التّناص في شعر معين بسيسو

إبراهيم نمر موسى*

Imusa@birzeit.edu

تاريخ تقديم البحث: 2022/2/7 تاريخ قبول البحث: 2022/7/1 https://doi.org/10.35682/jjall.v18i3.532

ملخص

يعدّ التّناص أحد الأنساق البنائية المهمة في القصيدة العربية الحديثة، لأثره البالغ في التشكيل الجمالي للخطاب الشعري. يشتمل البحث على تبيان أمثلة من أنواع التّناص التي وظّفها معين بسيسو في أعماله الشعرية، وهي: الديني والأسطوري والأدبي والتاريخي والشعبي، ويهدف البحث إلى تحليلها بوصفها نسيجاً لغوياً يجلو التجربة الشعرية في أبعادها الذاتية والقومية والإنسانية، وينتج الدلالات الكامنة تحت سطح اللغة والأسلوب والصورة...إلخ.

تنبع أهمية البحث إذن من اعتماده على المنهج التحليلي، بهدف دراسة النصوص الشعرية دراسة رأسية لا تكتفي بتحديد النصوص المستدعاة التي تحيل إليها القصائد الشعرية بشكل جليّ أو ضمني، بل تجاوز الباحث ذلك إلى استكشاف مصدر النص الشعري ووجوده وتفرُّده، وكيف تبدَّت من خلاله عناصره الداخلية وتفاعلاته الإبداعية، وأنساقه اللغوية بعامة، وصولاً إلى إنتاج الدلالات.

بناء على ما سبق، توصل الباحث إلى نتائج عدّة منها: أنّ الشاعر كان أحد الشعراء الفلسطينيين القابضين على جمر الثورة والخلاص الإنساني، الساعين إلى التعبير عن الواقع الذي تعيشه الأمة ومشاركتها في همومها وقضاياها القومية، وكذلك التعبير عن مأساة الشعب الفلسطيني وقضيته الإنسانية العادلة وتحرره من الاحتلال، فضلاً عن انتقاد معايب عصر التزييف والسقوط وتزوير الحقائق بشعر أُطلق عليه "شعر الحقيقة"، وقد توسّل الشاعر في سبيل ذلك بأساليب لغوية وجمالية عدّة.

الكلمات الدالّة: التّناص، معين بسيسو، الشعر الفلسطيني.

* أستاذ، دائرة اللغة العربية وآدابها، جامعة بير زيت، فلسطين.

© حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Intertextuality in Mu'een Bseiso poetry

*Ibrahim Nimr Musa
Imusa@birzeit.edu

Submission Date: 7/2/2022 **Acceptance Date: 1/7/2022**

Abstract

Intertextuality is considered an important pattern in the structure of the modern Arabic poem due to its great effect on the aesthetic formation of the poetic speech. This research shows examples of intertextuality employed by Mu'een Bseiso in his poetic works, which include religious, mythical, literary, historical, and folkloric intertextuality. The research also aims at analyzing these examples of intertextuality linguistically to illustrate the poetic experience of the author at the personal, national and humanitarian dimensions, as well as to display the implicit clues found in his Language, style and imagery.

Not only does this study analyze the texts under discussion explicitly or implicitly, but the researcher unveils the source of the poetic text, its existence and uniqueness, and how these elements present themselves interactively.

The researcher reached the following conclusions. The poet was one of the Palestinian poets patiently holding to the ember of the Palestinian revolution and the humanistic salvation towards expressing the real situation that the nation lives these days, and expressing the crisis of the Palestinian people and their just humanitarian cause as well as liberation from the occupation, in addition to criticizing the frauds of forging facts in a form of poetry that is called the "poetry of truth" through employing several linguistic and rhetorical devices.

Keywords: Intertextualit, Mu'een Bseiso, Palestinian poetry

* Full Professor, Department of Arabic Language and literature, Birzeit University, Palestine.

© Copyright reserved for Mutah University, Karak, Jordan.

مقدّمـة

طوّرت البنيوية مفهوم الثنائية "ثنائية الشكل والمضمون"، واتخذت موقفاً مضاداً من المراجع الخارجية للنص، ويتضح هذا من تعريف (جان بياجيه) للبنية بأنّها "نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً...علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[1]، وهذا يعني أن البنية ذات وجود منظَّم، تحمل خصوصية في ذاتها، كما أنّ لها أبعاداً وحدوداً تتفاعل فيها الأنساق، لتؤدي إلى تكوين بناء متكامل ومكتفٍ بذاته، ينزع إلى الاستقلال عن غيره من عناصر العالم الخارجي، وقد عُرف ذلك بفكرة (مركزية النّص) في البنيوية؛ بحيث يصبح النص كياناً منغلقاً على ذاته، فضلاً عن ذلك رأي (رولان بارت) الذي دعا فيه إلى "موت المؤلف"، أو"خلخلة مملكة المؤلف، ووجوب إلغاء المؤلف لصالح الكتابة[2].

وجدير بالذّكر في هذا المقام، أنّ مفهوم التّناص ظهر بصورته الأوليّة في كتابات (باختين) دون تحديد دقيق له، إذ تحدّث عن (المبدأ الحواري)، أو (تداخل السياقات)، وبيّن أنّ العلاقة الحوارية في النص الشعري، تعدّ من مكوناته الأساسية بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً"[3]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتاج دلالة جديدة، ويذهب (باختين) إلى أن التداخل النصي، يضرب بجذوره إلى ما هو أعمق على المستوى الاجتماعي أو التاريخي، ويشير إلى وجوده منذ الحياة الأولى على الأرض، ولم يفلت منه سوى (آدم) عليه السلام، "لأن "آدم" كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلّم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول"[4].

وقد أدرك (لوسيان جولدمان) أحد أهم منظري المدرسة البنيوية التوليدية، أدرك بحسّه النقدي، أنّ للنص الأدبي وجوداً داخلياً وخارجياً في الآن نفسه، وتنبّه إلى وجود علاقة جدلية تربط الجانب اللغوي

(1) إبراهيم، زكريا: *مشكلة البنية*، ط1، مكتبة مصر، مصر، 1977، ص33.

(2) بارت، رولان، *درس السيميولوجيا*، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص83.

(3) باختين، ميخائيل، *شعرية دوستويفسكي*، ترجمة جميل التكريتي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص269.

(4) نقلاً عن: تودوروف، تزفتان، *ميخائيل باختين، المبدأ الحواري*، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1996، ص125.

الجمالي بالوظيفة الاجتماعية للأدب؛ وبذلك يتحوَّل "النص إلى "رؤية للعالم" ذات دلالة اجتماعية"[1]، كما يتحوَّل إلى بنية ذات سيرورة ثقافية، وظاهرة إنسانية ومعرفية عامّة، منبثقة من الإطار الاجتماعي للنص، وصولاً إلى دلالاته العميقة الكامنة فيه، وهكذا يكون (لوسيان جولدمان) قد مهّد الطريق لانفتاح النص على المراجع الخارجية.

ولكن يعود الفضل في ولادة مصطلح (التّناص) للباحثة (جوليا كرستيفا)، التي نظرت إليه باعتباره نتاجاً لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة (مركزية) النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره (بنية) مكتفية بذاتها، وقد عرّفت النص على أنه "ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني أولاً: أنّ صلته باللغة التي يكون جزءاً منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم–بناء)، وثانياً ثمة تبدّل وتغيّر في النصوص، أي تناص، ففي حيّز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك"[2]؛ وبذلك يكون تعريف التّناص لديها، أنّه "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[3]، وهذا التعريف يشير إلى سعة ميدان عمل التّناص، أي أن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية...إلخ، لكنها علاقة محمَّلة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبِّر عن الواقع، وهذا يعني أنّ كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى، يختار الشاعر من بينها ما يراه مناسباً للتعبير عن الرؤيا الفنية، التي يبتغي ملامستها في خطابه الأدبي. فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم حسب رأي صلاح فضل[4]. لكن ليس معنى هذا القول، أن تذوب شخصية الشاعر الحديث في الشاعر السابق، إذ على الأول أن يسعى إلى تفرّده، ويولِّد أسلوبه الخاص ورؤياه المتميزة للوجود والعالم، بكل ما يحمله ذلك من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية.

ويقوم التّناص في تعامله مع النصوص السابقة على مجموعة من القوانين الفنية منها: الاجترار، والامتصاص، والحوار. يتعامل الأول مع النص القديم بثبات أو سكون دلالي، ويتجاوز الثاني سكونيّة الأول إلى حركيّة وتحوّل لكنها محدودة في إطار قداسة القديم، وينطلق الثالث في محاورة النص القديم

(1) بنيس، محمد، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ط2، دار التنوير، بيروت، 1985، ص23–24.
(2) نقلاً عن: محمد، باقر جاسم، " التناص، المفهوم والآفاق"، *مجلة الآداب*، ع7–9، 1990، ص65.
(3) نقلاً عن: الغذّامي، عبد الله، *الخطيئة والتكفير*، نادي جدة الثقافي، السعودية، 1985، ص13.
(4) انظر: فضل، صلاح، *شفرات النص*، ط1، دار الفكر، مصر، ط1، 1990، ص77.

لتوليد دلالات جديدة مخالفة أو مناقضة؛ ولهذا يختلف استحضار التّناص قبل الحداثة الشعرية وبعدها "لأن هذه النصوص على ما في بنائها العمودي من قوة تصوير، وجودة صياغة، فإنّها لا تعيد بناء الموقف القديم برؤية جديدة تجعل الوحدة العضوية تواصلاً جديداً بين الماضي والحاضر، وتعيد تشكيل الموقف أو الشخصية بمعاصرة حقيقية على مستوى الخطاب والمستوى الفني، وتكون نابعة من فهم التراث، واستيعاب حركة الواقع، والوعي بالعلاقة الجدليّة بين الفن والحياة"[(1)].

بناء على ما سبق، عقد معين بسيسو في ثنايا دواوينه الشعرية حواراً فنياً وواقعياً مع أنواع متعددة من التّناص مستمدة من الأديان، والأساطير، والأدب، والتاريخ، والأدب الشعبي، ووظّفها في متنه الشعري للدلالة على قضايا وطنية وقومية وإنسانية، وفق رؤيا تكتنز برصيد روحي، وتتمسك بالأرض والوطن.

وقد تشكّلت ثقافة الشاعر عبر مسيرته النضالية دفاعاً عن فلسطين من خلال جانبين أساسيين: عملي وعلمي، أوجزها تفادياً للإطالة في انتمائه للحزب الشيوعي، واعتقاله مرّات عدّة، ودراسته في الجامعة الأمريكية، وإصداره أثناء دراسته ديوانه معركة)، الذي كتبت عنه (بنت الشاطئ) مقالة في جريدة الأهرام([2])، ثم تخرّجه فيها متخصصاً في الأدب الإنجليزي، وعمله بوصفه مدرّساً في قطاع غزّة والعراق، وكذلك تحرير أو رئاسة تحرير عدّة صحف ومجلات، منها: مجلة اللوتس، وفلسطين الثورة، ووقوفه بصلابة في وجه سياسة توطين الفلسطينيين في سيناء، وردد الشعار الذي أطلقه الحزب الشيوعي الذي انتمى إليه آنذاك: كتبوا مشروع سيناء بالحبر، وسنمحو مشروع سيناء بالدّم[(3)].

يبيّن الشاعر في كتابه (دفاتر فلسطينية) مصادر ثقافته، فعلى المستوى الديني: قرأ أو استمع أو حفظ كثيراً من آيات الكتب الدينية الثلاثة، ومن ذلك ذِكره أنّه كان يذهب إلى المسجد ويصعد مع المؤذّن (خليل) المئذنة وهو في الثامنة من عمره[(4)]، كذلك كان ينادي عمّه الشيخ محمد خلوصي بسيسو بـ (شيخي)، ويصرّح بأنّه علّمه الكثير، وأنّه (ألقاه) في الحبر، أمّا في السجن فيروي أنّ أحد المعتقلين طلب القرآن الكريم لتخفيف هول العذاب، فأحضروا له التوراة، ثم يعلّق قائلاً: وهكذا عاد شمشون من جديد، لقد

(1) الكركي، خالد، *الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث*، ط1، دار الجيل، بيروت، 1989، ص16.

(2) بسيسو، معين، *دفاتر فلسطينية*، منشورات صلاح الدين، القدس، 1980، ص20.

(3) انظر: بسيسو، معين، *دفاتر فلسطينية*، ص57.

(4) انظر: بسيسو، معين، *دفاتر فلسطينية*، ص20.

تركناه في غزة كومة من الحجارة فوقها قبّة صغيرة ما تزال حتى الآن إلى جوار المدرسة الوطنية[1]. أمّا عن معرفة الأساطير فتكفي الإشارة إلى تصدير كتابه (دفاتر فلسطينية) بأبيات شعرية قديمة جداً بعد صفحة الإهداء عن أسطورة إيزيس أوزوريس، وحورس، ويذيّلها بأنّها "من أوراق البردى"[2].

