تحـولات الضمـيرفي قصيـدة "قرأت في عينيك سفراً" للشاعر حسن الديراوي : دراسة تحليلية أسلوبية

د / عبد الجليل حسن صرصور*

Abstract

This study tries to illuminate the various pronoun changes exemplified widely through the poem verses, namely "I" and "she" referred to Jerusalem which are notified throughout the successive textual images along with the writer's poetic world and his artistic view.

Yet, other transformational pronouns have indications to formulate a general interwoven organic unity within the unification of time and place as wall. This unification was not imposed in the process of poetic creation but rather to glorify the two major mentioned pronouns.

In a word, al-Derawi poem reflects his own feelings and psychological emotions towards Jerusalem in a sense to present different meanings clarified when dealing with such unification resulted from the human sense along with his extended land through his long experience with place and time.

ملخص البحث

لقد حاولت هذه الدراسة أن تميط اللثـام عـن تحـولات الضمـائر الـتي انتشـرت انتشـاراً واسعاً ومحكماً عبر سطور هذه القصيدة، والتي انحصرت في الضمـيرين (أنا) و(هي). وكلاهمـا يعود على القدس من خلال التداعيات النصية والولوج إلى عالم الشاعر الخـاص ورؤيتـه الفنيـة معاً، مع ملاحظة شحن القصيدة بضمائر متحولة متعددة دمجت دلالات كثيرة في نسـيج كلـي جمع بين ا لزمان والمكان، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين العرس والألم، ولم يكـن هـذا التوحد بين القدس وغيرها أمراً عابراً، بل كان تقنية فنية اعتمدها الشاعر نفسه قاصداً تذويب كل ما ذكره بعد الضميرين (أنا) و(هي) في القدس ليتوحد معها.

وجملـه القـول إن قصيـدة الديـراوي ـ بمـا فيـها مـن تحـولات ـ تحكـي لنـا مشـاعره وأحاسيسه بل وحالته النفسية تجاه القدس، كما أوحى بمعان كثيرة تجلت عندما تحدث عن ذلك التوحد العجيب بين إحساس الإنسان وأرضه ممتداً عبر الزمان والمكان في رحلة البشـرية الطويلة الطويلة..!!!

* أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة الأقصى ـ غزة.

(12) تحـولات الضمير في قصيـدة "قرأت في عينيك سفراً"

تمهيد:

يرى بعض النقاد أن الشاعريه هي من أبرز السمات الإبداعية في النص الأدبي، فهي إن كانت كذلك فإن فضاء القصيدة يشكل خطاً موازياً لخط الصياغة الخارجي، "تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الواقعية، فالشعر هو اللاواقع واللاحقيقة، وهذا لا يعني أن الشعر ضد الواقع أو ضد الحقيقة، ولكن يعني أن الشعر انعتاق منهما، ومغايرة لهما على كل حال، فإذا ما أحس الإنسان بالإرهاق من الواقع ومن الحقيقة لجأ إلى الشعر، ليتحرر فيه من كل قيوده. فهو بذلك هروب الإنسان من نفسه ومن عالمه. هروب من الحضور إلى الغياب، ومن العقل إلى الخيال، والشعر تجربة روحية وهيام من المحدود إلى المطلق، وكما أنه انعتاق للإنسان فهو كذلك انعتاق للغة"[1].

ومعروف أن الشاعر يلعب دوراً رئيساً في تحرير كلماته من قيود السنين التي فرضت عليها، "فلا يتسنى لبنية اللغة الشعرية تكثيف فضائها النصي إلا من خلال مجموعة من التحولات الأسلوبية، التي تتعلق بقانون الهدم والبناء، بحيث تفقد المفردات معها دلالاتها الوضعية، وعلاقاتها السابقة لتحمل أبعاداً جديدة متعددة متغيرة سابحة في فضاء النص الشعري، تلك التي تنتج معها الوظيفة الشعرية"[2].

فإذا كان الأمر كذلك فإن "الوظيفة الإنشائية تقوم أساساً على مغايرة وحدوية البعد الدلالي، أو على الأقل تقتضي الانزياح بقانون التوحد عن مساره الرأسي المستقيم، لتجعل فيه انعطافات تكبر وتصغر، وتعلو وتنخفض حسب كثافة الفعل الشعري في مفهومه الإبداعي العام"[3].

وبهذا ينفك أسر اللغة فتصبح حرة طليقة في خيال مبدعها، وتبقى العلاقة بين بنية الصياغة السطحية وفضائها الشعري " تقوم على إضافة كثير من عناصر التعبير الغائبة بالفعل أو بالقوة إلى الفضاء، ثم ترد إلى النص المنطوق كثير من الدلالات الفضائية"[4].

والشاعر هو الذي يجرد الكلمات من أسرها " ويعيدها إلى أصلها حرة تسبح في خيال الإنسان الذي هو فضاؤها، وهذا لا يعني أنه يقدم للكلمة معنى جديداً. وإنما هو يعلقها خفيفة رشيقة فقط، ويتركها تضع نفسها في ذهن القارئ، حيث تتحول إلى دال يرمز إلى دلالات متنوعة ومختلفة، حسب قدرة قارئها على ذلك، فالبيت يحمل لألف قارئ من قرائه ألف معنى؛ أي أنه بيت بلا معنى محدد، والقارئ فقط هوالذي يفسره حسبما تمليه عليه نفسه. وهذا حق للقارئ مثلما هو مهارة للكاتب. وفيه تناغم مع حركة الكون الدائرية في العودة الدائبة إلى الأصل"[5].

فهذا الانفتاح الواضح ذو المعاني والدلالات غير المتناهية يضيف ثراءً لفضاءات النص غير المحدودة. ومن الأدوات التعبيرية التي ساهمت في اتساع الفضاءات الدلالية في قصيدة "**قرأت في عينيك سفراً**" للشاعر حسن الديراوي ما يسمى بالمتحولات وهي "طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعاً للسياق"[6]، ويتمكن تمثيل هذه المتحولات ـ عند حسن الديراوي في قصيدته "قرأت في عينك سفراً" ـ بالضمائر التي شكلت خطين رئيسين على مساحة القصيدة يكمل كل منهما الآخر. جاء الخط الأول مستخدماً ضمير (الأنا) العائد على القدس، أما الخط الثاني فقد استخدم ضمير (هي) والذي يعود على القدس أيضاً، وهما خطان لا يمكن تجاهلهما بأي حال من الأحوال، إذ ركزت القصيدة عليهما بشكل أساسي. كما اعتمدت عليهما بنيتها الشعرية حيث مثلا حيزاً واسعاً لطاقتها الإيحائية والتصويرية التي انسحبت على القصيدة بكاملها. وتلك التي منحتها شعريتها وبعدها الجمالي.

ومن يقرأ قصائد القدس في شعر حسن الديراوي يدرك أنه صاحب تركيبة شعرية خاصة. نابعة من أمان نفسية للشاعر الذي هوى القدس الشريف وشد رحله إليها. فركز على وسائل مميزة في إنتاج المعنى الذي أراد أن يبوح به لنا عما يجول في خاطره. وفي هذه القصيدة تناول الشاعر القدس برؤى تختلف قليلاً. فركز على الناحية الإبداعية وجولات الخيال، ولم تكن هذه القصيدة إلا نوعاً من الاستمرارية لما سبق أن قاله. وإن

وجدنا فيها بعض الإضافات والتجديدات في الإنتـاج والأدوات، فـإن هـذا وذاك يجعلنـا نخضع هذه القصيدة إلى دراسة تضيء لنا رؤية الشـاعر الفلسـطيني النابعـة مـن العقيـدة الإسلامية.

وإذا كان من واجب محلـل الخطـاب الشـعري "أن يسـتضيف النـص ويعقـد معـه صلات حميمة ليتعاونا معاً على إنجاز مهمة الفهم والتأويل (النقد)، فـإن معنـى هـذا أن المتلقي لا يذهب إلى عالم النص، وهو عبارة عن صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومـات مختزنة في ذاكراته تسمح له بالتعميم اعتمادا على مبـدأ النظير، كمـا تسـمح لـه بإعـادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه، كما أن النص بخصائصه الظاهرة هو الذي يتيح للمتلقي القيام بعمليات المقايسة والتصنيف والتماس الخصائص النوعية"[7].

فقد حاولت قدر استطاعتي أن أعقد تلـك الصلـة مـع تلـك القصيـدة الـتي تنـاولت القدس لأفهمها، وأقوم بعملية النقد الموضوعي بعيداً عن الذاتية أو الأحكـام الانطباعيـة. لأنني أردت دراسة هذه القصيدة دراسة تتلمـس نبـض الشـاعر وأعماقـه، وتقـدم رؤيتـه للحياة والكون، بحيث أستطيع من خلال تعـاملي معـها الربـط بـين المـاضي والحـاضر، محاولاً قدر المستطاع أن أفلت من قيود المناهج النقديـة المحـددة، مـع الفـائدة مـن كـل المذاهب حسبما تفرضه الأبيات والمعاني على الدراسة، قاصداً مـن ذلـك اسـتلهام أسـرار الشعر وخفاياه، حتى نصل إلى أعماق الشاعر ومكنونات نصوصه التي ستبوح لنا بالكثـير مما يجهله القارئ للنص قراءة عادية.

"ولا شك أن الخطاب الأدبي عموماً، والشعري خصوصـاً، قـد أوغـل في تجـاوزات تكاد تقطع العلاقة بينه، وبـين معظـم المنـاهج النقديـة الـتي نعرفـها مـن: كلاسـيكية، ورومانسية، وواقعية؛ ذلك أن هذا الخطاب لم يعد يمارس محاكاة الواقع فنيـاً، أو غـير فني، إنما يسعى إلى إنتاج واقع جديد وفق شـروطه الخاصـة. كمـا لم يعـد منغلقاً علـى مبدعه يستحلب أعماقه ليجسدها في تهويمات حلمية، أو مرضية، لأنه يعمل بجد علـى

قطع علاقته بهذا المبدع؛ ليتحرر من سطوته، أو لنقل من وصايته الدائمة التي ترهقه بإسقاطات تلوي عنقه كي يتقبلها أولاً، ثم يعايشها ثانياً. كما لم يعد مجرد مشاهد خارجي للواقع يرصد ما فيه من عفوية أو قبح؛ لأن هذه المشاهدة أدخل في السلب، منها في الإيجاب"[8].

