

# من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود

د. إبراهيم الكوفحي

أستاذ مشارك

كلية اللغة العربية

جامعة أم القرى - مكة المكرمة



### مُلَخَّصُ البَحْثِ

تسلط هذه الدراسة الضوء على بعض الظواهر الفنيّة البارزة في شعر عبد الرحمن بارود ( ١٩٣٧ - ٢٠١٠ م ) ، وهي : ( استحضار الشخصيات التراثية ، والتناص ، وتوظيف لغة الحياة اليومية ، والتكرار ) ، حيث كشفت صفحات البحث ، من خلال تحليل بعض النماذج النصية ، عن وعي الشاعر العميق بطبيعة الخطاب الشعري ، وأنه ليس مجرد مضامين أو أفكار ، وإنما هو في المقام الأول إبداع لغوي ، وصياغة فنيّة خاصة ، تتميز بطاقتها الجماليّة ، وقدرتها على الإثارة والتأثير .

فعلى الرغم من التزام بارود ، واهتمامه بمعالجة قضايا أمته العربيّة والإسلاميّة ، ولاسيما قضية بلاده المحتلّة ( فلسطين ) ، التي شكّلت عنده بؤرة مركزية ، سواء على المستوى الشعوريّ أو الفكريّ - فإنّ ذلك لم يجنّ على شعريّة النصّ الذي يكتبه ، أو يحيف على الجانب الفنيّ ، إذ كان شديد العناية بكلّ ما من شأنه أن يمدّ قصيدته بجماليات التعبير ، ويوسّع فضاءاتها الدلالية والإيحائية .

**From the Phenomena of the Art of Figures of Speech  
In the poetry of Abdul Rahman Baroud  
: Dr. Ibrahim Al Koufahi**

**Abstract:**

This study highlights some of the phenomena of the art of figures of speech that are dominant in the poetry of Abdul Rahman Baroudi (1937/2010). These phenomena are clear in summoning the heritage figures, texts overlapping, using the daily life language and repetitions. The previous papers have revealed, through the analysis of some text models, the deep consciousness with the nature of the poetic speech. Furthermore, he well know that it is not just contents and ideas, but it is a linguistic creativity and special technical drafting, which characterized by aesthetic capacities and the ability to influence and excitement.

Although, Baroud has interested in handling the issues of his Arabic and Islamic nation, especially the issue of his country (Palestine) that formed center focus at him, either on the intellectual or on the emotional level, this did not negatively affected on his poetry, or detract from the aesthetic aspect. He was very care of all the matters that would provide his poem with the aesthetics of expressions, and expand its semantics and suggestive filed.

## مقدمة

ينطلق هذا البحث في محاولة لتجلية بعض الظواهر الفنية اللافتة في شعر عبد الرحمن بارود (١٩٣٧ - ٢٠١٠ م) ، الذي ظلّ مخلصاً لقضايا أمته العربية والإسلامية ، ولاسيما قضية وطنه المحتلّ (فلسطين) ، وقضية شعبه في معاناته المستمرة ، سواء داخل فلسطين أو خارجها ، حيث نجده في نطاق هذه الدائرة الواسعة لتجربته الشعرية ، يستعين بعددٍ غير قليلٍ من الوسائل التعبيرية والتأثيرية ، لتجسيد هذه التجربة ، ونقل جوانبها المختلفة على نحوٍ فاعلٍ إلى المتلقي .

وعلى الرغم من امتداد مسيرة بارود الشعرية ، وغناها على المستوى الفنيّ ، فإنّ نتاجه الشعري ، على وفرته ، لم يجمع في خطيرٍ واحدٍ وينشر على الناس إلا غبّ وفاته ، وذلك فيما صدّر تحت عنوان « الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الدكتور عبد الرحمن بارود »<sup>(١)</sup> ، (دمشق ، ٢٠١٠ م) . أمّا قبل ذلك ، فلم ينشر بارود إلا مجموعةً منتقاةً من قصائده ، بلغت ( ١٤ ) أربع عشرة قصيدةً ، وهي التي انضمّ عليها ديوانه الوحيد « غريب الديار »<sup>(٢)</sup> ، (عمّان ، ١٩٨٨ ) .

وإذ نتوقّف عند هذه الظاهرة ، ظاهرة تأخر بارود في نشر شعره على الناس في مجموعاتٍ صغيرةٍ أو ديوانٍ كبيرٍ ، خلافاً لأكثر الشعراء في عصرنا الحاضر ، فإننا نستبين جانباً مهماً من طبيعة بارود / الشاعر ، فلا جرّم أنّ ذلك يحور ، بوجهٍ عامّ ، إلى مذهب الشعري ، ورؤيته إلى العملية الإبداعية ، وأنها ليست مجرد بديهةٍ أو خاطرٍ يلوح ، وإنما هي إلى ذلك صنعةٌ ومعاناةٌ ، وجهدٌ يبذل ، ليستوي العملُ الشعريّ بعد ذلك في أحسن صورةٍ وأكملها .

ومما يدلّ على ذلك ، أنه كثيراً ما كان يعاود قصائده ، لأجل تصحيحها وتنقيحها ، وتشذيبها وتهذيبها ، لتأتي من الجودة والرصانة ، وفي المستوى الفنيّ الذي يرضى عنه ، وقد عرّف هذه الشئشئة من بارود كلّ الألى كانوا حوله وعلى مقربةٍ من شاعريته ، حتى كانت هذه الشئشئة أشبه بوسواسٍ لا يزايله .

ولذا ، كان من الصعوبة إقناعه بنشر شعره في ديوانٍ ، لأنّ قصائده تظلّ طوال الوقت بين يديه ، لا يملّ من النظر إليها ، وتقليب الرأي فيها ، وتحكيكها وتقليتها . يقول ناشر مجموعته الأولى « غريب الديار » ، فيما كتبه تحت عنوان « قصة نشر هذا الديوان » : « ورغم أنه ( أي بارود ) قال الشعر مبكراً ، ورغم جودة هذا الشعر وجزالته إلا أنه لم ينشر في ديوانٍ ، وإنما نشر قصائده المتفرقة في بعض المجلّات العربيّة والجرائد اليوميّة وفي مناسباتٍ مختلفةٍ ، وقد حاول معه غيري لإقناعه بتجميع قصائده المتناثرة في المجلّات والجرائد لطبعها في ديوانٍ مستقلٍ إلا أنّ هذه المحاولات لم تستطع إقناعه بذلك ، وكانت حجّته أنّ الوقت لم يحنّ بعدُ ، وأنّ هذه القصائد ليست في المستوى المطلوب ، وأنها تحتاج إلى تنقيحٍ »<sup>(٣)</sup> .

ولا يعدّ عن هذا ما قاله ناشرُ « أعماله الكاملة » ، وهو بسبيل التقديم لها ، ومن ذلك قوله : « وأذكر أنني حاولت مرارًا إقناعه بنشر أعماله الكاملة ، فكان يزهّد ويتمنّع كثيرًا ، ولما أحطته بالطلب بمن يحبّهم ولا يسعه ردّ طلبهم كان يجيبهم بالإيجاب إلا أنه كان يقول إنه سيّتخب من هذه الأشعار ويتقي منها ثم يدفعها لنا ، ثم لا يلبث أن ينجز رغبته الأولى في تأخير ما أجابنا إليه ، فتمضي السنون دون وفاءٍ ، وكان ما يشغله ويمنعه من النشر فيما أرى خشيته من أن يخرج أشعاره قومًا لا فقه لهم في الشعر واللغة الجزلة التي يكتب بها شعره فيخرجها الناشرون عن مدلولاتها أو صورتها ، ورغبته ثانيةً أن يعيد النظر فيما يكتبه مرّاتٍ ومرّاتٍ ، فهو كثير النظر في شعره ... ، وكم مرّة رغبت نفسه أن يسحب ما شاع من بعض أشعاره التي لا ترضى نفسه عنها »<sup>(٤)</sup> .

والواقع أنه على الرّغم من انشغال بارود بقضايا أمته العربيّة والإسلاميّة ، كما سلفت الإشارة منذ هنيهةٍ ، واشتغاله بقضيّة بلاده ( فلسطين ) على نحوٍ خاصّ ، التي شكّلت عنده بؤرةً مركزيّةً ، سواء على المستوى الشعوريّ أو الفكريّ ، فإنّ ذلك لم يجنّ على شعريّة النصّ الذي يكتبه ، أو يحيف على الجانب الفنيّ ، إذ كان بارود شديد العناية بكلّ ما من شأنه أن يمدّ قصيدته بجماليّات التعبير ، ويوسّع

فضاءاتها الدلالية والإيحائية ، وهذا يعني أنه لم يقع كما وَقَعَ كثيرٌ من شعراء الالتزام في مزلق المباشرة والتقريرية ، والاحتفاء بالمضامين الوطنية والسياسية وغيرها على حساب التشكيل الفني المؤثر ، الذي هو أخص خصائص البيان الشعري . وهو ما تسعى هذه الدراسة ، إن شاء الله ، إلى محاولة الكشف عنه ، وذلك من خلال الإشارة إلى بعض الظواهر الفنية والاسلوبية في إبداعه الشعري ، والتمثيل عليها .

#### أولاً : استحضار الشخصيات التراثية :

لعل هذه الظاهرة أن تكون أبرز الظواهر الفنية في شعر بارود ، فقد جاءت بعض قصائده أشبه بلوحة فسيفسائية من الرموز والشخصيات التراثية ، سواء من التاريخ الموهل في القدم أو من التاريخ الحديث ، حيث نجده يوظف هذه الشخصيات في سياقات متعددة ، وذلك في إطار التجربة الخاصة التي يحاول الإبانة عنها .

وإذ يعمد الشاعر إلى توظيف الشخصية التراثية في قصيدته ، فإن ذلك يعني أن يستخدمها استخداماً فنياً لحمل بعد من أبعاد تجربته الذاتية « أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو ( يعبر بها ) عن رؤياه المعاصرة»<sup>(5)</sup> .