أمّا عن معرفته بالآداب العربية القديمة والحديثة، والأدب العالمي، فحدّث عنها ولا حرج، وتكفي في هذا المقام اللمحة الدّالة، ومن ذلك: إفادته من علاقته بالشاعر الفلسطيني الشهيد (عبد الرحيم محمود) الذي عرّفه على شعر الشاعر الفلسطيني (أبي سلمى)[3] ، كما أفاد من علاقته بالمناضل (فؤاد نصّار) الذي عرّفه بشاعرين فرنسيين هما: (أراغون)، و(إيلوار)، وكذلك الشاعر (صلاح جاهين) الذي عرّفه بالشاعر (فونتمارا) والخبز والنبيذ لـ (أغناريو سالوني)[4]، كما صرّح أنّ أول ليلة له في بغداد سهر مع ديوان (ناظم حكمت)، ثم أنّه أعار رواية (الأم) لجوركي لأحد طلابه في العراق[5]، كما أهداه شيخه كتاب (طوق الحمامة لابن حزم، وقال له: اقرأ ابن حزم، وسوف تفرح كثيراً، لا توجد أبداً قضية بدون عشق، ولا ثورة بدون فرح[6]، كما أنّه كان معجباً شديد الإعجاب بالمتنبي وأهان أحد المعلمين لأنّه شتم المتنبي واصفاً أحمد شوقي بـ (شاعر كلّ العصور)[7].

وتدلّ قصائد الشاعر على قراءاته في التاريخ العربي الإسلامي، أو سماعه لأحداث وبطولات شخصيات تاريخية، وبخاصة شخصية (أبي ذر الغفاري)، و(عبد الله بن علي) صاحب ثورة الزنج[8]. وأمّا الأدب الشعبي فقد نهل منه الكثير، ورأى في (سيّد درويش) القصيدة التي قاتل بها وهو صغير، ويقاتل بها حتى الآن، كما أنّه تبع وهو في الثامنة من عمره (ثلجة وعبد الرحيم)، وكانا غجريين يمشيان على الحبل، ولقد أرضعته تلك الغجرية عندما لاحظت أنّه جائع، ومن يومها علّمته وهو لا يدري كيف يمشي فوق حبل من النار، كما استمع إلى السيرة الهلالية، وكان يصغي للشاعر حتى خيوط الفجر الأولى،

(1) انظر: بسيسو، معين، *دفاتر فلسطينية*، ص15.
(2) انظر: بسيسو، معين، *دفاتر فلسطينية*، ص7.
(3) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص21.
(4) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص31.
(5) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص34-36.
(6) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص50.
(7) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص33.
(8) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص28.

وكان يهرب من بيته إلى المقهى وهو في الثالثة عشره ليستمع إلى الشعراء الجوّالين، وكذلك الاستماع للحكايات الشعبية العجيبة التي تتقمّص شخصيات السلاطين والجن والأبطال[1]، وشاهد (عبد الرحمن الخميسي) الذي كان مشغولاً عند وصول الشاعر إلى القاهرة بكتابة ألف ليلة وليلة[2]، واستمع إلى سيرة الزير سالم من شاعر الربابة، وعلّق على ذلك قائلاً: ربما كان الزير سالم ضد مشروع سيناء[3].

1- التّناص الديني

استلهم معين بسيسو كثيراً من الإشارات والرموز الدينية من كتب الأديان الثلاثة، وكذلك شخصيات الأنبياء، وفلذات من قصصهم المعبّرة في قصائده، للتعبير من خلالها عن آلام الحاضر وآماله، ومن ذلك استحضاره حدث الهجرة النبويّة في قصيدته (آخر القراصنة من العصافير) من القرآن الكريم، وامتصاص تفسيرها من قوله تعالى: ﴿ إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَاۚ ﴾[4]، وقد ذكر الزّهري في التفسير قائلاً: "لمّا دخل رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وأبو بكر الغار، أرسل الله تعالى زوجاً من حمام حتى باضا في أسفل النقب، والعنكبوت حتى نسجت بيتاً، وفي القصّة: أنبت يمامة على فم الغار، وقال النبي صلّى الله عليه وسلّم: ((اللهم أَعمِ أبصارهم عنّا، فجعل الطلب يضربون يميناً وشمالاً حول الغار يقولون: لو دخلا هذا الغار لتكسّر بيض الحمام، وتفسّخ بيت العنكبوت))[5]، وقد وظّف الشاعر بتقنية مخالفة تمتص الدلالة، وتعبّر عن واقعه الآني؛ لأنّه لا يجد في عصره الغار الذي يحميه، ولا العنكبوت التي تكتم سرّه، ولا الحمامة التي تحافظ على عشها خوفاً وحرصاً على من في الغار. يقول:

أبحثُ عن مغارةٍ جديدهْ
عن قافيهْ
غارُ حراءَ أينْ؟

(1) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية* على التوالي: ص19، 22، 27.
(2) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص30-31.
(3) انظر: بسيسو، *دفاتر فلسطينية*، ص47.
(4) سورة التوبة، الآية 40.
(5) البغوي، الحسين بن مسعود (ت 516هـ/1122م)، *معالم التنزيل*، تحقيق محمد عبد الله النمر ورفاقه، دار طيبة، الرياض، 1989، م4، ص53.

عنكبوتُ هذا العصرِ واشيهْ
ثرثارةٌ،
وهذه اليمامةُ البيضاءُ،
ذاتُ الطّوقِ والخَلْخالِ زانيهْ
تبيعُ بيضَها وعشها،
لقاءَ ملءِ حوصلهْ..[1]

إنّ الذي يثقل كاهل الشاعر من مفتتح القصيدة وحتى منتهاها، إحساسه بأنّ الشعر غادره/خانه، ولم يعد طيّعاً في يده، لقد أصبح عاجزاً عن الكتابة في الوقت الذي يكتب فيه الآخرون، ولكنهم يكتبون ليزوّروا الحقائق، أو ليغمضوا أعينهم عن القمع الذي يمارس يومياً على الإنسان في هذا العالم، ويبيعوا ضمائرهم وشعرهم بثمن بخس؛ ولذلك يقف الشاعر لمثل هؤلاء بالمرصاد.

إن مأساة الشاعر الذي آمن بأهمية الكلمة في الثورة والخلاص، وانتقاد معايب عصر التزييف والسقوط والتلوث دون مهادنة، لا يمكن أن يحتمل فقدان الإبداع وجفاف معين الشعر لديه، ولذلك فهو "يريد شعراً بلا أوهام، كالواقع الفظّ، وهو يرى بحق أن هذه الطريقة الصادمة هي وسيلة الشعر الوحيدة لنقل الحقيقة"[2].

لقد عمد الشاعر إلى تحطيم شبكة العلاقات الإشارية المسبقة في بعدها الديني "الغار–العنكبوت–الحمامة"، لتتحوّل في مستواها الدلالي من الزمن العقائدي الديني إلى الزمن الدنيوي، الذي يطمح فيه إلى الكشف عن خبايا الذات وصراعها الإنساني مع الكلمة الشعرية والإبداع الشعري من جهة، وشعراء عصر السقوط الذين باعوا ضمائرهم وقيم الإنسان الدينية والأخلاقية مثل عنكبوت العصر الحاضر وحمامته، وذلك بتخليهما عن أشرف رسالة يمكن أن يقوم بها مخلوق، وهي حماية الكلمة وصاحب الكلمة الإلهية (محمد) عليه السلام، وهكذا فنّ الشاعر يوظّف أحداث الهجرة وكوناتها للتعبير عن تمسّكه بعُرى الأخلاق، وثورته على زيف الكلمة، وبيع الإنسان لضميره.

كما يتناص في قصيدته (نفرتيتي) مع آيات من سورة (يوسف) عليه السّلام، التي تشير إلى إلقاء إخوته له في غيابة الجُبّ/البئر في قوله تعالى: ﴿قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ

(1) بسيسو، معين، *الأعمال الشعرية الكاملة، ط2*، دار العودة، بيروت، 1981، ص601.
(2) صبحي، محيي الدين، "شعر الحقيقة في عصر السقوط"، *شؤون فلسطينية*، بيروت، ع96، 1979، ص129.

يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾[1]، ويعقد في سياق القصيدة موازنة بين (يوسف) عليه السّلام و(الفلسطيني) ويجعلهما في البئر، مستخدماً التصريح دون التلميح. يقول موجّهاً الخطاب إلى مصر:

يا مصرُ أنا يُوسفُ الفلسطينيُّ في البئرِ

وأنتِ في البئرِ نخلتي

وأنتِ نافورتي

جدّلتُها حَبْلاً[2]

يتبدّى من البنية اللغوية التي يستند إليها الخطاب الشعري نسقان أسلوبيان، يتعلّق الأول بأسلوب النداء الذي يحضر باعتباره تأكيداً لبعد الانفتاح على العالم الخارجي متمثلاً في مصر؛ لأنّها المكان الذي آلت إليه الأحداث في حياة (يوسف) عليه السّلام من بيعه إلى أن أصبح عزيز مصر، ولأنّها تتبادل الدور مع (يلتقطه السيّارة) حين تتحوّل إلى (نخلة) يجدّلها (حبلاً)، وهي بهذا الاعتبار تشكّل أبعاداً تاريخية ودينية ودلالية مهمة في السياق الشعري، فضلاً عن دلالة مصر/النخلة على الارتفاع والعلو من جهة، وكونها رمزاً من رموز الغذاء والحياة في سورة مريم، وهي تمثّل في هذا كلّه صورة ممتدة تحمل صفة المنقذ الذي يحسم التناقض بين الوقوع في غياهب الجُبّ والإنقاذ منه، فهي "نخلة ونافورة وحبل" للإنقاذ من موت محقق.

ويوجّه النسق الأسلوبي الثاني في توظيف الضمير "أنا"، الدّال على الأنا الفردية والجماعية، حركيّة السياق وتخصيصه "أنا يوسف الفلسطيني"، ويشكّل بذلك مؤشراً دلالياً مهمّاً، لأنّ الذات الشاعرة/يوسف الفلسطيني حاضر على المستويين الشعري والديني منذ البداية، وبإلحاح شديد من خلال العزف على تنويعات دلالية وشخصية متعددة، تشير مقوماتها إلى قصة (يوسف) عليه السّلام، حيث يمكن اعتبار هذه الشخصيات روافد متعددة تعرف مجراها إلى النهر لتصبّ فيه دون سواه.

ويولّد في قصيدته (أقدّم أوراق اعتمادي كسفير) دلالة شديدة الحضور في حياتنا العربية، حيث الفلسطيني الذي لا يجد من يحميه من قمع الاحتلال وعنصريته، فإذا كان (يونس) عليه السلام في القصة القرآنية قد حماه الله سبحانه وتعالى في بطن الحوت، واختبر إيمانه بعد أن ذهب مغاضباً، فنادى

(1) سورة يوسف، الآية 10.

(2) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص672-673.

في الظلمات([1]) –وهي ظلمات البحر والليل وبطن الحوت–يا رب إنّي كنت من الظالمين، ثم قام فصلّى في بطن الحوت، وكان من جملة دعائه يا رب اتخذت لك مسجداً في موضع لم يبلغه أحد من الناس، اللهم لا إله إلا أنت سبحانك إنّي كنت من الظالمين، فأقبلت الدعوة تحنّ بالعرش، ثم أمر الله الحوت فطرحه في العراء[(2)]، فإذا كان الله قد حمى (يونس) عليه السلام في بطن الحوت، فلم يهشم له لحماً، ولم يكسر له عظماً، فمن للفلسطيني حتى يحميه من قمع الاحتلال وتكسير العظام إلاّ الله سبحانه وتعالى. يقول الشاعر:

الحوتْ...
خبّأَ يُونسَ وحَماهْ...
الحوتُ حَمى يُونسْ...
لكنّا نبحثُ في هذا الوطنِ الواسعِ
في هذا البحرِ الواسعِ
نبحثُ عن حوتْ...
نبحثُ عن ورقةِ توتْ...[(3)]

وفي قصيدته (طيور المنافي) يصوّر مأساة المنفي الفلسطيني، مازجاً ذلك بأبعاد دينية تذكّر بمحنة (يونس) عليه السلام في بطن الحوت، مما يمنح الخطاب الشعري أبعاداً دلالية جديدة، تصبح فيها قصة (يونس) عليه السلام معادلاً دلالياً للمنفى الفلسطيني، وهكذا يصغر الوطن ليستقر في بطن "حوت"، ويغيب عن الجغرافيا الأرضية بدلالاتها الثابتة المستقرة في المكان، إلى جغرافيا بحريّة تتسم بالحركة والرحيل والتّيه، وهذه الدلالة الأخيرة لا تشكّل تماثلاً مع حياة الإنسان الفلسطيني فحسب، بل تشكّل تطابقاً كاملاً مع حياته حيث أصبح المطار والطائرة، وإن شئت "بطن الحوت" وطناً مؤقتاً له. يقول:

وحطَّتْ بنا الطّائرةْ

(1) انظر: سورة الأنبياء، الآية 87.
(2) انظر: ابن كثير، إسماعيل بن عمر (ت 405هـ/1014م)، *تفسير القرآن العظيم*، تقديم وتعليق سعد ظلام، مركز الحرمين، مكة المكرمة، 1991، ج4، ص21.
(3) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص436.

