القدس منارة الشعر العربي

محمد حسن عبدالله

استاذ بقسم اللغة العربية - جامعة القاهرة

الملخص

المنارة اجتذاب لتحديد اتجاه وهداية ، ولها قوة الرمز وحضوره ، وهكذا كانت مدينة القدس منذ تجليها المبكر المعاصر لفجر الدعوة المحمدية (الإسراء ، ثم التوجه إليها قبلة للصلاة)، وقد فتح المسلمون القدس غير مرة ، وفقدوها غير مرة أيضاً ، فأضمرت – رمزياً – قضية الصراع الإسلامي في سبيل العقيدة ، والصراع العربي في سبيل القومية ، والنضال الفلسطيني من أجل فلسطين .

احتفى الشعر العربي بمدينة القدس بهذه المعاني الدينية والقومية والوطنية ، مواكبا المحن التي تعرضت لها ، غير أن الشعر الحديث ، وقد احتل الصهاينة المدينة المقدسة بكاملها منذ 7/ 6/ 1967 وإلى اليوم ، أبدى تحريضاً دائباً على ضرورة استعادة القدس ، معتمدا على مبادئ العقيدة ، والحق التاريخي ، وما بذل الشهداء عبر العصور . لم يختلف شعراء فلسطين عن غيرهم من العرب في درجة الاهتمام ، أو في بناء فكرة القصيدة ، أما أساليب الأداء فإنها – بالضرورة – تستجيب لمقدرة الشاعر .

بين أيدينا عدد من الشعراء يصعب حصره من أصحاب القصيدة الواحدة ، ولكن شعراء مثل محمود حسن إسماعيل ، وهارون هاشم رشيد ، ومحمود درويش ، وفاروق جويدة ، وغيرهم قد تابعوا توجههم إلى تلك المنارة الزاهية تقديراً لسمو الهدف وقوة الشعور بالواجب .

1 – ثلاث مقدمـات

مقدمة أولى عن العنوان واستدعاءاته

قـد يبدو هـذا العنـوان تعميماً يصعـب القبض علـى أطرافـه، أو الوقوف على ضفافـه، ولكن تأمـل ما تحدده الحقيقة (القدس = المدينة، المـكان المقدس الذي تناوبت عليه عدة أسـماء عبر العصور، وتداخلت أو ازدوجت بعض هذه الأسـماء مع ترادف الأحـداث وحقب التاريخ كما سـنرى)، ثـم ما يوحي به المجاز (منـارة) وهذا الإيحاء أو التخييل هو وظيفة المجاز الأساسـية، سـيؤدي هذا الارتباط النحوي (المبتدأ والخبر) والمنطقـي (المحمـول والموضـوع) إلى ما يؤصـل كينونة الشـعر، بأن تكـون «القدس» موضوعاً، و«المنارة» شـكلاً، وهدفاً (وظيفة)، وباجتماعهما في علاقة تتخلق وتتحدد القصيدة التي نبحث عنها، أو نبحثها في سياق هذا الشعر العربي.

يتحـدد مفهـوم المنارة، بعدد من الصور حسـية الإدراك، معنوية المغزى، كما هو شـأن الجذور الضاربة في القدم لدلالات الألفاظ، وهكذا نجد في معجم لسان العرب (مـادة: نـور): المنار والمنـارة: موضع النور، والمنارة: الشـمعة ذات السـراج، ويحددها ابن سـيده بأن المنارة التي يوضع عليها السـراج، والمنارة: التي يؤذن عليها وهي المئذنة (فالنـور في هـذه الصورة روحي معنـوي)، والمنار محجة الطريق، وهنـا تنبثق الدلالة الرمزية (المعنوية) من رحم المعنى المدرك بالحاسـة، فيتدرج من أن يكون التنوير: وقت إسـفار الصبـح، وأن يكون المنـار: العَلَم، أو عَلَـم الطريق، إلى أن يقـول أبو هريرة في حديثه: إن للإسـلام ضـوى ومناراً، أي علامات وشـرائع يعرف بهـا. إذاً، فقد وصلنا مشـارف المعنـى المتداول – باللفـظ والوظيفة – للمنارة، التي نعـرف موقعها في مكان بارز على شـاطئ البحر، قريب من الميناء، وظيفتها أن تهدي السـفن البعيدة إلى المرفأ؛ الاتجاه الصحيح الآمن!!

يبقـى أمـران يتعلقان بهذا العنـوان، إذ جاء مطلقاً من قيـد التحديد الزمني، فلم يفـرض سـياجاً من العصـور أو الأحداث أو السـنين، وكما نعرف فإن المدينة المقدسـة ذات جذور زمنية ترجع إلى ما يتجاوز سـبعة آلاف سـنة، ولكن هذا التاريخ الضارب فـي عمق الزمن لم يكن للشـعر العربي – في هذه المدينـة – وجود، لقد تكلمت لغات

شـتى، حتى اسـتقرت عربيتها، وليس عروبتهـا (فقد كان الكنعانيـون عرباً) بعد الفتح الإسـلامي، بتدرج طويل، ربما عجلت بحسمه الحروب الصليبية التي بدأت في القرن الحادي عشـر الميلادي. واسـتمرت في موجات لنحو ثلاثة قرون!! وهنا يتحقق المعنى الوظيفي للمنارة، فقد شـهدت المدينة المقدسـة الكثير من العلماء واللغويين، ومن بين أبنائهـا عائلات عريقة في توارث مناصب القضـاء والفتيا والتدريس، ولكن يندر جداً أن ينبغ من بينها شاعر كبير، مع أن الإحصاء المبدئي يكاد يجزم بأن «القدس» قد فازت بقدر من الشعر العربي لا تبلغه مدينة أخرى في تاريخ الإسلام.

إنهـا – كمـا يدل الحديث الشـريف – المدينة الثالثة بعد مكـة والمدينة، في درجة القدسـية وأفضلية شـد الرحال إلى مسـجدها، ولكنها المدينة الأولى التي عانت تنازع أصحاب الأديان السماوية الثلاثة، فتعرضت أسوارها للتخريب، وللحرائق، وفاضت شـوارعها بالدماء، تلتقي فيها دماء المحاربين بدماء النسـاء والأطفال والمسـالمين. وهذا التاريخ الدموي المتنكر لقدسـية سـلام المدينة وحرمة دماء المسـالمين مـن أهلها قد امتد إلى يومنا هذا، ومن هنا كانت تلك القصائد التي يصعب حصرها، وتتنوع موضوعاتها بـين أحزان الانكسـار، وبكاء الشـهداء، ورفـع الدعـاء بالانتقام من المعتديـن والنصر للمؤمنـين، والفرح باسـتعادة الحق المسـتلب والأمـان المفتقد.حدث هـذا في موجات الحـروب الصليبية،وحـدث مـا يناظره فـي مواجهة المـد الصهيوني الجاثـم على صدر المدينة إلى اليوم،والطامع في تهويدها!!

ويبقى – أخيراً – أن العنوان يشـير إلى «الشـعر» وليس «القصيدة»، والشعر نـوع من أنـواع الإبداع اللغوي، أو شـكل في مقابـل النثر، ولكـن القصيدة «بناء» أو تشـكيل من عناصـر وفق آليات محددة يعرفها أهل الصناعة من مبدعي الشـعر وناقديه، وإننا حيال هذين الأمرين آثرنا الاقتصار على الشعر المعاصر؛ لأنه الأقوى حضـوراً وتعبيـراً عن واقع ما تعيشـه مدينة القـدس من نازلة العـدوان الصهيوني المتطلـع إلى القضاء علـى عروبتها، واقتلاع جذور انتمائها الإسـلامي بما يدبر من تدمير المسـجد الأقصى، ومطاردة اللغة العربية حتى في مسمى أحيائها التاريخية. أمـا الاختيـار المنهجـي بين «الشـعر» و«القصيـدة»، فقـد رأينا أن تكـون الأفضلية للقصيدة، لأسباب نذكرها.

إن اتخاذ «القدس» شعاراً، أو مناراً، هو تحديد للموضوع أو المحتوى الذي يمنح الشعر أو القصيدة حق المثول في الدراسة، وإذا كانت المناسبة الراهنة (إعلان مدينة القدس عاصمة للثقافة العربية – لعام 2009) حافزاً للدرس النقدي، فإنها لم تكن حافز الإبداع، فالقصائد التي نعنى بها قد اتخذت القدس مناراً في مناسبات مختلفة، نفسية أو ذاتية تخص الشاعر، أو سياسية أو اجتماعية أو دينية أو عسكرية.. لا يختلف في هذا الشاعر من أبناء فلسطين، الذين يعيشون في إطار الدولة الصهيونية أو فيما تبقى من أرض فلسطين بيد أبنائها، أو في المنافي، عن الشاعر العربي الذي يعيش في هذا القطر أو ذاك من أرض العرب أو أرض غيرهم. المرتكز هو «القدس»، وهذا المرتكز هو أساس للجانب الموضوعي في المفاضلة بين قصيدة و أية قصيدة، ولكنه ليس «المعيار» الذي تمتاز به قصيدة عن القدس، على قصيدة غيرها عن القدس أيضاً، فالمعيار هو الإبداع، المؤسس على الموضوع، هو إبداع في الموضوع، وليس مجرد ترديد الموضوع أو استعادته أو الطواف حوله أو تسجيل صفاته المعروفة أو فضائله المرددة، فالإبداع – في جوهره – كشف ورؤية تتجاوز البصر إلى البصيرة، وتخترق المألوف إلى المثير والمدهش، لا يستمد ذاكرة الإحصاء (إحصاء الأشخاص التاريخيين، أو الأحداث، أو الخوارق والمعجزات) ليبين لنا خصوصية الوصف أو صحة الانتساب (انتسابنا إليه أو انتسابه إلينا) عن طريق إنعاش الذاكرة القومية أو الإسلامية، إن الإبداع يستوعب هذا دون أن يجعل منه جوهر رسالته، يستوعبه ليستخلص منه رؤيته الكاشفة التي كأنما تصدر عن تلقائية وبداهة لم تمرّ بمرحلة معاناة التفكير وتجريب الأساليب التي تحقق الملاءمة وتنفذ إلى ضمير المتلقي عبر تقنيات تستوعبها خبرته الفنية (ذوقه) وتتقبلها مرجعيته الثقافية، وتضيف إلى وعيه القومي والإنساني ما يجعله أنفذ إدراكاً وتوحداً مع جماعته تجاه القدس والعمل في اتجاه حمايتها برعاية خصوصيتها الروحية المنفتحة على الأديان السماوية الثلاثة، إذ كانت الوعاء الذي احتوى أهم رموز هذه الأديان في مراحل فاصلة من إقرار مبادئها[1].

