق هارون، عبد السلام، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط:٧، القاهرة.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح هارون، عبد السلام الجزء الرابع، ط٢، ١٩٦٥م، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر.
- الجزار، محمد فكري ١٩٩٨م. العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- الحجمري، عبد الفتاح ١٩٩٦م. عتبات النصِّ: البنية والدلالة. شركة الرابطة. الدار البيضاء.
- الدميري، محمد بن موسى بن عيسى كمال الدين، حياة الحيوان الكبرى .دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ،١٩٩٢م .
- الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية الطبعة العاشرة ١٩٩٩ م. القاهرة.
- عبد الله، محمد حسن. (د.ت.). الصورة والبناء الشعري. دار المعارف. القاهرة.
- عبد الدايم، عبد الرحمن، (٢٠١١م) ، النسق الثقافي في الكناية، رسالة ماجستير في قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري،

تيزي أوزو، الجزائر .

- عبد العليم، مصطفى فاروق، وعبد الرحمن، عمر هبد المعبود. (٢٠٠٩م). محاضرات في أوزان الشعر وموسيقاه. كلية الدراسات العربية والإسلامية: بنات بني سويف.
- العبد، محمد ١٩٨٨م. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار المعارف. القاهرة.
- عمر، أحمد مختار ١٩٩٨م. علم الدلالة. عالم الكتب. القاهرة .
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غلب هلسا، ص: ٣٦. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨٤م، بيروت، لبنان.
- كيث، وايتلام، ١٩٧٨م، اختلاق إسرائيل القديمة: إسكات تاريخ فلسطين، ترجمة سحر الهنيدي، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- المسدي، عبد السلام ١٩٨٦م. اللسانيات وأسسها المعرفية. الدار التونسية للنشر. تونس، والمؤسسة الوطنية للنشر. الجزائر.
- المسدي، عبد السلام، د.ت.، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس.
- مفتاح، محمد ١٩٩٣م. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناصّ). الطبعة الثالثة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧م.
- نيشان، عبد الهادي خضير. (٢٠١٠م). ألوان من التشبيه في الشعر العربي. دار الفارابي للنشر والتوزيع. بغداد .
- **بحوث منشورة** :
- الكوفحي: إبراهيم. الأعمال الشعرية الكاملة لعبد الرحمن بارود: ملاحظات منهجية وتحقيقية. كلية الآداب - الجامعة الهاشمية. الزرقاء، الأردن .

- لدادوة، رضا على محمد، ٢٠٠٥م، القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر (١٩٦٩ – ٢٠٠٤م)، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت .
- مجناح، جمال، ٢٠٠٨م. دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد ١٠٧٠م – بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث. قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الحاج لخضر – باتنة.
- محمد، سليم رجب، ٢٠١٢/، السلطان عبد الحميد الثاني ودوره في مواجهة الصهيونية. قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة عمر المختار .
- **دوريات** :
- عزام، ممدوح ٢٠٠٨. المكان وشروط الكتابة. صحيفة الثورة السورية – ملحق ثقافي /٢٠٠٨/٧/٢٩م.
- عصفور، جابر. (٢٠٠١م). أوراق أدبية – الاستطراف والبراعة الشعرية. مجلة العربي، العدد ٥٠٦ - ١/٢٠٠١ .
- العودة، سلمان بن فهد ٢٠١٠م. ديوان البارود. صحيفة عكاظ: العدد ٣٣٩٤ .
- الكوفحي: إبراهيم، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثامن، رجب ١٤٣٣ هـ/ مايو٢٠١٢م .
- المساوي، عبد السلام. (١٩٩٣م). توظيف التراث في الشعر العربي الحديث. مجلة العربي: العدد ٤١٢ - ٣/١٩٩٣ – آداب .
- منصور، أحمد ٢٠٠٩م. تجليات المكان في الشعر الفلسطيني. صحيفة الجماهير السورية / ٢٠٠٩/١٠/٢٥م. حلب .

- **مصادر إلكترونية**:
- إبراهيم، إبراهيم محمد. فلسطين في شعر المقاومة العربي والأردي. الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.wata.cc/forums/showthread.php?55824-
- باعامر، ياسر ٢٠٠٤م. مجلة جسور. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://saihat.net/vb/showthread.php?62990-
- بوهرور، حبيب. (٢٠١٣م). علاقة الشعر العربي بالتراث. جريدة المستقبل: لعدد ٤٧١٥ - صفحة ٢٠. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articleid=574873
- جميل، أجود. تاريخ فلسطين. المدونات العربية. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://ajwad2007.arabblogs.com/archive/2007/2/156909.html
- الحراق، محمد شداد. (٢٠١١م) مرجعيات الصورة في الخطاب الشعري الناصري. (مصدر إلكتروني)، استرجاع على الرابط:
- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30295
- حسن، شاكر فريد ٢٠١١م. نصف قرن على صدور مجلة (الأفق الجديد). الحوار المتمدن/ العدد: ٣٣٧٠ (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=259716
- حسن، شاكر فريد ٢٠١٠م. وقفة مع الشعر الوطني الفلسطيني. الأدبية. (مصدر إلكتروني) على الرابط:-http://ar.aladabia.net/article-3130
- حمدان، عبد الرحيم حمدان. (٢٠١٠م). استدعاء التراث الأدبي. (مصدر إلكتروني) على الرابط:http://www.diwanalarab.com/spip.php?article25786