وصاحتْ طيورُ المَنافي هي القاهرهْ
طيورُ المَنافي مَناقيرُها في العِظامِ،
طيورُ المَنافي مَناقيرُها في دَمي...
مطارٌ يُسلِّمُني لِمطارٍ
أُبِيحَ دَمي...
على جَبْهتي ألفُ تأشيرةٍ
وفي بطنِ حوتٍ جوازُ السّفرُ
وأرضُ الوطنْ...[1]

كما اتكأ معين بسيسو على توظيف الإشارات والرموز التوراتية من العهد القديم، التي تكشف عن أبعاد عميقة في تجاربه الشعرية باعتبارها جزءاً أساسياً في بناء القصيدة، إذ يمتص في قصيدته "إله أورشليم"، الوعد الإلهي التوراتي لبني إسرائيل المشروط بشروط إيمانيّة عديدة في أسفار العهد القديم/التوراة "ويكون متى أدخلك الرّب أرض الكنعانيين...التي حَلَف لآبائك أن يعطيك، أرضاً تفيض لبناً وعسلاً..."[2]، يمتص دلالاتها الدينية الموروثة ويحاورها، ويتخذ منها موقفاً مضاداً في خاتمة القصيدة، دون أن يسلِّم بهذا الوعد التوراتي، الذي استغله الاحتلال الإسرائيلي لاعتصار دم الإنسان الفلسطيني وامتصاصه غير مكترث بحياة الآخرين. يقول:

ومثلما النّاطورْ
يَنسى على كُرومِه الثّعالبْ
إذا نسيتْ
أنَّ بين ثَديْ أرضِنا ببيتْ
إلهُ أورشليمْ
وأنَّ من قطوفْ
دمِنا يَعتصرْ

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص425.
(2) انظر: *العهد القديم*، سفر الخروج، الإصحاح 13.

الشّهدَ واللبنْ

وخَمرةَ السّنينْ

لكي يعيشْ

ويُفرخَ الوحوشْ[1]

يتبدّى من عنوان القصيدة، أنه يجذب الدلالة نحو دائرة التحديد المسبق، المستند إلى علاقة التضايف بين المضاف والمضاف إليه "أورشليم"، وهي علاقة تتسم بالتميّز والخصوصية المطلقة دون سائر الخلق، وهذا ما يرفضه الشاعر في سياق القصيدة العام؛ لأنها علاقة غير متوازنة، تجعل من أورشليم/اليهود أصحاب حظوة خاصة لدى الخالق سبحانه وتعالى على حساب الآخرين فأعطاهم البلاد التي تفيض لبناً وعسلاً؛ ولذلك فإنّ نسق الإضافة، أو صيغة الإضافة في رأي كمال أبو ديب، يجب أن ينظر إليها على أنّها خلق لعلاقات اختصاص وانتساب بين أشياء العالم. وتحديد لوجود بوجود ولذات بذات، وهي علاقة بين اسمين متميزين، تشكِّل عالماً من العلاقات المتكوِّنة الثابتة من التراكمية والتوارث، والالتصاق بين الأشياء وانتسابها إلى بعضها بعضاً[2]، فعلاقة التضايف إذن بين الاسمين "إله أورشليم" علاقة ثابتة ذات سيرورة زمانية، يتحوَّل فيها "الإله" من العام إلى الخاص، وهي في حقيقة الأمر على المستوى الديني لا النحوي، تشير إلى أنّها علاقة محدودة في زمان ومكان محددين، انتفت بصورة مطلقة بعد أن خالفوا تعاليمهم الدينية.

وفي قصيدته (كأس الخل) يوظِّف الشاعر عدة إشارات دينية ترتبط بمحور "الصّلب" وتجربته المأساوية من العهد الجديد –حسب المعتقد المسيحي– حيث يذكر في السياق العام للقصيدة "إكليل الشوك – باراباس– مسمار الصّلب". يقول:

واقتَرَعُوا يا شعبي

مَن يأخذُ ثَوبي

بعد الصّلبِ...

كأسُ الخَلِّ بيمنايَ

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص144.

(2) انظر: أبو ديب، كمال، *جدلية الخفاء والتجلّي*، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص282.

وإكليلُ الشّوكِ على رأسي،

باراباسُ ابنُ السكّيرِ طليقٌ،

وابنُكَ يا شَعبي

سَاقوه إلى الصّلبِ وللرّجمِ...[1]

تشكّل بنية التضاد مؤشراً دلالياً ومتّكأً أسلوبياً ولغوياً تتحلّق حوله الأسطر الشعرية، لتنمّ عن نفثات شعرية حارة ومؤسية عمادها المقارنة بين شخصيتين: الأولى شخصية الفلسطيني المتقمّص شخصية المسيح والمتحدث بضمير المتكلم المفرد المتَّجه به إلى شعبه، والثانية شخصية "باراباس"[2] اللص الذي كان سجيناً مع (المسيح) عليه السّلام، والذي أطلق سراحه بعد ذلك دون (المسيح) عليه السّلام؛ وبهذا يفسح الشاعر لخطابه الشعري أن يشكّل معادلاً موضوعياً، يجعل من الشعب الفلسطيني "مسيحاً" معاصراً يساق إلى جلجلته[3].

يدلّ ما سبق ذِكره على وجود تشابه بين تجربة "الصّلب" القديمة وتجربة "الصّلب" المعاصرة، وتتوحَّد التجربتان في كثير من الجزئيات التي جرت فيهما، فالمسيح يقابله الشعب الفلسطيني، وإكليل الشوك أثناء الصّلب وضع على رأس (المسيح) عليه السّلام وكذلك على رأس الفلسطيني، والفلسطيني صاحب الحق والأرض يعذّب وينفي ويترك باراباس/الصهاينة لصوص الأرض أحراراً، ويساق (المسيح) عليه السّلام إلى جلجلته وكذلك الفلسطيني، ويحاول الفلسطيني في نهاية القصيدة أن يقيم قيامته كالمسيح عليه السّلام، أو يتمزق ليولد من جديد ليكون فادياً للأمة والإنسانية، بعد أن يتخلّص من كثافة العالم المادي، وتحلّ نفس الشهيد/الممزق في نفوس الآخرين، فينال خلوده من خلال وجودهم، وهذا لإيمان الشهيد/الممزّق بوجود عالم أفضل، يختفي وراء حجب المادة، ويتجلّى بوضوح لدى الفلسطيني/المسيح رمز الفداء والتضحية من أجل الإنسان، ولعل هذا الموقف يتشابه إلى حدّ كبير مع جزء آخر من أقوال

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص161.

(2) انظر: *العهد الجديد، إنجيل يوحنا، الإصحاح* 18، 19.

(3) انظر: *العهد الجديد، إنجيل يوحنا، الإصحاح*، ص19.

(المسيح) عليه السّلام ورأيه في الدنيا عندما قال للحواريين: "أيّكم يستطيع أن يبني على موج البحر داراً ؟ قالوا: يا روح الله ومن يقدر على ذلك؟ قال: إيّاكم والدنيا فلا تتخذوها قراراً"[1].

2- التّناص الأسطوري

أدّى انفتاح قصائد الشاعر على أنواع متعددة من الأساطير الشرقية والعربية إلى اكتناز خطابه الشعري بفضاءات وعوالم جديدة، سرعان ما تحوّلت إلى بؤرة من الدلالات المعبّرة عن الوعي الفردي، ممتزجاً بالوعي الجمعي، فضلاً عن ارتحاله من خلالها إلى مناطق اللاشعور، وقد امتزج ذلك كلّه بالتعبير عن الواقع المعيش، وتوظيف معطياته وأحداثه بلغة رمزية تسري في نسغ العصر وشراييه، وتستمد منه القدرة على التواصل الحار مع الإنسان وقضاياه السياسية والاجتماعية، والتشبث بالأرض والهويّة.

ويتضح هذا في توظيفه لأسطورة (إيزيس وأوزوريس)، وطائر العنقاء (الفينيق) بخاصة، ومن ذلك أنّه قرن في قصيدته (كأس الخلّ) بين إيزيس وأوزيريس من جهة، ومحور الصّلب المسيحي واختراقه لحجب الفناء من جهة أخرى –حسب المعتقد المسيحي– بكل ما في ذلك من أبعاد دينية ونورانية وصوفية، تجعل من الفلسطيني فادياً للأمة والإنسانية؛ لهذا ينتشر رمز (المسيح)، ويتوزّع على جسد القصيدة، وتحوم روحه ومأساته في أرجائها، مما يؤدي إلى كثافة الدلالات الإيحائية التي ينتجها النص، هذا فضلاً عن التماثل الحكائي بين الرمزين (إيزيس وأوزيريس) و(المسيح) عليه السّلام في بعض التفصيلات الدقيقة، ومنها العشاء الأخير، حيث أعدّ (ست) عشاء لأخيه (أوزيريس) قبل قتله. يقول الشاعر:

وسأنحَتُ من عَظْمي
مِسمارَ صَليبي وسَأمضي
أزرعُ حبّاتِ دمائي في الأرضِ
إنْ لمْ أتمزَّقْ كيفَ ستولدُ في قلبي
كيفَ سأولدُ مِن قلبكَ

(1) مبارك، زكي، *التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق*، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت.)، ص107.

يا شَعبي[1]

تكشف السمة المهيمنة في الأبيات، والمتمثلة في صيغة الاستفهام عن وقفة تأمل ضرورية، تعقد فيها الذّات الشاعرة حواراً مع المتلقي/الشعب، تتخلَّق من خلاله الحياة من قلب الموت بمعناه الصوفي الإيجابي وليس الرومانسي "المازوشي–السادي"، حيث التلذذ بالألم وتعذيب الذّات، وهو ما أطلق عليه فرويد "غريزة الموت". لكن هذا الشعور "لا يعني انعزالاً عن الحياة، أو زهداً فيها، بقدر ما يعني الطموح للشفافية"[2]، وهي نظرة صوفية على حدّ قول د. مصطفى هدّارة "تؤمن بوجود عالم نموذجي أكثر واقعية من عالم الحس"[3] فتتخلص النفس الإنسانية من كثافة العالم المادي، وتفرغ ذاتها من ملاذ الدنيا، وتصفِّي باطنها من الرذائل وتحلِّيها بالفضائل، فتتحول إلى نفس شفافة تنكشف لها أستار الغيب، فيزول الوعي بالذات لتفنى في الذّات الإلهية.

بناءً على ما سبق، لا تتحوّل الصياغة اللغوية للاستفهام إلى مأساة وموت، بل تتحوّل إلى وجود حقيقي، وحياة دائمة، تحلُّ فيها نفس الشهيد/الممزّق في نفوس الآخرين، فينال خلوده من خلال وجود الآخرين بفنائه فيهم ومن أجلهم، وتصبح تبعاً لذلك صورة الفدائي الفلسطيني "تجسيداً لنموذج الموت والانبعاث، لأنه يفتدى بموته الأمة، ويعطيها حياة...وأصبح الموت في أرض فلسطين الأم مطمحاً لتحقيق ولادة جديدة"[4]. هكذا يرتبط الفدائي الفلسطيني/الشهيد، برموز البعث والتجدد، فهو تموز، وأوزيريس، والعنقاء، والمسيح عليه السّلام.

كما وظّف الشاعر الرمز الأسطوري العربي العنقاء/الفينيق في أعماله الشعرية أكثر من خمس عشرة مرّة[5]، وهو طائر خرافي، يعمّر زهاء خمس مائة سنة، وعندما يحين موته كان يحضّر محرقته بنفسه، ويتحوّل جسده إلى رماد، ثم يخرج من هذا الرّماد أتم ما يكون شباباً وجمالاً، وهو رمز للخصب والنهوض من الموت[6]، وكشف من خلاله عن رؤيا تعبِّر عن معاناة ذاتية وجماعية، منحت التجربة الشعرية

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص162.

(2) نوفل، يوسف، *تجليات الخطاب الأدبي*، ط1، دار الشروق، مصر، 1997، ص85.

(3) هدّارة، محمد مصطفى، "النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث"، *مجلة فصول*، م1، ع4، 1981، ص112.

(4) عوض، ريتا، *أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث*، المؤسسة العربية، بيروت، 1978، ص88.

(5) انظر: القصائد التالية على سبيل المثال: كأس الخلّ، وطائر من الرّماد، وجواز سفر فلسطيني، والرصاصة الأولى.

(6) انظر: العظمة، نذير، *سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة*، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص11 وما بعدها.

اتساعاً وشمولاً، وولَّد منه حياة متجددة لا تستكين لمعطيات الواقع، فانبعث يخصب الأرض الروحيّة البوار، ويطوي حياة الموات لشعب مروَّع مطارد، ويفتح منافذ الخلاص، وينزع عنه الاستسلام والخضوع لقوى البغي والشر، ويحرِّك فيه الطموح نحو تحقيق المجد والكرامة الإنسانية، فكان رمزاً ممتلئاً بالحركة، يخرج من ركام الموت، ليحقق الحياة من جديد، أو هو على حدّ تعبير خزامى صبري، يهدم السدود بين الحياة والموت، ويعلو على الحياة ويمتلكها بالموت[1]، وينتصر على الجدب والبوار والجفاف.