ولاشك أن هذا يدل على وعي الشاعر العميق بالتراث ، وإحساسه بأهمية استدعاء عناصره المشعة ، التي من شأنها أن تغني قصيدته ، وتجعلها أكثر فاعلية .. وقدرة على التأثير في المخاطب ، إذ كان التراث الإنساني بميادينه المختلفة مليئاً بالعناصر القادرة على تغذية التجربة الإبداعية ، ورفدها بالوسائل والأدوات التي تكفل لها الحيوية والتوهج .

ويمكن أن نميز ، في شعر بارود ، مجموعتين واسعتين من الشخصيات التراثية، الأولى : ترتبط بأبعاد رؤيته الإسلامية ، بوجه عام ، وثقافته العميقة في نطاق هذه الرؤية ، حيث نجده يستغل ملامح شخصيات عديدة ، من الملائكة

الكرام ( كجبريل ، ومالك / خازن جهنم ، وعزرائيل / أو ملك الموت .. ) ،  
والأنبياء عليهم السلام ( كآدم ، ونوح ، وإبراهيم ، وإسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ،  
وموسى ، وشعيب ، وزكريا ، ويحيى ، وعيسى ، ومحمد ) ، والصحابة رضي الله  
عنهم ( كأبي بكر ، وعمر ، وعثمان ، وعلي ، وحمزة ، وبلال ، ومعاذ ،  
وأبي عبيدة ، وأبي ذر ، وعبد الله بن مسعود ، وخالد ، وعمرو بن العاص ، وأبي  
دجانة ، والبراء ، والقعقاع .. ) ، وأمّهات المؤمنين والصحابيات رضي الله عنهن  
( كخديجة ، وعائشة ، وأسماء بنت أبي بكر ، وسمية أم عمّار ، ونسيبة المازنية ، وأم  
سليم بنت ملحان ، وأختها أم حرام ، وأمّ عمارة ، والخنساء ... ) ، وأبطال التاريخ  
الإسلامي ( كطارق ، وصلاح الدين ، وقطرز ، ومحمد الفاتح ، والسلطان  
عبد الحميد الثاني .. ) . وقد يشار في هذا السياق إلى بعض الشخصيات المناوئة  
أو التي تقف على الجبهة الأخرى ( كإبليس ، والدجال ، وقابيل ، ونمرود ،  
وفرعون ، وقارون ، وعمرو بن لحي ، وأبي رغال ، وكسرى ، وقيصر ، وأبي جهل ،  
وعبد الله بن أبي بن سلول ، وأبي لؤلؤة فيروز ، ومسيلمة الكذاب ، وسجاح ،  
وجنكيز خان .. ) ، وما إلى ذلك .

أما المجموعة الثانية ، فترتبط بتاريخ قضية الشاعر المركزيّة ، وهي قضية  
بلاده المحتلة ، حيث نجدّه يستحضر ، من ناحية ، أبطال المقاومة الفلسطينية ،  
الذين وقفوا في وجه الغازي والمحتلّ الأجنبي ، مدافعين عن أرضهم وحرّيتهم  
ومقدّساتهم ، من مثل ( عزّ الدين القسام ، وفرحان السعدي ، وعبد القادر الحسيني ،  
وأحمد ياسين ، وعبد العزيز الرنتيسي ، وعماد عقل ، ويحيى عيّاش .. ) . ومن  
ناحية أخرى ، نراه ينبش تاريخ الغزاة والمحتلين ، فيستدعي غير قليل من اليهود  
والصهاينة ، ومَن يمتّ إليهم بوشيجة ، إذ نطالع أسماء ( كالسامري ، وإستير ،  
وسلومي ، وحبي بن أخطب ، وكعب بن الأشرف ، وعبد الله بن سبأ ، وبني قريظة ،  
وبني النضير ، وبني قينقاع ، وشيلوك ، وهرتزل ، وجانيت  
أم هرتزل ، وبن غوريون ، وغولدا مائير ، ولورنس العرب ، وبلفور ، وألّبي .. ) ،  
وغيرهم .

ويحسن هاهنا أن نتوقف عند بعض الأمثلة الدالة ، لتبين كيف وظّف الشاعر هذه الرموز والشخصيات في قصائده ، بحيث كانت من القدرة على التعبير عن مواقفه الشعورية والفكرية ، وتفعيل دور المتلقي في استنباط دلالات النص الشعري وفهم إشاراتهِ . يقول بارود ، في قصيدة تحت عنوان « صريع الهوى » :

وغاب من الأقلام لادرّ درّها	لديها من السمّ الزعاف بحور
تعهدا ( إبليس ) حتى تهودت	وعلمها الملعون كيف تغير
أكل ( أبي جهل ) لديكم ( مؤلّة ) <sup>(١)</sup>	وأنتم قرايين له وبخور
تصوغون عار الدهر تيجان عسجد	وكلّ يوّلي ، والحساب عسير
تعفن وجه الأرض حتى تسمم	الجنى ، وتعدت أفرع وجذور
وإعصار ( جنكيز ) يدوي وبحره	رعود وليل عاصف وهدير
هي الحرب فانظر هل هناك بقية	من الدار ؟ وانظر هل هناك ثغور ؟
يدير رحاها ألف ( كسرى وقيصر )	وألف ( حبي ) للمدير مدير
أعزّ ضحاياها القلوب ، تخالها	خرائب بصرى ليلهنّ دهور
لك الله يا أقصى تقنعت باكيّا	وكلّ صناديد الرجال أسير
بكيّت وأيدي الجاهليّات تلتقي	عليك ، وعجل ( السامريّ ) يخور <sup>(٧)</sup>

وواضح هنا هذا الحشد من الأسماء ، ( إبليس ، أبو جهل ، جنكيز ، كسرى ، قيصر ، حبي بن أخطب ، السامريّ ) ، التي يحاول الشاعر أن يستغلّ طاقاتها الرمزية والإيحائية للتعبير عن رؤيته الخاصة لواقع الصحافة والإعلام المأجور ، الذي يصفق ويطبّل للزعامات المهزومة ، وفي الوقت نفسه يغض الطرف عن حال أمّتنا المأساوية وما تتعرض له الأوطان والمقدّسات على أيدي المحتلّين

الصهاينة وأعاونهم ، حيث نلحظ مدى انسجام هذه الشخصيات مع طبيعة التجربة التي يسعى الشاعر إلى تجسيدها وإيصالها إلى الآخرين .

فهذه ( الأعلام ) ، التي تصوّر هزائنا المتتالية انتصاراتٍ عظيمةً ، وتزيّف الوقائع والحقائق ، لم تأت من فراغ ، بل شكّلتها قوى شريرة خفية ( تعهدها إبليس .. ) لغاياتٍ محددةٍ ، وهي لا تزال تنفث في روعها وتوسوس لها ، لتصوّر زعامات الهزيمة العربية ( أكلّ أبي جهل .. ) أبطالاً وآلهةً يستحقّون التمجيد والتقدّيس ، وتتعامى في الوقت عينه عن الحروب والغارات التي يشنّها العدو من الخارج ( جنكيز ، كسرى ، قيصر ) على أمتنا وبلادنا لصالح المحتلّ الصهيونيّ ( حيي ، السامريّ ) ، الذي راح يستعلي في أرضنا ، ممعناً في التقتيل .. والتخريب .. وتدنيّس الحرمات والمقدّسات .

وفي قصيدة بعنوان « السهام » ، يقول بارود ، واصفاً غزو المحتلّين الصهاينة أرض فلسطين وتجمّعهم فيها :

زحفوا يقطرون سماً زعافاً  
ورقيق شروه من كلّ لونٍ  
ومع ابن السوداء يرميك رامٍ  
.. وتلوّث صفراء دُهرية في  
وحفيد الحاخام فيهم أميرُ  
ومن ابن السوداء فيهم كثيرُ  
غادر من بينك فظّ كفورُ  
كلّ دار بيض لها وجحورُ  
حين تخلو تهذي : « حيي وكعبٌ  
قبتاع .. قريظة .. والنضير »<sup>(٨)</sup>

ومن اللافت هذا البيت الأخير ، الذي جاء يغصّ بالشخصيات والرموز التاريخية ( حيي بن أخطب ، كعب بن الأشرف ، قينقاع ، قريظة .. ) ، إذ يحاول الشاعر باستحضارها على هذا النحو أن يجسّد ما ترمي إليه الأفعى الصهيونية ( صفراء دُهرية ) من استعادة مجد آبائها وأجدادها في بلادنا العربية ، فهذا هو الحلم الذي يراودها ، والهدف الكبير الذي تسعى إلى تحقيقه ، وإن هي تحرص

على عدم البوح به حتى يشتدّ عودُها وتقوى وتتمكّن ، ولذلك فإنّ نواياها الحقيقية وما تخبّئه في أعماق لا وعيها لا يتكشّف إلا عن طريق ( الهديان ) ، وذلك حين تتشي في لحظةٍ من لحظاتِ النصر أو السكر ، فيجري على لسانها وأنيابها ذكر أمثال : ( حيي .. وكعب .. وقينقاع .. ) .

ولا ريب في أننا حين نقرأ هذا البيت ، فإننا نستذكرُ قصصًا وأحداثًا كثيرةً ، ونستعيد تاريخًا طويلًا من الصراع المرير ، ومن الحقد والغدر والفتن والدماء .. ، وهذا من شأنه أن يوقظ العيون ، ويدفع أمتنا إلى التوحّد والنهوض لمقاومة هذا العدو ، قبل أن يستفحل أمره ، ويتفاقم خطؤه .