مقدمة ثانية عن الروافد المنسربة المتصلة بالغرض

ومعنى منسربة أنها ذات مسلك خفي (نسبياً) متتابع، وقد تحمل الكلمة معنى المضيّ في الأمر على غير وجهة محددة الهدف [2]، فإذا تلمسنا هذا المعنى بالنسبة لما

كتـب عن القدس فسـنجد بين أيدينا نتاجـاً ضخماً يعجز البحث الأدبي عن اسـتيعابه وتأطيـره: فهنـاك المتسـرب فـي إبداعـات الشـعر القديم (فـي العصور الوسـطى إبان الحـروب الصليبية بخاصة) وهذا الشـعر متنـوع الموضوعات مع وحـدة الغرض وهو تمجيد القدس، وإعلاء مقامها وإذكاء روح الكفاح تجاهها، فهناك ما كتب من شعر في رثائها إبان اقتحام جيوش الفرنجة لها، وما كتب من قصائد التمجيد حين إعادة فتحها، ويدخل في هذا ما مدح به صلاح الدين، ومن بعده بيبرس في انتصارهما على الفرنجة، وعلى المغول، كما تدخل في التسـرب كتابات ظاهرها النثر وجوهر الرؤية فيها شـعر، كما سـنرى في القصة والمسـرحية. لا يتسـع المجال في تعقب المادة المنسربة في التاريخ لأن نتوقـف عند إبداعـات كاتب مثل العماد الأصبهانـي (519 – 597 هـ) الذي ألف سبعة مجلدات في أخبار صلاح الدين وفتوحه، ونشرت له مؤخراً الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر كتاب «الفتح القسّي في الفتح القدسي»، وكان معاصراً لصلاح الدين ويعد من وزرائه، وشـهد فتح القدس ووصف هذا في كتابه بأسلوب مؤثر على الرغم من طابعه المسـجوع المصنوع،كما ألف في أخبار صلاح الدين وفتوحاته كتاب «البرق الشامي»، وينتمي – أسلوباً – إلى الفتح القدسي [3]. ومثل هذا نجده في دراسة تاريخية مستوعبة لأخبار سلاطين الأيوبيين (كتاب مفرج الكروب في أخبار بني أيوب – لابن واصل (المتوفى 697هـ) – تحقيق جمال الدين الشيال) بخاصة الجزء الثاني، وفيه ينقل عـن العماد الأصبهاني، ويتجاوزه بأن أبدى اهتماماً خاصاً بمعارك صلاح الدين حول بيت المقدس حتى تم له فتحها، وسـجل لنا نصّ خطبة الجمعة الأولى المقامة بالمسـجد الأقصـى عقب دخول صـلاح الدين، وأداها بأمر صلاح الديـن القاضي محيي الدين بن زكي الدين، وقد وصف ابن واصل مظاهر استعادة المدينة المقدسة ومنطقة الأقصى بخاصة وجهها الإسـلامي وصفاً شـعرياً مؤثراً، يتجاوز في شـعريته ما سجله من نظم الشـعراء في المناسبة: الجواني المصري نقيب الأشراف بالديار المصرية، وبهاء الدين بن الساعاتي، وابن سناء الملك، والملك المظفر بن شاهنشاه بن أيوب[4].

وفـي الوقـت الـذي نلمس فيـه – عملياً – أن الإحاطة بالشـعر الـذي قيل في القـدس من الصعب أو المحال أن يحـاط به، ومن باب أولى إذا جرى التتبع على لفظة «القـدس» أو مـا يرادفهـا في الشـعر قديمـه أو حديثه، فإنـا قد أحصينا مـن أطروحات

الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية وحدها ستاً وعشرين أطروحة حتى نهاية القرن العشرين، ما بين الموضوعات مثل شعر الجهاد في الحروب الصليبية، والغربة والحنين في الشعر الفلسطيني، وفنون الشعر لدى شاعر فلسطيني بعينه مثل: عبد الرحيم محمود، وفدوى طوقان، وكمال ناصر، فضلاً عن أثر فلسطين في شعر قطر عربي آخر: (الجزائر والعراق على سبيل المثال) هذا ما سجلته الوثائق المصرية [5]، وهو مؤشر على اتساع الظاهرة، الذي يدل – بدوره – على ما يشغله موضوع القدس في الضمير العربي وما يوجه من مواهب الشعراء والتطلع بالتأثير في الجماهير. ومما تيسر لنا من الدراسات التي أجريت عن القدس تحديداً كتاب بعنوان: «بيت المقدس في شعر الحروب الصليبية» تأليف عبدالجليل حسن عبدالمهدي (1988)[6]، وآخر بعنوان: «القدس في الشعر العربي»– تأليف إبراهيم حلمي (2008) [7]، بين الدراستين اختلاف في التقسيم تحت العناوين الفرعية، وهذا متوقع لاختلاف توجهات الشعر القديم بالنسبة للحديث والمعاصر، فقديماً كان البكاء والضراعة عند الفقد، ومدح السلاطين عند إعادة الفتح، وما أشبه هذا، أما شعر القضية عند شعرائنا فإنه يصدر عن موقف، ويعبر عن رؤية، ويستعين بمعارف وخبرات وإشارات، ويحيي صفحات وأحداثاً مطوية.. وهذا يؤثر في بنية القصيدة بحيث يصعب أن تنتظم أكثر هذه القصائد (الحديثة) تحت مقولات أو عناوين، حتى لتكاد كل قصيدة متميزة تستقل بنسقها وتستدعي من فنون اللغة وبراعة التصوير ما تتحدى به الشبيه. أما الجانب المشترك بين الكتابين المشار إليهما آنفاً فهو حشد النصوص وتزاحمها، بصفة خاصة في «القدس في الشعر العربي» الذي بذل جهداً واضحاً في استقصاء القصائد الخالصة للقدس، ثم تلك التي عرج السياق إليها، أو أشير إليها في بعض أبياتها، وهذا جهد ليس بالهين. لقد نبهنا إلى شعراء وقصائد، كما أضاف لمسات تحليلية، سنستعين بها في مواقعها.

من الروافد المنسربة ما كتب صراحة تحت مسمى «رواية»، وما يمتزج فيه الشعر بالحكي، والتاريخ بالمشهدية، من الرواية ما كتبه الدكتور نجيب الكيلاني بعنوان: «عمر يظهر في القدس»، وهذا هو الافتراض الأساسي الذي انبثق منه موضوع الرواية المتخيلة، ذات الهدف النقدي المتحفظ تجاه كثير من مجريات حياتنا المعاصرة، والطابع

الشعري المؤسس على تخييل بعيد المدى، يفترض أن الخليفة عمر بن الخطاب قد ظهر في مدينة القدس، وعايش عربها، وثار على عدوان يهودها، وطارد راشيل لأنها ترتدي لباس البحر (المايوه) ولكنه رحب بها حين أعلنت إسلامها وأبدت عواطفها المغرمة به، وما هذه العواطف إلا أحبولة قصد بها إثارة البلبلة، وإشاعة أن الخليفة عميل لإسرائيل وأمريكا.. إلخ.[8] وفي سياق الحكاية تظهر أفكار المؤلف، ورأيه في أخلاق العصر التي لا تختلف عن الجاهلية السوداء، وأن ظهور عمر خطر على إسرائيل لكنه أشد خطراً على دنيانا المليئة بالكذب والخوف والنفاق!! إن الكاتب حاول أن يعطي مسوغاً لاختيار عمر أن يظهر في القدس، فهو الذي تسلمها من أهلها بعد حصار الحامية الرومية، كما أن القدس – حين كتب الرواية – كانت لا تزال مقسمة بين القدس القديمة (العربية بمسلميها ومسيحييها) والقدس الجديدة (اليهودية)، على أن عمر اختفى آخر الرواية مما أتاح لأحد الأدعياء أن يعلن عن نفسه زاعماً أنه هو!! إن القدس حاضرة في عنوان الرواية، وليس لها حضور في أحداثها، على أنها تمنح الحكاية مداها الفلسطيني الجامع والإسلامي أيضاً، وهذا مسوغ لاختيار القدس مكاناً لظهور ابن الخطاب. مع هذا يبقى تشكيل الحكاية السردية قاصراً عن أداء الإيهام بالممكن وإثارة التشويق، من ثم فعنصر الرواية هو الجانب الضعيف، ولا يتجاوز النظر إليها كونها من الكتابات التعليمية الدعوية التي تسود كتابات نجيب الكيلاني.