كما ربط الشاعر في قصيدته (طائر من الرّماد) بين انبعاث العنقاء وتجددها من جهة، وانبعاث الشاعر وتجدده باعتباره لسان الأمة الناطق، وضميرها الحي، وهذا إدراك من الشاعر بأهمية الكلمة في التثوير والنهوض بالأمة، يقول:

الشّاعرُ الذي مضى كغيمةٍ
وغابَ ثُم عادْ
كطائرٍ مِن الرّمادْ
كَحُزمةٍ من الدُّخانْ
يَعضُّ في عيونِ مُلهميهِ
في كتابْ
ثم يقول: الشّاعرُ الذي رَمَى على المَقابرِ السِّلاحْ
وعادَ يُلقي الشّوكَ في عيونِ مُلهميهِ
ثم يقول: ويَغمدُ الحروفَ في الأحداقْ
الشّاعرُ الذي مَضَى كَغيمةٍ
وغابَ ثُم عادْ
ثم يقول: كطائرٍ مِن الرّمادْ
تَذودُهُ الأشجارُ عن غصونِها
ويَبصقُ الصيَّادْ[2]

(1) انظر: رزوق، أسعد، *الأسطورة في الشعر المعاصر*، منشورات مجلة آفاق، بيروت، 1959، ص75.
(2) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص194-196.

ينهض الخطاب الشعري في هذه الأسطر الشعرية على نسقين أساسيين: هما بنية التكرار، ودور الشاعر في المجتمع. وهما نسقان متضافران يتضمّن أحدهما الآخر، ويتشكَّل حضور الأول وفاعليته بحضور الآخر وقدرته على تجسيد الرؤيا الشعرية وأبعادها الواقعية، وهي رؤيا متجاوزة تؤمن بدور الكلمة في المجتمع، وترفض معطيات الفكر الاستسلامي لبعض الشعراء المتخاذلين، الذين اكتفوا بمشاهدة الانكسار والتخلف والضياع الذي تعانيه الأمة، دون أن يحركوا ساكناً.

يشير النسق التكراري لعناصر الجملة "الشاعر الذي مضى كغيمة"، إلى أنّه لم يأت بطريقة عشوائية أو آلية، بل هو مشحون بدلالات نفسية وإيحائية تمنحه تحققاً صوتياً وموسيقياً ودلالياً، فالتكرار له أهميته وأبعاده العميقة في النص الشعري، لأنّه "يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية"[1]، تؤثر في المتلقي، وتضغط عليه بقوة، لأنّه في جانب من جوانبه صرخة مدوّية، واحتقار شديد لتقاعس الشعراء عن الواجب المنوط بهم نحو قومهم وأمتهم ونضالها العادل ضد قوى الشر والظلم، فهم لهذا شعراء "مستلبون"، وهو من جانب آخر يشكِّل إشراقاً وجودياً لشعراء دافعوا عن أمتهم وحضارتهم، فهم شعراء "ثوريون". إنّ حركة الصياغة التي تظهر من خلال نسق التكرار، تعبِّر عن مفارقة جارحة، ورؤيا ضدية مشروخة الاستلاب/الثورة، تعمّق الحس المأساوي والصراع الوجودي للأمة ضد أعدائها، ويعمد الشاعر إلى هذه الموازنة بين نوعين من الشعراء، باعتبارها حالة لا بد من تجاوزها، ولن يتم هذا التجاوز إلا بميلاد الشاعر وانبعاثه من جديد.

إنّ المكاشفة الشعرية التي عبَّر عنها الشاعر من خلال النسق التكراري، قد شكَّلت هاجساً شعرياً لدى معين بسيسو في كثير من قصائده[2]، طمح فيها على حد قول شوقي بغدادي إلى أن "يحارب كل فساد العالم، فحين يصبح الشعر هو قدر الإنسان، يدرك –مع مضي الزمن– خطورة أن يكون شاعراً، وذلك لنمو وعيه بمسئولية الكلمة الشاعرة"[3]، على اعتبار الشعر شكلاً من أشكال المقاومة، والتحريض على الثورة، وقيادة حركة الشعب.

(1) الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص276.

(2) انظر على سبيل المثال: قصيدة "قصيدة فلسطينية إلى لينين"، و"بطاقة معايدة إلى بوشكين"، و"شهرزاد وفارس الأمل".

(3) نقلاً عن: إسماعيل، عز الدين، "مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين"، *مجلة فصول*، م1، ع4، 1981، ص57.

كما مزج الشاعر في قصيدته الحوارية (لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو) بين حكاية (مصباح علاء الدين) من حكايات التراث الشعبي، وأسطورة (طائر الرّخ) أو الفينيق/العنقاء من أساطير التجدد والانبعاث. يقول:

هو: (مقاطعاً)
هذا ما أصبحَ يُشغلُني
فأنا أرفضُ أنْ يُصبحَ مِصباحَ علاء الدّينْ
يَفركهُ العاجزَ
أو طائرَ رَخٍ يَتعلّقُ بجناحيهِ
المُتّكلِ على غيرِ يديه
فأنا لستُ البوّابهْ
تُفتحُ بشعارْ
أو تُغلقُ بشعارْ
هو: حينَ يُحبُّ اللهُ مَلاكاً
يجعلُ منه إنساناً
– موتُكَ فاجأنا
كانَ عذابَ العُمرْ
هو: بل كانَ هو الثورهْ
"يوليو آخر"
ثورةُ إنسانٍ ضدّ الأسطورهْ[1]

تنبني القصيدة/الأسطر الشعرية على ثلاثة أنساق تعبيرية متضافرة في إنتاج دلالتها الكليّة، وهي توظيف أسلوب الحوار، وحكاية مصباح علاء الدين التراثية، وأسطورة طائر الفينيق/العنقاء. تنبع أهمية الأسلوب الأول في كونه المولّد الأساسي الذي يتضمّن في داخله النسقين الآخرين، إذ هو ينبئ عن وجهات نظر الشخصيتين المتحاورتين، ويعمّق معرفتنا بالإنسان ووجهة نظره في قضاياه الكبرى، مما يؤدي إلى خلق عالم

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص505–506.

يموج بالحركة والتنوّع عن طريق البوح وتعدد الأصوات، تتجاوز فيه القصيدة الغنائية المحضة إلى أفق أوسع باتجاه البُعد الدرامي الذي يمثّل أصوات المتحاورين ورؤاهم للعالم.

أما النسقان الثاني/مصباح علاء الدين، والثالث/العنقاء، فقد استحضرهما الشاعر من خلال الحوار ليبين عن رؤيته للواقع واستشرافه للمستقبل في مستهلّ الأسطر الشعرية الرافضة لجلب الفعل الإنساني من خارج الذات، إذ يتصدّر الفعل المضارع (أرفض) القول الشعري بوصفه الكلمة المفتاح المتفرّدة بسيطرتها المطلقة على محور الصياغة اللغوية، متجاوزاً –الشاعر–مجرد التفكير بالاستعانة بـ (فرك) المصباح الذي يخرج منه المارد أو الجنّي قائلاً: (شبيّك لبيّك)، ومتجاوزاً كذلك (حرق) طائر الفينيق –حسب تعبير الشاعر– "المُتّكل على غير يديه" أي المعتمد على أيدي الآخرين، وهو في ذلك يرفض سياسة التواكل لدى أولئك الذين يبغون تحقيق النصر على الأعداء باعتمادهم على قوى سحرية خارقة، مؤكّداً أنّ النصر يجب أن يكون ثمرة عمل اليدين ليس غير، وهو في هذا كلّه يرسم صورة البطل الإنسان المتجلّي في نهاية الأسطر الشعرية بثورة يوليو، أو ثورة الإنسان ضد الأسطورة، ليصبح صانع أساطير على أرض الواقع لا مستهلكها بمحمولاتها الدلالية الجاهزة سلفاً والمعروفة عن البطولة والتجدد والانبعاث.

هكذا كشفت الذّات الشاعرة من خلال توظيف أسلوب الحوار عن وجهة نظر خاصة، مرتبطة بظروف حياتنا الراهنة لإبراز مضمون سياسي، يأتلف مع موقف الثائر/البطل، الذي يمجِّد قدرة الإنسان على صون وجوده، وحماية نفسه بيديه ضد قوى الشر التي تعمل على تغييبه واندثاره، فيقدِّم نفسه قرباناً على مذبح الحرية، حاملاً عبء النضال الإنساني من أجل صنع مستقبل أفضل، يتحقق فيه الخير والحق والعدل، رافضاً سراب الحلول الطوباوية الآتية من خارج نطاق الذّات، إذ لا غير الدم المضيء النازف من الجسد، يستطيع أن يخط أول كلمة من كلمات التحرر الذاتي أو الإنساني.

3– التّناص الأدبي

يضفي توظيف الشاعر للتّناص الأدبي بشخصياته الأدبيّة، وسيرهم الشخصية، وأقوالهم الشعرية، يضفي تفاعلاً خلّاقاً بين زمنين، لا يحضر فيهما الماضي الأدبي بوصفه مصدراً للاحتذاء والتقليد، بل باعتباره مصدراً للابتكار والدهشة، حيث تعاد صياغة النص الشعري القديم وفق رؤيا جديدة معاصرة، تفتح آفاقاً من التأويل والتفسير، مما أتاح للشاعر التعبير عن أفكاره من خلال تداخل الأصوات، التي تبين عن مكنوناتها الداخلية والخارجية، وإضاءة الحالات والأفكار، ومن ذلك توظيفه في قصيدته (كان

زماناً يكذب يا مولاتي) شخصية المتنبي بالاستناد إلى تقنية المخالفة، حيث يجعل المتنبي خائناً لسيف الدولة، ويدُّس له السم ليقتله.

والحقيقة أن الشاعر لا يدين المتنبي بقدر ما يدين العصر/الزمان من خلال شخصية المتنبي، ولعلَّ عنوان القصيدة وما يحمله من توجيه للدلالة يتصف بالكذب، ثم تكرار هذه الجملة المحورية في سياق القصيدة حوالي تسع مرات، يعبِّر بصورة لا لبس فيها عن الرؤيا الشعرية التي يشكِّل الزمان فيها دور البطولة الفعلية، حيث تسند له جميع الأفعال الشائنة التي يمارسها الإنسان، فهو زمان ضياع كلمة الحق، وزمان الكذب، وقتل الشعراء، والزنزانة...إلخ؛ وبهذا يتحوّل الزمان إلى رمز أو شفرة حرّة متغلغلة في نسيج القصيدة، تدخل في علاقات دلالية جديدة متعددة الأبعاد، للتعبير عن مأساة الإنسان المعاصر، وغياب العدالة والجمال عن وجه الأرض. يقول:

كانَ زماناً لمْ تَغرسْ فيه
إبرتَها نحلهْ
كانَ زماناً قد دَسَّ السُّمَّ – المُتنبي –
فيه، إلى سيفِ الدّولهْ
كانَ زمانَ الزّنزانةِ وزمانَ السكّينْ
كانَ زماناً مِن غيرِ جَبينْ...
كانَ زماناً يَغرقْ
يكرهُ يا مولاتي الزَّنبقْ...[1]

تنهض الأسطر الشعرية على بنية رمزية عبر محورين دلاليين: الأول، يشكّل فيه "الزمان"/الاحتلال بؤرة الدلالة الإشارية، التي تضغط بقوة على عصب القلب بسبب ضياع القيم الإنسانية، حيث يستمرىء الزمان الولوغ في الدّم البشري، ويرتكب جرائم يندى لها الجبين، وبهذا يتقمّص العدو اسماً جديداً يحاصر الفلسطيني/الإنسان ويحاول أن يسد عليه منافذ الخلاص.

أما المحور الثاني فيتمثَّل في خشونة الألفاظ والصور الشعرية بأبعادها التصادمية الفاجعة، التي تكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعيشها الذات الشاعرة، وعن خبايا ذاتها الرافضة لواقع يتسم بالخيانة

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص347.

والتلوث والتزييف وقهر الإنسان، كما تكشف عن رؤيا تحريضية تحاول من خلالها إضاءة روح العالم بفعل يزيح الظلم عن الإنسان في كل زمان ومكان، ويتمثَّل هذا الفعل في سياق القصيدة في "الحب" بمعناه الثوري، وذلك حين يحب الإنسان الموت، ويقبل بنفس راضية مطمئنة التضحية والفداء بنفسه في سبيل إعلاء كلمة الحق والعدل.

كما استحضر الشاعر ملفوظ امرئ القيس النثري في قوله: "لا صحو اليوم، ولا سُكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر"، وذلك بعد أن أتاه خبر مقتل أبيه وهو بأرض اليمن، ثم قال:

خليليّ لا في اليومِ مَصْحىً لشاربٍ ولا في غدٍ إذ ذاكَ ما كان يُشربُ

ثم شرب سبعاً، فلمّا صحى آلى أن لا يأكل لحماً، ولا يشرب خمراً، ولا يدّهن بدهن (طيب)، ولا يقرب النساء حتى يأخذ بثأره[1]. يقول الشاعر في قصيدة (عزف منفرد على القانون):

رأسُ "أبيكَ" لم يزلْ مُعلَّقاً في السّورْ
تنهشُه الطيورْ
رأسُ "أبيكَ" يا تفاحةً تحتَ حوافرِ الخيولْ
وأنتَ مَنْ يقولْ
وأنتَ لم تزلْ تُعاقرُ المُدامَا
وتَرتمي تَصيحُ تحتَ أرجُلِ النّدامى
اليومَ خمرٌ فاشربوا
وفي غدٍ يكونُ أمرْ
وفي غدٍ يكونُ خمرْ
يكونُ خمرْ
يكونُ خمرْ[2]

تستند الأسطر الشعرية في إنتاج دلالاتها إلى تقنية التخالف المتجلّي في تكرار جملة الخاتمة "يكون خمر" للدلالة على أنّ امرأ القيس لم ينهض إلى أخذ ثأر أبيه، ولم يسع إلى ذلك، واستمر يعاقر الخمر

(1) انظر: ضيف، شوقي، *العصر الجاهلي*، ط9، دار المعارف، مصر، (د.ت.)، ص237.
(2) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص445-446.