وفي مقابل ذلك من الرّموز والشخصيات اليهودية ، يشير بارود في قصيدته « فلسطين » إلى المكانة المرموقة التي وصل إليها كلّ من : موسى بن ميمون ورأس الجالوت ، في تاريخنا الإسلامي ، وذلك حين يحاول أن يكشف عن المفارقة بين تعامل المسلمين مع اليهود في الماضي ، وتعامل اليهود مع المسلمين في الوقت الراهن ، وخاصة في أرض فلسطين . يقول بارود في هذه القصيدة ، مخاطبًا المحتلين :

قد وقيناكم محارق روما	وقطعنا عنكم يد الاضطهاد
ورفعناكم على راحتينا	( فمددتم ) <sup>(٩)</sup> إلى الثريا الأيدي
كان في مصر كالمملوك ( ابن ميمون )	( رأس الجالوت ) في بغداد
فغلبتم في اللدغ رُقط الأفاعي	بينوبٍ مثل الحراب الحداد <sup>(١٠)</sup>

وهكذا نلاحظ أنّ الرّموز والشخصيات التاريخية في النصّ الشعري لا تأتي عبثًا، بل يختارها الشاعرُ بعنايةٍ فائقةٍ ، مستغلًا ملامحها القارّة في أذهان المخاطبين ، وذلك لإيصال فكرته ورؤيته الخاصّة على نحوٍ عميقٍ التأثير .

وقد يوظف بارود الشخصية التاريخية على نحوٍ عكسيّ ، كما في قوله ، من قصيدةٍ عنوانها « حصاد القرون » :

وإذا الحزنُ فاض متّعتُ عيني      بالأعيابِ فرقةً للفنونِ  
برعتُ في الغناء والرّقص والتمثيل والسحر والرقي والمجونِ  
فرقةً عالميةً سحررتني      كلّ نجمٍ فيها (صلاح الدين)  
قال فيها نسابةً جهنميّ      لا يبارى أنالها فاسألوني  
هذه فرقةٌ من العجر الرّحل      مملوكةٌ (لسبن غُزبون) (١١)

فالإشارة في البيت الثالث إلى صلاح الدين الأيوبي ، محرّر بيت المقدس من أيدي الصليبيين ، لا جرّم تنطوي على قدرٍ كبيرٍ من التهكم ، وقد استطاع الشاعر من خلال هذه الشخصية في سياق النصّ الشعري أن يكشف عن مقدار العناء والضيق الذي وصلت إليه أمتنا في هذه الأيام ، حين وقعت في أحابيل عدوّها ، الذي راح يجعل من ساحات اللهو واللعب والعبث والفجور ميادين بطولاتها وانتصاراتها ، بعد أن صدّها عن الطريق الصحيح ، الذي سلكه الآباء والأجداد ، لنيل الكرامة والحقوق المسلوّبة ، وتحرير الأرض والمقدّسات المغصوبة .

ثانياً : التناس :

لم تقف علاقة بارود الوثيقة بالتراث عند حدود توظيف الشخصيات ومحاولة استغلالها دلاليّاً وفنياً في قصيدته ، فقد كان من الحرص كذلك على الارتفاق بخزائن التراث المليئة بالنصوص المتوهّجة ، التي لها تأثيرها العميق في ذهن المخاطب ووجدانه ، ولعل هذه الظاهرة عند بارود لا تقلّ عن أختها السابقة ، من حيث حضورها البارز في نصّه الشعريّ ، واعتماده كثيراً على طاقاتها التعبيرية والإيحائية .

وتتعدّد مصادر هذه النصوص التراثية في شعر بارود ، ولكن من السهولة أن

يتبين الدارس مصدرين أساسيين ، كان يغرف منهما غرْفاً ، هما : المصدر الديني ، والمصدر الأدبي، حيث يتبدى لنا الأول من خلال استعادة الشاعر غير قليل من الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، وأقوال الصحابة الكرام ..، أما المصدر الثاني ، فيتجلى في إشاراته إلى العديد من الآيات الشعرية ، والأمثال العربية القديمة ، وما إلى ذلك .

ومن الأهمية أن نوضح هاهنا أن هذه النصوص لا تأتي في قصائد بارود على طريقة الاقتباس أو التضمين ، بمعنى أن تنقل نقلاً حرفياً من مصادرها ، بل تخضع عنده لغير قليل من عمليات التحوير والتحويل ، لتأخذ مكانها الطبيعي الملائم في نسيج النص الشعري المعاصر ، وتغدو من العناصر الفاعلة في بنية القصيدة ، سواء على صعيد الشكل أو المضمون .

وهنا تتجلى ، بلاشك ، مقدرة الشاعر الإبداعية ، وذلك حين يشكّل من النصوص التي أتيج له تمثلاً في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به ، أو يحيك من تلك الخيوط التي وفرها له مخزونه الثقافي نسيجاً محكمًا غاية الإحكام يصعب إلا على القارئ الخبير ، تمييز خيوطه المكونة له<sup>(١٢)</sup> . وهو ما نحاول أن نوضحه ، إن شاء الله ، من خلال بعض الشواهد . يقول بارود في قصيدة عنوانها « سريفو » :

أه يا مسلمون ، متم قرونًا      والمحاق الأعمى يليه محاق

أي شيء في عالم الغاب أنتم      آدميون أم نعاج تساق

نحن لحم للوحش والطير ، منا الجثث الحمز والدم الدفاق

قد هوبنا لما هوت ( وأعدوا )      ( وأعدوا ) من الردى تريق<sup>(١٣)</sup>

يستحضر الشاعر في سياق هذا النص ، الآية الكريمة ﴿ وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم

لا تعلمونهم الله يعلمهم .. ﴿ ( الأنفال : ٦٠ ) ، حيث يقرن حالة الضعف والهوان والانهازم ، التي يعيشها المسلمون في هذه الأيام ، وما يتعرّضون له على يد عدوّهم من مذابح ومحاولات إبادةٍ واجتثاث ، بالتخلّي عن الأمر الإلهي في هذه الآية ، وهو ضرورة أن يكون المسلمون دائماً أقوياء ، يمتلكون العدة الكافية ، والجاهزية الكاملة ، التي تخيف عدوّهم ، فلا يجرؤ على مواجهتهم ، فضلاً عن اقتحام ديارهم ، واستئصال شأفتهم .

وظاهرٌ كيف استطاع الشاعرُ من خلال كلمةٍ واحدةٍ ( وأعدّوا ) أن يضطرّ المتلقي إلى إعادة قراءة النصّ الكامل للآية ، دون أن يضطرّ هو نفسه إلى هذا الاقتباس الطويل ، بل حتى لو أراد ذلك فإنه يتعدّر عليه ، لأنه لا يمكن أن يستقيم على الوزن الشعريّ ، هاهنا ، وهو ( الخفيف ) . ومما يلحظ أيضاً أن الشاعر لم يستخدم هذه الكلمة ( وأعدّوا ) في سياق وظيفتها في الآية الكريمة ، لأنها ليست مقصودةً بحدّ ذاتها ، وإنما هو يحاول أن يستغلّ قدرتها على الإشارة إلى مضمون الآية ، الذي تتطلّبه الفكرة التي يريد إيصالها ، بدليل هذا التحوّل من فعل الأمر إلى موقع ( الفاعل ) في المرّة الأولى ( لمّا هوت وأعدّوا ) ، ثم إلى موقع ( المبتدأ ) في المرّة الثانية ( وأعدّوا من الردى ترياق ) .

ويقول بارود في قصيدةٍ أخرى ، تحت عنوان « سعيد » على لسان هذا الشهيد الفلسطيني ، إذ كانت القصيدة أشبه بـ ( مونولوج ) من أولها إلى آخرها :

بخ يا سعيد ، لقد أفاء عليك ذو العرش المجيدُ

قال : اشتريتك منك بالغرف العلى ... بخ يا سعيدُ

الله أكبر ! قلتُ : بعتك سيدي ، خذ ما تريدُ

لا أستقبل ولا أقبل .. أقول ما قال الأسود<sup>(١٤)</sup>

وواضح في هذه الأبيات الإشارة إلى الآية الكريمة : ﴿ إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمِ الْجَنَّةُ ، يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ ، وَعَدَاً عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ ، وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ ، فَاسْتَبْشِرُوا ببيعكم الذي بايعتم به ، وذلك هو الفوز العظيم ﴾ ( التوبة : ١١١ ) وهي تأتي في سياق هذا الحوار العصيب مع النفس ، وهي ما بين إقدام وإحجام ، في لحظة من اللحظات الاستثنائية في حياتها ، وذلك إذ يطلب منها أن تسعى بإرادتها وقدميها إلى الموت الزؤام ، فكان استذكار هذه الآية دافعاً قوياً إلى التضحية والفداء ، وتقحم الهيجاء ، لأنّ ثمة صفقة رابحة مع الله تعالى ، فليس بينه وبين الجنة إلا أن يقاتل العدو ، فيقتل .

وليس يخفى حرص الشاعر أيضاً على حشد الإشارات النصية التي تعمق فكرة التضحية بالنفس وطلب الشهادة في سبيل الله ، لإعلاء كلمته ، وحماية الأوطان والمقدسات ، وذلك من خلال استحضار كلمات الصحابي عمير بن الحمام رضي الله عنه في معركة بدر : « بخ .. بخ » ، بعد أن سمع النبي ﷺ يقول ، عندما اقترب المشركون : « قوموا إلى جنة عرضها السموات والأرض » ، فكان أن رمى عمير بتمرات كان يأكلها ، ثم قاتل حتى قتل<sup>(١٥)</sup> . وكذلك استدعاء كلمات الصحابي وهب بن قابوس المزني رضي الله عنه في معركة أحد ، عندما طلعت إحدى فرق المشركين ، فقال رسول الله ﷺ : « مَنْ لَهُؤْلَاءِ » ، فقال وهب : أنا يا رسول الله ، فقال عليه السلام : « قم وابشر بالجنة » ، فقام وهب مسروراً ، وهو يقول : « والله لا أفيل ولا أستقيل »<sup>(١٦)</sup> .