لهذا وذاك آثرت أن أغوص إلى أعماق النص تارة وإلى سطحه تارة أخرى مستحضراً بعض الأدوات البديلة للشرح والتفسير ليس من باب الرفض السلبي،

"بل هو توجه إيجابي يسعى إلى استحضار أدوات بديلة تصلح للتعامل معه، وأهم هذه الأدوات التي تم استحضارها التحليل والتأويل؛ إذ هما بمفهومهما المعجمي أو الفني ـ قادرتان على مواجهة موجات الشك التي تتفجر من مراكز إنتاج المعنى، وقادرتان على احتمال تأجيل النص لمنتجاته الحقيقية؛ لأن كل إنتاج يخضع للتحليل، أو التأويل، لا يمكن الحكم عليه بالصحة المطلقة أو الخطأ المطلق؛ بل إنه ينتظر ـ دائماً ـ مرحلة تالية توثّق، أو تزيّف؛ وهذه المرحلة ـ هي الأخرى ـ تؤجل إصدار حكمها النهائي لمرحلة تتلوها، وهو ما يجعل للتأجيليه السيادة المطلقة"[9].

والدراسات التحليلية والتأويلية ليست أرقاماً حسابية يتوصل الدارس من خلالها إلى نتائج حتمية يتفق عليها الجميع، بل هي أعمال فردية لا يمكن أن تصل إلى نتائج مطابقة بل مغايرة، فهي في كل مرة تعتبر نتائج صحيحة لا يمكننا الحكم عليها بالخطأ، "(لأنها لا تقوم على أساس موضوعي يمكن به الحكم عليها بالخطأ) كما أن التفسيرات لنص واحد ـ والتي قد تتعارض فيما بينها تماماً ـ تكون (بناء على المنطق نفسه) صحيحة في كل مرة، وفي الحقيقة لا نتناول في أثناء هذه التفسيرات علماً؛ بل نتناول فناً"[10]. فتناول أحد الفنون الأدبية ـ وأخص الشعر ـ يحتاج إلى دراسة متأنية للنص المدروس حتى نصل إلى نتائج مقبولة. أما من حيث المنهج الذي سلكته في هذه الدراسة، فهو منهج أسلوبي تحليلي يقوم أساساً على استنطاق النص من بعض جوانبه الفنية، مع مراعاة عدم الفصل بين دراسة النص وتحليله، وبين الأحداث التاريخية إذا

لزم ذلك، لأن ذلك يعد إجحافا في حق الحدث التاريخي وفي حق النص الشعري، ونبذاً لحقائق ووقائع مُسلّم بها تاريخياً.

* * *

تحولات الضمير في قصيدة:

"قرأت في عينيك سفراً"

فاسمعوا لغة العيون ...!!!

إن الدارس لهذه القصيدة يسترعي انتباهه ظاهرة جديـرة بالاهتمام والملاحظة من ظواهر معجمها الشعري، تتمثل في تجليات الذات التي سيطرت بكثافة ملحوظة في صياغة القصيدة بل كان لها بروز واضح أيضاً، وهي مضمرة، إذ كانت تحلق في فضاءات النص، وهذه السيطرة التامة توجه دورها وفاعليتها جزئياً وكلياً إلى الإنتاج الدلالي الذي من خلاله تحولت " الأنا " التي تعني القدس إلى مصدر الهام روحي وعقائدي للشاعر، فأخذ يحلق في سماء شاعريته؛ ليصطاد الدلالات الموحية والمعبرة عما يجيش بخاطره، بمعنى أن الشاعر كان يقف أمام القدس، ليتأمل قدسيتها، ويعبر عن شعوره العميق تجاهها بصورة إبداعية كاملة على لسان القدس.

وترتبط القدس بالإسلام والمسلمين ارتباطاً عضوياً. حيث يشكل هذا الارتباط خطين دلاليين متكاملين، ويشكلان محوراً دلالياً واحداً يتصل بغيره من المحاور الدلالية الأخرى، فقد تردد لفظ القدس في القصيدة خمس مرات، أما لفظ الأقصى فقد ترددت مرتين اثنتين فقط، وقد اعتمد الشاعر في قصيدته على تجليات

(الأنا) التي ترددت في القصيدة ظاهرة ومضمرة واحداً وسبعين مرة. وتجليات الـ (هي) للمخاطب سيطرت على كل أسطر القصيدة التي بلغ عددها مائة وسبعة. وتسلطت على المراكز الدلالية بشكل واضح وملموس.

والنظرة المدققة تكشف لنا عن سيطرة (الأنا) على القصيدة. فقد بدت ثابتة

ومتصلة بالموضوع بإضافات شتى. بهذه الإضافة تضيق المسافات بين الأنا وما يتصل بـها على المستوى اللغوي، وهذا دليـل واضح علـى التلاحـم الفعلـي الـذي وصـل إلى درجـة التوحد، فإضافة العناصر إلى (الأنا) سواء أكانت خارجية أم داخليـة تزيـد مـن إنتاجـها الدلالي، لأنها هي نقطـة الانطلاق في تتبع الدلالـة الـتي جـاءت ممتـدة علـى المسـاحة التعبيرية للقصيدة. أما بالنسبة لتكرار (الأنا). وتعددهـا. وتجاورهـا أحيانـاً. وانفرادهـا أحياناً أخرى. فقد جعله الشاعر ليدل على التجـدد المستمر. وعلـى تجـذر القـدس في الحياة الدنيا والآخرة.

وبالنظر إلي هذه القصيدة العربيـة في نسـيجها وبنائـها الجديديـن، جـاءت صافيـة النغم والموسيقى، استلهمها الشـاعر مـن التـاريخ. وأسـقط رمـوزه علـى واقـع فلسـطين. واستوحى صورها من رؤيته لذلك الواقـع. والتعبـير بلغـة الشـعر الحديـث تـبرز ثقافـة الشاعر وتوقـد مشـاعره إذ تعمقـت في مشـاهد تـاريخ القـدس وتحولاتـه، وتظـهر معانـاة الشعب الفلسطيني، وما خلفه الاستعمار لهذا الشعب، بل للشعب العربي كله.

يفتتح الشاعر قصيدته بمشهد يصلح لتصوير الشاعر وهو يعتلي مكاناً ما صعد إليه. لينقل للشعب الفلسطيني. لا بل للعالم الإسلامي رسـالة القدس فيطلـب منـهم الصمـت والسكون بقوله[11]:

اسمعـــــــوا القـــــــدسَ تقـــــــولُ...!!!

أنـــــــا القـــــــدسُ!!!

فيصبح تكرار القدس هنا في السـطر الثـاني بعـد (الأنـا) مجسـداً لهـا وموحـداً بـها لتصبحا شيئاً واحداً، ويتم التوحد بينـهما، وبعدهـا نسـمع صـدى صوتـها وهـي تتغنـى بتوحدها مع الحياة الدنيا بكامل جزئياتها من ناحية ومع الآخرة من ناحية ثانية.

وإذا كان النص الأدبي يعتمد "ـ في وجوده ـ على شاعريته. على الرغم مـن تضمنـه عناصر أخرى، فـإن (الشـاعرية) هـي أبـرز سماتـه وأخطرهـا. وقـد توجـد الشـاعرية في

نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدباً). فهي ليست حكراً على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها؛ لأنها سبب تلقيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه"[12]. فتصدير الشاعر قصيدته بقوله:

اسمعـــــوا القـــــدسَ تقـــــولُ...!!!

وكأنما أراد أن يحدث هزة في إحساس قارئه ليرى القارئ من خلالها ما تقوله القدس، فتصرخ قائلة: أنا القدس...!!!

فيصبح الضمير (أنا) متسلطاً على المراكز الدلالية؛ لأنه والقدس صنوان لا يفترقان، أو وجهان لروح واحدة، فتأخذ (الأنا) من القداسة ما للقدس.

واعتماد الصياغة على وسيلة تعبيرية بعينها هي فعلا(السمع والقول)، جعلها مشحونة بمدٍ انفعالي وحركة دلالية مستمرة تظهر من خلالهما قدسية القدس والتي تكشف عن الرؤية الفلسفية للشاعر حسن الديراوي، والتي استوحاها من عقيدته الإسلامية، التي تعد القدس ومسجدها الأقصى طاهرين مباركين، كما في قوله تعالى: **﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنْ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾**[13].

ويشكل الفعل (تقول) محوراً دلالياً تتمركز حوله الدلالة الكلية لأبيات القصيدة، إذ إنه يعكس لنا عملية التوحد التي أرادها الشاعر. فيتلمس أعمق شواغل الحياة اليومية للفلسطينيين، بل للمسلمين والعرب، فيقول على لسان القدس[14]:

أنـــــا العـــــرسُ!!!

أنـــــــــــا الألمُ!!!

هذا وقد جعل الشاعر المضارع الذي أتبعه ثلاث نقاط وثلاث علامات تعجب.

ليحمله "بكم هائل من الإشارات التي يحلـق مردودهـا في فضـاء النـص، بحيـث لم يـؤد الدال معناه المعجمي مرة واحدة، وإنما ظل مشحوناً بدلالات طارئة تجعل معنـاه مؤجـلاً بصفة دائمة. فما إن نقع على دلالة، حتى يحيلنا الخطـاب علـى دلالـة بديلـة. وهكـذا حتى ينغلق الخطاب دون بلوغ الغاية الإنتاجية"[15].