في يومه وغده بلهو ولا مبالاة، لتبقى رأس أبيه معلّقة تنهشها الطيور، أو ملقاة على الأرض تدوسها حوافر الخيول.

لا شك في أن هذا المشهد الذي يصوّره الشاعر من حياة امرئ القيس مفعم بالقتامة، وزاخر بالمأساوية، لكنه في سياق القصيدة متآلف مع الواقع الذي يعيشه الشاعر وبخاصة مع قوله قبيل خاتمة القصيدة: "لا تلوموا البندقية، حينما ماتت ولم تترك وصيّة"، ويكتفي الشاعر في خاتمة القصيدة بكتابة جملة على سحابة هي "تسقط الرقابة، فصادروا السماء"، وهكذا يتبيّن للباحث أنّ قتامة المشهد في حياة امرئ القيس –لعله–يشكّل معادلاً موضوعياً لواقع الشاعر المعيش.

وقريب مما سبق في تصوير الواقع المأساوي للأمة، يوظّف الشاعر في قصيدته (تاريخ) ملفوظ أحمد شوقي الشعري. يقول:

فَمُكَ المُكبَّلُ بالحَديدْ وفمي المُكبَّل بالنّشيدْ
صوتانِ للحُريّةِ الحمراءِ في وطنِ العبيدْ
مُتكسّرانِ تَكسُّرِ الأمـــواجِ فـــوقَ الزَّورقِ
مُتعاظِماً بِخُطامِه وكأنّــه لـم يَغْـــرقِ[1]

يتناصّ الشعر فيما سبق مع بيت أحمد شوقي المعروف:

وللحريّةِ الحمراءِ بابٌ بكلّ يدٍ مُضرَّجة يُدقُّ[2]

كما وظَّف الشاعر في قصيدته (طابع بريد إلى القاهرة) الملفوظ الشعري لـ (لوركا). يقول:

قصائدي تراكضتْ
حروفُها الصّغيرهْ...
فالدَّار يا حبيبتي بعيدهْ
سلاسلي ثقيلهْ
سلاسلي طويلهْ
بلابلي تموتُ في الظَّهيرهْ...

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص70.

(2) شوقي، أحمد، *الشوقيّات*، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت.)، ج1، ص77.

حبيبتي... حبيبتي البعيدهْ...

لا تقتلُ الثّعالبِ الضَّريرهْ

ككرمةٍ تضاحكتْ

قُطوفُها النضيرهْ...

لا تُسدلي الضَّفائرَ الطويلهْ

فالأعينُ الأثيمةُ الشريرهْ

تُجدِّلُ الحِبالَ في الظَّهيرهْ[1]

يتناص الشاعر في البيتين الأخيرين مع قصيدة لوركا "صرخة في روما" التي يقول فيها:

هنا لا شيء سوى مليون حداد

يسبكون القيود في الظهيرة

لأطفال لم يولدوا بعد[2]

حيث يعبّران عن مأساة الإنسان المعاصر حتى قبل قدومه إلى هذه الدنيا، وهي رؤيا تشاؤمية تضفي قتامة وسوداوية على حياة الإنسان، لكن الشاعر في نهاية القصيدة يوجِّه الخطاب الشعري إلى القاهرة بأن تفك قيوده، وتكسر سلاسله الثقيلة التي كبِّل بها، ويستحلفها بشرف القصيدة.

واستحضر في قصيدته (إلى بوشكين)، شخصية بوشكين وعبقريته الشعرية وجمعه بين الشعر والبندقية دفاعاً عن حقوق الإنسان، ويشير الشاعر في سياق القصيدة إلى فلذات مهمة من حياة بوشكين الذي كان يتحدّى القيصر، وينفث دخان غليونه في وجهه، ثم مقتله على يد "دانتس"...إلخ. يقول:

في داخلِ أيقونهْ...

كانَ هُنالكَ خُصْلةُ شَعْرٍ

مِن رأسكَ يا بوشكينْ...

كانتْ كالبرقِ على حَدِّ السكِّينْ...

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص192.

(2) نقلاً عن حافظ، صبري: "فلسطين في قلب شاعر"، *مجلة الآداب*، بيروت، ع7، م 13، 1965، ص20.

هذي الخُصلةُ من شَعْرِكَ...
صارتَ عَلَمَ الشُّعراءْ
هو ذا دفترُ أشعارِكَ
خلفَ المَقطعِ والمقطعِ مِن كلّ قصيدهْ...
كان القيصرُ يَرتجِفُ مِن الرُّعبْ
ورقيبُ القيصرِ
يقلبُ فوقَ المائدةِ حقائبَ أشعارِكَ
ويفتشُ عن تلكَ القافيةِ السّرّيهْ
قطرةُ حبرٍ صادقهٍ واحدةٍ تَكفي
وجميعَ الرّقباءِ السّريينْ
والعَلنيينْ[1]

تنهض الأبيات على محور دلالي يرتبط بشخصية الشاعر الروسي (بوشكين) الثائر على طبقته النبيلة، لهذا كرَّر اللقب في سياق القصيدة حوالي اثنتي عشرة مرة، مما جعله لازمة شعرية، أو بؤرة دلالية تمحورت حولها الدلالات الفنية، التي تؤسس لأهمية الكلمة/الشعر وقدرته الفاعلة في كونه وسيلة مرعبة لأولئك الحكام/القياصرة، الذين يتحكمون في مصائر شعوبهم، ويمارسون ضدهم أبشع أنواع القتل والقمع والتنكيل، لكنه في الوقت نفسه وسيلة إنسانية للنهوض والثورة على الظلم والاستعباد؛ وبهذا يصبح الشعر سلاحاً ذا حدين، يحمل في ثناياه السم الزعاف للظالمين، والبلسم الشافي للمظلومين.

لقد شكَّلت الدلالات السابق ذِكرها في سياق القصيدة ثنائية تعارضية على حدٍ كبير من الأهمية وارتبطت بها ثنائية تعارضية أخرى، تتمثل في الشاعر الثائر مقابل الشاعر الخانع، وقد تجسّدت هذه الثنائية من خلال شجرة الشعراء الأسرية، وأعني بذلك تقسيم الشعراء إلى عائلتين: الأولى تكتب بالدم، والثانية تكتب بالحبر، ولعل هذه الثنائية بقدر ارتباطها بمعين بسيسو، ترتبط أيضاً بحياة (بوشكين) وشعره، فعلى المستوى الشعري كان يرفض جمود الكلاسيكية والشعراء المزيفين، وعلى المستوى الاجتماعي أو الإنساني كان بوشكين أول من استهلّ الدعوة إلى الحدّ من سيادة النبلاء في روسيا، ونشدان الحرية السياسية والاستقلال الفكري، وطالب

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص557.

الإقرار بالشعب بوصفه المرجع الأول والأخير للسلطة[1]؛ وبهذا تتوافق شخصية بوشكين الثورية مع شخصية معين بسيسو.

4- التّناص التاريخي

يعدُّ التاريخ منبعاً ثرّاً من منابع الإلهام الشعري، الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤيا إنسانية معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر، تجعل النص الشعري ذا قيمة توثيقية، يكتسب بحضورها دليلاً محكماً، وبرهاناً مفحماً على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر، ومن ذلك توظيف معين بسيسو مقتل (الحسين بن علي) وعذابه في قصيدة (القمر ذو الوجوه السبعة)، حيث يقف موقفاً احتجاجياً يدين فيه الشعراء المنافقين، الذين يرفعون سيوفهم مع (الحسين) ويشعلون نار الصراع، حتى إذا ما بدأت المعركة أخرجوا قصائدهم المنقوشة على السيوف في مدح قاتل الحسين. يقول:

تموتُ في الخريفِ مرَّةً
وفي الربيعِ مرّتينْ
يستيقظُ الشتاءُ في غُصونِها
ويأكلُ اليَدينْ
رأيتُه في كَربَلاءْ
تحتَ رايةِ الحُسينْ
صهيلُ سيفُه مع الحُسينء
وفوق سيفِه قصيدةٌ منقوشةٌ
في مدحِ قاتلِ الحُسينْ[2]

تحضر الوقائع التاريخية والشخصية التاريخية للحسين ومقتله في كربلاء وتخلّي أصحابه عنه، لا لتصور الفاجعة في إطارها التاريخي فحسب، بل توظّف للدلالة على خيانة المبادىء الأخلاقية والقيم

(1) انظر: صدقي، نجاتي، *بوشكين أمير شعراء روسيا*، دار المعارف، مصر، 1945، ص10-11.
(2) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص295.

النبيلة لبعض الشعراء المعاصرين، الذين باعوا ضمائرهم وشعرهم، وهذا يؤدي إلى فقدان الكلمة الشعرية مصداقيتها، وضياع الموقف الإنساني الصادق من قضايا العصر.

إنّ طموح الشاعر إلى شعر الحقيقة في عصر التلوث والفساد والانحلال الخلقي، يمثِّل "صورة إبداعية مباشرة بشعة، لحقيقة بشعة، وواقع حقير، ومعالجات فاشلة تافهة، إنّه شعر الحقيقة"[1]، وإظهار هذه الحقيقة مسؤولية أخلاقية على الشعراء نشدانها في شعرهم، وتمثُّلها في سلوكهم، وبناء عليه فإنّ الشاعر يشرِّح عيوب العصر ومفاسده كمقدمة لتجاوز الأمة هذه الحياة الجوفاء التي يجب أن تكون الكلمة فيها أحدَّ من السيف؛ وبذلك "دفع تعفن العلاقات والسلوك، وتناقض الظاهر والباطن الشاعر إلى تخمّر ذاته في عصير الشعر وإحساسه بالانكسار والهزيمة، مما جعله ينظر للكتابة على أنها حلٌّ إشراقي، يحلِّق في فضاء اليوتوبيا وسحرها بدلاً من الاحتضار البطيء. إنّ تمرد الكلمة وصرختها الشريفة هي العوض عن الهزيمة والاحتضار"[2].

ويستحضر في قصيدته (من أوراق أبي ذر) شخصية أبي ذر الغفاري، الذي قال عنه (الرسول) عليه السّلام أثناء سيره على رأس الجيش في غزوة تبوك، عندما علم أنّ أبا ذرّ أخذ متاعه وجعله على ظهره ليلحق بالرّكب بسبب ضعف جَمَله، فقال: "رحم الله أبا ذرّ، يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث وحده"[3]. يقول الشاعر في أحد مفاصل القصيدة:

وسارَ وحدهُ وماتَ وحدهُ وعادْ،
يصيحُ متٌّ لم تزلْ،
بقيّةٌ مِن الكلامِ في فمي
نُفِيْتُ مرّتين، مرَّةً هُنا،
ومرّةً هناكَ في الحديقةِ المعلّقهْ
بَلوتُ صُحبةَ المَلائكهْ
بَلوتُها سَئمتُها،

(1) صبحي، "شعر الحقيقة"، ص111.
(2) نوفل، *تجليات الخطاب الأدبي*، ص119.
(3) الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله (ت 405هـ/1014م)، *المستدرك على الصحيحين*، دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ج3، ص53.

ضَجرتُ مِن وِلْدَانِها المُخلّدينَ، حُورِها المُزوّقهْ

وخمرِها المُعتَّقهْ

وعدتُ يا مُعاويهْ

أُلقي بشَعْرةِ الذئابِ،

في مَغازلِ العَناكبِ المُشرّدهْ[1]

يسجِّل أبو ذر الغفاري هذه الكلمات على أوراقه بعد بعثه من جديد، ليصوّر تناقضه مع الواقع المعيش، ويرفع صوته عالياً في وجه الظلم، وقد أدّى ذلك إلى نفيه مرتين، مرة في الحياة الدنيا زمن معاوية، ومرة في الحياة الآخرة/الجنّة بعد ضجره وسأمه من صحبة الملائكة الأطهار في سياق القصيدة، وكأنّه كتب على نفسه دائماً وفي كل مكان يحلُّ فيه أن يصلح العيوب والمفاسد الإنسانية، فإذا كان المجتمع مجتمعاً ملائكياً بلا عيوب ملَّة وتركه بحثاً عن غيره ليجد فيه ضالته الثورية. إنّ الثورة التصحيحية التي يبتغيها جعلته يعود مرة أخرى ليعلن على الملأ أنه مازال "بقية من الكلام في فمه"، وأنّه سيلقي بصورة عملية "شَعْرة معاوية في مغازل العناكب"، وهو في مسعاه هذا يصحح علاقته بالثورة.