ويلجأ بارود إلى استدعاء هذه النصوص في مواطن أخرى ، ولعل ذلك يعود إلى إحساسه بإمكاناتها التأثيرية الهائلة ، كما في قصيدته « أزف الرحيل » ، التي يرثي فيها تزب صباه الشيخ أحمد ياسين ، حيث قوله :

ذو العرش نادانا : عبادي ، الملك لي      والمجدلي والعزّ والجبروت لي  
قد بعتم .. وأنا اشتريت ، بخ .. بخ      وكتب ذلك في الكتاب المنزل  
أوجبتُ فردوسي لأهل محبتي      للأول السباق .. ثم الأول<sup>(١٧)</sup>

وفي هذه القصيدة أيضاً ، نجده يومئ إلى آية قرآنية وحديث نبوي في بيتٍ واحدٍ ، وهو قوله ، مخاطباً المرثي :  
وجعلتْ نصبَ عيونهم «وقل اعملوا»<sup>(١٨)</sup>      واعقلْ قلوبك يافتى وتوكل<sup>(١٨)</sup>

فهذا البيت يقوم على استحضار الآية الكريمة : ﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ، وستردون إلى عالم الغيب والشهادة ، فينبئكم بما كنتم تعملون﴾ (التوبة : ١٠٥) ، وكذلك قول النبي ﷺ : «اعقلها وتوكل»<sup>(١٩)</sup> ، لمن سأله : أرسل ناقتي وأتوكل؟ وذلك بغية توضيح التصور الإسلامي لمفهوم التوكل على الله ، وأنه قرين العمل الصحيح ، والأخذ بالأسباب ، وهو ما يريد الشاعر في سياق القصيدة أن يؤكد فيما يتعلق بالنصر على الأعداء وتحرير الوطن المحتل ، وأن ذلك لا يتحقق إلا بالإعداد والجهاد ، وليس بالأمانى والرقاد .

ويحسنُ هنا أن نشير إلى كثرة استلهام بارود في قصائده للحديث النبوي ، الذي يقل حضوره في الشعر الحديث قلة ظاهرة ، بالقياس إلى النص القرآني ، والتراث الشعري ، على الرغم من مخزونه الهائل من الرموز والصور والمعاني والوسائل المختلفة ، التي من شأنها أن تسعف الشاعر المعاصر في التعبير عن تجربته الخاصة ، ونقلها نقلاً فنياً مؤثراً .

ومن هذه الأحاديث التي أفاد منها بارود ، على سبيل التمثيل ، قول النبي ﷺ : «يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها ، فقال قائل : ومن قلة نحن يومئذ؟ قال : بل أنتم كثيرٌ ، ولكنكم غثاء كغثاء السيل ، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم ، وليقذفن الله في قلوبكم الوهن . فقال قائل : يا

رسول الله ، وما الوهن ؟ قال : حبّ الدنيا وكرهية الموت <sup>(٢٠)</sup> . فهو يقول في « صريع الهوى » :

قرونٌ خلثتُ كانت لباباً قشورها      وفي قرننا هذا اللباب قشورُ

وذريّة كالذرّ .. قدرًا وقدرَةً      على ظهر سيلٍ حيث سار تسيّرُ

إذا مجّهّا التيار ظلّت نفايةً      وما لنفايات السيول شعورُ

...

فأخزأك ربي يا غشاء ، ألا ترى      إلى أيّ دركٍ في (الوحول) <sup>(٢١)</sup> تغورُ

ملايين .. يا ليت الملايين لم تكنُ      ويا ليت أرض الجاهلية بورُ <sup>(٢٢)</sup>

وهنا يوظّف الشاعرُ هذا الحديث النبويّ ، ليصوّر حال العرب والمسلمين اليوم ، حيث الكثرة العددية ، التي لا وزن لها ولا قيمة ، إذ كانت قد فقدت إرادتها ، وتحكّم بها غيرها ، كما يتحكّم الدفاع القويّ بغنائه وزيده ، وما ذلك إلا لمرض (الوهن) ، الذي أصاب القلوب ، وهو ( حب الدنيا وكرهية الموت ) .

وواضح أنّ الشاعر يدينُ الواقعَ النفسيّ للأمة ، الذي كان وراء تكالب الأعداء على خيراتها ، وضياع أوطانها ومقدّساتها ؛ ولذلك نجده يلتفت مباشرةً ، بعد هذا الحديث عن غثائية الأمة ، إلى تلك الصفوة المجاهدة ، التي لم تقع فريسة هذا المرض ، إذ هي الأمل الوحيد ، والقوّة التي يعوّل عليها في تحقيق النصر المظفّر ، ونيل العزة والكرامة ، لأنّ العدو لا يحسب حساباً إلا لها ، ولا ترتعد فرائصه إلا منها :

وسربٍ من الإنس السموات تحته      ووجهته عرش المليك .. يزورُ

رييب المقادير الأعزّ كأنه      من القرب والحبّ المقدّس نورُ

على لَهَبِ المأساة أحكم صقله      فليس له في العالمين نظيرُ  
يروع ( حِيًّا )<sup>(٢٣)</sup> طيفه كلَّ ليلةٍ      إذا جاء يومي لا تقيك جحورُ  
غداً يأخذ الإسلام مجراه عنوةً      ويعتق أقدانٌ ويحرق نيرُ<sup>(٢٤)</sup>

وفي هذه الأبيات يعلي بارود من شأن تلك الفئة القليلة ، التي نذرت على نفسها أن تقضي في ميادين الشهادة والفداء ، دفاعاً عن أرضها وحرّيتها وشرف أمتها ، حيث نلمح التناص الخفي مع قول النبي ﷺ في مكانة الشهداء : « أرواحهم في جوف طيرٍ خضرٍ لها قناديلٌ معلقةٌ بالعرش تسرح من الجنة حيث شاءت ثم تأوي إلى تلك القناديل »<sup>(٢٥)</sup> ، وذلك عندما سأله بعض الصحابة عن معنى الآية الكريمة : ﴿ ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياءٌ عند ربهم يرزقون ﴾ ( آل عمران : ١٦٩ ) .

ولعلّ هذا الحديث أن يكون من أكثر الأحاديث النبوية حضوراً في شعر بارود ، إذ نطالع صور التناص المختلفة معه في عددٍ غير قليلٍ من القصائد ، كما في قوله ، على سبيل التمثيل ، ( من مواضع متفرقة ) :

- أهوى قناديلاً معلقةً      بالعرش تقبّس من سناربي
- ما تساوى صارخٌ في جحيمٍ      وطبورٌ في القناديل خضرُ
- طيورٌ من النور أعشاشهنَّ      قناديل عرش العزيز المجيدُ
- القناديل علقت للطيور ..      الخضر لا للقواقع الحجريّة
- نُزُلُ الشهيد معلّقٌ      بالعرش منقطع النظيرِ

مَنْ لِلقناديل الحسان سـواك يا خـضر الطيور

- خضر الطيور هم ، العليا منازلهم كل يغرد في قنديله جذلا

- وبخ .. وبخ خضر الطيور من الأواخر والأوائل

- أهل القناديل الطيور الخضر قد هاجوا الحيننا

- وأغتدي مغردا في الخلد طيرا أخضرا<sup>(٢٦)</sup>

وهذا تكرارٌ لافتٌ ، بلا ريبٍ ، وهو يدلُّ بوضوح على مدى عناية بارود بفكرة الشهادة في سبيل الله ، وهي من الموضوعات الأثيرة لديه ، وتحتلُّ مساحةً واسعةً في ديوانه ، لارتباط هذه الفكرة عنده بتصوره للطريق الأمثل لتحرير الأوطان، ودحر الظلم والعدوان . كما يدلُّ هذا التكرار أيضًا على هيمنة هذه الصورة للشهداء ، تحديداً ، على وعي الشاعر ، ولعلَّ ذلك يعود إلى هذه المنزلة السنيّة التي يحظى بها الشهيد عند ربّه ، ودورها في الحثّ على فعل التضحية وتمجيده ، مما يكشف عن إحساسه بمدى فاعلية بيان هذه المنزلة السماوية الرفيعة في إيصال رسالته الوطنية ، والتأثير البليغ في المخاطب .

وإذا تجاوزنا النصّ الدينيّ إلى التراث الأدبي ، ( البعيد والقريب ) ، فإننا نقف على كثيرٍ من النصوص الشعرية وغيرها ، التي حاول بارود أن يسترفدها للإبانة عن تجربته الخاصة ، ومدّها بأسباب القوة والحيوية . يقول على سبيل التمثيل في مطوّله « ضياء الروح » :

كسرنا البندقية ثم طفنا على الأبواب نستجدي اللجانا

فلسطين .. وأيّ حمى أضعنا تساوينا ، فقد ضعنا ، كلانا

أحَقًا نحن نحن ؟ لقد ذهبنا      وهذا الألف مليونِ صدانا  
يصاد ، ولا يصيدُ ، أخي خراشُ      ومن ودجيه قد ملأوا الدنانا<sup>(٢٧)</sup>  
وهنا يعيد الشاعر ، البيت القديم السائر :

تكاثرت الطباء على خراشُ      فما يدري خراشُ ما يصيدُ<sup>(٢٨)</sup>  
ولكنه يستعمله استعمالاً مقلوباً ، حيث يغدو خراشُ هو الطريدة ، التي  
يلاحقها الأعداء والطامعون ، ليشربوا من دمها ، ويحتفوا بمقتلها ، وذلك في إشارةٍ  
إلى انتكاس حال الأمة رأساً على عقبٍ ، بعد أن تخلَّت عن أسباب منعها  
ومهابتها ، فأصبحت أمةً ذليلةً ، مسلوبة الإرادة ، تغتصب ديارها ، وتنهب خيراتها ،  
ولا تملك من أمرها شيئاً .