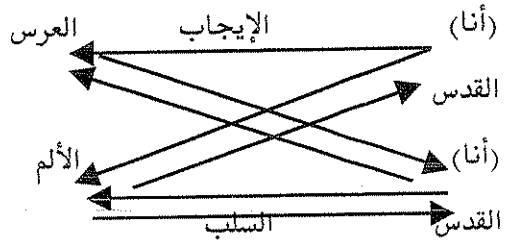
بهذا جعل المضارع وما تبعه في الصدارة؛ ليقف الحـاضر في وجـه المـاضي، فتظـهر (الأنا) التي تعني القدس؛ لتخبر المتلقي بحقيقتها.

ويعمد الشاعر إلى تكثيـف الفرحـة عندمـا جسـدها لنـا بـالعرس ليشـملها بعنـاصر الحياة المتمثلة في الحياة الزوجية والإنجاب والعمل وغيرها، وكأنما أراد أن يصـور حيـاة أهل القدس التي تجمع ما بين العرس والألم الذي يعني في الفلسـفة[16] إحـدى الظواهـر الوجدانية الأساسية. وهي حالة نفسية معينة يصعب تعريفها، وتتمـيز بإحسـاس مـادي أو معنوي بعدم الراحة، أو الضيق، أو المضض. ويقابل اللذة والفرح، وكأنما أراد بالجمع بين المتقابلين (العرس، الألم) أن يقيم تقـابلاً بـين الخـير والشـر المتصـارعين علـى أرض القدس من خـلال حديثـه علـى لسـان القـدس. فالخـير موجـود في أهـل القـدس الذيـن يدافعون عن مقدساتها بأرواحهم ودمائهم، أما الشر فهو المتمثل في اليـهود الكفـار الذيـن دمروا مقدساتها وقتلوا أهلها وشردوهم منها.

فها هي القدس تشاركنا أفراحنا وأحزاننا وكأنما تمد إلينـا يـد التعـاطف الإنسـاني الحميم، وحينما يستبد بنا الفرح تشاركنا الفرحة والغبطة والسرور، أمـا إذا مـا ألم بنـا الحزن فإنها تجهد مثلنا، فتكفكف عبراتها معنـا، وتدعـو الله أن يخفـف ألمنـا وحزننـا وإياها، أي أنها تحمل السلوان والعزاء معنا.

فإذا كانت الصياغة قد بدأت بنظام تركيبي مألوف يتكـون مـن مبتـدأ وخـبر كـرره الشاعر في السطر الثاني أيضاً، فوقع الضمير (أنـا) في بدايـة السطر الثـاني ليتنـاظر مـع الضمير الأول الذي بدأت به الصياغة، وهذا التناظر قابلـه توافـق لفظـي تبعـه نـوع مـن التوحد والتلاحم بين الذات والموضوع؛ وإن كان هذا التوحد في صـورة مختلفـة تصـل إلى

حد الاختلاف والتناقض.



فإن العلاقة التي تظهر لنا بين (أنا) التي تعني القدس و(العرس والألم) هي علاقـة الفرح والحزن، وهي تبلور رؤية الشاعر التي جسدها لنـا في حديـث القـدس فـهي رؤيـة القدس ذاتها. إذ تساوى فيها الفرح والحزن. وهما متلازمان في علاقات تبادلية وضحها لنا الشكل السابق في ثنائية جدلية لا تنتهي ما دامت الحياة مستمرة، فالفرح يفضي بها إلى الحزن، والحزن يفضي بها إلى الفرح.

وهكذا يوقفنا الشاعر على تساوي حالتي الفرح والحزن بالنسبة للقدس ضمن توحـد متبـادل بينـها وبـين تلـك الحـالتين. "ولا أظننـا قـادرين علـى إدراك المنجـز الشـعري الحديث إلا بشيء غير قليل من الرؤيـة المتبصـرة. وذلـك لأننـا ـ أولاً ـ جـزء مـن هـذه التجربة الإبداعية، لا بمعنى أننا نعاصرها ونتعايش معـها فحسـب، ولكننـا ـ أيضـاً ـ نحن من ينتج هذه التجربـة مـن جهـة، ويسـتهلكها مـن جهـة أخـرى. وهـذا يجعلنا جزءاً منها، حيث إننـا العـالم ولا نفهمـه إلا بواسـطتها ومـن خلالهـا. وربما أصبح فهمنا للماضي مستنداً على هذه التجربة الإبداعية الحديثـة ذاتـها. ونتعـامل مـع الماضي بناءً على مقتضيات هذا المنجز الحـاضر بوصفـه إبداعـاً"[17] وقـد بلـغ مـن إبـداع الشاعر نجاحه في تصوير القدس تصويراً حيـاً ومؤثراً بقولـه[18]:

أنـــــا التـــــاريخُ والأزلُ

أنـــا الأولى أنـــا الأخـــرى

أنـــــا المحشـــــرُ

أنـا اللاهـوتُ والناسـوتُ والمعـبرُ

إلى الجنـاتِ وارفـةً، إلى الفـردوسِ والكوثـرِ!!!

وهاهو الشاعر يسهم بتوثيق عملية التوحد بين القدس من ناحية، وبين كل من التاريخ. والأزل، والأولى، والأخرى، والمحشر، واللاهوت، والناسوت، والمعبر من نواح أخر. هذا مع ملاحظة أن الشاعر قد استعاض عن تكرار (الأنا) بواو العطف. فقال: (أنا التاريخ والأزل. أنا اللاهوت والناسوت والمعبر). وهذا النمط كما قال الدكتور محمد عبد المطلب: " لا يكثف الدلالة وإنما يكون الثاني مستقلاً في بنيته العميقة عن اللفظ الأول، وإن ظل ترابط اللفظين قائماً على المستوى الشكلي"[19].

فالمعنى الثاني يستمد دلالته من تفاعله مع العناصر الجديدة التي تضيف جديداً على الصياغة نفسها، (فالتاريخ) هنا يعني أن القدس هي التي ينتهي إليها شرف الإنسانية ورياستها، بالإضافة إلى أنها جملة الأحوال والأحداث التي يمر بها كائن ما، ويصدق على الفرد والمجتمع، كما يصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية[20].

والشاعر يقيم تقابلاً بين (الأولى والأخرى) تقتضيه طبيعة معاناة الشعب الفلسطيني وهو واحد منهم، فالقدس هي الأولى، وهي الأخرى. وهذا نمط من التقابل المؤسس على انفعال رحباني والمستند إلى شعور نفسي عميق بالتقابل بين الأشياء والمشاعر والانفعالات. وهو تقابل بين ثنائيات كونية تضرب بجذورها في صميم الوعي الإنساني عامة، وأن أهم ما يميزه هو أنه يلتحم التحاما كلياً بنسيج السطر. كما أنه يكون دائماً محملا بشحنة من الانفعال النفسي والوجداني الذي يثير المتلقي ويدفعه إلى الوقوف عندها[21]".

ولكي يعمق الشاعر هذه الثنائية ويجسد لنا مشاعره من تلك المكانة المرموقة التي يريدها للقدس أتبعها بقوله: "أنا المحشر"، لتصبح القدس هنا أرض المحشر. وبهذا تبدو قدرة الشاعر في توظيف الحديث النبوي الشريف من خلال استيحاء نص الحديث

الشريف واختزاله في لغة شعرية مركزة حددهـا بكلمـة (المحشر)، وهي توحـي وتشـير إلى أرض المحشر وتثير المشاعر والانفعالات العقائدية، كما تشـير إلى أهميـة القـدس وأن هذه البلاد هي أرض المنشر والمحشر، وأنها في آخر الزمان خير من سـائر بقـاع الأرض، كما جاء في حديث أبي ذر الغفاري رضي الله عنه: في ثناء النبي صلـى الله عليـه وسـلم على بيت المقدس[22] وهذا يدل على الشفافية والرقة الـتي امتـاز بـها شـاعرنا، ويحـاول الشاعر أن ينهي بالسطر الخامس الذي جاء متعلقاً بسابقه؛ ليحدد لنا أن لفظـة (المعـبر) التي أنهى بها السطر الرابع هي العنصر الذي أدى إلى تنامي الدلالة وتطورها، للوصـول إلى الناتج الدلالي الممتد علـى مسـاحة البيـت الخـامس الـذي عملـت علـى تعميقـه (إلى) المكررة والتي ساعدت على ترسيخ الدلالة بصورة مباشرة في ذهن المتلقي.

وخشية من الرتابة، والتنوع المنظم الذي يؤدي إلى نوع من التفاؤل يلجأ الشـاعر إلى أسلوب التداعي، أو الارتداد إلى الخلف ليتحدث عن الزمن في صورة الماضي، والحاضر، ثم المستقبل، ما ظهر منه وما بطن. فيقول على لسان القدس[23]:

أنا المـاضي، أنـا الأيـامُ حـاضرةً

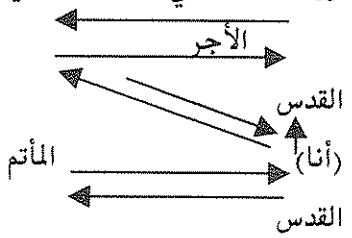
أنـا المسـتقبلُ المكنـونُ والمعلـنُ

أنـــا الأجـــرُ، أنـــا المـــأثمُ

وواضح أن الشاعر عـاد إلى ترديـد الثنائيـات في صـورة جديـدة فذكـر (المـاضي والحاضر) و(المستقبل المكنون والمعلن)، وذكر (الأجر والمأثم)، وتتعاضد هذه الألفاظ الدالة على الزمن في شكل ثنائيات متقابلة لإنتاج الدلالة المسيطرة على الأسطر وتنتشر مسـاحة الدلالة الزمنية، وقد جاء هذا التقابل اللفظي مرتبطاً "بطبيعة لغة الشـعر ارتباطـاً حميمـاً من حيث تميزه بالتعبيرية وقدرته على الإيحاء، وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي بين وحدتـين متقـابلتين"[24] وقـد

بدأت الحركة الزمنية بسيطرة الزمن الماضي بما فيه مـن دلالات، ثم يسيطر الحـاضر. ولكنه يبقى على المـاضي إلى أن تمتـد اللحظـات الزمنيـة إلى المستقبل المعلـن والمخفـي. فاستحضار الشاعر لهذه الأزمنة يوضح لنا العلاقة القوية بـين الزمـن والقـدس، فالشـاعر يحاول من خلال هذه العلاقة أن يوحد بـين القـدس والزمـن، ويحـافظ علـى اسـتمرارية القدس ما دام الزمن مستمراً.