لا ريب في أنّ التماثل الدلالي بين حياة أبي ذر الغفاري وحياة الإنسان الفلسطيني المعاصر، ينتج دلالات جديدة منها الثورة، والسير وحيداً، والموت وحيداً، والنفي مرتين، وهذا كله جعل من شخصية أبي ذر رمزاً إنسانياً، استثمر الشاعر أبعاده الشخصية ليعقد صلة بينه وبين الإنسان الفلسطيني، ويطلق صرخة احتجاج في وجه الظلم والبذخ؛ ولهذا أعتقد أن د. خالد الكركي لم يصب عين الحقيقة عندما قال: "والإسقاط على التاريخ العربي واضح، وإن كان لا يتحوّل إلى إسقاط على الواقع الحالي المباشر. فالنص صورة فنية لأبي ذر الغفاري الغاضب، ومثل هذه النزعة الاحتجاجية الغاضبة تحدّ من إعادة بناء الشخصية التاريخية دراماياً"[2]، إذ القصيدة تتجاوز الإطار التاريخي، وتعقد مشابهة موحية بين أبي ذر من جهة، والإنسان الفلسطيني المشرد والمنفي من جهة ثانية.

كما وظَّف الشاعر شخصية الخليفة المعتصم، في قصيدته (الرصاصة الأولى). يقول:

"سيركُ فلسطين" سَيُفتتحُ الليلهْ...

هاتوا مَربوطاً بالأغلالِ–المعتَصم–

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص259–260.

(2) الكركي، *الرموز التراثية العربية*، ص206.

وهاتوا في – قفصٍ خالدْ–
هاتوا مَلفوفاً في "النَّطعِ المُتنبي"
محمولاً فوقَ بيارقِه – سيفَ الدولهْ –
– سيركُ فلسطين– سَيُفتتحُ الليلهْ...[1]

تـزدحم الأسـطر الشـعرية بشخصـيات تاريخيـة وأدبيـة، شـكّلت فـي عصـرها مشـاعل مضـيئة علـى المستويين التاريخي والأدبي، وكانت رموزاً عربية وإسلامية شامخة في ذرى الحضارة، ومَعْلماً من معالمها النضالية بالسيف والقلم، ترفض العبودية وتعمل من أجل حرية الإنسان وإنسانيته وكينونته التي فطره الله عليها، لكنها في سياق القصيدة تتحوّل إلى رموز معاكسة لما كانت تسعى إليه في حياتها، حيث يجعل الشاعر الخليفة المعتصم مربوطاً بالأغلال، أمّا خالد بن الوليد فيجعل منه مسجوناً في قفص من أقفاص السيرك على أرض فلسطين الكارثة، وهكذا الحال نفسها مع المتنبي، وسيف الدولة.

إنّ هذه المفارقة الحادّة مع الواقع التاريخي، تكشف عما آلت إليه الأمة من انكسار وصلت حتى العظم، وجعلت رموزها المضيئة هُزءاً، ومجالاً من مجالات التسلية والترفيه عن مشاهدي السيرك، حيث استعاض صاحب السيرك بمشاهدة هذه الشخصيات التاريخية في سجنها وقهرها النفسي أو الروحي بدلاً من مشاهدة الأسود أو النمور.

تتساوق دلالات الانكسار في مشاهدة الشخصيات التاريخية مع ما تنتجه البنية الصرفية من دلالات، حيث صيغة المفعول في قوله "مربوطاً–ملفوفاً–محمولاً"، التي تدل على من وقع عليه الفعل، مما يحوّل هذه الشخصيات من كونها ممارِسة للفعل في أفضل دلالاته الإنسانية، إلى شخصيات مقموعة مقهورة يمارَس عليها الفعل في أعظم دلالاته اللاإنسانية؛ وبذلك تتعمق علاقة التناقض، وتضع المتلقي وجهاً لوجه أمام أسئلة فاجعة وهي: كيف حدث هذا؟ ولماذا حدث؟ وكيف يمكن تجاوزه؟ والإجابة عند هذه الأسئلة تكون بمثابة وضع المبضع على الجرح، ليتم بعد ذلك تشريح الحاضر بقصد معرفة بيت الداء المتغلغل في روحه وعروقه ودمه، وهذا بدوره يؤدي إلى انفتاح الخطاب الشعري على زمنين: الزمن الماضي والحاضر ليكونا مجالاً واسعاً من مجالات المقارنة، التي لن تكون في صالح الحاضر بأي حالٍ من الأحوال.

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص400.

ولعل قمة المأساوية في توظيف صيغة المفعول باعتبارها من الإشارات المشتقة، ما يؤكده عبد الله الغذَّامي من أنّها تحمل الحدث وتدل على التجدد كالفعل، وهي في هذا تتميز عن سائر المشتقات الأخرى التي تدل على الثبوت لقربها من الأسماء الجامدة، أما هذه –ومنها صيغة المفعول– فإنّها سابحة، لأنّها إشارات محمّلة بحدث في زمان غير مقيد، حيث تسبح في السياق متوجهة معه حيث توجه زمانياً[1]. إنّ القول بارتباطها بحدث متجدد زمانياً، يجعل من عرضها على المشاهدين في ليالي السيرك، الذي يقيم عروضه على أرض فلسطين عملية مستمرة في الزمان، حتى يأتي أحد ليخلّصها، ويخلّص فلسطين مما ترسف فيه من قيود وعبودية.

وتدخل شخصية (لينين) في قصيدته (قصيدة فلسطينية إلى لينين) في صلب إنتاج الدلالة. يقول:

في نافذةٍ في أحدِ شوارعِ هذا العالمْ
كان لينينُ وكانتْ فوقَ أصابعِه،
تتجمعُ كلّ الأشجارِ السّريّةِ والعَلنيّهْ
كانتْ لحظةُ إبداعِ العالمْ،
كانتْ لحظةُ إعطاءِ العالمْ
اسماً آخر
والثورةُ شاعرْ
كانتْ كلّ أصابعنا –أمشاط بيانو–
والعالمُ يولدُ مِن لمسةِ إصبعْ
مِن طلقةِ مدفعْ[2]

استطاع لينين في سياق الأسطر الشعرية تجاوز الأبعاد الدلالية المألوفة ليصبح رمزاَ، يعبِّر عن تجربة وجودية شاملة، قادرة على اكتشاف العالم وصياغته من جديد وفق رؤيا ثورية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تقضي على القحط والجفاف والبوار الذي يكتنف روح العالم، ويتغلغل في مظاهر الطبيعة

(1) انظر: الغذّامي، عبد الله، *تشريح النص*، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص653.
(2) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص585–586.

العقيمة ليجعلها خصبة، ويزرع فيها بذرة الحياة المتمثلة في الكلمة الشاعرة "والثورة شاعر"، والفعل الأسطوري "والعالم يولد من لمسة إصبع"، والفعل الثوري "والعالم يولد من طلقة مدفع"؛ وبهذا عمد الشاعر إلى تفجير اللغة وتفريغها من محمولاتها الدلالية الموروثة، وتحميلها دلالات جديدة حافلة بجو التجربة الإنسانية الخصبة المكتنزة بمضامين أسطورية، يمتد حضورها وتأثيرها داخل الوجود الإنساني جاعلاً اللغة تقول ما لم تتعوّد قوله.

5- التّناص الشعبي

تنبع أهمية الأدب الشعبي لأمة من الأمم من اعتباره جزءاً من كيانها وهويتها الوطنية ووجودها الحضاري؛ ولهذا عمد معين بسيسو إلى استجلائه في شعره فاستحضر الموروث الشفاهي المتواتر جيلاً بعد جيل، باعتباره جسراً رابطاً بين طموحاته ورغباته في الحلول بتراب الأرض من جهة، والاتصال المباشر بالجماعة متمثلاً في حكاياتها وعاداتها وتقاليدها وأمثالها الشعبية، التي انطبعت نفوسهم وأحلامهم على صفحتها من جهة أخرى، وقد خلق هذا مجالاً حيوياً خصباً للتفاعل بين الشاعر ونبض الشعب وروحه وكيانه، أدّى إلى حضور الشعر/القصيدة في الذاكرة الجماعية للشعب الفلسطيني باعتبارها انعكاساً اجتماعياً وجمالياً وإبداعياً، عمل على توثيق الصلة بين الأدب الشعبي والقصيدة الشعرية الفصيحة، فأصبح لها طاقة تأثيرية قوية، وحضور فاعل ضد محاولات الطمس والتذويب والسرقة، التي مارستها قوى الاحتلال الصهيوني لتنفي عن الشعب الفلسطيني مقوماته الحضارية والإنسانية، ومن ذلك توظيفه لشخصية (السندباد) وغيرها من حكايات (ألف ليلة وليلة)، لذلك نراه يمزج في قصيدته "الحجَّاج والفيلسوف الأخرس" بين عدّة شخصيات بأسمائها المباشرة مثل: "الحجَّاج–الفيلسوف–السندباد–شهرزاد–شهريار–قمر الزمان"، ليكشف عن تصوره الشعري بفرار الأنا الفردية أو الجماعية من قيد الواقع المظلم في انتظار "الصّباح"، الذي يضفي معنى على الحياة. يقول:

وأرى رؤوساً أينعتْ، وأرى القِطافْ،

وأرى الدّماءْ،

بين العَمائمِ واللحِّى، تبَّتْ يداكْ

بغدادُ أسكرَها النُّواحء

وعلى الضِّفافِ الخُضْرِ،

تغتسلُ الضِّباعُ وشهرزادْ

أخرى مزيَّفةٌ وألفُ حكايةٍ

شوهاءَ في نَجمِ النّهارْ

وعلى الجماجمِ في ملابسِ شهريارْ،

الفيلسوفُ الأخرسُ المجذومُ يُقعي،

وهو يُصغي

كيفَ قد فقأوا عيونَ السندباذْ[1]

تنهض الأسطر الشعرية على توظيف الشاعر لشخصيتي شهرزاد وشهريار، حيث "شهرزاد" التي تقوم بفعل القصّ لـ "شهريار" الملك، وتجعل منه "شبكة مغوية تقتنص فيها مخاوف شهريار الملك وتحيزاته، وتفك عبرها عقده وأفكاره الثابتة عن النساء وعن الحياة، وتكسب بها كل ليلة يوماً جديداً، أو حياة جديدة، تظل شروط استمرارها معلّقة من جديد بحبال القصّ الراهنة، التي عليها أن تشدّ بها وثاق مخاوف الملك من النساء وغضبه عليهن"[2]. إنّ قدرة شهرزاد على القص، وتداخل السياق القصصي في حكايتها وتوليده من حكاية إلى أخرى، ينبئ عن ذكاء المرأة التي تسلّحت بالعلم والثقافة، فأخذت على عاتقها إخراج بنات جنسها من المشكلة التي فرضها الملك شهريار عليهن بعد خيانة زوجته له، فكفَّت سيف القتل وإراقة الدماء عن النساء كافة، "إنّ ألف ليلة وليلة هي قصة وحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم"[3]، فاستحقت بذلك أن تتحول إلى رمز إنساني شامل يسعى إلى الخير والعدل وقيم الإنسان، مستخدمة سلاح القصّ وتوالد الحكاية، والتشفير المعمَّى الذي لا يبوح بكل أسراره دفعة واحدة، ما أدّى إلى نجاحها في إنقاذ حياتها وحياة النساء الأخريات، وانتصرت على رغبة الإنسان في القتل.

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص269–270.

(2) حافظ، صبري، "جدليات البنية السردية المركّبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ"، *مجلة فصول*، م13، ع4، 1994، ص22.

(3) غزول، فريال جبوري، "البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة"، *مجلة فصول*، م12، ع4، 1994، ص88.

كما تنهض الأسطر الشعرية على توظيف شخصية السندباد، إذ جعلت من شخصيته المعروفة، التي لا يهدأ لها قرار، والتي تواصل رحلتها الدائمة عبر آفاق البحار والعالم، جعلت منها شخصية تمتزج بشخصية أسطورية أخرى هي شخصية (أوديب) الشيخ الضرير، الذي فقأ عينيه عندما انكشف على حقيقته الفاجعة، وذلك عندما طلب والده من عبد له إلقاء طفله الرضيع (أوديب) في الغابة لتمزقه الوحوش الضارية؛ لأن السَّحَرة أخبروه أنّه سيقتله عندما يكبر، لكن العبد أشفق عليه، ودفع به سرّاً عند ملك "كورنثيا"، وعندما كبر رحل إلى طيبة حيث والده الحقيقي فيقتله ويقترن بزوجته، أي أمّه، وينجب أطفالاً منها، وعندما عرف حقيقة ما كان يجهل يفقأ عينيه وتنتحر أمّه([1])، فالشاعر يتناص في جزء من المحمولات الدلالية لشخصية (أوديب) المتمثلة في "فقأ العينين" ويجعلها لشخصية السندباد الذي كان دائم الأسفار والمشاهدات المعتمدة على الرؤية وهذا يشكّل فاجعة حقيقية للسندباد؛ وبذلك يحمّل الشاعر السندباد أبعاداً إضافية دلالية وأسطورية جديدة جنباً إلى جنب مع أبعاده التراثية الشعبية، فيتحوّل نتيجة المزج إلى شخصية جديدة، تستكين للواقع ولا تستطيع أن تبرح مكانها، ولعل هذا يشكِّل مأساة في حياة الإنسان الذي تعوَّد على حياة الترحال والسفر وخاصة السندباد.