ويقول بارود ، في « أزف الرحيل » :

قالوا : « السلام » .. وكلّ أيديهم دمٌ      وحرابهم وثيابهم لم تغسلِ  
تجري جنائزنا كنهراً دائماً      ما عدت تعرف آخرًا من أولِ  
كم جرفوا .. كم قلّعوا .. كم حرّقوا      كم قتلوا .. كم هدموا من منزلِ  
عجزُ الزمانِ اليومَ نحن ، ألا ترى      أشتاتنا في كلِّ أرضٍ مجهلِ  
جرّدُ حسامك يا فتى من غمده      واكفرْ بكلِّ ممخرقٍ ومدجّلِ<sup>(٢٩)</sup>

وليس يخفى التناص في البيت الأخير مع قول الشاعر علي محمود طه :

فجرّد حسامك من غمده      فليس له بعد أن يغمدا<sup>(٣٠)</sup>

وأغلب الظن أن الشاعر هنا لا يقصد إلى الاتكاء على ألفاظ البيت الغائب ، بقدر ما يحاول أن يومئ من خلاله إلى قصيدة علي محمود طه « نداء الفداء .. أو أنشودة الجهاد في حومة فلسطين » التي نظمها سنة النكبة الفلسطينية ، ليظلّ المخاطب على ذكرٍ من فكرتها المحوريّة ، فكرة التضحية والفداء ، يستمدّ من ذخيرتها البطوليّة والحماسيّة ، وخاصّةً أن العدو يحاول أن يروج أفكاراً أخرى ، وي طرح حلولاً خادعةً ، من شأنها أن تضمن له البقاء والقوّة والهيمنة . وهنا نلاحظ أن المتلقي ما إن ينتهي من الأبيات الحاضرة ، حتى يقذف به التناص في فضاء قصيدة « أخي جاوز الظالمون المدى .. » ، التي يرى الشاعر أنها قادرة على تجسيد رؤيته فيما يتصل بمواجهة المحتلّ ، والذبّ عن الأرض والمقدّسات والحرّات .

وهكذا يشكّل التناص واحدةً من الوسائل التعبيريّة البليغة في يد الشاعر ، إذ كانت من القدرة على توفير عنصر التثقيف في النصّ الشعريّ من ناحية ، وتفعيل دور المتلقي من ناحية أخرى ، ولذا كان بارود كثيرًا ما يعوّل على هذه الوسيلة في تعميق تجربته ، وتوسيع آفاقها ، وإغناء طاقتها الشعرية .

#### ثالثاً : توظيف لغة الحياة اليوميّة :

تشكّل لغة الحياة اليوميّة واحداً من المصادر المهمّة ، التي أفاد منها بارود في إغناء تجربته ، وصياغتها صياغةً فنيّةً على درجة عالية من الفاعلية والتأثير ، إذ نجده يلتقط من هذه اللغة ما يراه منسجماً .. ودالاً في سياق الموقف الانفعاليّ أو الفكريّ الذي يحاول بلورته وإصّاله إلى الآخرين ، مما يجعل منه عنصراً حيويّاً في نسيج النصّ الشعريّ الفصيح ، وربما كان عنصراً مركزياً في بعض الأحيان .

ومن المعروف أن محاولة استثمار هذه اللغة فنيّاً في بنية القصيدة الفصيحة ،

تعدّ اليومَ من الظواهر البارز في شعرنا العربي<sup>(٣١)</sup> ، ولا غرو فإنَّ « الشاعر المعاصر من حقّه أن يبحث عن لغته الخاصة المناسبة لتجاربه وهموم حياته ، دون أن يكون في هذا البحث عن هذه اللغة الجديدة إفساداً لروح الشعر المتوهّجة ، ودون أن تكون هذه اللغة ستاراً يبرر ضعف الموهبة أو ضعف الثقافة الأدبية واللغوية عند الشاعر »<sup>(٣٢)</sup> .

ولاشكّ أنّ توظيف هذه اللغة في النصّ الشعريّ ليس أمراً هيئاً ، إذ يتطلّب من الشاعر أن يبذل جهداً إبداعياً زائداً ، لأجل المحافظة على عنصر الشعريّة فيما يكتب ، وإلا سقطت القصيدة في مهاوي الفسالة والغثاثة ، وذلك لطبيعة هذه اللغة، التي هي في الأصل لغة التواصل والتعايش الحياتيّ ليس أكثر ، فاللغة عند الناس أمراً عائماً من أمور حياتهم ، « لكنّها في الشعر تكتسب طابعاً خاصاً ، فمهمّة الشاعر أن يرتفع باللغة من عمويّتها ، ويتحوّل بها إلى صوتٍ شخصيٍّ »<sup>(٣٣)</sup> .

ولعلّ هذا ما يفسّر لنا بروز هذه الظاهرة في شعر بارود في مراحل متأخرة من تجربته الشعريّة ، ( أي بعد تسعينيات القرن العشرين الماضي ) ، إذ قبل ذلك لا نجده يحاول استغلال هذه اللغة الشعبية المألوفة إلا في حدودٍ ضيقة ، وربّما كان يتخوّف من جنائتها على شعريّة قصيدته ، وخاصّةً أنه كان شديد العناية بهذا الجانب، هذا فضلاً عن ولوعه بالشعر القديم ، وثقافته الأكاديمية التي تتصل بهذا الشعر تحديداً<sup>(٣٤)</sup> .

هذا ، وقد تعدّدت في شعر بارود أشكال الإفادة من معطيات هذا المصدر الثرّ، حيث نجدها على مستوى : الألفاظ والتراكيب والصور والرموز والأمثال .. إلخ ، وأكثر ما يقع ذلك في نطاق قضية الشاعر الكبرى ، وهي قضية احتلال بلاده ( فلسطين ) ، ومأساة شعبها ، وما يجري تداوله في شؤونها عبر وسائل الإعلام المختلفة . يقول ، مثلاً ، في قصيدته « أطلق يديّ » :

وألف جرّافة هدارة زحفث  
لم تبق بيتاً ولا زرعاً ولا شجراً

خَرَّتْ مَقْطَعَةَ الْأَوْصَالِ ضَفَّتَكُمْ      وَغَزَّةٌ تَحْسَى السَّمَّ وَالصَّبْرَا

بِرًّا وَبِحَرًّا وَجَوًّا يَقْصِفُونَهُمَا      وَالشَّعْبُ فِي غُلْبِ السَّرْدِينِ قَدْ حَشِرَا<sup>(٣٥)</sup>

ومن اللافت هنا عبارة « في علب السردين .. » ، التي استعارها الشاعرُ من معجم اللغة الشعبية المتداولة ، حيث نجدُها في سياقها الملائم من النصِّ الشعريِّ، فقد جاءتْ هذه العبارة لتصوِّر حالة الضيق الشديد ، التي يعانيها الشعب الفلسطيني في موطنه ، وهو ليس ضيقًا نفسيًّا حسب ، وإنما هو ضيقٌ مكانيٌّ كذلك ، بسبب غزو المستوطنات الصهيونية ، وعمليات التجريف المستمرة التي يقوم بها المحتلُّ لبيوت الفلسطينيين ومزارعهم التي يقتاتون منها ، لأجل إفساح المجال لبناء مزيدٍ من هذه البؤر الاستيطانية ، فاختيار الشاعر عبارة « علب السردين » ، لتصوير حالة الضيق والاختناق لم يكن عشوائيًّا ، بل جاء لإحساسه العميق بقدرتها على تصوير الواقع بشكلٍ دقيقٍ ، والإيحاء بأبعاده النفسية .

ويقول بارود في قصيدة تحت عنوان « عشق الفداء » :

ويكأنَّ الأَقْصَى أشعَّةُ إكْسٍ      كَشَفْتُ عَنْ حَقَائِقِ الْأَشْيَاءِ

فَأَرْتَنَا بَحْرًا مِنَ الْأَهْلِ غَمْرًا      مَعْنَا بِالنَّفُوسِ وَالْأَبْنَاءِ

غَيْرَ أَنَّ الطَّرِيقَ سَدَّتْ عَلَيْهِمْ      حَقَبًا بِالْإِشَارَةِ الْحَمْرَاءِ

فَهُمْ وَاقِفُونَ ، عَامًّا فَعَامًّا      فِي انْتِظَارِ الْإِشَارَةِ الْخَضْرَاءِ<sup>(٣٦)</sup>

وواضحٌ اعتماد النصِّ اعتمادًا كبيرًا على اللغة الحياتية المألوفة ، مثل : ( أشعة إكس ، الإشارة الحمراء ، الإشارة الخضراء ) ، إذ كان دور هذه اللغة دورًا أساسيًا في التعبير عن الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها ، وليس هامشيًّا . فهو يشبه المسجد الأقصى « بأشعة إكس » في قدرته على إظهار حقيقة الشعوب العربية والإسلامية ، وأنها شعوبٌ وفتيةٌ ، تتمنى في أعماق نفسها أن تزحف لتحرير فلسطين

وإنقاذ المقدّسات ، بيد أن ثمة مَنْ يحول دون زحفها لملاقاة العدو ، وهو ما رمز إليه الشاعر « بالإشارة الحمراء » ، التي تقول لهم : قفوا ، ولا تتقدّموا ، وهي إشارة ضوئية غريبة جدًا ، لأنها منذ عدّة سنواتٍ وهي على حالةٍ واحدةٍ لم تتغير ، ومع ذلك فإنّ هذه الشعوب تظلّ دائماً على أهبة الاستعداد ، مهما طال الزمن ، بانتظار « الإشارة الخضراء » ، التي تأذن لهم بالحركة والتقدّم .

ويقول بارود ، في قصيدته « أزف الرحيل » ، مخاطبًا الشيخ أحمد ياسين :

وزهدت في دنيا الورى وجعلتها      دُبْرًا ، بعقّة ناسكٍ متبّل  
دنيا ، قديمٍ غدُرُها ، وسُعارها      قانونها المتوحّش : اقتل واقتل  
أكلت بينها ، وهي جائعةٌ ، فما      من أرؤسٍ شبعت ولا من أرجلٍ  
فرجمتها ، وطعنتها ، وقصمتها      وكسرت فكّيها ، وقلت لها : ارحلي  
كافي من دنياي كسرةً خبزنا      والزيت من وطني ، وقرن الفلفل<sup>(٣٧)</sup>

في هذا المقطع من القصيدة ، يحاول الشاعر أن يبيّن حياة الزهد التي كان يعيشها ياسين في موطنه ، وانحيازه إلى الطبقات البسيطة في مجتمعه الفلسطيني ، التي آثرت الصمود والثبات في أرضها ، على الرّغم من صعوبة الحياة وقسوة الظروف والأحوال . ويبدو أنّ الشاعر كان حريصًا على تجسيد هذا البعد في شخصية ذلك القائد وحياته من خلال معجمه اللغوي ، الذي كشف عنه البيت الأخير ، حين ذكر أنه يكفيه من دنياه ( كسرة الخبز ، والزيت ، وقرن الفلفل ) ، وهذا من شأنه أن يؤكّد انتماءه إلى طبقات الشعب البسيطة ، فهو لا يعيش بينهم حسَب ، وإنما هو أيضًا يأكل مثلهم ، ويتكلّم بلسانهم ولهجتهم .