أما العمل الآخر فقد كتبته الشاعرة الدكتورة طلعت الرفاعي، وصنفه غلافها على أنه «شعر» جرياً على شهرتها شاعرة بخاصة زمن دولة الوحدة المصرية السورية (الجمهورية العربية المتحدة 1958 – 1961) أما العنوان فهو: «فتاة من القدس»[9]، وهذا العمل الموسوم بأنه شعر ناضب الشعرية، ليس لغلبة المعلومات التاريخية، وهشاشة التكوين الحكائي وحسب، وإنما لأن الموزون المقفى به لا يبارح مستوى نظم الأناشيد المدرسية، غير قليل من النبضات الشعرية الأقرب إلى الغزل وأحياناً الشكوى والحنين، دون أن تتوحد هذه النثارات الشعورية في تشكيل أدبي شائق يخرج بها من حيز المقطوعات المتتابعة الملصقة إلى مستوى الحكاية الدرامية المؤثرة.

هناك مسرحيات جادة – فنياً – استمدت موضوعها من قضية فلسطين، وتبدو فيها القدس ركيزة مكانية محورية، ورمزاً لاختزال الصراع. كتب عبد الرحمن

الشـرقاوي أربـع مسـرحيات: تمثال الحريـة (1967) – وطنـي عكا (1970) – النسـر والغربان (1976) – النسـر وقلب الأسد (1976)، وقد عرف بها ولخص موضوعاتها إبراهيم حلمي (10)، أما أشهر المسرحيات (النثرية) وأقدرها على تجسيد قضية القدس فهي مسـرحية: باب الفتـوح، التي كتبها محمود ديـاب (1932–1983) ومثلت على مسارح القاهرة زمناً ليس بالقصير.

مقدمة ثالثة عن المنهج

نعنى في هذه الفقرة من مقدمة الدراسة بأمرين:

الأول يتعلـق بموضـوع القـدس وحدود هذا الموضـوع، والآخر: المنهـج النقدي (أوالمخطط) الذي يلائم هذا الموضوع؛ بحيث يصل في صورة أدبية كاشفة عن جمالياته إلـى المتلقي. لا نسـتطيع أن نغفل مناهج النقد الحداثية السـائدة في هـذه المرحلة، ما بين البنيويـة، والأسـلوبية، والتفكيكيـة، والنصيـة. لـكل منها أسسـه ومسـوغاته ووجاهته وأهدافـه، غيـر أنها في اختلافهـا تتفق على رفـض العناية بالإبداع الأدبي على أسـاس موضوعه. «والقدس» علم على مكان، وهذا المكان يشـكل لحمة الموضوع وسـداه، من ثـم فإن انتخاب القصائد على أسـاس موضوعها لن يخلو مـن تحفظات منهجية واجهنا مثلهـا مـن قبل في دراسـة نقدية عـن روايات نجيب محفـوظ (11)، ولعلـي حاولت أن أتجنب ما يحتمل من سـلبيات التقسـيم الموضوعي القائم على تجزئة المحتوى في دراسـة أجريتهـا عن القصائد التي صنعها شـعراء الجزيرة العربيـة والخليج في موضوع «الجزائر » – وهو في هذا شـبيه بموضوع القدس في سيطرة التحديد المكاني، وإن كانت اتجاهات القـول وأشـكال الصـور والمواقف تختلف علـى الرغم من تقـارب (أو تطابق) حالات العدو المعتدي (12)، فقد أجريت دراسـتي على القصائد وسـطاً بين مبادئ البنيوية التي توجـه اهتمامها إلى اكتشـاف أنسـاق الترابط الداخلي بين الوحدات التي تشـكل نسـقاً يصنـع قصيدة، ما بين التماثـل والتناقض والتوازي والتقاطـع، والتكرار والتكافؤ. ومن المهم أن أقرر أنه من التعسف الزعم بأن أية قصيدة هي بالضرورة صالحة لتطبيق التحليل البنيوي، وهنا (قد) تسرع الأسلوبية في استجابتها للتطبيق على بعض من هذه القصائد، من ثم كان الاهتمام بالعناوين، وبالمعجم اللفظي، وبالبنية الصوتية، وبنحو الجملة وصيغ

الصرف لبعض المفردات، والإيقاع والعروض.. وبهذا – فيما أرجح – أمكن «توصيل» هـذه القصائـد إلى المتلقـي كل في ضوء جماليات تشـكيلها دون تعسـف بفرض هيكل نقدي مفرغ، تلوى فيه أعناق القصائد ليدخل الجمل في سـم الخياط. إن هذه الطريقة – التي لا أستبعد أن أعدها منهجاً – لم تحقق «العدالة» النقدية في تحليل القصائد وحسب (وكأنها درجات من التقاضي تلائم مسـتوى ونوع القضية، وهدفها المشـترك أن تكشف عن الحقيقة)، إنها تناسب ذائقتي وإيماني بمبدأ «القاضي الطبيعي»!!

والآن.. فـإن التسـاؤل الـذي نبحـث عـن جوابـه هو: هـل يصلح هـذا المنهج الانتقائي القائم على مبدأ «الملاءمة» أن يكون الموجّه للتحليل في قصائد القدس ؟! من المهم أن نسـتعيد بعض ما سبقت الإشارة إليه، بخاصة في المقدمة الثانية، وفي صدارته أن ذكر القدس يشـكل ظاهرة عظيمة الاتسـاع، في صيغة قصيـدة، وقصائد متعاقبة أو متقطعـة علـى مراحل لذات الشـاعر، كما يمكن أن تشـغل مقطعاً أو نقلـة في قصيدة، أو بيتـاً واحـداً بقـوة التداعـي أو بطلب القافية، وإن هـذا الامتداد الذي يبسـط هيمنته على ديوان كامل، أو على عدة قصائد قالها الشـاعر نفسه في عدة مواقف أو مناسبات اختلـف زمانها وتعـددت مثيراتها، وتوحدت بؤرتها، وهنـاك أصحاب الواحدة، التي قد تطول إلى عشرات، وربما مئات الأبيات أو الأسطر، وقد تتركز حول لحظة انبثاق لا تتجاوزها، كما تصنع الفراشة شرنقتها. هذا الاختلاف في الامتداد، وفي قوة التواصل بـين القصائـد المتعـددة، أو الانقطاع فيمـا بينها هو الـذي يملي علينا موقـع القصائد أو القصيـدة في تسلسـل رأينا أن يعطي الصـدارة لدواوين القدس، تلـك الدواوين التي سجلت اسم القدس على أغلفتها، وهذه ليست مسألة مظهرية، إنها تحمل دلالة رمزية علـى درجـة التفاعل مع الموضـوع، على أن العنوان وحده لا يكفـي، أو أنه ليس صكاً بالتفرد والصدق والجودة، فلهذا وسائله المحددة بعناصر البناء الشعري، وهذه العناصر هي المقياس الذي نصطحبه في تشـريح الديوان، كما في تشـريح أقصر القصائد، وإن أضيف إليه ما يستدعيه الامتداد من الإفاضة في بناء الصور وتوليد المعاني والتفنن في مد خيوط النسـيج حتى تشد النهاية إلى البداية مؤصلة للمعنى الكلي للقصيدة، وهذا أمر مطلوب بقدر محسوب، يحكمه فيض الوسائل المتاحة في المطولات، كما يحكمه التكثيف وذكاء اللمحة وقوة المفارقة في القصيدة القصيرة، والقصيرة جداً (الأبجرام)

فقـد بـان لنا -إذاً- أن الإحاطـة بقصائد القدس في العصر الحديـث أو الزمن القريب غيـر ممكنة، وغيـر مطلوبة من الوجهة الفنيـة أيضاً؛ إذ نجد في الكثيـر من هذه القصائد حسـن النيـة وسـلامة القصـد والرغبة في إثبات المشـاركة يسـبق قـدرة الموهبـة ونفاذ البصيرة الشـعرية، كما يتقاصر فيه قدر المعرفة بالتاريخ، وسـير الأبطال، وهكذا يتسلل الاضطـراب إلـى بنية القصيدة الذي يتجسـد – قبل كل شـيء – في تنسـيق مراحلها، وامتـزاج ألوانهـا على قدر، فضلاً عن تكامل معانيهـا وصورها بحيث تحيل في النهاية علـى إدراك عام يمكن اسـتخلاصه والاحتفاظ بـه بين مقتنيات الذاكرة الشـغوفة بكل نفيـس. يحق لنا أن ننتخب الأجود، المتميز بمذاق فريـد، من الدواوين، كما من أعمال الشـعراء الذين تكررت لهم قصائد عن القدس دون أن تتكرر المعاني وتتناسخ الصور وتتجمد الأهداف، بدءاً من شـعراء المطولات بلوغاً إلى شعراء الكثافة واللمحة، وفي هذا التحديد ما يدل على أننا لن نتوقف عند الأبيات المفردة التي تبرق في سـياق ليس له بريق الإبداع الموهوب.