- حمدان، عبد الرحيم حمدان ٢٠١٢م. تجليات صورة اللاجئ في الشعر الفلسطيني. ديوان العرب. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article33053
- حمداوي، جميل د.ت. لماذا النص الموازي. الندوة العربية (مصدر إلكتروني) على الرابط:-http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi hamadaoui.htm
- دسوقي، مصطفى عبده. الأستاذ عبد الرحمن بارود: الشاعر الجسور. ويكيبيديا الأخوان المسلمون. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.ikhwanwiki.com/index.php?title
- الرموتي، حسن د.ت. العتبات النصية: قراءة في ديوان الشعر المغربي. رابطة أدباء الشام (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.odabasham.net/show.php?sid=27331
- زغلول، لطفي ٢٠٠٧. قدر الشعر الفلسطيني أن يولد من رحم القضية الفلسطينية. ديوان العرب. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article11244
- شبابك، عيد محمد. (٢٠١٠م). التشبيه المستطرف: رؤية نقدية. مقالة (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.alukah.net/Web/literature_language/1175/21159/
- شمعة، محمد، الشيخ المجاهد المؤسس، د. عبد الرحمن أحمد بارود، (مصدر إلكتروني) على الرابط:http://www.paltimes.net/olddetails/news/111188
- الشنطي، محمد صالح، القدس في نماذج من القصيدة العربية المعاصرة، (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=1295

- عزوز، أحمد ٢٠٠٢م. أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.alkottob.com/kotob/Default.aspx
- عمر، رمضان ٢٠١٢م. الثوابت الفلسطينية في الشعر المقاوم: حق العودة. الحملة العالمية لمقاومة العدوان. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://ar.qawim.net/index.php?option=com_content&task=view&id=8131&Itemid=1476
- (القاسمي، عبد الله) مقاربة نقدية: الأبعاد النفسية والجمالية والتعبيرية للإيقاع. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- .http://www.maaber.org/issue_may09/literature6.htm
- مجزرة دير ياسين. موسوعة النكبة (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.nakba.ps/massacre-details.php?id=5
- مجزرة صبرا وشاتيلا. موسوعة النكبة (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.nakba.ps/massacre-details.php?id=6
- مجلة البلاغ د.ت. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.qadeem.com/vb/showthread.php?t=48733
- مجلة البيان د.ت. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://www.philadelphia.edu.jo/almaktabah/book30/home/2/78 c7/13680---5987
- مجلة المجتمع د. ت. ويكيبيديا (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://ar.wikipedia.org/wiki/
- مجلة الوعي الإسلامي، ٢٠١٠م. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%

- مسلم، محمد، صحيح مسلم، مصدر إلكتروني على الرابط:
- http://hadith.alislam.com/Loader.aspx?pageid=194&BookID=25
- ملحق خاص بوفاة الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بارود (رحمه الله) أحد رواد الإخوان المسلمين في فلسطين. مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات. (مصدر إلكتروني) على الرابط:http://www.alzaytouna.net/permalink/4630.html
- موقع لجنة المطبوعات، ابن سبأ اليهودي مؤسس الديانة الشيعية، (مصدر إلكتروني) على الرابط:http://www.islamdoor.com/k/371.htm
- مونسي، حبيب. فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية. اتحاد الكتاب العرب. (مصدر إلكتروني) على الرابط: http://www.awu-dam.org
- نجم، السيد، ٢٠٠٢، أدب المقاومة، مجلة أفق، مصدر إلكتروني على الرابط:
- http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=359
- النعامي، ماجد، صورة الآخر في شعر انتفاضة الأقصى، (مصدر إلكتروني) على الرابط:http://research.iugaza.edu.ps/files/10157.PDF
- هلال، رفيف ٢٠٠٨م. نظرية الحقول الدلالية. مقال في صحيفة الوحدة السورية، بتاريخ: ١٠/١٤/ ٢٠٠٨م. اللاذقية. (مصدر إلكتروني) على الرابط:
- http://wehda.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=604494612200810141354 7

الفهرس

الموضوع	الصفحة
ملخص الرسالة باللغة العربية	أ
ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
المقدمة وخطة البحث	١
تمهيـــــد	٤
– مشكلة الدراسة وأهميتها	٦
– أسباب اختيار الموضوع	٨
– الدراسات السابقة	٩
– منهج البحث	٩
عبد الرحمن بارود: حياته ونتاجه الشعري	١٠

الفصل الأول

القضية الفلسيطية في شعر بارود: الصور والمضامين

المبحث الأول: دلالة المكان في شعر بارود	١٨
المكان المقدس	٢٦
المحتل الأجنبي.....	٣٦
صور المقاومة.....	٤٤
المبحث الثاني: المضامين	٥٢
– التشرد والمعاناة	٥٢
– فضح جرائم العدو	٥٧
– رسم درب الخلاص.....	٦٢

الموضوع	الصفحة

– النبوءة بالنصر القادم ٦٥

الفصل الثاني
البنى الفنية

المبحث الأول: المعجم والدلالة ٦٩
– الحقول الدلالية ٦٩
– الدلالة والسياق ٩٤
المبحث الثاني: عتبات النص ١٠٧
– عناوين الدواوين ١١٠
– أماكن النشر ١١٥
– عناوين القصائد ١٢٥
المبحث الثالث: البنية التصويرية ١٣٦
– الصورة التقريرية ١٣٨
– الصورة البيانية ١٤٤
التشبيه ١٤٥
الاستعارة..... ١٥٢
الكناية ١٦٧
– توظيف الموروث ١٧٤
المبحث الرابع: البنية الإيقاعية ١٨٨
– الإيقاع الخارجي..... ١٨٨
– الإيقاع الداخلي ٢٠١
الخاتمة ٢٠٨
ثبت المصادر والمراجع ٢١٠
أ– المصادر ٢١٠
ب– المراجع..... ٢١٠

الموضوع	الصفحة

الفهرس ٢١٨