وننتقل مع الشاعر إلى عالم غير واقعي، يرتبط بالحكايات الخرافية المتعلّقة بالسحر والعملاق الجنِّي أو المارد، الذي يخرج من القمم "خاتم سليمان"، وذلك في قصيدته (دقّت الساعة)، التي يستدعي عنوانها في الذاكرة العربية الجماعية الأغنية المصرية المشهورة زمن الثورة 1952م "دقت ساعة العمل الثوري"، وهذا ينبىء بمركزية العنوان باعتباره نواة دلالية منتجة في السياق الشعري قبل الولوج إلى عالم القصيدة. يقول:

أينَ شعبي لقد تذكّــرتُ أنّي ليَ دينٌ في عنقِه ليَ عُمْرُ
أينَ أنفاسُه تُحــطّمُ قيـــدي أينَ ثـــاراتُه أما ليَ ثأرُ؟
إنّ شعبي العملاقَ في القُمقمِ مثلي وفوقَه الليلُ بـــحرُ
ويُعاني الذي أعاني وهلْ يفرحُ نسرٌ وفي السّلاسل نسرُ!
وهو لابدَ حاطــمٌ قيدَه الأسودَ يوماً والنّصرُ يَتلوه نصرُ

(1) انظر: حاتم، عماد، *أساطير اليونان*، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص649-657.

فإذا الصّخرةُ الكبيرةُ تُدوي وإذا العالمُ المُقيّدُ حُرُّ[1]

تكشف صيغة الاستفهام المستندة إلى الحرف "أين" الذي يطلب به تعيين المكان[2]، عن الوعي المعرفي للذّات الشاعرة بحقيقة الشعب العربي التي تستنجد به لفك قيودها، لكنها تفاجأ بما يخالف توقعها، فتتحوّل بالرؤيا الشعرية من مستوى المنقذ أو "الفاعل" إلى الضحية أو "المفعول به" الدلالي، وتتغير تصوراتها المعرفية عن الذّات الجماعية/الشعب العربي، ثم تتحوّل بنية الجملة على مستوى الصياغة اللغوية من الجملة الإنشائية إلى الجملة الخبرية المؤكدة بـ "إنَّ"، وهذا يعني أنّ الذّات الشاعرة، تجاوزت مرحلة البحث عن المنقذ/الشعب العربي لمساعدتها، إلى مرحلة تقرير الحقيقة المؤلمة المؤكدة، التي لا تحتمل الشك، فترسي بصيغتها اللغوية "إنّ" المتبوعة بالاسم "شعبي" سكونية هذا الشعب وعدم قدرته على الحركة المتجددة في الزمن، فيتحدد بالتالي مصير الأمة الثابت، الذي لا يتغير إلا بتجلّي عدّة أفعال في السياق الشعري العام للقصيدة منها (تحطّم قيدي، ثاراته، حاطم قيده)، ليبدأ فعل التحرر والاستقلال، ثم يأتي البيتان الأخيران من الأبيات الشعرية ليشكّلا حقيقة واقعه يخرج فيها الشعب من رحم الموت لتحقيق الحياة، مثلما يخرج العملاق من القمقم، أو من مصباح علاء الدين، أو خاتم سليمان، مما يبث الأمل في النفوس لاستشراف المستقبل الذي لابد أن يضيء ويشرق بنوره على الأمة.

وينقلنا الشاعر في قصيدته (المصباح والطاحون) إلى العادات والتقاليد الشعبية مشيراً إلى مكوّن من مكوّنات البيت الشعبي الفلسطيني، وهو (الطاحونة) التي تستخدم في طحن الحبوب، وهي مكوّنة من قطعتين دائريتين من الحجر الصّلب، يوجد في القطعة العليا تجويف لوضع الحبوب، ويد من الخشب تجعلها تدور[3]. يقول موجّهاً الخطاب إلى الفلسطيني الذي سُرِق قمحه، وطَحَن بطواحين عاشت عالة على جهده وعرقه. يقول:

والطواحينُ التي عاشتْ

على قمحِكَ أجيالاً طويلهْ

أطعمتْ كلّ جرادِ الأرضِ

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص61.

(2) انظر: عتيق، عبد العزيز، *علم المعاني*، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص103.

(3) انظر: عبد الجبّار، ناجي، *دليل متحف التراث الشعبي الفلسطيني*، جمعية إنعاش الأسرة، فلسطين، (د. ت.)، ص81.

لم تُعطكَ مِثقالَ فتيلهْ[1]

تستند الأسطر الشعرية السابقة إلى مفارقة دلالية جارحة، تجعل الفلسطيني الذي يمتلك الأرض مطروداً منها، كما تجعله محروماً من "القمح" الذي كدّ وتعب في زراعته وحصده، تتلقفه "طواحين" الآخرين وتستأثر به لنفسها، وبهذا تتجاوز الطواحين في السياق الشعري محمولاتها الشعبية التراثية على طحن القمح وتحويله إلى "دقيق" أو "طحين"، لتصبح رمزاً حراً يعبِّر عن رؤيا متسعة تكتنز بدلالات جديدة، تكشف عن حضور الاحتلال الإسرائيلي الذي يمتص عَرَق الشعب الفلسطيني ودمه وجهده وترابه وخيرات أرضه.

ثم يعرّج الشاعر في قصيدته (المخلِّص الكذَّاب جون فوستر دلاس)، إلى (الرُّقية) أو (التحويطة)، وينقلها من إطارها المتعارف عليه على المستوى الشعبي إلى التعبير عن دلالات جديدة. يقول:

على صليبْ

مِن ورقِ الزّيتونْ

تمدّدَ المُخلِّصُ الكذَّابْ

كالغُرابْ

على بساطِ نورْ

"ابكينَ يا جَواري"

"بأدمعِ الحَواري"

يا كلَّ فرسانِ الوحولْ

حَوِّطوا عِجلَ الذّهبْ[2]

تشير الأسطر الشعرية إلى خروج بني إسرائيل عن المعتقدات الدينية والتعاليم السماوية التي جاء بها (موسى) عليه السلام، ليعبدوا "العجل الذهبي" الذي يحتاج إلى "تحويطة" ورقية، كما يتحوَّل "العجل

(1) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص186–187.

(2) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص129.

الذهبي" في الأبيات إلى رمز شعري للدلالة على (جون فوستر دلاس) الدبلوماسي الأمريكي خادم "العجل الذهبي"، ليأخذ بذلك أبعاداً دلالية جديدة بوصفه "المخلِّص الكذَّاب"، كما يتحوَّل إلى "غراب" بدلالاته الشعبية المتوارثة باعتباره نذير شؤم "وأكثر العقائد الشعبية شيوعاً بالنسبة للغراب أنه طائر مشئوم، نجد ذلك في الفولكلور الأوروبي، وفي الفولكلور الإنساني بعامة"[1]، وتشير هذه الدلالات في أبعادها الكلية إلى اتخاذ السخرية سبيلاً للتعبير عن مكنونات النفس، إذ يمكن التعرف إلى السخرية من خلال التأثير المتبادل بين الشيفرة والسياق، ويمكن استخلاصها من اللغة الخاصة، أو التجربة الفردية لمجموعة متآلفة[2]، لكن بعد استخلاصها ومعاينتها والتعرّف إليها عن قرب يظهر ما فيها –أحياناً– من مأساوية إنسانية، تجعل الفلسطيني في السياق الشعري وحيداً في هذا العالم الواسع المترامي الأطراف.

أمّا الأمثال الشعبية فيوظّف منها المثل الشعبي "اختلط الحابل بالنّابل"[3]، الذي يشكِّل جزءاً من محور الفوضى والسكون الدالّ على الاضطراب واختلاط الرأي أو الأمر، وذلك في قصيدته (الرصاصة الأولى). يقول:

وانفجرتْ – قبّعةُ الحَاوي– في تلك الليلهْ

لم يبقَ هناكَ في السيركِ مُشاهدْ...

هربَ –المعتصمُ– وأمسكَ بضفائرِ– غزةَ– خالدء–

واختلطَ الحابلُ بالنّابلْ...[4]

يدين الشاعر في القصيدة التي يعرض فيها التاريخ العربي للبيع بشخصياته البطولية "المعتصم– خالد..." ومفاخر الأجداد وانتصاراتهم، يدين التاريخ العربي المعاصر، وهذا يشكِّل صدمة نفسية جارحة، يعبِّر من خلالها عن رؤى ومضامين واقعية بلغة أقرب إلى اللغة المحكيّة. إنّ انفجار قبة الحاوي استتبع هذا الهرج والمرج والهلع لدى شخصيات تاريخية راسخة في الوجدان العربي والإسلامي بالشجاعة

(1) العنتيل، فوزي، *الفولكلور ما هو؟*، دار النهضة العربية، بيروت، 1977، ص102.

(2) انظر: شولز، روبرت، *البنيوية في الأدب*، ترجمة حنّا عبّود، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1984،

(3) طه، جمانة، *موسوعة الأمثال الشعبية العربية*، ط1، الدار الوطنية الجديدة، السعودية، 1999، ص543.

(4) بسيسو، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص400.

والفروسية، واختلط عليها الحابل بالنابل فلا يُعرف الصّائد بالحبال من الصّائد بالنّبال للدلالة على اختلاط الأمور وغموضها، وقد استطاع الشاعر توظيفها بدلالات رمزية تخرج عن أبعادها الدلالية الموروثة، لتتحول إلى رموز معاصرة يفضي من خلالها بالرؤيا الشعرية، ويستكنه الأبعاد الموضوعية والواقعية الراهنة التي تعيشها الأمة العربية وشخصياتها المعاصرة الضعيفة؛ ولهذا شكَّل حضور المثل الشعبي تلخيصاً لهذه الحالة التي أراد الشاعر تصويرها، وهذا أسلوب يقاوم مواضعات الحياة العربية السائدة، ويتخذ موقفاً مضاداً منها، وبذلك يرقى الشاعر بفعل الكتابة الشعرية إلى تشريح الذات الجماعية، ويكشف لنا عن أبعاد النفس الإنسانية ومواطن ضعفها؛ لأنه يؤمن بقدرة الشعوب على القيام بالفعل الثوري.

الخاتمة

لقد ركز الباحث على دراسة النصوص الشعرية لأنواع التّناص المختلفة في شعر معين بسيسو، وتحليلها تحليلاً لغوياً لسبر أغوار البنية اللغوية، ومقوماتها التعبيرية، وتفاعلاتها الدرامية لإنتاج الدلالات، وقد توصّل الباحث إلى نتائج عدّة، منها أن الشاعر وظّف كثيراً من إشارات ورموز وشخصيات أنبياء وقصصهم من كتب الأديان الثلاثة، للتعبير من خلالها عن مأساته الإنسانية وشعبه تحت الاحتلال الصهيوني وممارساته القمعية، وعن فقدان الفلسطيني للنصير، كما أفاد من قصص الأنبياء في عقد موازنات مؤسية بين قصصهم وصورة الفلسطيني الوحيد القابض على جمر الحياة، والفلسطيني المنفي. كما كشف البحث عن انفتاح الشاعر على أنواع متعددة من الأساطير الشرقية والعربية بخاصة أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية، وأسطورة الفينيق/العنقاء العربية، باحثاً عن التماثل الحكائي بين هذه الرموز، رغبة منه في اختراق حُجب الفناء، بكل ما في ذلك من أبعاد دينية ونورانية وصوفية.

وبين الباحث أن الشاعر استقى كثيراً من شخصيات الأدباء العرب والأجانب، وملفوظهم الشعري والنثري؛ للتعبير عن صرخة الفلسطيني المعاصر الباحث عن فك قيوده، وكسر سلاسله الثقيلة، متجاوزاً ذلك للتعبير عن الشاعر الثائر دفاعاً عن حقوق الإنسان، ونشدان الحرية. وبين أيضاً أن الشاعر نهل كثيراً من شخصيات التاريخين العربي والأجنبي وأحداثه؛ لإعادة بناء الماضي وفق رؤيا إنسانية معاصرة؛ للتعبير عن فقدان المبادىء الأخلاقية والقيم النبيلة في عصرنا، كما جعل من بعض هذه الشخصيات الأدبية معادلاً موضوعياً لمأساة الفلسطيني المعاصر، وفق رؤيا ثورية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تقضي على القحط والجفاف والبوار الذي يكتنف روح العالم.

ووضح الباحث أن الشاعر استطاع بتوظيفه للتراث الشعبي أن يوثق الصلة بينه وبين القصيدة الشعرية الفصيحة، إذ جعل للقصيدة حضوراً فاعلاً ضد محاولات الطمس والتذويب والسرقة، التي مارستها قوى الاحتلال الصهيوني لتنفي عن الشعب الفلسطيني مقوماته الحضارية والإنسانية، وجعل الشاعر من توالد حكايات شهرزاد فراراً من قيد الواقع المظلم ضد النساء، كما جعل منها منقذاً لبنات جنسها بانتصارها على رغبة الإنسان في القتل المجّاني ما أضفى معنى على الحياة.