إن ميـزة هـذه القسـمة التـي ارتأيناها أنها تقوم على شـكل القصيـدة (ليس في نسقها العروضي وإنما في امتدادها)، ومن داخل هذا المعيار الكمي تأخذ عناصر البناء الشـعري حقهـا من الرعاية على مـدى القصيدة المفردة، وعلى مـدى تآلفها مع قصائد أخرى للشاعر نفسه، من ثم سنمضي عبر عناوين رئيسية:

1 – دواوين القـدس.

2 – متتابعات ومطولات القدس.

3 – فـرائد القدس.

إن سـمو القضيـة التـي تجتذب الشـاعر ليصنع فيهـا قصيدة أو أكثـر لا تعني ما يتجاوز رغبته في أن يقول، ولكن هذه الرغبة (الشخصية) لن تكون ضماناً لاستحقاق مـا ينظمـه بأن يعد من الفن الشـعري، ونقـدم هنا مثالين من مرجعين أشـرنا إليهما في الفقـرة السـابقة. فهـذه أبيات للشـاعر يعقـوب بن محمد المجـاور، قالها عند سـقوط القـدس بأيدي الفرنجة (الصليبيين)، فبعد أن يطلب مـن عينيه – في مفتتح القصيدة – ألا ترقأ من العبرات، على المسجد الأقصى الذي جل قدره، يقول:

لتبـك على القـدس البلاد بأسـرها وتعلـن بالأحـزان والتـرحـات
لتبـك عليهـا مكـة فهـي أختها وتشكو الذي لاقت إلى عرفات
لتبـك علـى ما حـلّ بالقـدس طيبة وتشـرحه فـي أكـرم الحجرات
فمـن لـي بنواح ينـوح علـى الذي ... إلخ.....

فهذا كلام ملفق، وتركيب مصنوع، ظاهره الحزن المستعار، لم يخجل أن يطلب من ينوح من محترفات البكاء (وليسـت الثكلى كالنائحة) ولم تشـف فيه كلمة واحدة عن شـعور عميـق بالفجيعة، وعـن الاهتمام بالكارثـة واحتمالاتها، وتوجيه الشـعور العام إلى مواجهتها [13].

أمـا المثال الآخر فهو التقسـيم الذي أخـذ به كتاب: القدس في الشـعر العربي، فقد قسـم مادته إلى أبواب هي، فصول: القدس في الشـعر الوصفي – القدس وشـعر العاطفـة الوجدانيـة – احتفال الشـعر العربي برحلة الإسـراء إلى المسـجد الأقصى – الشـعر العربـي والتصدي لمطامع الحمـلات الصليبية في القدس – القدس في الشـعر العربي المعاصر المتصدي للاستعمار الصهيوني – القدس في الشعر المسرحي!!

لقد شـردت الأشـعار مـع الامتـداد الزمني الـذي يتجاوز قدرة كتـاب، وغاب مفهوم القصيدة؛ إذ احتكم التقسيم إلى المقاصد، وهي احتمالية ظنية [14].

2 – دواويـن القــدس

نتمهـل فـي هذه الفقـرة عند الدواوين الشـعرية التـي اتخذت مـن القدس، أو المسجد الأقصى باعتباره الأيقونة المكانية المميزة لهذه البقعة المقدسة في وجدان ملايين المسلمين. لا يعنينا – الآن – معيار جودة الشعر، أو القصائد في ذاتها، وما يميز الديوان وقـد أخـذ اسـم «القـدس» مكانه علـى الغلاف. أمـران لهمـا أهمية خاصة فـي قراءة القصيدة الحديثة واكتشاف علاقات بنائها. الأمر الأول هو أن «القدس» أرض، مكان، ولكنـه لا يسـتوي وأي مكان آخر، إنه مكان له خصوصيـة تاريخية وجغرافية ومناخية وعمرانيـة وسـكانية، ومـن وراء هذه الملامـح المادية يتجلـى الملمح الروحـي والهوية الحضارية، وإن الشـاعر حين يستدعي اسـم هذه المدينة فإنما قد ألزم نفسه أن يتعامل –

في إطار نصه الشعري – مع لغة يتميز بها هذا المكان المحدد، ولا يجود بها مكان سواه، إنها روحه وسره الذي يكتنزه، وعبقه الذي لاتجده في مكان آخر، والشاعر حين يقف تحت لافتته يفترض أنه يحسن قراءة هذه اللافتة، وإلّا سجل على نفسه التقصير، أو العجز عن الاهتداء إلى خصوصية المكان والتقاط رائحته المميزة، وشخصيته المضمرة المختزنة في تكوينه الحضاري عبر الأزمنة، هذا التكوين الذي لا يتشابه مع تكوين أي مكان آخر على امتداد العالم. إن أقرب نموذج يوضح لنا ما نقصد إليه ما صنعه نجيب محفوظ في «الثلاثية»، فقد اختار من القاهرة القديمة الأماكن المكتنزة بلغتها ونماذجها ومظاهرها الخاصة، التي لا نجد لها شبيهاً في مدينة أخرى، حتى سوق الحميدية في دمشق، وسوق واجف أو سوق الغربللي في الكويت، إن كلاً منهما – وقد اخترناهما لما لدينا من معرفة بهما وليس على سبيل الحصر – يحمل الطاقة الخاصة المعبرة عن مدينته، وهي تختلف عن تلك الطاقة التي يحملها حيّ بين القصرين في القاهرة، أو شارع الموسكي، أو حيّ خان الخليلي.. هنا يلتقي المشترك العام في مفهوم الخصوصية، ويتجسد في اللغة، وهذا التجسد اللغوي يتوقف على قدرة الشاعر على تكييفه بحيث يفضي بأسراره الخبيئة إلى المتلقي، وهذه الأسرار هي الخصوصية، أو سرّ المكان، وروحه الخالدة المكتسبة عبر تكوينه الحضاري الخاص. سنرى – بصرف النظر النقدي مؤقتاً عن وجود «القدس» على غلاف الديوان، أو تجليها في داخله – أن شعراء كثيرين، بل إنهم النسبة الغالبة، لم يجاوزوا في رحيلهم – الشعري إلى القدس – المشاعر العامة، والعواطف المألوفة، المشكلة في صور تقليدية، وإيقاعات رتيبة، مع بعض الهتافات والشعارات المتداولة، من ثم لم تتجاوز قصيدة «القدس» والحالة هكذا أن تكون كلاما معدا يذكرنا بشعر المناسبات الذي يتعلق وجه الإجادة فيه بتداعيات الذاكرة واستحضار المعجم، وليس بقوة الحلول في المكان نفسه عبر قوة استحضاره إلى المشهد، وقراءته – في ذاته – بجوانبه المشار إليها من قبل، وفي أيلولته واحتمالات مصيره، وهذا لا يتاح للشاعر إن لم يرفد شعره عن القدس بوعي المشاهدة والمخالطة المتحفزة لالتقاط أوجه الخصوصية، فضلاً عن الدراسة الواعية لتلك الجوانب (التاريخ – التكوين البشري – الملامح العمرانية – إلخ) ليتشكل هذا – في النهاية – في قصيدة تحمل العلامة المميزة (الطاقة، أو الشحنة الخاصة، أو الشخصية) التي تفرض ألوانها

وروائحهـا وطابعهـا ومزاجها على العين التـي تنظر إليها بوعي يلتقط أسـرار الملامح المميزة لشخصية هذا المكان.

لا نريد أن يفهم من هذه الإشـارة إلى خصوصية المكان وتميزه، أننا نلزم كل من يضـع «القدس» عنوانـاً لديوان أو لقصيـدة، أنه مطالب حتماً برعايـة جماليات المكان منعكسـة في بنية القصيـدة، كما هي مؤصلة في تجسـدها التاريخـي المميز وحضورها الراهن عبر مراحل تجلياتها الحضارية. إن الأسـاس الذي نحاول جلاءه أمام الشـاعر، هـو – بوجـه عام – أن القصيـدة العربية التي تطمح إلى أن تتخذ من اسـم مدينة عربية عنوانـاً لهـا مـن حقهـا (أو مـن واجبهـا) أن تكـون مدركـة إدراكاً علمياً وفنيـاً لطبيعة التكوين المعماري والبشري المشكل لتلك المدينة، والفارق لها عن المدن الأخرى، وهنا تتوازى امتدادات القصيدة، ومراحل كشـفها وصلات أطرافها، وجغرافية تلك المدينة (الخاصة) مع حياة ناسها وعلاقاتهم. لقد نظمت قصائد عربية – في قرون التخلف – العثمانيـة/ المملوكيـة – على هيئة هلال، أو نجم، أو شـجرة، أو حيوان ما، وكأن صانع القصيـدة كان يتـوق لأن يجعل القصيدة كياناً مؤثراً بالرؤيـة البصرية، المندمجة في، أو المتأثرة بالرؤية الشـعرية في ذات القصيدة. هذا مستوى من الترابط (الاحتمالي) الذي لا نسـعى إلى العـودة إليه، أو حتى تطويره أو إعادة قراءته، ولكننا نسـعى إلى تنشـيط الترابط بين الثقافة والمكان، من خلال الوعي بالعلاقة بين الشعر والمعرفة، وضرورة أن تصـدر القصيدة عن مخيلة ذات توجه مكاني بالأسـاس، في مثـل هذا الموضوع الذي نحـن بصدده. ولكن ليس من شـرط هـذا أن تكون «القدس» حاضـرة في كل قصيدة علـى خطـوات هذا التصور الافتراضي الذي يقيم دعائم الرؤية في صورتها الشـاملة، فمن حق الشاعر أن يستصفي موقعاً (مكاناً) محدوداً جداً، في امتداده، كما في دلالته الرمزية، مثل حائط البراق، أو قبة الصخرة، أو كنيسة القيامة، أو باب الأسباط، وكلها أماكـن (جزئية) في القدس القديمـة (القدس العتيقة) ذات امتـداد تاريخي، فهي ذات شـحنة (طاقـة) رمزيـة، وما يعنيه هذا أن الحضـور المكاني في قصيـدة القدس يمكن أن يكـون كلياً، كما يمكن أن يكون جزئياً، وهو يأخذ موقع «البؤرة» في كل الأحوال، ولا يليق به – شعرياً – أن يكون وجوداً سطحياً قشرياً، مجرد بهرجة بذكر أسماء الأماكن لاسـتجلاب الإعجـاب العابر، دون اسـتدعاء لما تعنيه هـذه الأماكن بالنسـبة للذاكرة