هي رؤية جديدة لشاعر تزخر نفسه بمشاعر شعبه الفلسطيني صاحب حس مرهـف يرى ما لا نرى، وكأنما هو مرآة للواقع امتلك من الخلجات الإنسـانية مـا جعلـه يجمـع بين ما نفرق نحن من مواقف زمانية في موقف دلالي واحـد، فتوحـد عنـد الزمـن المـاضي والحاضر والمستقبل المكنون والمعلن، وفي الوقت نفسه تساوى الأجر والمأتم، وتجسـد هـذه الثنائية المتقابلة صورة العلاقة التي تربط بين طرفي هـذه الثنائيـة (أنـا)



كما تجسد اندماجها في صورة القدس العامة من خلال النـص الشـعري وتأثيرهـا في تكوين الدلالة القائمة على التناقض، وكأن القدس ذاتها تشـبه إطـلاق المتضـادين عليـها لأنها هي كل شئ في الوجود. وهذا يكشف لنا عن الحالة الشعورية القلقة الـتي تعيشـها الذات بعيداً عن الاستمتاع المطلق.

ويتردد هتاف القدس بضمير (الأنا) التي أخـذت تتغنـى بمكانتـها عـبر الأبيـات . فتقول[25]:

أنـا الأقصـى بروعتـهِ، أنـا المحـرابُ والمنـبرُ

وهـذا الكـونُ دائرتـي، بمـا يخفـي ومـا يظـهرُ

وكـــلُّ الخلـــقِ تمـــهرُني

بأنـــهار مـــن الـــدمِ، وشـــلالٍ مـــن الدمـــعِ

تعـــــالى الله يحرسُـــــني

بـــلا حـــرسٍ. ولا عســـسٍ

إذا مـــا أطبـــق الغلـــس، وحـــين يعـــزُّ ذا الحـــرسِ

فكـــم ذا الدهـــرِ غـــالبني

بأرجـــاسٍ وأخـــلاسٍ بـــلا ذمـــمِ

فألفظُـــهمْ، وأمججُـــهمْ، كمثـــلِ العـــارضِ العفـــن

وهـــذا "نَصَّـــرٌ" ســـيفٌ

مـــن الجبّـــار يُشْـــهرُهُ

علـــى البـــاغين في نقـــم

بـلاد الله يطويـــها، لـيرويني، دم الأشـرار والفجـر

وتتجلى في هذه الأسطر الشعرية قدرة الشاعر على استنطاق القدس وعلى التصوير الحي والمباشر للأقصى الشريف وروعته من خلال تحريك أفقي للعناصر التركيبية للصياغة، فالسطر الأول ينقل فيه اللفظ من موضعه الأصلي القدس المتمثل في ضمير "الأنا"؛ ليحقق بها تناغما موسيقيا من ناحية، ويؤكد الدلالة المتنامية لتوحد القدس في الأقصى وفي المحراب وفي المنبر. وكأنما نسمع من بعيد صدى صوت يتغنى بوحدة هذه الأماكن المقدسة، وحينما يتم التوحد بين القدس والأقصى. وهو المسجد الذي بارك الله

حوله، تتقاسمـان القدسـية والبركـة والطـهارة. وعلـى الرغـم مـن التوافـق اللفظـي بـين (القدس، والأقصى، والمحـراب، والمنبر)،فإن الناتج الدلالي يؤكد أن هناك تحالفاً بينـها ليس في النوع وإنما في الوظيفة، فكل لفظة منها لها وظيفتها الخاصة بـها، وإن كـانت جميعها تؤدي وظيفة شمولية كاملة، وهذه الشـمولية هـي مـا انمـازت بـه القـدس الـتي تمثلت في (الأنا) المزروعة في البيت الأول مرتين ومضمرة أخرى.

و يسبح الشاعر حسـن الديـراوي في أفقـه الشـعري. ويوسـع الدائـرة ويقفـز مـن ضمـير (الأنا) الـذي يعـني القدس، والـذي كـان في الصياغـة بمثابـة المبتـدأ والـذي يتبعـه بالخـبر فيستعيض عنه بضمير المتكلم الذي يلحق بالاسـم تـارة، وبـالفعل تـارة أخـرى. مثـل قولـه: (دائرتي، تمهرني، يحرسني، غالبني، يروينـي) وتظهر (الأنـا) هنـا في صـورة ضمـير المتكلـم الغائب كما في قوله: (ألفظهم، أمججهم) فيهيم محلقاً برؤى واسعة الأفـق. فيجعـل القـدس تتوحد مع الكون الذي هو دائرتـها مـا ظـهر منـه ومـا بطـن، ويجمـع الشـاعر بـين الإخفـاء والظهور؛ ليقيم توازناً نسبياً بينهما من خلال حديثه عن دائرة الكون، فاكتمال دائـرة الكـون مستمد من تكامل الحالتين الدلالي، إذ لا يمكننا أن نقول إنها استمدت اكتمالها ممـا ظـهر في هذا الكون دون أن نقول وما بطن.

ويريد الشاعر أن يوكد قيمة القدس التي جعلتها تتوحد مع الكون بما يظهر ومـا يخفـى، فارتفع صوته عالياً ليعلن عن ملاحقة الخلـق جميعـاً لهـا، فجعلـها عـروس، ولكنـها مـن نـوع آخر، فمهرها لا يكتسب أهميته من القيمة المالية الـتي نعرفـها مـهراً لأيـة عـروس، وإنمـا مـن ارتباطه بالحالة الشعورية المسيطرة على الصياغـة وهـي تحريرهـا، وفي حالـة التحريـر لهـا مـن دنس المستعمرين لا بد من إراقة الدماء والاستشهاد في سبيل ذلـك. والـذي يتبعـه شـلالات مـن الدموع، بمعنى أن مهر القدس يتوقف على بذل الغالي والرخيـص مـن أجـل تحريرهـا الـذي لا يمكن أن يتم إلا بالدم والدمع معاً.

ويوظف الشاعر إحدى الشخصيات التاريخية داخـل بنيـة الأسـطر محـاولاً أن ينتقي من الحوادث التاريخية ما يراه دالاً ومتناسباً مع بنية الأسطر بشكل خـاص،

وبنية القصيدة بشكل عام، "فليس الماضي كـل مـا مضـى، المـاضي نقطـة مضيئـة في ساحة معتمة شاسعة، وأن ترتبط كمبدع بالماضي، هـو أن تبحـث عـن هـذه النقطـة المضيئة"[26] فها هو ذا شاعرنا حسن الديراوي استدعى شخصية "بخـت نصـر" مـن خلال تناص التآلف، لكنه لم يحاك حرفيا ما قامت به تلـك الشـخصية مـن وقـائع تاريخية مثل: دخول "بيت المقدس بجنوده، ووطء الشام، وقتل بنى إسرائيل حتـى أفناهم، وخراب بيت المقدس، وأمر جنوده أن يملأ كل رجل منـهم ترسـه تراباً ثـم يقذفه في بيت المقدس"[27] وذلك لأن الطبيعة الجدلية للتـاريخ تتمثـل "في أنـه ليـس وصفاً لحقبة زمنية من وجهه نظر معاصر لهـا. إنـه إدراك أو حديـث لـه، فليسـت هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فكرة من هـذا المـاضي"[28]، فاسـتحضار شـخصية "بخت نصر" هنا جاء وفقاً لغاية النص الدلالية، وهـي تقنيـة مـن إبداعـات الشـعر الحديث، وظفها الشاعر ليعبر بها عـن اختـلال موازيـن القـوى للمسـتعمرين لبـلاد القدس؛ ليتباهى بما فعلته تلـك الشـخصية، إذ مسـخت في عصرهـا بـني إسـرائيل جميعاً في الوقت الـذي كـانت المنطقـة بحاجـة إلى مثـل هـذا، وكـأن الشـاعر بـهذا الاستحضار الذي جاء نتيجة الصراع النفسي الذي بات يحلم بصحوة قوميـة عربيـة إسلامية تذلل الصعاب أمام شعب فلسـطين، وتحـرر القـدس مـن أيـدي الغـاصبين، "وهكذا يبدو التاريخ على أنه رجعية مستمرة، أو إعادة صنع المعنى طبقاً للحاجـات الحاضرة "[29] وواضح من تلك السطور أن الشاعر أضاف إلى علاقـة التوحـد السـابقة بعداً جديداً يتمثل في علاقة القدس بالخالق سبحانه وتعالى الـذي تعـهد حراسـتها، وورد لفظ الجلالة (الله) ليشحن الصياغـة بـدلالات مكثفـة، ثـم يتحـدث في السـطر الثاني عن حراسة الخالق لها بلا حرس ولا عسس، وهذا شيء غير مألوف، لأن لفظ (يحرسني) في سياق الحديث عن الحراسة لا يشير إلى مدلول الحراسة الـتي نعرفـها بقدر ما يشير إلى المعنى المجازي، فلقـد اعتـبره الشـاعر رمـزاً للقـوة الربانيـة الـتي

منحها الله للقدس، وبشيرا بالنصر المؤكد من عند الله الذي سيطوي بلاده؛ ليروي قدسه بدم الأشرار والفجرة.