ويقول بارود ، في ختام قصيدته « سعيد » ، على لسان هذا الفتى الفلسطينيّ الشهيد ، في لحظةٍ مواجهة العدو المحتلّ :

الله أكبر : ها أنا أتوسط الصيد الثمينا  
أتلو الشهادة هامسًا : يارب فاجعلهم طحينا  
وأعد فلسطينًا لنا والقدس والأقصى الحزينا  
خذ .. أيها الخنزير واصل النار أسفل سافلينا  
خذ .. وانقلع .. وعلبك لعنة ربنا واللاعنين<sup>(٣٨)</sup>

تتكئ هذه الأبيات بشكل كبير ، على لغة الخطاب اليومي ، كما في قوله : « الصيد الثمين ، فاجعلهم طحينا ، خذ أيها الخنزير ، خذ .. وانقلع .. » ، فهذه العبارات كثيرًا ما تجري على ألسنة العامة ( بفلسطين وبلاد الشام عمومًا ) في سياقاتٍ ومواقفٍ حياتيةٍ مختلفةٍ ، ويظهر أن الشاعر أراد أن يكشف من خلال هذا المستوى اللغوي عن بساطة هؤلاء الفتية الذين يجالدون المحتل ، مضحين بأغلى ما يملكون ، دفاعًا عن حمى أوطانهم ومقدساتهم ، إذ كانت المسألة لا تحتاج إلى تدبير خطابٍ ، وتحبير مقالاتٍ ، وعقد مؤتمراتٍ ، وهنا تبرز المفارقة بلاشك ، فتجلى عظمة هؤلاء الفتية الشهداء ، وندرة معدنهم ، وذلك حين نكتشف أنهم كانوا يحسنون بلاغة الفعل ، لا بلاغة القول ، التي يجيدها ويتشدد بها كثير من الناس .

وليس يخفى كذلك ، أن الشاعر قد استطاع من خلال هذه اللغة أن يجسد الحالة النفسية التي كان عليها الشهيد لحظة الإقدام على الموت وهو يواجه العدو ، وأكثر ما نتبين ذلك في مقطع القصيدة أو بيتها الأخير ، إذ يصرخ في وجه المحتل : « خذ .. وانقلع .. » ، وهذه العبارة تحديدًا لا تقال إلا في لحظة انفعالية حادة ، حين يصل الأمر إلى عدم احتمال رؤية وجه المخاطب لحظة واحدة ، لشده ولؤمه وقبحه .. ، ولذا تأتي هذه العبارة دائمًا مشحونةً بغير قليل من الغضب والحقد والكراهية ، وكثيرًا ما يتبعها المتكلم بعبارات السب أو اللعن ، كما في قوله :

« وعليك لعنة ربنا واللاعينا » .

وفي هذا السياق ، يمكن أن يشار إلى مطوّلته « رسالة » ، التي ( خطّها أحد شهداء فلسطين بدمه ) ، ولعلّها أن تكون من أكثر قصائد بارود اعتماداً على اللغة اليومية والمحليّة ، كما في قوله :

جَزَار صَبْرَا عَاد مَن      بَعْدَ الْغِيَابِ هَتَلْرَا  
مَن نَصْفِ قَرْنٍ يَغْتَذِي      بِلِحْمِنَا مَحَمَّرَا  
مَنَا بَنِي أَكْتَا فِه      وَكُرْشِه الْمَكْمُورَا  
صَبَّ عَلَى رُؤُوسِنَا      إِعْصَارُه الْمَزْمَجْرَا  
نَفَاثَةُ دَبَابِئَةٍ      حَوَامِئَةٍ بَلْدُوزْرَا  
مَجْرَفْنَا مَهْدَمًا      مَحْرَقْنَا مَدْمَرًا<sup>(٣٩)</sup>

وقوله ، يصف بعض المنافقين والعملاء :

فَصَارَ بِالْأَزْرَارِ فِي      رِيْمَتِهِمْ مَسِيرَا  
يَقِيءُ مَا فِي بَطْنِهِ      إِذَا التَّوَى وَنَظَّرَا  
لَا يَنْتَهِي مَوَالِيَهُ      وَإِنْ أَتَمَّ كَرْرَا  
يَا مِجْنَا .. يَا مِجْنَا      مَطْبَلًا .. مَزْمَرَا<sup>(٤٠)</sup>

وقوله فيها أيضًا ، معاتبًا قومه :

يا عُزْبُ أيْن أنْتُمْ      أما لكم عَيْنٌ ترى  
أما لـديكم سوى      (أدان) ثمّ (استتكرأ)  
أليس في قاموسكم      لفظ (غزا) و(حرزأ)  
هذا السلاح جاءكم      مهلاً.. مكبّراً  
ما زلتم تسقونه      منوّماً.. مخدّراً  
نمّ هانئاً.. نمّ هانئاً      فنام حتى شخراً<sup>(٤١)</sup>

وكثيراً ما يلجأ بارود إلى هذه اللغة، يستعير من ألفاظها وأساليبها وصورها، في مواقف الهجاء المختلفة، وخاصةً هجاء العدو المستعمر، حين تنفعل النفس انفعالاً شديداً، بسبب ما يرتكبه هذا العدو من مظالم ومجازر، كما في قوله:

يا أخا القرد من رماك علينا؟      ما تعلمت من قديم الزمان  
جئت تغزو محمّداً؟ تتحدّى      ديننا؟ يا جبان يا ابن الجبان<sup>(٤٢)</sup>

أو قوله، فيمن أصبح يوالي المحتلّ، ويحطب بحبله:

قد كنت نجماً في السّما      فصرت قرداً أزعراً<sup>(٤٣)</sup>

ولاشكّ أنّ النزول بالدوأل وأسلوب الخطاب هنا إلى المتداول العاميّ من شأنه أن يزيد من انحطاط منزلة المهجّو، كما ينبئ عن المستوى الانفعاليّ الذي وصل إليه الشاعر، إذ يرى أنّ الموقف لا يتطلّب أدنى تحفّظ في العبارة، أو توقير لمن يتحدّث عنه، بعد أن تجاوز هو بأفعاله كلّ الخطوط الحمراء.

وربما عمَدَ الشاعرُ ، وهو يستعيرُ من هذه اللغة ، إلى ضربٍ من العدول أو الانحراف عن الصيغة الشائعة ، كما في قوله ، يصف ميلادَ دولةِ الاحتلال في فلسطينَ على يد بريطانيا :

وخطّ بلفورُ صكًّا كان مقصلاً      فقط رأس فلسطين وما شعرا  
بينون صهيونَ فردوساً بديرتنا      ويقلبون علينا أرضها سقرا  
وإذ أتمَّ البريطاني حجتَه      وافى بوارجه في البحر وانشمرا  
حملُ ثلاثون عاماً .. بعدها ولدت      شيطانة ذات وجهٍ يقطع المطرا<sup>(٤)</sup>

فقوله : « ذات وجهٍ يقطع المطرا » ، في صفة دولة الاحتلال ، فيه خروجٌ على أصل هذه الصورة ، في الاستعمال الدارج ، وهو قولهم : « وجهه / وجهها يقطع الرزق » ، فكلمة « الرزق » هي التي يتوقعها القارئ في مثل هذه العبارة ، ولكن الشاعر يباغته بكلمةٍ أخرى هي « المطر » ، التي سرعان ما يكتشف أنها جاءت في مكانها المناسب من النص ، لاحتياج بنيتة الإيقاعية إليها ، باعتبارها كلمة القافية ، وهو الدور الذي لا تستطيع أن تؤدّيه في هذا السياق كلمة « الرزق » ، وهنا تتجلى مقدرة الشاعر على التصرّف ، وصياغة لغةٍ شعريّة تتميز بطابعها الفردي .

والواقع أنّ الأمثلة ، التي يمكن أن يتوقّف عندها الباحث في نطاق هذه الظاهرة ، كثيرةٌ جداً ، ولعلّ مما سلفَ نستطيع أن نتبين كيف حاول بارود استغلالَ معطيات هذه اللغة على نحوٍ إيجابي ، لتكون في خدمة تجربته ، والتعبير عن أبعادها المختلفة ، إذ كان قادراً على اختيار العناصر المناسبة ، ووضعها في سياقاتها الطبيعية ، مما جعلَ منها عناصرَ من القوة والفاعليّة في بنية قصيدته الفصيحة .

رابعاً : التكرار :

يعدّ التكرارُ من الملامح الأسلوبية البارزة في القصيدة العربية ، سواء في القديم أو الحديث ، وذلك لارتباطه بمرتكزات التجربة الشعرية ، ودوافعها الأساسية على الصعيد الوجداني والعقلي ، الأمر الذي يشوّر إلى أهميته الكبيرة في الكشف عن أغوار هذه التجربة ، وإماطة اللثام عن أسرارها المغيبة .

إنّ الشاعر إذ يكرّر في قصيدته عنصراً ما ، فإنّ ذلك لا يأتي من فراغ ، أو من باب الغفلة أو الضعف أو الثرثرة ، بل تقتضيه ولا بدّ عملية التعبير عن التجربة الفردية التي يعيشها ، ليدلّ التكرار على أنّ ثمة ما يقلق ويؤرّق ، ويجشم على الكلكال ويضغط ، ومن هنا تتجلّى أهميّة هذا الأسلوب من حيث كان عميق الدلالة على طبيعة الحالة الشعرية وملامحها النفسية المميّزة .