الجمعيـة الموضوعيـة من خبـرات ممتدة في الزمن، تتجسـد في القصيـدة وكأنها الخبرة (الممارسـة) الشخصية للشاعر على النحو الذي أراده باشـلار في «جماليات المكان»، بمعنى أن الأماكن (وكذلك الأشـياء) لا تسـتدعى إلى النصّ لذاتها، وإنما لما تختزن من ذكريـات وما تثير من انفعالات وما تنكشـف عنه مـن رؤى وأفكار وتداعيات. يلتفت النقـد الحداثـي إلى ما يطلق عليه «البـؤرة المكانية»، وهي النواة التـي ينبثق عنها العمل (القصيـدة بالنسـبة إلينا) وإليهـا تعود مفرداتـه ومكوناته، التي يمكـن أن تصطبغ بلون أيديولوجـي معـين، يهيمن على ثقافة الشـاعر ويوجههـا، دون أن يضعـف من هيمنة المـكان على القصيـدة، بل لعل هذا الاختيـار (الانتقاء) المنحاز أيديولوجياً أن يسـاعد الموهبـة الخلاقة في إعادة تفسـير الأبعاد المكانية من منظـور يتجاوز المألوف وكأنه يعيد الاكتشاف للمواقع، ويطلعنا على ما غفلت أبصارنا وبصائرنا عن إدراكه.

إن هذا الوعي المسـتجد لدى المتلقي سيساعد عملية التلقي ذاتها، وكأنها بصدد انتظـار ميلاد نفس بشـرية، حياة جديدة، نتلقاها ونتفاعل معها في حدود اسـتطاعتها، ونتبـين نوعهـا ونرعاها؛ إذ أصبحت كياناً له اسـتقلاليته وخصوصيته. وخلاصة الأمر أن من المهم أن يعنى النقد بالعلاقة بين أسـلوب النص والمكان الذي يشـكل بؤرته، من حيث مدى الانتشار، وتحوراته، ورموزه، ومراميه.. إلخ.

إن كون مدينة القدس مكاناً، يسـتدعي الكثير من إمكانات الإبداع التي تتطلب جهوداً قد يكون بعضها شـاقاً، إلى جانب شـرط الموهبة التي يوجهها الوعي بالمطلوب وتطويعه للتشـكيل الشـعري في إطار القصيدة، وهنا نتجـاوز مفهوم أن «المكانية» هي البـؤرة الطبيعيـة لأي عمل فني؛ فالأمر هنا محدد بالقصيدة المنبثقة عن موضوعنا، فإذا تصـدرت «المكانية = القدس» ديواناً فأخذت موقعاً على غلافه فإن هذا الأمر (الثاني) له استحقاقات إضافية نعرض لها.

لقد وضع جيرار جنيت (G.Genette) المصطلح Para text، وحسـب ترجمة الدكتور محمد عناني أنه يعني: أهداب النص (مقدماته، وحواشـيه وهوامشه وذيوله؛ أي: الأعتاب أو المداخل أو الحدود، ويمضي عناني شارحاً للعتبات بخلاف ما استقر في الدراسـات النقدية (العربية) من حصر عتبات النص في العنوان، والإهداء، والمقدمة، والفقرة الأولى، (أو مطلع القصيدة) فهذه الركائز المتقدمة تضمر في طواياها جميع ما

يحـاول النـص قوله بطرائق مختلفة [16] وقد يتوسـع البعض في إدخال لوحة الغلاف، والخط الذي كتب به العنوان، واسـتخدام الألوان، وحتـى الغلاف الأخير، في مفهوم العتبـات، ولعلنـا فـي مراعاة عنوان الديوان قـد أخذنا بهذا الاعتبـار دون إصرار على المرتكزات الأخرى، إلّا أن يسـتدعى التحليل أو التفسـير أو التأويل شيئاً من هذا، ولا نريد أن نتعجل إبداء الرأي إذا قلنا إن «القدس» قد أخذت موقعها في عناوين عدد من الدواوين بهدف الإثارة والترويج، وإنها لم تفز بحضور حقيقي متميز بأحقية العنوان. والمهم في هذا الموضع هو الدلالة النفسية على الاختيار، وما تستوجبه هذه الدلالة من الرعاية ومزيد العناية، إذ وقع الاختيار على اسم المدينة التي تملك أحقية أن تكون رمزاً لجميع فلسـطين، بل هي مؤهلة لأن تكون رمزاً للإسلام وكيانه في الصراعات الدولية الراهنـة، بـل إن هذا التأهل يمكـن أن يتفجر من بقعة محدودة في القدس هي المسـجد الأقصى، بل في قطعة من هذه المسـاحة هي «قبة الصخرة»، التي فطنت الصهيونية إلى أثر الألفة (نفسـياً) والقدرة على تزييف الهدف بتزييف الصورة، إذ أبرزت وأشـاعت بـين المسـلمين مـن العامة وبعض الخاصـة ممن لا يملكـون ثقافة عربية إسـلامية واعية: أبرزت صورة «قبة الصخرة»، بديلاً عن المسجد الأقصى بساحاته المترامية، وقبابه التي بلغت ثلاث عشرة قبة، منتشرة على مساحة مترامية [17]. هذا هو المكان المؤهل بأصالته التاريخيـة وروابطـه الدينيـة أن ينشـر قيمته الفياضة علـى جملة الموضـوع، والقضية، والمـكان الفلسـطيني. ويترتب على هذا – مـن منظور القراءة النقديـة – أنه يحق لنا أن نفترض مجموع القصائد في ديوان على غلافه اسم القدس، على أنها قصيدة واحدة، وبخاصة حين يتكرر اسم القدس في عناوين تلك القصائد، وإن هذه القراءة استحقاق لعنـوان الديوان الذي يعد «عتبة» لجملتـه وليس للقصيدة التي تطابق هذا العنوان دون غيرهـا، وإن القراءة الأفقية من هذا المنظـور لابد أن تتحرر من ثقل الوجه الكميّ، إلى العناية بتجليات الموضوع، وإضفاء ألوان لم تكن، وتنمية مشـاعر تصعد بالانفعال في اتجاه الذروة، وترقي بالتشكيل الفني للقصيدة عبر المعاودة، فإن لم يتحقق هذا فإن هذا الامتداد الكمي يفقد قيمته، ويحتسـب خصماً على النص أو النصوص السـابقة، بعدّه محض تكرار يلعب بالأدوات ذاتها، وإن كان يحاول إخفاء صوته.

بـين أيدينـا ثمانية دواوين اتخذت من القدس، أو أهم معالمها، شـعاراً وشـارة،

أو لنقـل «عتبـة» زاهية مثيرة لاجتذاب الاهتمام وتأكيـد الهوية وإعلان الموقف، وهذه الدواوين مرتبة بحسب سنوات صدورها:

1 – ديـوان: في رحاب الأقصى –الشـاعر يوسـف العظـم–الأردن– 1390هـ = 1970[18].

2 – ديـوان: مفكـرة عاشـق: قصائـد للقدس–الشـاعر هـارون هاشـم رشـيد – تونس=1980[19].

3 – ديـوان: ملحمـة الأقصى–الشـاعر الدكتـور عدنـان علـي رضـا النحـوي– الرياض=1992[20].

4 – ديـوان: وردة علـى جبـين القـدس – الشـاعر هـارون هاشـم رشـيد – القاهرة=1998[21].

5 – ديوان: لافتات القدس – الشاعر عبدالله حسين – غزة = 1999[22].

6 – ديوان: آهات القدس – الشاعر الدكتور أحمد تيمور – القاهرة = 2000 [23].

7 – ديـوان: صرخـات تحـت قبة الأقصـى – الشـاعر أحمد سـويلم – القاهرة = 2002[24].

8 – ديـوان: وردة فـي عـروة القـدس – الشـاعر جميـل عبـد الرحمـن – القاهرة=2002.

بعـد هـذا التعريـف بالتتابع والمواقع والشـعراء، نبـدأ بملاحظات عامـة قبل أن نتمهـل – ولو قليلاً – مع ما نرى أن لـه «خصوصية» من هذه الدواوين، لنرى أين يقع من شروط الإبداع أولاً، ومن الوفاء بحق القدس ثانياً.