وإذا كانت الصياغة في الأسطر السابقة قد اعتمدت على ضمير المتكلم الذي جاء لاحقا للاسم، أو للفعل،أو للضمير المستتر، لتأخذ شكلا وحدويا مع موضوع القدس. فإن الشاعر قد حرص على أن يبقى هذا الشكل الوحدوي مكملا لما سبق، وممهدا لما سيأتي سواء أكان الاستخدام للجملة الاسمية، أم الفعلية، فكلاهما يوحي بالثبات والدوام، والتواصل والحركة الممتدة عبر الزمان والمكان.

وتعود (الأنا) التي تعني القدس مرة ثانية لتتوحد من جديد مع النبي (يحيى) عليه السلام، ومع النبي (عيسى) وأمه (العذراء) ـ عليهما السلام ـ من ناحية، وبين الإسراء والمعراج والمعبر من ناحية ثانية، كما في قول الشاعر[30]:

أنـــا يحيـــى بحكمتـــه

بصولتـــه، علـــى الطـــاغوت والقيصـــر

أنـــا عيســـى وشـــيعته

أنـا العـذراء والآيـات والجوهـر

أنـا الإسـراء، والمعـراج والمعـبر

إلى المـأوى، إلى الرضـوان والكوثـر

إن تتابع التوحد وتنوعه في الصياغة ينقلنا من المفاهيم الضيقة للقدس إلى مفاهيم أعم وأشمل؛ لتصبح القدس هي النبي (يحيى) ـ عليه السلام ـ بحكمته، وصولته، وفروسيته، وقهره للطواغيت والقياصرة من ناحية، وتصبح هي النبي

(عيسى) ـ عليه السلام ـ وشيعته من ناحية أخرى، بل تتجاوز هذا وذاك للتوحد مع (العذراء) ـ عليها السلام ـ لتصبح القدس هي الآيات وما تضمنته من معان سامية بل تفوق ذلك، فتصبح هي (الإسراء والمعراج) بكل ما فيهما من بركة، وقد حرص الشاعر على استخدام حرف الجر (إلى) المكرر في السطر الأخير؛ ليعبر من خلاله على شمولية المعبر إلى جنات الخلد، وليكون ما بعدها ناتجا عنها ومرتبطا بها، فالعبور إما إلى المأوى، وإما إلى الرضوان، وإما إلى الكوثر.

وتصفو نغمة الشاعر، وتغدو أكثر شفافية وجمالا حين يستقي صورة من صور القدس التي توحدت مع (الأنا) و(عمر بن الخطاب) رضى الله عنه يحتضنها؛ ليحمي حماها ويصد عنها الطغاة والمستعمرين، كما في قوله[31]:

أنا الفاروق يحضنني،وينفحني بروح المسك والعنبر

ويمحو آية الظلم!!!

أبو حفص سليم الطي والمظهر

لقد طالعتنا صور القدس والفاروق يحتضنها وينفحها بروح المسك والعنبر حتى تصبح عبقة بشذاها وعطرها الفواح، ويصد المعتدين عليها، ويزيل الظلم عن أهلها، لا يريد منها جزاء ولا شكورا، فالتوحد بينهما قائم.

وتكشف الصياغة اللغوية عن موقف درامي تعيشه (الأنا) الناطقة بصوت القدس في علاقتها مع (الفاروق عمر) رضى الله عنه، وهو موقف أفرزته الصياغة من خلال الأفعال المضارعة المشحونة بالدلالات الانفعالية التي تعمق مشاعر الحب القوية (يحضنني، ينفحني) ثم يتبعهما بالفعل (يمحو) الذي يضمر بغضا شديدا لآيات الظلم،

وقد حرص الشاعر على استخدام الفعل المضارع هنا، ليعطى الأحداث صفة التجدد والاستمرارية في كلتا الحالتين المختلفتين.

ويستمر الشاعر في قصيدته ليذيب القدس في (الأنا) بكل ما تحمله الكلمة من معان ودلالات شمولية، فيقول بصوت القدس[32]:

أنـا الـزرع، أنـا الضـرع، أنـا الحـزام والبيـدر
مزامـير، أناشـيد، تراتيـل
وقـرآن
وأسـفار محـبرة
وتبيـان وعرفـان
وسـلوان وأشـجان

وتأبى القدس إلا أن تتوحد مع عناصر الطبيعة المتمثلة في الزرع، والضرع، والحزام، والبيدر، وهي عناصر لها علاقة بالمحافظة على استمرارية الحياة للإنسان والحيوان والطير، وهذا بدوره يوحي لنا بالتحالف والتوحد بين عناصر الطبيعة من ناحية، والقدس من ناحية ثانية، فيذوب كل منهما في الآخر، ويحدونا الأمل في الحياة لسكان القدس، فالشاعر وفق في الجمع بين القدس وبعض عناصر الطبيعة في حلقة دلالية منفردة، تبين لنا عملية الإحلال والتبادل والتوحد، حيث تأخذ القدس وظيفة الزرع والضرع والبيدر، ويتم التعامل معها على هذا النحو الجديد، وتصبح هناك سلسلة علاقات متلاحمة لتجسد القدس عن شاعرنا حسن الديرواي من خلال هذا التبادل والتوحد والتلاحم والإحلال بين القدس وبعض العناصر الطبيعية.

وإذا كان قد أنهى السطر الأول بلفظ (البيدر) فإنه أتبعه بالتعبير عما توقعه من مشاهد للمزارعين الذين لا ينقطعون عن الشدو تشبثا بالحياة وتحقيقا لذواتهم، بفرحهم

وحزنهم، فبعضهم يردد ما في مزامـير داوود، والبعـض يـردد الأناشـيد، والبعـض يرتـل القرآن الكريم، والبعض يواسي نفسه، والبعض يغني، وكأنما هي صورة لمشـاهد حقيقيـة يعيشها أبناء الشعب الفلسطيني.

إن مسـحة التوحـد تشـمل الموروثـات التراثيـة فتتوحـد القـدس مـع (السـفود، والجمرات، والمنقل) في قوله[33]:

أنـا السـفود والجمـرات والمنقـل

أنـــا الصبـــار يدميـــهم

أنـــا المـــرار والحنظـــل

أما تـدري بأسـراري، وأخبـاري

ومـــا يخفـــى ومـــا يظـــهر

فـهذا الدهـر يعركـني، وأعركـه

ويدميـــــني، فأدميـــــه

أمـــــا تعلـــــم؟؟...!!!

وكأنما أراد الشاعر بحسه المرهف المؤمن بممارسة الشـعب الفلسـطيني لحقوقـه مثل الشعوب الأخرى، فقدسه تتوحد مع الصبار، ومع المرار، ومع الحنظل، ويوجه الشاعر استفهاما على لسان القـدس، ولكنـه لا يحتـاج إلى إجابـة، فـهوا اسـتفهام بلاغي قائم على التقابل بين (أسراري، وأخباري) و(ما يخفى، وما يظـهر)، وعلـى التكرار بين (يعركني وأعركه) و(يدميني فأدميه)، وينتـهي باسـتفهام بلاغـي بقصـد

الاستغراب والتعجب فيقول: (أما تعلم؟؟...!!!) ويغلب على هذه الأسطر الحوار المضمر، فهو المهيمن على الأسطر، "وهذا ينسجم مع سمة النص السردية"[34]، وهنا يتهادى اللحن بطيئا كأنما هدأت صرخات القدس التوحيدية التي أطلقها الشاعر على لسانها في بداية الأسطر. ويعود الشاعر إلى بث آهات القدس وصرخاتها بعد أن غدت دماؤها تضيء الأفق كالشهب، فيقول[35]:

أنـا الشـرق، أنـا الغـرب، أنـا المحـور

أم تـدري بمـا أسـررت، للأيـام أكتمـه

ومـا أعلنـت في الأحـداث تعلمـه ...؟

أنـا الأيـام مجفلـة

أنـا الأزمـان مقبلـة

أنـا الدهـر، أنـا الأبـد، أنـا الأمـد!!!

تظهر العلاقة بين (الأنا) التي تعني القدس والذات المشار إليها منذ السطر الأول، وقد سيطرت على الأسطر بشكل ملحوظ وفي إيقاع هندسي مرسوم، إذ تكررت في السطر الأول ثلاث مرات، وفي السطر الأخير ثلاث مرات، وبينهما تكررت مرتين، وهي علاقة توحد وذوبان بين الأنا والذات الأخرى بأنواعها المختلفة.

وبهذا فإن الشاعر قد أقام علاقة محورية، طرفاها الشرق والغرب والمحور من ناحية، والقدس من ناحية ثانية، ومركزها (القدس)؛ لتتحد الأطراف الثلاثة في (الأنا) المتمثلة في القدس، وواضح أن الشاعر قد تعامل مع ظاهرة تركيبية لها حضورها الواضح في تشكيلة الصياغة هي الثنائية الضدية، "ولكن اللافت في التعامل مع هذه البنية أن الخطاب قد خرج بها من دائرة التعامل المألوف التي يقدمها المعجم إلى دائرة التداخل

التي تزيل حدة المفارقة، وتكاد تلغي الثنائية، فتشكل بنـى طارئـة تجمـع بـين التضـاد والتوافق على صعيد واحد"[36]، فقد جمع بين (الشرق، والغرب)، (أسررت، وأعلنت)، (أكتمه، وتعلمه)، (مجفلة، ومقبلة)، فالعلاقة بين المتناقضات تقلـل مـن اتسـاع الفجـوة بينها، وتصبح العلاقة بين المتناقضات علاقة حقيقية، "وفي إطار هذه الثنائيات، يوظف الخطاب الشعري بنية إيقاعية توظيفا محددا، لكنـه مؤثـر في منـاطق بعينـها تحتـاج إلى نوع من الكثافة الإيقاعية، ونعني بذلك بنية التجانس التي ترددت في الخطاب"[37] بين كل مـن (أكتمه، وتعلمه)، (مجفلة، ومقبلة)، (الأبد والأمد)، فتوظيف الشاعر هنا لبنية التجانس في هذه الدفقات الشعرية يكشف لنا عن أسرار القـدس الـتي هـي مـا زالـت لم تكتشف بعد، إذ ستكشفها الأيام فيما بعد، فهي محور الكـون بشـرقه وغربـه، والكـون بأسره يدور حولها، أما ما أعلنته الحروب فهو معلوم للجميـع، فـالهزائم الـتي لحقـت بأهلها قد انتهت، وأيام الانتصارات مقبلـة لا محالـة، فـهذا وعـد مـن عنـد الله بنصـر المسلمين في هذه البلاد المقدسة.