هذا ، وقد تقومُ القصيدة كلّها ، في بعض الأحيان ، على ذلك العنصر الذي حرص الشاعرُ على حضوره وترديده على نحوٍ ما ، وهذا يعني أنّ التكرار قد يكون مفتاحاً ذكياً ، يمكننا من خلاله أن نتولّج في عالم النصّ ، فنفهمه ، ونتبيّن جوانبه ، ونقف على وحدته .

ولعلّ الشاعر الحديث أن يكون أكثر من سواه التفاتاً إلى أسلوب التكرار ، ومحاولةً للإفادة من إمكاناته التعبيرية والإيحائية ، ليشكّل التكرار واحداً من ألمع الظواهر اللغوية والفنية في القصيدة الحديثة ، حتى « جاءت على أبناء هذا القرن فترةٌ من الزمن ، عدّوا خلالها التكرار ، في بعض صوره ، لونهاً من ألوان التجديد في الشعر »<sup>(٤٥)</sup> ، وذلك لاستفاضته على نحوٍ لافتٍ في مدوّنة الشعر الحديث ، قياساً إلى شعرنا القديم .

وقد تنبّه بارود إلى أهميّة أسلوب التكرار ، وقيّمته التعبيرية ، فكان له حضورٌ بارزٌ في نصّه الشعريّ ، حيث نجده بأنماطه المختلفة ، كتكرار ( كلمةٍ أو عبارةٍ أو بيتٍ ... ) ، ولاشكّ أنّ هذا يدلّ على وعيه بطاقاته الفنية والجمالية ، التي من شأنها إبراز خصوصية التجربة ، والإسهام في صياغة نصّ له فاعليته التأثيرية .

ومما يلحظ أنّ تكرار الكلمة ( اسماً أو فعلاً أو حرفاً ) من أكثر أنواع التكرار شيوعاً في شعر بارود ، حيث تختلف بواعثه ودلالاته من نصّ إلى آخر ، كما تختلف تشكيلاته أيضاً ، فقد يأتي رأسياً أو أفقياً ، ويكون متتابعاً وغير متتابع . ومن نماذج هذا التكرار ، قوله في قصيدة « مكة » :

ارجعي يا جحافل النور والإيمان مشروعة القنا وأغيري

ارجعي فالسراب يعبث فوق الرمل في عنجهيةٍ وغرورٍ

ارجعي مرقّي الحجاب عن القطعان حتى ترى ظلام المصير

ارجعي واطردي الذئب عن الأوطان وامشي على حطام الفجور

ارجعي .. ارجعي ، فإنّ الجماهير حيارى على فجاج السّعير<sup>(٤٦)</sup>

وظاهرٌ هنا ترديد الشاعر لكلمة « ارجعي » ، التي يخاطب بها « جحافل النور والإيمان » ، حيث يكشف الإلحاح على هذه الكلمة عن موقف الشاعر من واقع الإنسانية ، إذ يرى أنه واقعٌ جدّ أليم ، وأنه في مسيس الحاجة إلى التغيير ، ولكنّ الإشكالية أنّ « جحافل النور والإيمان » ، التي تملك القدرة على تغيير هذا الواقع نحو الأفضل ، تعيش حالةً من الغياب ، ولذا كان طبيعياً أن يتوجّه إليها بالخطاب ، لترجع من جديد ، وتنهض تارةً أخرى ، لتخلّص الإنسانية من معاناتها وعذاباتها ، وتعيد إليها حرّيتها وأمنها وكرامتها .

ومثل ذلك قوله ، في مستهلّ قصيدته « فلسطين » :

غنّنا .. فالدجى شديدُ السوادِ وقطيغُ الرقيق من غير حادٍ

غنّنا .. في العيون شوكٌ وفي الأذان شوكٌ .. والشوكُ في الأكبادِ

غَنَّا .. خبزنا السكاكين .. والكأس دمٌ .. والرقاب في الأصفاد  
غربتي ليلها جحيمٌ تَلْظَى فيه مليونُ مأتَمٍ وحادٍ  
قد ورثنا هذا التشرد في الأفاق من قبل ليلة الميلاد  
من رحيلٍ إلى رحيلٍ إلى ذبحٍ إلى قمقمٍ .. إلى إبعادٍ<sup>(٤٧)</sup>  
وفي هذا النص يأتي تكرار الفعل « غَنَّا » ، ليدلّ على كثرة المآسي التي  
يتعرض لها الشعب الفلسطيني في رحلة الخروج القسري من الوطن والتشرد في  
الأفاق ، إذ كانت رحلةً مليئةً بالجراح والأوجاع والأحزان على امتداد الطريق  
المظلم الذي لا آخر له ، فكان لا بدّ في هذا السرى من الغناء أو الحداء ، لتخفيف  
وطأة العذاب الذي لا ينتهي ، أو لأجل تناسيه على الأقل . ومن هنا نلاحظ مدى  
العلاقة الوثيقة بين الكلمة المكررة « غَنَّا » وما بعدها ، فهي تعاد في كلِّ مرّة ، لأنّ  
ثمّة ما يستدعي حضورها ، إذ أصبح الغناء مطلبًا ضروريًا على المستوى النفسي ،  
وذلك لمواجهة الواقع المفعم بالمصائب والآلام ، التي لا ينفد لها رصيد .  
ويقول بارود ، في قصيدة عنوانها « مرج الزهور » ، يصف فيها محنة  
المبعدين الفلسطينيين إلى الأراضي اللبنانية :

.. والثلج يغمرهم ، ويسدلُّ حولهم بيض الستور

نم أيها الضيف العزيز .. على فراش بني النضير

فوراءك الأسوار : سورًا بعد سورٍ بعد سورٍ<sup>(٤٨)</sup>

من السهولة أن نتبين ، ها هنا ، أن تكرار كلمة « سور » ، على هذا النحو ،  
جاء ليصوّر شدّة الحصار الذي ضرب على هؤلاء المبعدين عن ديارهم ، الأمر  
الذي يعني استحالة عودتهم إليها ، لإغلاق منافذها دونهم إغلاقًا محكمًا ، وهو ما

يرمي إليه العدو من عملية الإبعاد ، وما يرجو أن يتحقق . وواضح كيف استطاع الشاعر من خلال أسلوب التكرار أن يجعل هذه الأسوار التي شادها العدو ماثلة أمام عيوننا ، ما إن نقفز عن سورٍ حتى يباغتنا سورٌ آخر .. وهكذا دواليك ، وأغلب الظن أن صياغة أخرى ، لا تتكى على هذا التكرار لكلمة « سور » ، ليس بمكنتها أن تؤدّي ذلك ، مما يدلّ على أن اختيار الشاعر لهذا الأسلوب هو اختيار واع ، ينبع من شعوره العميق بقدرته على تأدية المعنى الذي يريغ إبرازه ، وإيصاله إلى المتلقي ، وهو ما جعله يؤثره على سواه .

ويقول بارود ، في قصيدته « الطيور الخضر » :

قل لهذه الحثالات : ماذا أنتم إلا رمادٌ يندُرُ  
أنتِ الدير منكم فخيرٌ منكم لها جرادٌ يصرُّ  
لو ملأتم الدنيا ما عدلتم مؤمناً فالصفر والصفير صفيرٌ<sup>(٤٩)</sup>

يلاحظ في البيت الأخير تكرار كلمة « صفر » ، حيث يأتي ذلك في سياق محاولة الشاعر تجلية رؤيته إلى النصر ، وأنه يعتمد على النوعية الإنسانية ، وليس على مجرد الكم ، فقد تكثرت الأعداد ، ولكن لا قيمة لها ، كما قد تجتمع الأصفار إلى ما لا نهاية ، غير أنها لا تساوي شيئاً في المحصلة الختامية ، « فالصفير والصفير صفيرٌ ». فالتكرار هنا اقتضته هذه الصيغة الرياضية ، التي جاءت شديدة التركيز ، وكانت أداة من القوة في إقناع المتلقي بسداد الفكرة الأساسية التي تتضمنها الأبيات ، لتكائها على بديهية عقلية ، لا تقبل النقاش أو الجدل .

ومن أنواع التكرار عند بارود ، تكرار العبارة ، ومن نماذجه تكرار عبارة « من الوحش ؟ » ، إذ يقول :

من الوحش ؟ قد قذفته البحارُ على وطنٍ ممتلئ بالثمر

فمزَّقَه مثلما مَزَّقْتُ      حِدادُ (السكاكين) <sup>(٥٠)</sup> لحم الجزر  
من الوحش؟ يفترسُ القدس مَنْ؟      ومن وجه مَنْ جسْمُها يقشعُر؟  
من الوحش؟ من ذا الذي اغتال عكًّا ومرج ابن عامر المزدهر  
... مئات القرى غرقت في الظلام      وكانت تلاً مثل الدرر  
من الوحش؟ كم من رضيع فرى!      وكم من بطون الجبال يقر  
ودق المسامير في لحمنا      ليصبحن مستوطنات كبر  
من الوحش حقًا؟ من السرطان الخبيث الذي كلَّ عظم نحز؟  
ويلبسُ زيَّ الحمام الوديح      لأن البرايا لديه حُمز  
ويسحبُ ما تحتنا .. قائلًا:      هناك فلسطين شرق النهز <sup>(٥١)</sup>  
تشكّل العبارة المكررة ، هاهنا ، بؤرة مركزية في النص الشعري ، إذ لا يجد  
القارئ عناءً في اكتشاف ذلك ، ويكفي أن يشار إلى استعارة الشاعر هذه العبارة  
« من الوحش ؟ » ، التي يكررها خمس مرّات ، لتكون عنواناً دالاً على القصيدة  
برمتها ، التي جاءت لتعري حقيقة المحتل الصهيوني ، وتزيل الأقنعة التي يحاول أن  
يغطي بها عدوانيته ووحشيته ، وربما خدعت كثيرًا من الناس ، فصدّقوا له قولاً ،  
وأبرموا معه عهدًا . ومن هنا ندرك أهمية هذه العبارة ، إذ كان الشاعر لا يعمد إلى  
تكرارها إلا من أجل أن يفيض في الحديث عن جرائم هذا المستعمر ، بغية التذكير  
بها ، حتى لا يقع أحد فريسة مواربته وزيفه ، وكأن قوله : « من الوحش ؟ » ، ليس  
سوى ضغطة زرّ ، وإذا بوقائع التاريخ الدامي ، تاريخ الاحتلال ، تعود حيّة ، وكلّ ما  
تخترنه الذاكرة من صور أليمة تترأى جليّة أمام العين .