وكما عرفنا قبل عبر دراستين أشرنا إليهما في المقدمة الثانية أن «القدس» حاضرة فـي الوجـدان العربي عبـر أزماتها التاريخية واسـتهدافها مـن الغـزوات الصليبية في العصور الوسـطى، والتآمر الغربي في العصر الحديث، ثم الهجمة الضارية للصهيونية الطامعـة في تهويد معالمهـا وتاريخها [25]. إن تاريخ القـدس النضالي لا يهون منه خبر جاحد أو مغرض، ولكن مشـكلة فلسـطين – في جملتها – أنه – عبر العصر المملوكي العثمانـي الطويـل – نظـر إليها على أنها قطعة مـن امتداد إقليم الشـام، فلما جاء زمن التحرر من القبضة العثمانية، كانت القبضة البريطانية (التي خرجت من الحرب العالمية

ظافـرة متحكمة في العالم) قد أعطت وعدهـا للصهيونية العالمية، وبدأت خطة العمل لتهويد فلسطين (وهذا حديث يطول) وقد أدى إلى معاملة الثورات الفلسطينية بقسوة، وقطـع طريق الدعاية لها أو مجرد الإعـلام بها في الخارج، ولم تكن الأحداث الدامية التي تجري في القدس استثناء في هذا المجال. من هذا التصور، وبمراجعة تاريخ صدور هذا العدد من الدواوين، سنجد ارتباط الصعود باسم الأقصى والقدس، إلى أن يكون عنواناً لديوان- باحتلال جيش إسـرائيل لمدينة القدس (القدس الشـرقية خاصة حيث المسـجد الأقصى) إبان ما أطلق عليه «النكسـة»، - 5 يونيو 1967 - أما الديوان الأول الـذي صنعه يوسـف العظـم فقد جاء مـن الأردن - أيضـاً - بعد هذا الحـدث الدامي بعامين وبضعة أشهر!!

قـد لا نجد صعوبـة في ربط كل من هـذه الدواوين الثمانية بمناسـبة (خارجية)، ولعل هذا أن يكون واحداً من أسباب تعلل لهذه الخطابية (الزاعقة أحياناً) والشعارات، وطريقـة اللافتات. بدرجة قد تأذن لنا في أن نقـول: إن قصيدة واحدة، في حدود هذه الدواوين التي اتخذت من القدس علامة وشـعاراً - لم تكتب بدرجة من دافع داخلي احتضنه وجدان الشاعر، وأعد نفسه لاحتضانه والمجاهدة (الفنية) حتى يبلغ به أقصى طاقته الإبداعية، ولو بعد زمن طويل. إن هي إلّا استجابات لمواقف آنية، لتلبية حاجات حاضـرة، وهكذا تتقاطر الأفكار والصور الجاهزة - كما سـنرى - لتبرز إضاءة اللافتة فوق الديوان!!

ولقـد كان «الأقصـى» - نقطة البدء، لتأتي القدس بعده، وقد تقاسـما العناوين مناصفـة - تقريباً - وتنم جملـة العناوين على المواقف والتحـولات والرغبة في إثارة المشـاعر وتأكيـد الغرابـة؛ فمـا يقوله العاشـق، يختلف عمن يرسـل الآهـات أو يطلق الصرخـات، حتـى وإن اشـتركوا معـاً في دائـرة الانفعال. مـن ثم سـتختلف «رؤى» الشـعراء، وتوجهاتهم على المسـتويين: الفكري والشعري، بما يسـتحق وقفة «مناسبة» مع كل ديوان من هذه الدواوين.

لعل يوسـف العظم الشـاعر الوحيد بين رفاقه الذي ألف عن حياته وفنه كتابان متتاليان، في عام بعينه، وصفه أحدهما بأنه «شاعر الأقصى»، ووصفه الآخر بأنه «شاعر القدس»[26]، وأشادا معاً بمعاني الشعر عنده؛ لأنها إسلامية ملتزمة - بحسب وصفهما

– ولأنه عني بقضية فلسطين عامة، والقدس خاصة، وقد أبرزا ما دل عليه شعره من أن العودة إلى الإسلام مفتاح الوصول إلى فلسطين وتحريرها، وأن الإسلام – كما يراه – لا يتسع للغناء، وإن يكن غناء أم كلثوم التي اتهمت بأنها أداة إلهاء للمجتمع..إلخ. إن شعر الرؤية واحدية الاتجاه، المتصلبة، تغفل جوانب موضوعية وواقعية مصيرية، حتى تبدو هذه الرؤية جافة، فقيرة، مجافية للملاءمة وسلامة التقدير.

من وجهة الشعر – وهي التي تعنينا في الأساس – فإن القدر من القصائد الذي صنعه في اتجاه القدس والأقصى – ولا فرق – يستوعب حجم ديوان متوسط، ولكنه لا يطرح مشروعاً ولا يبتكر موقفاً ولا يعيد قراءة الماضي إلّا من زاوية واحدة هي نصرة الإسلام وإعلاء شأنه، مغفلاً الجوانب الأخرى التي شهدت بها هذه الأحداث الماضية ذاتها [27]، وينعكس هذا التصلب على نظم القصيدة التي تتسم بالخطابية، في جمل إنشائية بين النداء والدعاء والأمر والنهي. مع هذا فإن قدرة «العظم» على تفتيق القضايا والاستطراد بإثارة التساؤلات والاعتراضات واضحة جداً، وفي ديوانه الأول «في رحاب الأقصى» كتب من القصائد:

- يا قدس: 70 بيتاً – من بحر السريع، متعددة القوافي.
- رسالة من القدس: 17 بيتاً – من بحر البسيط، قافيتها الميم المشبعة بالضمة.
- أنا للقدس: 24 بيتاً – من بحر الخفيف، قافيتها الدال المشبعة بالكسرة.
- في محراب الأقصى: 19 بيتاً – من بحر الخفيف، قافيتها الباء المكسورة.

هذا ما توجه به الشاعر قصداً إلى القدس والأقصى في ديوانه الأول، أما ديوانه الثالث (قناديل في عتمة الضحى) فقد تضمن قصيدة بعنوان: «هوية الأقصى لمن أضاع هويته» – 26 بيتاً من مجزوء الرمل، قافيتها الهاء الساكنة. وفي ديوانه السادس (قبل الرحيل) قصيدة أيضاً، عنوانها: «كيف نحيا يا قوم من غير قدس» [29]. وهي في 31 بيتاً من بحر الخفيف، قافيتها السين المكسورة المشبعة.

بعد هذا التقريب للمدى الكمي لقصائد الشاعر العظم عن القدس والأقصى، نتوقع أن تتكرر المعاني والأهداف بعبارات مختلفة، بل قليلة الاختلاف جداً أحياناً،

وربما في القصيدة نفسها، وفي مطولته باكورة إنتاجه «يا قدس» يتضح هذا. فلا فرق في الصياغة أو المعنى بين قوله متحسراً على الماضي:

أبعد وجه مشرق بالتقى يطل وجه كالح أربدُ؟
وبعد ليث في عرين الثرى يحلّ كلب راح يستأسد؟
وبعد شعب دينه رحمة يُحلّ من وجدانه يحقد؟

ومرجعية هذه الصور التقابلية سطحية، ولا تحرك في الفكر شعوراً عميقاً، ونزعتها الخطابية لا توصل من خلالها برهاناً مقنعاً للمتلقي، ومع هذا يعود إلى الأسلوب ذاته مع اختلاف في صوت القافية لا يغير من جوهر المعنى، وإن بدا أنه يناقض الوجه البرهاني المعاين في الأبيات السابقة:

يا روضة كانت لنا مرتعاً وكوثراً من فيضه نشرب
وجنة فيها ربيع المنى في ظلها أكبادنا تلعب
مذ حل في أفيائها غاصب ما عاد فيها بلبل يطرب
والمجد قد أشرق في قدسنا ما باله في قدسنا يغرب؟

في هذه القصيدة، في حالة فريدة ذكر المسيح في نصف بيت، وأشار إلى الإنجيل في كلمة:

أقدام عيسى باركت أرضها وفي سماها قد سرى أحمد...
الوحي والتنزيل والأحرف والآي والإنجيل والمصحف

وهنا تختل منظومة القدس القصيدة، وتتخلف عن قراءة القدس التاريخ، والقدس العقيدة، والقدس المستقبل أيضاً.

ويبقى لهذا الشاعر أمران: أنه أخضع قدرته النظمية وطوعها لهذا الاعتقاد المسيطر على فكره ومشاعره فلا يكاد يرى سوى القدس ومن ورائها أرض فلسطين [30]، وأن خطابه عن القدس توجه به إلى قومه (المسلمين) بكل مواقعهم، وحتى إلى أطفالهم وفتياتهم بالأناشيد، كما حاول أن يقترب من إدخال عنصر سردي في بعض قصائده، بخاصة قصيدة: رسالة من القدس (في ديوانه الأول) ومطلعها:

في ساحة المسجد المحزون حدثني شيخ على وجهه الأيام ترتسم

وإن بقيت حبيسة الترديد لما سبق، ولحق في قصائده الأخرى.

وإذا كان شعر الرؤية ذات الاتجاه الواحد (الأيديولوجي) يسرف في اعتماد التجريد، وينحو نحو الخطابية، ويستمد مخزون التاريخ في صوره الجاهزة المأثورة دون إعادة «توصيف» ينتمي بها إلى قراءة أخرى، فإن دواوين من بين المجموعة المشار إليها سابقاً – لم تخرج عن استمداد الذاكرة اكتفاء بالجانب الأخير وحده، وهو استمداد المخزون التاريخي في صوره الجاهزة، مع التوطئة له بإشارة إلى مناسبة مستحدثة قامت بدور «المثير المرحلي»، كما في ديوان: «آهات القدس» و «صرخات تحت قبة الأقصى» و«وردة في عروة القدس».