ويعلن الشاعر في السطر الأخير عن توحد (الأنـا) القـدس مـع الزمـن كـل الزمـن. بإعلانه على لسان القدس (أنا الدهر، أنـا الأبـد، أنـا الأمـد)، وهـذه التحـولات إعـلان واضح وصريح من القدس على توحدها مع الزمن، ويمنحها الحركة حرة طليقة لا حـدود زمنية لها، فهي الزمن كل الزمن، فاتساع التوحد هنا شمل الزمان والمكان ليشمل الكـرة الأرضية بل الكون والدهر.

وأحيانا تتحول هذه التوحدات إلى إلماعات وإشـارات إلى بـؤر إشـعاع دلالي، يؤكـد الشاعر حضورها في سياق قصيدته، من أجل أن يؤكد ما أراده، فلكي يمنح التوحد عمقـا وتكثيفا نجده يسـتدعي شـخصية إسـلامية لهـا دور كبـير في التـاريخ الإسـلامي، وهـي شخصية "صلاح الدين الأيوبي" طيب الله ثراه، فيقول[38]:

صلاح الدين يعشـقني. وأعشـقه

فينقذنـي مـن الأشـرار والرجـس

ويمـهرني بـأرواح مطـهرة

كمـاة كلـهم نجـب

ما يكاد المتلقي يقرأ السطر الأول حتى يجـد أن ضمـير (الأنـا) قـد اختفـى في هـذه الأبيات ليحل محله ضمير المتكلم " نـي " في (يعشقنـي، ينقذنـي، يمـهرني)، ومـا أن نقف عند الفعل الأول نجد الاتصال بينه وبين الفعل الثاني وكأنـه نتيجـة طبيعيـة لـه. فالعشق ينتج إنقاذا، والإنقاذ ينتج إمهارا. مع ملاحظة أن العشق يصحبه عشق متبـادل بين صلاح الدين والقدس، وما أن يتم ذلك حتى نجده ينقذهـا مـن براثـن الأشـرار ومما خلفوه بها من رجس وحقارة، فإذا ما تم ذلك فإنه يمهرها بأرواح الشهداء الأبرار الذيـن مضوا من أجل تطهير هذه الأرض المقدسة من الأشرار والأنجاس الذين دنسوها.

وواضح ما قام به حرفا العطف (الـواو) و(الفـاء) مـن الجمـع بـين المعطوفـات علـى المستوى السطحي، إذ جعل الصلة بينهما دلاليـة يمكـن الكشـف عنـها علـى المسـتويين السـطحي والعميـق دون عنـاء، فالصياغـة جـاءت بشـكل واضـح، وقـد اعتمـدت علـى الاختزال الشديد لكنها مشـحونة بمجموعـة مـن النواتـج الدلاليـة، يسـتطيع المتلقـي أن يكملها لأن الخطاب الشعري هنا لم يخرج عن دائرة المألوف التي قدمتها هذه الأسطر.

ويعود الشاعر إلى اجترار ضمير (الأنا) ـ الذي يعني القدس ـ إلى الأسطر الشـعرية التابعة، فيقول[39]:

أنـــا الأجـــر إذا صـــالوا

أنـــا الذنـــب إذا مـــالوا

أنـــا العـــرس إذا نفـــروا

إلى الغمـــــرات وانتصـــــروا

أنـا المـأتم، إذا نكصـوا، علـى الأعقـاب وانكسـروا

واللافت للنظر في هذه الأسطر أن الشاعر ركز على ضمير المتكلم (أنا) رأسيا، وكذلك أداة الشرط (إذا)؛ ليجعل ما بعدهما متجددا ويضيف جديدا لما سبق، وكأنما أراد بذلك تكثيفا عاليا حتى تصبح هذه المناطق أي التي بعد (الأنا) و(إذا) مناط الحركة الدلالية للأسطر.

وواضح أن الشاعر اعتمد على أسلوب الشرط في مجال الإشادة بالقدس،وهي إشارة توضح لنا ما امتازت به القدس من قوة، وعزة مكانة. وتركيز الأسطر على التوحد بين القدس وكل من الأجر مرة، والذنب مرة ثانية، والعرس مرة ثالثة، والمأتم مرة رابعة يشير بشكل واضح ومباشر إلى امتلاك القدس لتلك الأمور المعنوية المذكورة التي قدمها لنا الشاعر في صورة اعتراف من القدس وعلى لسانها، فكأن الجمع بين هذه الأساليب امتداد للصورة التي يكونها المتلقي للقدس التي أكثرت من التوحد مع الأشياء.

هذا وقد جاء القالب التركيبي في أساليب الشرط التي نسج منها الشاعر الأسطر الشعرية السابقة متشابها، ففي السطرين الأول والثاني مكان التشابه بالكلمة والوزن مع الفرق في المعنى، وفي السطرين الثالث والرابع جاء التشابه بالكلمة، وهذا التشابه وذاك زاد من ترابط هذه الأسطر، وقوى الصلة بينها وبين الموضوع المتعلقة به، وهو توحد القدس مع الأجر العظيم في حالة النفور إلى القتال في سبيل الله، وفي سبيل تحرير مقدساته الإسلامية، وكذلك توحد القدس مع الذنب إذا ما كان هناك ميل أو انحراف، وبين القدس والعرس الذي خرج بدلالته إلي معنى الشهادة أو الانتصار، وبين القدس والمأتم في حالة التقهقر والهزيمة.

وقد أراد الشـاعر بـالتكرار الرأسـي أن يعمـق صـورة القـدس في ذهـن المتلقـي. وأن يشركه في إكمال العناصر المكونة للتركيب الشـرطي، وردهـا إلى تسلسـلها الطبيعـي بضـم بعضها إلى بعض.

وفي تهويمة شاعر مغن فـارس محكـوم عليـه بالإقامـة في بـلاده فلسـطين، لكنـه لا يمتلك من الحرية مثلما امتلك غيره من البشر. يعزف على وتـر الألم تعبـيرا عـن الأزمـة والقيود والأغلال التي فرضت على القدس. فيفجر الشاعر كل شـحنات الرفـض وعبثيـة الاستعمار والاحتلال في الماضي والحـاضر لهـذا المكـان المقـدس، ولهـذه الأرض المباركـة التي بارك الله حولها، فيقول[40]:

أنـــــــــا ليلـــــــــــى

ويـــهواني، مغـــاوير مـــن الفرســـان والنجـــب

تثـــير النقـــع تغمـــره بأشـــلاء كمـــا الرجـــم

أنـا الزيتونـة المعطاء في الجبـل

أنـا النخـل، أنـا العنـاب والليمـــون في الســـهل

أنـــا العصفـــور واليعفـــور في الآكـــام والمنجـــع

أنـــــــــا الراعـــــــــي

أنـا المزمـار في الوديـان والمرتـع

أنـــا الفـــلاح والمنجـــل

أنـا الجرمـــق، أنـــا الكرمـــل

أنـــا الأكنـــاف والبطنـــان والقســـطل

أنـــا يافـــا، أنـــا نـــابلس والمجـــدل

أنـــا الشـــهداء مـــن أزل!!!

مجـــانين بليلاهـــم، مفـــاتين بمغنـــاهم

مـــن الطوفـــان والحســـل

مـــن اليونـــان والفـــرس

إلى الجرمـــان والتـــتر

مـــن الشـــرق إلى الغـــرب

مجـــانين بليلاهـــم، مفـــاتين بمغنـــاهم!!!

تتجلى (الأنا) في الأسطر السابقة وهي تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر إذ تسيطر على الصياغة وهي ظاهرة موجودة، وكذلك تحلق في الفضاء وهي مضمرة، وهـذا الوجـود الظاهر والموجود وذاك التحليق يجعلها فاعلة سـواء أكـانت الفاعليـة جزئيـة أم كليـة في الإنتاج الدلالي للأسطر التي سبقت.

ومن أوضح تجليات (الأنا) التي تعني القدس هنـا هـو توحدهـا الشـديد الـذي قـد يصل إلى حد الذوبان، ولكي تحقق الأنا هذا التوحد؛ حاولت بتحولاتـها أن تضيـف إلى ذاتها عناصر جديدة في كل مرة وتتوحد معها، وبالتـالي تزيـد مـن فاعليتـها الإنتاجيـة: فإذا كانت قد توحدت من قبل مع الزمن وغيره، فإنها تبدأ هنـا بتوحدهـا مـع مـوروث تراثي في الشعر العربي فتتوحد مع (ليلى) لكنها بدون المجنون، لتبحث عن مغاوير مـن الفرسان والنجب الذين يهوونها، ويشعلون الحروب لأجلـها، ولأجـل عينيـها، ولأجـل

تطهير أرضها من دنس الكفار المشركين.

وتتوحد القدس مع أشجار الزيتون وتخـص منه المعطاء في الجبـل، وكذلك تتوحـد مع شجر النخيل، والعناب، والليمون في السهل، وهي أشـجار مثمـرة مـن الأشـجار الـتي تـزرع في فلسطين. بعضها ينبـت في البيئـة الصحراويـة مثـل النخيـل، وبعضـها جبليـة كـالزيتون، أمـا الليمون والعناب فهما من النباتات التي تنمـو في السـهول، وهـذه الأشـجار الـتي توحـد القـدس معها هي أشجار ذات دلالات تاريخية تراثية ترتبط بدولة فلسطين منذ زمن بعيـد. وكأنمـا أراد الشـاعر بذلـك أن يشـكل وطنـا بكـامل جزيئاتـه وعنـاصره داخـل قصيدتـه، فشـجرة الزيتـون والنخيل من الأشجار المعمـرة والمثمـرة والـتي ترمـز للهويـة العربيـة وخاصـة فلسـطين، وكذلـك شجرة البرتقال والعناب إذ هي من الأشجار التي تمتاز بها فلسـطين أيضـا وإن لم تكـن معمـرة مثل النخيل والزيتون.