ومن ألوانِ التكرارِ عنده أيضًا ، تكرار البيت ، كما نجد ذلك في قصيدته « قيود » ، التي يستهلها بقوله :

قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ<sup>(٥٢)</sup>

حيث يظلّ هذا التكرار حاضرًا في مطالع المقاطع الأربعة التي تتألف منها القصيدة ، ولكن مع إجراء تغييرٍ عليه ، في بعض الأحيان ، كقوله في مطلع المقطع الثاني :

قيودٌ قيودٌ وأرضٌ تميّدُ      جبالٌ من النار تحت الجليد<sup>(٥٣)</sup>  
وقوله ، مفتتحًا المقطع الأخير :

قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ قيودٌ      تخطّفنا الناس حتى اليهود<sup>(٥٤)</sup>

ولاشك أنّ تكرار البيت الأول ، بهذا الشكل ، يدلّ بوضوح على مدى صلته بالمعنى العام للقصيدة ، وهو نفسه يقوم على ضربٍ آخر من التكرار ، هو تكرار الكلمة ، حيث تشكل لفظة « قيود » أساس البيت ، بل أساس القصيدة كلّها ، لهيمنتها عليها هيمنةٌ ظاهرةً ، وافتتاح أجزاءها بها .

وهكذا فإنّ التكرار يمكننا من الوقوف على الفكرة المتسلّطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .. وهو في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعًا بمجرد استخدامه ، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في موضعه من القصيدة ، وأنّ تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تثبّ الروح في الكلمات<sup>(٥٥)</sup> .

وبعدُ :

فقد توقفت الدراسةُ عند أربعٍ من الظواهر الفنيّة البارزة في شعر عبد الرحمن بارود ، هي : ( استحضار الشخصيات التراثية ، والتناسخ ، وتوظيف لغة الحياة اليوميّة ، والتكرار ) ، حيث كشفتُ من خلال تحليل بعض النماذج النصيّة عن وعي الشاعر العميق بخصوصيّة الخطاب الشعريّ ، وأنه ليس مجرد مضمونٍ أو أفكارٍ ، وإنما هو في المقام الأول إبداعٌ لغويّ ، وصياغةٌ فنيّةٌ ، فقد رأينا كيف كان من الحرص على تشكيل لغته الشعريّة الخاصّة ، القادرة على بلورة أبعاد تجربته ، وتجسيد رؤيته ، وإيصالها إلى المتلقّي بطريقةٍ جماليّةٍ مؤثّرة ، وهو ما ظهر جليّاً في محاولته استثمار معطيات التراث ، بميادينه المختلفة ، واستغلال ثقافته وخبرته اللغويّة ، لشحن قصيدته بطاقة الإيماء والإيحاء ، ومدّ فضاءاتها ، وجعلها أكثر حيويّةً وإشعاعاً .

## الهوامش

- (١) قام بجمعها : إسماعيل سليم البرعصي وأسامة جمعة الأشقر وبكر إسماعيل الخالدي ، وحزرها وعلّق عليها : أسامة جمعة الأشقر . وقد بيّنا في دراسةٍ سابقةٍ مدى إساءة هذه الطبعة لشعر بارود ، لتتكبها أصول التحقيق العلمي والنشر الصحيح . وتقتضي الإشارة هنا إلى أن دراستنا الحالية لا تعنى بقرزمات الطفولة التي صدّر بها المحقق « الأعمال الشعرية الكاملة » لبارود !! وذلك لركاكتها وفجاعتها وافتقارها إلى أبسط مقوّمات الشعر ، كما لا تعنى الدراسة الحالية أيضًا بمنظومات الشاعر التعليمية ؛ لأن غاياتها ليست شعرية .
- (٢) صدّر عن دار الفرقان ، عمّان ، الأردن .
- (٣) عبد الرحمن بارود ، غريب الديار ، ص : ٥ .
- (٤) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ٨ .
- (٥) عليّ عشريّ زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥م، ص : ١٥ .
- (٦) في « الأعمال الشعرية الكاملة » ، ( مؤلّة ) ، والصواب ما أثبتّه .
- (٧) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ١٢٠ - ١٢١ .
- (٨) نفسه ، ص : ١١٤ .
- (٩) في الأصل : ( فمددتم ) ، وهو خطأ ظاهرٌ ، وبه يختلّ الوزن ، والصواب ما أثبتّه ليستقيم البيتُ على ( الخفيف ) .
- (١٠) نفسه ، ص : ١٣١ .
- (١١) نفسه ، ص : ١٥١ .
- (١٢) انظر : عبد النبيّ اصطيّف ، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث ، مدخل تناصي ، مجلة فصول ، المجلد الخامس عشر ، العدد الخامس عشر ، العدد الثاني ، صيف ١٩٩٦ م ، ص : ١٨٥ .
- (١٣) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ١٧٢ .
- (١٤) نفسه ، ص : ٣١٤ .
- (١٥) راجع : مسلم ( ١٩٠١ ) .
- (١٦) انظر : الواقدي ، المغازي ، تحقيق : مارسدن جونسن ، دار الأعلمي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٩ م ، ج ١ ، ص : ٢٧٤ - ٢٧٥ .
- (١٧) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ٣٤٥ .

- (١٨) نفسه ، والصفحة عينها .
- (١٩) أخرجه البيهقي في « الآداب » ( ٧٧٨ ) ، من حديث أنس بن مالك رضي الله عنه .
- (٢٠) أخرجه أحمد في « المسند » ( ٥ / ٢٧٨ ) ، وأبو داود ( ٤٢٩٧ ) واللفظ له ، من حديث ثوبان يرفعه إلى رسول الله ﷺ .
- (٢١) في الأصل : ( الوجول ) ، وهو خطأ ، والصواب ما أثبتته .
- (٢٢) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ٣٤٥ .
- (٢٣) في الأصل : ( حياً ) ، وهو خطأ ، والصواب ما أثبتته .
- (٢٤) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ١٢١ .
- (٢٥) أخرجه مسلم ( ١٨٨٧ ) .
- (٢٦) انظر هذه المجموعة من الأبيات في: عبد الرحمن بارود، الأعمال الشعرية الكاملة، على الترتيب، ص: ١٠٧، و ١١٧، و ١٤٩، و ١٦٠، و ٢١٢، و ٢١٩، و ٣١٤، و ٣١٧، و ٣٢٢.
- (٢٧) نفسه ، ص : ١٩٥ .
- (٢٨) انظر : ابن الأثير ، المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة ، ج ١ ، ص : ١٤٨ .
- (٢٩) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ٣٤٨ .
- (٣٠) علي محمود طه .
- (٣١) انظر : إحسان عباس ، من الذي سرق النار : خطرات في النقد والأدب ، جمعتهما وقدمت لها وداد القاضي ، ط ١ ، ١٩٨٠ م ، ص : ٨٢ - ٨٣ ، ومحمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقارنة بنيوية تكوينية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م ، ص : ٢٧٢ - ٢٧٥ ، وكمال خيربك ، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م ، ص : ١٢٨ - ١٦٩ ، وعلي الشرع ، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث ، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، جامعة اليرموك ، إربد ، ١٩٩١ م ، ص : ٢٨ - ٤٤ ، وإبراهيم السعافين ، الشعر العربي المعاصر في الأردن وفلسطين ، في : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين : دراسة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري ، ط ١ ، مج ٦ ، ص : ٤٢ - ٤٨ ، وزياد الزعبي ، تبسيط الخطاب الشعري : دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود ، مجلة أبحاث اليرموك : سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد ١٤ ، العدد ٢ ، ١٩٩٦ م .

من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود

- (٣٢) رجاء النقاس ، ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .
- (٣٣) عدنان العوادي ، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، وزارة الثقافة والتعليم ، العراق ، ١٩٨٥ م ، ص : ٩ .
- (٣٤) قد يشار هنا إلى رسالة الشاعر للحصول على درجة ( الماجستير ) ، التي كانت في أراجيز رؤية بن العجاج .
- (٣٥) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ٢٨٨ .
- (٣٦) نفسه ، ص : ٣٣٨ .
- (٣٧) نفسه ، ص : ٣٤٦ .
- (٣٨) نفسه ، ص : ٣١٧ .
- (٣٩) نفسه ، ص : ٣٢٣ .
- (٤٠) نفسه ، ص : ٣٢٤ .
- (٤١) نفسه ، ص : ٣٢٥ - ٣٢٦ .
- (٤٢) نفسه ، ص : ٣٢٠ .
- (٤٣) نفسه ، ص : ٣٢٥ .
- (٤٤) نفسه ، ص : ٢٨٧ .
- (٤٥) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط ١٣ ، ٢٠٠٤ م ، ص : ٢٦٣ .
- (٤٦) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ٩٠ .
- (٤٧) نفسه ، ص : ١٢٨ .
- (٤٨) نفسه ، ص : ٢١٥ .
- (٤٩) نفسه ، ص : ١١٦ .
- (٥٠) في الأصل : الساكين ، وهو خطأ ، والصواب ما أثبتته .
- (٥١) عبد الرحمن بارود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ١٨٣ .
- (٥٢) نفسه ، ص : ١٤٨ .
- (٥٣) نفسه ، والصفحة عينها .
- (٥٤) نفسه ، ص : ١٤٩ .
- (٥٥) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص : ٢٧٦ - ٢٧٧ .