وقد كان مصرع الطفل الفلسطيني «محمد الدرة » [31] وراء عدد من الدواوين، ومنها هذان الديوانان اللذان وضعا اسم القدس (وليس اسم الطفل الشهيد) عنواناً دون أن تأخذ القدس امتدادها الحيّ الذي تستحقه باعتبارها مرموزاً إليه، وهذا يعني أنه – بالنسبة إلى استقدام القدس إلى القصيدة – ظلت الذاكرة هي الأقوى حضوراً. وقد صنع الشاعر الدكتور عدنان علي رضا النحوي ما أطلق عليه «ملحمة الأقصى»، وهي منظومة تاريخية، ذات مقدمات طويلة من الخطب والمواعظ النثرية، تعقبها قصائد ذات طابع تاريخي تسجيلي مفعمة بروح التنديد والدعوة إلى الانتقام، تحت عناوين مثل: «الصليبيون وجريمتهم في القدس» – «معركة حطين» – «صلاح الدين وكتائب الإيمان يدخلون القدس»، وحتى في قصيدة «وقف الطفل عند بابك يا قدس»، وقد نظمت قبل مصرع الطفل الدرة، فالطفل فيها هو طفل انتفاضة الحجارة، يذهب الشاعر برؤاه ووجدانه إلى حطين، وإلى الإسلام، وهذا يعني – من جانب – قصور الشاعر عن تمثل روح الطفولة ومشاعرها وأحلامها التي تدور في مستويات أخرى من رغبة التحدي وحلم امتلاك الوطن، وامتلاك العمر الآتي.

سنمضي عن ديوان «لافتات القدس» إلى ديواني الشاعر هارون هاشم رشيد؛ مفكرة عاشق: قصائد للقدس، ووردة على جبين القدس. الديوان الأول يستدعي نمط «المفكرة»، فهو خطرات وصور، ينظمها سياق من التداعي، وتكاد فقرات منها تصنع

شكل قصائد قصار تقترب من مفارقات الشاعر أحمد مطر، التي عرفت باللافتات.

الشاعر الغزي هارون هاشم رشيد شاعر قضية، شأن جميع شعراء فلسطين في القرن العشرين حتى تستقيم لهم الحياة، وهذا الوصف العام يختلف بين شاعر وشاعر حين ندخل إلى بناء القصيدة وتقنيات الأسلوب، وهنا نلمح آثار التطور في شعر هارون منذ بداياته الجريحة بالنزوح القسري عن الوطن والاستسلام لمحنة اللجوء، وهي مرحلة اتسمت قصائدها بطرح الأسئلة:

«لماذا نحن أغراب ؟»،وبكاء الفردوس المفقود ومناغاة أمل العودة (من بعيد):

أخي والخيمة السوداء قد أضحت لنا قبرا
غداً سنحيلها روضاً ونبني فوقها قصرا
غداً يوم انطلاق الشعب يوم الوثبة الكبرى
غداً في زحمة الأقدار سوف نحقق الأمرا
فلسطين التي ذهبت سترجع مرة أخرى

إن شعر هذا الشاعر وقد عاصر القضية منذ بدايتها ولم تنفد طاقته الإبداعية الخلاقة جدير بعناية بحثية تتوغل في مساءلة تطوير الخطاب واستحضار تقنيات أسلوبية تتناسب ومراحل تفاعل الجماهير (الفلسطينية والعربية بوجه عام) مع القضية وما اكتنفها من حالات الحرب وأوهام السلام. إن السمة المستمرة عبر مراحل شعر هارون هاشم رشيد تتجلى في الحفاظ على القيم الجمالية المتأصلة تراثاً في الشعر العربي: الإيقاع، والمعجم، والمباشرة، وأنماط الصور، والبرهنة بالتاريخ، وتوجيه الخطاب إلى الجماعة. ولعل وقفتنا مع قصيدة «وردة على جبين القدس» تكشف عن بعض ذلك. أما في ديوانه الآخر بعنوان: «مفكرة عاشق: قصائد للقدس»، فإننا نعبر فوق الشاغل المستمر وهو «القدس» إلى تطوير الأسلوب، باتخاذ تقنية المفارقة أساساً للتصوير وإبلاغ الرسالة، وهذه التقنية ذات جذور تراثية، في اقتناص الصور وتشكيلات البديع بصفة خاصة، ولكن هذا الانتساب إلى البلاغة القديمة

ليس هو ما يكسب فن المفارقة في شعرنا المعاصر جماليته وعمقه الإيحائي، وفي هذه الإشارة ما يدل على أن «المفارقة» رؤية عقلية للعالم، أو لظاهرة من ظاهراته، لكي تأخذ موقعها في قصيدة وتستحيل إلى لغة الشعر ينبغي أن تخلق توازناً دقيقاً بين منبعها الذهني وتركيبها المنطقي، وبين ما قد يبدو نقيضاً لذلك، ونعني به غرابتها المناقضة لبدهيتها، وغموضها الداعم لطاقتها الإيحائية المناقض لذهنيتها على مستوى التجريد. هذا مطلع قصيدة بعنوان: «هذا العام»:

وقيل عام القدس / هذا العام / اتخذ القرار في اجتماعه / مؤتمر الإسلام/

وصفق الحجاب والخدام / وعاد كل واحد / لقصره ونام /

وتركت مدينة القدس / تغوص في الظلام / تغرق في القتام /

تدوسها سنابك / الغزاة بالأقدام / وتستبي تاريخها / وتزرع الألغام/

وتنشر الدمار في أنحائها / والموت والحطام / وقيل: عام القدس / هذا العام

إن المفارقة ماثلة فيما بين القول والفعل من تناقض، وقائمة أيضاً فيما بين السلوك عند جانبي العلاقة بالقضية (مدينة القدس) من لا مبالاة بالفعل هنا، ومن عمل وتغيير للصورة الراهنة وطمس التاريخ.. هناك، ومع هذا يستمر مضغ الشعار: «عام القدس: هذا العام»، والمفارقة الكبرى صانعة الإيحاء أن هذا الشعار ذاته بقي معلقاً، مفتوحاً على احتمالات مختلفة، قد تبلغ حد التناقض، لاعتبارات، يغذيها طرف بأنه عاد إلى قصره ونام، ويغذيها الطرف الآخر بأنه استبى التاريخ وزرع الألغام.. هذه مقدمات، توصل إلى غايات لا تحتاج إلى مجهود لاستخلاصها.

إن مفتتح القصيدة: «وقيل» لا تنسب القول إلى قائل محدد، وهذا الإسناد المجهول يدخل العدو الصهيوني في نطاق المدلول، فيكون القول قوله.

وفي مطلع قصيدة أخرى عنوانها: «في الزمن المهان» تأخذ القدس ذات الموقع، ولكن ليس بين الأنا، والآخر (الصهيوني) وإنما بين ظاهر هذه (الأنا) وباطنها، بين فعل اللغة، ولغة الفعل. تقول القصيدة:

القدس في هذا الزمان / في زمن الطرشان.. والعميان / في الزمن المهان/

القدس صارت منتدى / وملتقى ومهرجان / القدس صارت مطمعاً، ومشربا/ وملصقاً على الجدران / القدس في كل مكان / في صحف الصباح، والمساء/ في موجز النشرة، في تفصيلها / في أول الأنباء / القدس في العنوان / في خطبة الجمعة / في محادثات القمم الشماء / القدس دائما في البال / في الضمير، في الأذهان / لكنها إذا دعا الأذان / تبقى مكانها / مكتومة في الصدر / لا تجاوز اللسان.

هـذا مطلع قصيـدة تمضي على هذا النسـق، ولو اسـتعدنا الطريقـة القديمة في وصـف القصائـد – بديـلاً لعناوينها – كما كان يقـال: المعلقة، المذهبـة، لأطلقنا على هـذه القصيدة وصـف «الفاضحة»؛ لأنها تكشـف حالـة الانفصام الذي يعيشـه قادة العرب تجاه المدينة المقدسـة خاصة، أو على الأقل الازدواجية إلى حد التناقض، وفي رصد تفاصيل الصورة الظاهرية (المعلنة) تتجلى في رسـم المشـهد قدرة الشـاعر على تعقب التفاصيل بأسلوب وثائقي وكأنه يقلب صفحات الجريدة، أو يقرأ العناوين، أو يعرض «فيلماً» صنع للدعاية السـياحية، حتى إذا وصلنا لحظة الحقيقة التي لا مفر من بلوغها ظهر الوجه الآخر الخبيء، وقد استخدم رمزية «الأذان» ليدل على ما لا يجوز كتمانه، ولا يستقيم أمره بالهمس به، إنه لابد أن يجهر به، ويتغنى بروائه وتجلي طهارة معانيه، من فوق المئذنة، والمفارقة الفاجعة أن الفعل كان نقيض ذلك.