وإذا كانت القدس قد توحدت مع الأشجار فإنها تتوحد أيضا مع العصفور واليعفور لتمتلك الأجنحة لتطير محلقة في الفضاء لتمتلكه كذلك. ويطرد اللحـن متوتـرا بـين واقـع الشاعر المعيش وبين القدس المثـال، بـين القـدس الـتي هـي كـل شـيء وبـين انفعـالات الشاعر، بين تجسيدها في صورة الراعي بمزماره وهو يتغنى في الوديـان والمراعـي، وبـين الفلاح بمنجله.

وتتنـوع أغنيـات القـدس الـتي شـدا بـها الشـاعر حسـن الديـراوي أرق أنغامـه وأعذبـها وأعمقها، سطرا بعد سطر في تدفق لغوي وانسياب إيقاعي يغلب فيه الأمـاكن، فيجعـل القـدس تتوحد مـع جبـل الجرمـق، وجبـل الكرمـل، ومـع الأكنـاف، والبطنـان، والقسـطل، ثـم مـع يافا،ثم مع نابلس، ثم المجدل. فهذا التوحد مع المناطق الفلسطينية يدل على شعاع مـن الأمـل في تلك المناطق رغم كل المعاناة التي عاشها أبناء الشعب الفلسطيني من قتل وتـهجير للأبريـاء، وهذا التوحد يعني أن القدس باقية رغم تقلب المحتلين، وأن الأجيال تتجدد بتجـدد الأزمـان، وإذا كانت علاقـة القـدس بالأحيـاء والعـاملين والجبـال وبـالمدن والمواقـع ؛ فإنـها علاقـة توحـد مستمرة باستمرار العطاء المتواجد فيما ذكر، ولكن علاقة التوحد تتوغل في أعمـاق الزمـن فتتوحـد

القدس مع الشهداء من الأزل. فالشاعر يضفي على هذه العناصر وتلك من خياله وتصوراته ومن مكنون وعيه الباطن والظاهر؛ ليستوحي دلالات يؤكد من خلالها على وجود القدس منذ الأزل واستمراريتها إلى نهاية الكون، وقد تجسدت علاقتها من خلال توليد المعاني الجديدة التي اكتسبتها القدس عندما توحدت مع غيرها.

ولا يستطيع الشاعر السكوت أمام هذه الصرخات المدوية التي بثتها القدس عبر الأسطر السابقة فينشد معزوفة الحياة المنتصرة على الموت مستوحيا رمز الاستمرارية من خلال التوحد الذي فجره عبر الأسطر، فهؤلاء الذين فتنوا بحبهم للقدس، وصل بهم هذا الحب إلى درجة الجنون من الطوفان والحسل، من اليونان والفرس، من الجرمان والتتر.

وتحرك الشاعر حسن الديراوي وراء المدن والمناطق التي حدثت فيها المعارك والحروب الطاحنة عبر العصور والأزمان، كان وراء استدعاء أسماء بعضها: اليونان والفرس، والجرمان، والتتر، وهو استدعاء يستهدف تجاوز الأسماء ذاتها، واستحضار نتائجها التدميرية من أسلحة مادية ومعنوية[41]. من الشرق إلى الغرب كل هؤلاء أخذوا يتغنون بقدسهم فقد أصبحوا مجانين بها مفتونين بترديد اسمها على ألسنتهم.

وإذا كان صوت الضمير (أنا) المتمثل في القدس مسيطرا على الأسطر السابقة الذكر، فإنه يختفي ليحل مكانه صوت ضمير آخر وهو (هي)، ويصبح التوحد في القدس غاية يسعى إليها الشاعر بعد أن كانت غاية تسعى القدس نفسها لها في السابق، فيقول[42]:

هـي القـدس، هـي العـرس

أتـــــــــــــــهواها؟!!!

فأمـهرها بمـهر وافـر جـزل

هـــي المغنـــم، إذا انتصـــروا

هـــي الآهـــات والزفـــر

هـــي البســـمات والبشـــر

هـــي المقـــلاع والحجـــر

هـــي النـــيران واللـــهب

هـــي المغنـــى يناديـنـــا، ونجـــم في بوادينـــا

هـــي القمـــر، هـــي الســـمر

هـــي الصعـــداء ننفثـــها إذ مـــا فـــك معتقـــل

هـــي الزغـــرودة النشـــوى إذا مـــا بـــاد محتـــل

وعـــاد لعشـــه الطـــير

يـــردد لحـــن حادينـــا

وشـــــــادينا ...!!!

إلى القـــدس إلى العـــرس

إلى الأقصـــى نعانقـــه

ونبثثـــه، لواعـــج شـــوقنا الشـــجن

ورحلتنـــا، علـــى النـــيران تصلينـــا

وخطوتنـــا علـــى الأشـــواك تدمينـــا

إلى الفجـــــــــــــــر...!!!

إلى الأقصـــى نناغيـــه، يناغينـــا

إلى موســـــى، إلى عيســـــى، إلى أحمـــــــد...!!!

تبدأ الأسطر بالضمير (هي) والذي يوحي بالتلاحم بينه وبين القدس، وتكراره سبع عشرة مرة يفرز علاقة التوحد في شكل واضح وجلي، وتأخذ القدس فيه أشكالا أوسع مما هي فيه على عالم الأرض، فتشمل البسمات والآهات والزفر، والبشر، والعرس، والمقلاع، والحجر، والنيران، واللهب، وتصعد للتوحد مع القهر لتصبح القدس متوحدة مع بعض عناصر الطبيعة على الأرض ومع بعضها الآخر في القمر، وتتوحد القدس مع الصعداء التي ينفثها المعتقل عند فك أسره، وهي الزغرودة النشوى إذا ما باد محتل، وعاد لعشه الطير مغردا فرحا.

وقد استدعى الخطاب واحدا من أقدس مكان في القدس وأعظمه (الأقصى)، لكن، استدعاءه ينحصر في لحظة التبرم والضيق، عندما أراد الشاعر أن نعانقه ونبثه لواعج شوقنا الشجن ونحن على مفرقين: الرحلة الأولى إلى الأقصى رغم النيران وحرارتها، أما الرحلة الثانية إليه فهي على الرغم من أدماء الأشواك لنا إيمانا من الشاعر بأن الفجر آت لا محالة، فها هو بريق من الأمل يحدو شاعرنا نحو الأقصى المكان الذي بارك الله حوله لنناغيه ويناغينا، "وإذا كان الاستدعاء المسيحي له غواية عند شعراء الحداثة جميعا"[43]، فإن الاستدعاء العقائدي بدياناته السماوية الثلاثة كان له غواية لشاعرنا حسن الديراوي الذي آثر أن ينهي قصيدته باستدعاء الأنبياء الثلاثة (موسى وعيسى) عليهما السلام، و(محمد) صلى الله عليه وسلم، وكأنما أراد بهذا الاستدعاء الديني أن يشمل الأنبياء برسالاتهم السماوية؛ ليأخذ منها ما تستفيد منه البشرية من الخير والحب والود، ونبذ الصراعات والخلافات فيما بينهم، وهذا الاستدعاء بدوره يعطي القدس قوة لا حدود لإمكاناتها وقدراتها التي تستطيع بها أن تصد أي معتد عليها أو

محتل.

الخلاصة

لقد حاول البحث أن يميط اللثـام عـن تحـولات الضمـائر الـتي انتشـرت بكـثرة في تضاعيف القصيدة والتي انحصرت في ضميرين هما: (أنا) و(هي) سواء أكانـا ظـاهرين أم مستترين، وكلاهما يعود على القـدس مـن خـلال التداعيـات النصيـة، للولـوج إلى فنيـة الشاعر ورؤيته الخاصة ـ معا، إذ يمكن النظر إلى التحولات بوصفـها تقنيـة مـن تقنيـات الشاعر، يطرح من خلالها رؤيته الخاصة للقدس حيث شحن القصيدة بضمـائر متحولـة متعددة، دمجت دلالات كثيرة في نسيج كلـي جمـع بـين الزمـان والمكـان، بـين المـاضي والحاضر والمستقبل. بين العرس والمأتم. ولم يكن هذا التوحد بـين القـدس وغيرهـا أمـرا عابرا، بل كان تقنية فنية اعتمدها الشاعر نفسه قاصدا تذويب كل ما ذكره بعـد الضمـير (أنا) و(هي) في القدس ليتوحد.

إن وصف تحولات الضمائر في القصيدة بأنه أيديولوجية التزمها الديراوي من حيث إنها تتعلق بحقيقة طرحـها الشاعر منذ السطر الأول عندما جعل القدس تتوحد مع الأنا. ثم جعلها تتخلل النسيج كله، لتصبح النتيجة توحد القدس مع كل ما توحد مع (أنـا). ومع كل ما توحد مع (هي)، حتى أصبح الضمير (أنا) يساوي (هي) بالتوحد، لأن كـلا منهما يعني القدس في نظر الشاعر، أو كما هو واضح لدينا، وإذا كان الشـاعر قـد أفـاض وتوسع في عملية التوحد فإنه لم يقصد الكثرة، لكنه يسعى إلى رصد رؤيـة للقـدس والـتي أراد أن ينقلها للقارئ عبر النص كله. وما هذه الأيديولوجية التي تميز بها الديـراوي إلا خلاصة إدراك ذاتي لواقع القدس من خلال قصيدته.