كما وضح الباحث أن ظاهرة "شعر الحقيقة" شكّلت ظاهرة بارزة ومتكررة في شعر معين بسيسو، وذلك لإدراكه بمسؤولية الكلمة الشريفة في الثورة والخلاص، ودورها الإيجابي في المجتمع أوجب على الشعراء نشدانها في شعرهم، وتمثُّلها في سلوكهم، لكي تستطيع الأمة تجاوز محنتها التي يجب أن تكون الكلمة فيها أحدَّ من السيف؛ وبذلك تكون الكتابة لدى الشاعر حلاً إشراقياً يحلِّق في فضاء اليوتوبيا وسحرها بدلاً من الاحتضار البطيء.

وقد توسّل الشاعر بأساليب لغوية متعددة أسهمت في البنية اللغوية للنصوص الشعرية وإنتاج دلالاتها المتكثرة، مما أعانه على الانفتاح على العالم الخارجي لسماع صوته، أو لخلق الحياة من قلب الموت، فضلاً عن صرخته المدوّية في وجه الشعراء المُستلَبين، واحتقار شديد لتقاعسهم عن الواجب المنوط بهم تجاه قومهم وأمتهم ونضالها العادل ضد قوى الشر والظلم.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

العهد القديم والعهد الجديد

إبراهيم، زكريا، *مشكلة البنية*، ط1، مكتبة مصر، مصر، 1977.

إسماعيل، عز الدين، "مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين"، *مجلة فصول*، القاهرة، م1، ع4، 1981.

باختين، ميخائيل، *شعرية دوستويفسكي*، ترجمة جميل التكريتي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

بسيسو، معين، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ط2، دار العودة، بيروت 1981.

بسيسو، معين، *دفاتر فلسطينية*، منشورات صلاح الدين، القدس، 1980.

البغوي، الحسين بن مسعود (ت 516هـ/1122م)، *معالم التنزيل*، تحقيق محمد عبد الله النمر ورفاقه، دار طيبة، الرياض، 1989.

بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، دار التنوير، بيروت 1985.

تودوروف، تزفتان، وميخائيل باختين، *المبدأ الحواري*، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1996.

حاتم، عماد، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988.

حافظ، صبري، "فلسطين في قلب شاعر"، *مجلة الآداب*، بيروت، ع7، السنة 13، 1965.

حافظ، صبري، "جدليات البنية السردية المركّبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ"، *مجلة فصول*، القاهرة، م13، ع4، 1994.

الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله (ت405هـ/1014م)، *المستدرك على الصحيحين*، دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.

أبو ديب، كمال، *جدلية الخفاء والتجلّي*، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.

رزوق، أسعد، *الأسطورة في الشعر المعاصر*، منشورات مجلة آفاق، بيروت، 1959.

شوقي، أحمد، *الشوقيّات*، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت.).

شولز، روبرت، *البنيوية في الأدب*، ترجمة حنّا عبّود، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1984.

صبحي، محيي الدين، "شعر الحقيقة في عصر السقوط"، *شؤون فلسطينية*، بيروت، ع96، 1979.

صدقي، نجاتي، *بوشكين أمير شعراء روسيا*، دار المعارف، مصر، 1945.

ضيف، شوقي، *العصر الجاهلي*، ط9، دار المعارف، مصر، (د.ت.).

طه، جمانة، *موسوعة الأمثال الشعبية العربية*، ط1، الدار الوطنية الجديدة، السعودية، 1999.

عبد الجبار، ناجي، *دليل متحف التراث الشعبي الفلسطيني*، جمعية إنعاش الأسرة، رام الله، (د.ت.).

عتيق، عبد العزيز، *علم المعاني*، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

العظمة، نذير، *سفر العنقاء*، حفرية ثقافية في الأسطورة، وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

العنتيل، فوزي، *الفولكلور ما هو؟*، دار النهضة العربية، مصر، 1977.

عوض، ريتا، *أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث*، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 1978.

الغذّامي، عبد الله، *الخطيئة والتكفير*، نادي جدّة الثقافي، السعودية، 1985.

الغذّامي، عبد الله، *تشريح النص*، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987.

غزول، فريال جبوري غزول، "البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة"، *مجلة فصول*، القاهرة، م12، ع4، 1994.

فضل، صلاح، *شفرات النص*، ط1، دار الفكر، مصر، 1990.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر (ت774هـ/1372م)، *تفسير القرآن العظيم*، تقديم وتعليق سعد ظلام، ط1، مركز الحرمين، مكّة المكرّمة، 1991.

الكركي، خالد، *الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث*، ط1، دار الجيل، بيروت، 1989.

مبارك، زكي، *التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق*، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت.).

محمد، باقر جاسم، "التناص، المفهوم والآفاق"، *مجلة الآداب*، بيروت، ع7–9، 1990.

الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.

نوفل، يوسف، *تجليات الخطاب الأدبي*، ط1، دار الشروق، مصر، 1997.

هدّارة، محمد مصطفى، "النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث"، *مجلة فصول*، مصر، م1، ع4، 1981.

References

Al-Qurãn Al-karĭm

Al-ʿAḥd Al-Qadĭm

Al-ʿAḥd Al-Jadĭd

ʿAbd al-Jabbãr, Nãjĭ, *Dalĭl Maṭḥaf al-Turãṭ al- Šaʿbĭ al-Falasṯĭnĭ*, Jamʿiyyat Inʿãš al-Usrah, (n.d.).

ʿAntĭl, Al-Fawzĭ, *al-Fûluklûr mã Huwã*?, Dãr al-Nahḍah al-ʿArabiyyah, Beirut, Miṣr, 1977.

ʿAtĭq, ʿAbd al-ʿAzĭz, *ʿIlm al-Maʿãnĭ*, Dãr al-Nahda al-ʿArabiyyah, Beirut, 1985.

ʿAwaḍ, Rĭttã, *Usṯûrat al-Mawt wa al-Inbiʿãṭ fĭ al-Shiʿr al-ʿArabĭ al-Ḥadĭṭ*, 1st edition, al-Mu`asasah al-ʿArabiyyah, Beirut,1978.

Al-ʿAẓmah, Naḍĭr, *Sifr al-ʿAnqã`, Ḥafriyyah Ṭaqãfiyyah fĭ al-Usṯûrah*, Ministry of Culture, Damascus, 1996.

Al-Bagawĭ, Al-Ḥusayn bin Masʿûd (d. 516A.H./1122A.D.), *Maʿãlim al-Tanzĭl*, edited by Muḥammad ʿAbd Allãh al-Nimr and others, Dãr Ṭaybah, al-Riyãd, 1989.

Bakhtin, Mikhail**,** Problems *of Dostoevsky's Poetics*, translated into Arabic by Jamĭl al-Takrĭtĭ, 1st edition, Dãr Tûbqãl, Casablanca,1986.

Bannĭs, Muḥammad, *Ẓãhirat al- Šiʿr al-Muʿaṣir fĭ al- Magrib*, 2nd edition, Dãr al-Tanwĭr, Beirut, 1985.

Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, translated into Arabic by ʿAbd al-Salãm binʿabd al-ʿĀlĭ, 2nd edition, Dãr Tûbqãl, Casablanca, 1986.

Bsĭsû, Muʿĭn, *al-Aʿmãl- al-Šiʿriyah al-Kãmilah*, 2nd edition, Dãr al-ʿAwdah, Beirut, 1981.

Bsĭsû, Muʿĭn, *Dafãtir Falasṯĭniyyah*, Manṣûrãt Ṣalãḥ al-Dĭn, Jerusalem, 1980.

Ḍayf, Šawqĭ, *al-ʿAṣr al- Jãhilĭ*, 9th edition, Dãr al- Maʿãrif, Miṣr, (d.n.).

Abû Dĭb, Kamãl, *Jadaliyyat al-Khafã` wa al- Tajallĭ* ,3rd edition, Dãr al-ʿIlm li al-Malaĭĭn, Beirut, 1984.

Fãdil, Ṣalãḥ, *Šifrãt al- Naṣ*, 1st edition, Dãr al- Fikr, Miṣr, 1990.

Al-Ghaḍãmĭ, ʿAbd Allãh, *Tašrĭḥ al-Naṣ*, 1st edition, Dãr al-Ṭalĭʿah, Beirut, 1987.

Al-Ghaḍãmĭ, ʿAbd Allãh, *al-Khaṯĭ`a wa al-Takfĭr min al-Binyawiyah ilã al-Tašrĭḥiyyah*, Literature & Cultural Club at Jeddah, Jeddah, 1985.

Ḡuzûl, Firyãl Jabbûrĭ, "al- Binyah wa al-Dalãlah fĭ Alf Lylah wa Laylah", *Majallat Fuṣûl*, vol. 12, no. 4, Winter, 1994.

Haddãrah, Muḥammad Muṣṯafã, "al-Nazʿah al- Ṣûfiyyah fĭ al-Šiʿr al-ʿArabĭ al-Hadĭṯ", *Majallat Fuṣûl*, vol 1, no. 4, 1981.

Ḥãfiẓ, Ṣabrĭ, "Falasṯĭn fĭ Qalb Šãʿir", *Majallat al- ãdãb*, Beirut, vol. 13, no.7, July 1965.

Ḥãfẓ, Ṣbrĭ, "Jadaliyãt al-Binyah al-Sardiyyah al-Murakkabah fĭ Layãlĭ Šaḥrazãd wa Najĭb Maḥfûẓ", *Majallat Fuṣûl*, vol. 13, no. 4, Sammer, 1994.

Al-Ḥãkim Al- Naisãbûrĭ, Muḥammad bin ʿAbd Allãh (d. 405A.H.1014/A.D.) *al-Mustadrak ʿalã al- Ṣaḥĭḥayin*, studied and edited by ʿAbd al- Qãdir ʿAṯã, Dãr al-kutub al- ʿIlmiyyah, Beirut, 2002.

Ḥãtim, ʿImad, *Āsaṯĭr al- Yûnãn*, al- Dãr al- ʿArabiyyah li al- kitãb, lĭbya, 1998.

Ibrãhĭm, Zakariyyã, *Muškilat al-Binyah*, 1st edition, Maktabat Miṣr, Miṣr, 1977.

Ismãʿĭl, ʿIz al-Dĭn, "Mafḥûm al-Šiʿr fĭ Kitãbãt al-šuʿarã` al-Muʿãsirĭn", *Majallat Fuṣûl*, Miṣr, vol. 1, no.4, July 1981.

Al-Karakĭ, Khãlid, *al-Rumûz al-Turãṯiyyah al-ʿArabiyyah fĭ al-Šiʿr al-ʿArabĭ al-Ḥadĭṯ*, 1st edition, Dãr al-Jĭl, Beirut, 1989.

Ibn Kaṯĭr, Ismãʿĭl bin ʿUmar (d. 774A.H./1372A.D.), *Tafsĭr al-Qurãn al-ʿAzĭm*, edited by Saʿĭd Ẓallãm, 1st edition, Markiz al-Ḥaramayn al-Tijãrĭ, Makkah al-Mukarramah, 1991.

Al-Malã`ikah, Nãzik, *Qaḍãyã al-Šiʿr al-Muʿãṣir*, 7th edition, Dãr al-ʿIlm li al-Malãyĭn, Beirut, 1983.

Mubãrak, Zakĭ, *al-Taṣawuf al-Islãmĭ fĭ al-Adab wa al-Aḫlãq*, al-Maktabah al-ʿAṣriyyah, Beirut, (d.n.).

Muḥammad, Bãqir Jãsim, "al-Tanãṣ, al-Mafḥûm wa al-Ãfãq", *Majallat al-Ādãb,* Beirut, no.7-9, July 1990.

Nûfal, Yûsuf, *Tajalĭiyãt al-Khiṯãb al-Adabĭ*, 1st edition, Dãr al-Šurûq, Miṣr, 1997.

Rzûq, Asʿad, *al-Us̲tûra fĩ al-Šiʿr al-Muʿãsir*, Manšûrãt Majallat al-Ãfãq, Beirut, 1959.

Šawqĩ, Aḥmad, *al-Šawqiyyãt*, Dãr al- kitãb al- ʿArabĩ, Beirut, (d.n.).

Scholes, Robert, *Structuralism in Literature*, translated into Arabic Ḥanna ʿAbbûd, Manšûrãt Itiḥãd al-kuttãb al-ʿArab, Damascus, 1984.

Ṣubḥĩ, Muḥyĩ al-Dĩn, "Šiʿr al-Ḥaqĩqah fĩ ʿAṣr al-Suqût̲", *Šuʿûn Falas̲t̲ĩniyyah*, Beirut, no.96, November,1979.

Ṣudqĩ, Najãtĩ, *Bûškĩn Amĩr Šuʿarãʾ Rûsĩã*, Dãr al-Maʿãrif, Miṣr, 1945.

T̲ãhã, Jumãnah, *Mawsûʿat al-Amṭãl- al-Shaʿbiyyah al-ʿArabiyyah*, 1st edition, al-Dãr al-Wat̲aniyyah al-Jadĩdah, Kingdom of Suadi Arabia, 1999.

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin, the Dialogical Principle*, translated into Arabic by Fah̲rĩ Sãliḥ, 2nd edition, al-Muʾasasah al-ʿArabiyyah li al-Dirãsãt, Beirut, 1996.