ولقد أظهر البحث أن التحولات تطرح التوحد بقوة واستمرارية، ولعلنا نلاحظ هـذا في جسارة الديراوي التحولية وممارسته الحرية في الانتقـال مـن العـرس إلى المـأتم، ومـن الأولى إلى الأخرى إلى المحشر بوصفها بدائـل شـرعية عـن القـدس مـن خـلال تحـولات الضمير.

هذا وقد تتبعت الدراسة تحولات الضمائر بدلالاتها المتغيرة التي تمثلـت في الزمـان بأنواعه وفي الأماكن الفلسـطينية في مدننـا وقرانـا وأشـجارنا وأزهارنـا، في أفـراح النـاس وآلامهم معا، ولعل القدس من خلال الضمائر المستخدمة في القصيدة تتحول من فكـرة إلى فكرة كشفت عنها الدراسة وعن رؤية الشاعر حسن الديراوي الحقيقية الحقة للقدس.

ولقد سيطرت على الشاعر حسن الديراوي فكرة التوحـد منـذ الوهلـة الأولي سـيطرة كاملة، ولقد وضحت هذه السيطرة من البنية الإفرادية والبنية التركيبية إذ هام الشاعر في خياله ونسج لنا صورة واضحة لما قرأه في عيون القدس، وجعل هذه القصيدة مصدرها لغة العيون وهي اللغة التي تكون أكثر صدقا ودقة، فقد وظف الديراوي الـتراث العقـائدي في هذه القصيدة بصورة بينة جلية للنظر، إذ أشار إلى الأديان السماوية وإلى الرسل والأنبيـاء بصورة واضحة، من خلال تحولات الضمائر.

وجملة القول إن قصيدة الديراوي بما فيها من تحولات تحكي مشـاعره وأحاسيسـه بل وحالته النفسية تجاه القدس ـ كما أوحى بمعان كثيرة، فعندما تحـدث عـن التوحـد جعلها تتوحد مع كل حركات البشرية وسكناتها: بداية الكون ونهايته. وما اعتراه مـن مد وجزر عبر مساره الطويل الطويل. وهذا بدوره يبين لنا تمـيز الديـراوي عـن غـيره في شخصيته وفي شاعريته، فقد جاءت قصيدته في صورة طريفة. جعلها على لسـان القـدس من خلال لغة العيون، وهي صورة طريفة يقـدم بـها نصـا فنيـا شـعريا ينمـاز بـالعمق في تفكيره، واستقصاء معانيه، لقد كان الشاعر ينزع من فكرة إلى أخـرى وفـق رؤيـة خاصـة به، وقد تدرج بهذه الفكرة حتى أوفي الموضوع حقه. ترى أكان هكذا؟ لعل وعسى..

وإني لأغني مع الشنفرى آخر المطاف:

لتبلـغ عـذرا أو تنـال غنيمـة ومبلـغ نفس عذرهـا مثـل منجـح

الهوامش:

(1) انظر الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الشريحية (ECONST RUCTION): د. عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م / 270.

(2) القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح العلوم للسكاكي: محمـد صـلاح زكـي محمـود أبـو حميدة. رسالة دكتوراه مخطوطة ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس. 1996م / 71.

(3) التفكير اللساني في الحضارة العربية: د. عبد السـلام المسـدي. الـدار العربيـة للكتـاب. ليبيا. ط2. 1986م / 317.

(4) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: د. محمد عبد المطلب، ط1. 1990م / 106.

(5) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: 271.

(6) بناء لغة الشعر. جون كوهين. ترجمة د. أحمد درويش. مكتبة الزهراء. القـاهرة. ط1. 1985م / 181.

(7) ديناميـة النـص(تنظـير وإنجـاز): د. محمـد مفتـاح. المركـز الثقـافي العربـــي. بـيروت. ط2. 1990م/42.

(8) هكذا تكلم النص (استنطاق الخطاب الشعري لرفعـت سـلام): د. محمـد عبـد المطلـب. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997 / 11.

(9) السابق: 12.

(10) علم اللغة والدراسات الأدبية. دراسة الأسلوب. البلاغة. علم اللغة النصي: برندشبلنر. ترجمه. وقدم له. وعلق عليه الدكتور محمود جاد الرب. الدار الفنية للنشر والتوزيـع ـ القاهرة ط1. 1987م / 132.

(11) إلى القدس الشريف شددت رحلي: أ. حسن الديراوي. مكتبـة الأمـل التجاريـة. غـزة. ط1. 1999م / 1.

(12) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: 24.

(13) الآية (1) من سورة الإسراء. قال المفسرون رضي الله تعالى عنهم "إن البركة حول المسجد الأقصى تتمثل في جعل حوله. بعض الأنبياء المصطفين الأخيار. وأكثر فيـه مـن الثمـار والأشجار. ومجرى الأنهار. وأصبح بذلك الإيمان بالإسـراء جـزء مـن عقيـدة المسـلمين. فهو قبلتهم ومهبط الملائكة والوحي وفيه يحشر الناس يوم القيامة". انظر تفسير القـرآن =

العظيم، الإمـام أبـو الفـداء إسمـاعيل بـن كثـير القرشـي، دار نشـر الكتـب الإسـلامية، باكستان، ط1، 1973 / جـ 2/3 في تفسير أول سورة الإسراء. وانظـر فـتح البـاري بشـرح صحيح الإمام البخاري، الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسـقلاني ت852هـ، تحقيـق سماحة الشيخ عبد العزيز بن باز، ومحمد فؤاد عبد البـاقي، ومحـب الديـن الخطيـب، المطبعة السلفية ومكتبتها، القـاهرة، 1380 هـ / جـ 6 / 64، 408.

(14) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 1.

(15) هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام: 94.

(16) انظر المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية. جمهوريـة مصر العربيـة، مطـابع الأوفسـت بشركة الإعلانات الشرقية ط3، 1985م جـ 1 / 25 مادة (الألم).

(17) القصيدة والنص المضاد: د. عبد الله الغذامـي: المركـز الثقـافي العربـي، بـيروت، جـ 1 1994م / 79.

(18) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 1.

(19) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: د. محمد عبد المطلب، (بدون طبعة) 1986م / 392.

(20) انظر المعجم الوسيط جـ 1 / 13 مادة (أرخ).

(21) انظر شعر عمر بن الفارض، دراسـة أسـلوبية: رمضـان صـادق، الهيئـة المصريـة العامـة للكتاب، 1998م / 69.

(22) انظر شعب الإيمان: الحافظ أبو بكر بن الحسـين البيـهقي، تحقيـق أبـي هـاجر محمـد السعيد بن البسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1990م / جـ 3 /486.

(23) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 1.

(24) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي: د. محمد العبـد، دار المعـارف، القاهرة، ط1، 1988م/ 67.

(25) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 2.

(26) الثابت والمتحول: (علـى أحمـد سـعيد) أدونيـس، دار العـودة، بـيروت، ج3، "صدمـة الحداثة" ط2، 1978م / 313.

(27) الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل: تأليف قاضي القضاة أبو اليمن القاضي مجير الديـن الحنبلي رحمه الله، مكتبة المحتسب ـ عمان _ الأردن ط1، 1973م ـ جـ 1/ 105.

=

(28) دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف، الدار القوميـــة، القـــاهرة، (د.ت) / 205، 206.

(29) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: وليم راى، ترجمة يوئيل يوسف عزيـــز، دار المأمون، بغداد ط1، 1987م، / 196.

(30) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 3.

(31) السابق: 3.

(32) السابق: 3.

(33) السابق: 4.

(34) دينامية النص (تنظير وإنجاز): 116.

(35) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 5.

(36) هكذا تكلم النص (استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام): 103.

(37) السابق: 104.

(38) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 5

(39) السابق: 5، 6.

(40) السابق: 6، 7.

(41) هكذا تكلم النص " استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام ": 147.

(42) إلى القدس الشريف شددت رحلي: 7، 8.

(43) هكذا تكلم النص "استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام": 146.

قائمة المصادر والمراجع:

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي: د. محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988م.
- إلى القدس الشريف شددت رحلي: أ. حسن الديراوي، مكتبة الأمل التجارية، غزة، ط1، 1999م.
- الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل: تأليف قاضي القضاة أبو اليمن القاضي مجير الدين الحنبلي رحمه الله، مكتبة المحتسب ـ عمان ـ الأردن ط1 ، 1973م.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة: د. محمد عبد المطلب، 1986م.
- بناء لغة الشعر، جون كوهين، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1985م.
- التفكير اللساني في الحضارة العربية: د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط2، 1986م.
- الثابت والمتحول: (علي أحمد سعيد) أدونيس، دار العودة، بيروت، الجزء الثالث، "صدمة الحداثة" ط2، 1978م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الشريحية (ECONST RUCTION): د.عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
- دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف، الدار القومية، القاهرة، بدون (ط.ت).
- دينامية النص (تنظير وإنجاز): د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط2، 1990م.
- شعب الإيمان: الحافظ أبو بكر بن الحسين البيهقي، تحقيق أبي هاجر محمد السعيد بن البسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1990م.
- شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية: رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي: برندشبلنر، ترجمه، وقدم له، وعلق عليه الدكتور محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع ـ القاهرة ط1، 1987م.
- القصيدة والنص المضاد: د. عبد الله الغذامي: المركز الثقافي العربي.

بيروت، 1994م.
- القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح العلوم للسكاكي: محمد صـلاح زكـي محمـود أبو حميدة، رسالة دكتوراه مخطوطة ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس، 1996م.
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: د. محمد عبد المطلب، ط1، 1990م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية. جمهوريـة مصـر العربيـة، مطـابع الأوفسـت بشركة الإعلانات الشرقية ط3، 1985م.
- المعنى الأدبـي مـن الظاهراتيـة إلى التفكيكيـة: وليـم راى، ترجمـة يوئيـل يوسـف عزيز. دار المأمون. بغداد ط1، 1987م.
- هكذا تكلـم النـص (اسـتنطاق الخطـاب الشـعري لرفعـت سـلام): د. محمـد عبـد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.