«وردة على جبين القدس» عنوان قصيدة اتخذه الشـاعر هارون هاشـم رشـيد عنواناً شـاملاً لأحد دواوينه (1998) التي توجت باسـم المدينة المقدسـة، أما قصائده الأخـرى فيمكـن أن نرى فيها منظومـة تتموج مع مراحل عمر الشـاعر، ما بين الفعل التحريضي، وردّ الفعل الرافض المتمرد، وفي كل الأحوال هو شـعر فاعل يتأبّى على المخادعة بمعسول الكلام عن السلام:

من أين يأتينا السلام وأرضنا باسم السلام يسودها الأشرار

الشـاعر هارون ابـن غزة، ولهذه المدينـة تاريخ خاص مميز في وجـدان أبنائها، وحاضرهـا النضالـي يعمـق صورتهـا التاريخية، وسـنلاحظ في قصائد هذا الشـاعر

اعتزازاً حقيقياً بانتمائه الغزي، وإذا كان شـأنه شـأن سائر شعراء فلسطين فيما سبقت الإشارة إليه، وهو أن كل حبة رمل من أرض فلسطين تكتنز خصوصية الوطن ورمزية القضيـة، وفـي هذا تلتقـي جميع المدن الفلسـطينية في تعلـق الروح بهـا، وأنها الحياة والمصيـر اليقـين الـذي لا بديل عنه، لا فرق بـين حيفا، والرملـة، أو الجليل وغزة، في حين يغيب هذا المسـتوى مـن التماهي والتجريد عند كثير من الشـعراء العرب خارج فلسـطين، إذ تسـتقطب القدس أنظارهم، وتشـخص قبة الأقصى ذات البريق الذهبيّ رمزاً لشموخ العقيدة وحضور الماضي والمسؤولية تجاه المستقبل. هنا يعد هارون هاشم رشـيد اسـتثناءً شـعرياً في امتـزاج انتمائه الغزي الجاثـم في أحضانه كجـذوة من نار، بأشـواقه إلى القدس الشـامخة في بـراح الحلم والأمل مثل جنة موعـودة للمناضلين الشرفاء..

قصيـدة: «وردة علـى جبـين القـدس» مطولـة (180 بيتـاً) مـن بحـر الكامل، موحدة القافية، رويها الدال المضمومة. في عنوان القصيدة، ثم في تصديرها، والبيت المطلـع منهـا – ثلاث عتبات يلتقـي فيها رمز القدس (الهدف) بحضـور الفعل: غزة. يقول تصدير القصيدة كاشـفاً عن مناسـبتها: «عبد الهادي سـليمان غنيم ابن معسكر النصيرات في قطاع غزة بطل عملية الحافلة رقم 405 على طريق القدس، الذي يواجه حكماً إسرائيلياً بستة عشر مؤبداً»، ثم يأتي مفتتح القصيدة:

«اللـه أكـبـر» فجـرت تتردد والقدس شاخصة المآذن تشهد
«الله أكبر» يوم أطلقها الفتى عبرت إلى أم الشهيد تزغرد

إن انتسـاب المقاتـل في سـاحة النزال تقليـد عربيّ قديم، وكذلك رفع الشـعار الدينـي – بصفـة خاصـة، عند لحظة الالتحام، وتلفتنا الإشـارة إلى «أم الشـهيد» التي زغـردت عندما بلغها نبأ المواجهة على طريق القدس، وأم الشـهيد هنا أم جامعة لكل شهداء فلسطين، وفي بيتين تاليين تتردد مفردة الثأر ثلاث مرات:

قـالت لـهـا: ثـاراتـنـا لّمـا تزل نبراس ثورتنا، يضيء، ويوقد
مـن قـال إنـا قـد نسينا ثأرنا أو أننـا عـن ثـأرنـا نتـردد

إن الفتى الفدائي مفجر الحافلة على طريق القدس يتوحد به الشاعر، ويطرح أسئلته، ويرصد صدى مشاهداته، وردود أفعاله من هذا المنظور، فهو ابن غزة، أو (شاطئ الأحزان)، رحل إليها لاجئاً: «ما زالت الدور التي عن أهلها / سلخت، تثير حنينه، وتجدد»، وهو المشهد المستقر في ضمير الشاعر منذ شهد اللاجئين يتراكمون على شاطئ بحر غزة، ويحشدون في المعسكرات، لم يتوقف الحزن عند أقاربه من هؤلاء اللاجئين، فكلهم بالمحنة قريبه، وبهذا أصبح أمل العودة والعمل على تحقيقه هدفاً للشاعر الذي لم يفقد بيته ولامدينته. من هنا يرفض هارون هاشم رشيد أن يكتب عن القدس بلغة الأسى والفقد، لذلك لا تصنّف أشعاره عن المدينة المقدسة في إطار «رثاء المدن»؛ لأن الرثاء إنما يكون للأموات ومن في حكمهم من المفقود الذي لا أمل في رجوعه. أما القدس – وهي على مرمى حجر – فإنها شاخصة في القلب بكل طهارتها وقدسيتها الإسلامية والمسيحية:

فلنا نقاء سمائها، وفضائها والماء والترب الذي يتوقد
ولنا مآذنها التي تعلو إلى باب السماء هديرها يتردد
ولنا كنائسها، ودور عبادة الله فيها بالمحبة يعبد

هذه حدود الأفق الروحي/ التاريخي الذي يعتنقه المناضل، أما في هذا الموقف خاصة فإن صورة المسجد الأقصى هي قرارة المشهد وخلاصة المسعى:

وقف الفتى، والقدس ملء عيونه تبدو القباب مشوقة، والمسجد

وتلتقي المشاعر الدينية بالوعي القومي المتجذر بآيات الجهاد عبر حقب التاريخ، هذي طريق القدس ليس يرودها / إلا الألى حملوا اللواء ووحدوا – هذي طريق القدس من عمر إلى أبنائنا تسمو بهم، وتمجد – القدس عاصمة لنا، ولشعبنا / جيل إلى جيل تدوم وتخلد.

القدس حقيقة، وطريق القدس رمز، وذكر العاصمة توثيق لمبادئ الثورة الفلسطينية، يرتفع بالقصيدة من مستوى التغني بالمشاعر وتغذية الانفعال إلى مستوى وثاقة العهد والتحول إلى الفعل. القصيدة المقسمة في (22) مقطعاً، خصصت المقطع السادس لتصوير العالم الشعوري الداخلي لأم الفتى المناضل، وهي – مثل كل

الأمهـات – غـال عليهـا ابنها «لكنما الأغلـى عليها أرضه / وترابـه، وتراثه، والمحتد – وفـي المقطـع التالي (7) يعرض لعروس هذا الفتى المناضـل، وهنا تتماهى القدس العـروس، مـع الزوجـة العـروس ولهـذا التداخـل المقصود سـياق آخر، يحتـاج إلى تفصيل.

3 – المتتابعات والمطولات

وهي النسق الأقرب إلى طبيعة «الديوان»، بل إن القصائد المتتابعة التي يصنعها الشاعر نفسه في موضوع القدس غالباً ما تصدر عن شعور درامي عميق، يرقب تطور الأحداث، ويرصد أطراف الصراع، وتنامي وسـائله، ويفترض أهدافه المرتقبة لطرفيه أو لأطرافـه، بمـا يقيم – أو يكاد – من قصائده المتتابعة قصيدة واحدة ممتدة، ذات نفس ملحمي، ورؤية اسـتراتيجية، تبدأ بالمشـاهد الـذي تراه العيون، وتنتهـي بالحلم الذي تهتـف لـه أماني القلوب. إن هـذا بدوره يغري بقـراءة المتتابعات عـن القدس وكأنها قصيدة واحدة مكونة من موجات، تنطوي كل موجة على جزء مما تقدمها لتؤكد وحدة السبيكة الشعرية، وإن لم تصدر منصاعة للبحر الشعري. إنها، والحالة هذه – أحق بأن توصف بأنها «ديوان القدس»، غير أن الشاعر لم يستخدم هذا الوصف ويخرج به إلى مسـتوى العنوان الشـامل، ولئن «خذلتنا» بعض الدواوين التي وضعت القدس على عناوينها مثل لافتات الاستهواء والإغراء، فإننا لا نرجح أن هذا حدث بقصد تضليل المتلقـي وإثـارة حميته الدينية أو حسـه القومـي، وإنما حدث القصور مـن ناحية ثقافة الشـاعر ومحدودية خبرته بالمرجعية التي يجب توافرها (ثقافياً وفكرياً) في الاقتراب من موضوع في جلال المدينة المقدسة وأهميتها في ذاتها، وأهمية وخطورة ما تتعرض له الآن، وما يحتمل أن تؤول أوضاعها إليه لو استمر الحال على ما نراه.

إن متتابعـات القـدس ليسـت بالقليلة من ناحيـة العدد، ويمكن أن نجد مؤشـراً إلـى بعض منهـا في كتاب: «القدس في الشـعر العربـي» – عرضنا لمحتـواه من قبل، وفي «معجم البابطين لشـعراء القرنين التاسع عشر والعشـرين» وهذه المتتابعات تدل علـى أرق الضمير العربي والإسـلامي، ويقظته، وألمه، ولكن هذه الدلالات النفسـية لن تكون غاية ما نبحث عنه في هذه القصائد، إننا نستطيع أن ننظر إليها – على الأقل – من زاويتين: الأولى تتصل بالمشهد، أو زاوية الرؤية – التي يطل منها الشاعر على

مساحة المدينة المقدسة وما تثير في وجدانه من تداعيات متنوعة، وهل كانت معاودة الكتابة عن الموضوع نفسه لا تخرج عن طابع التراكم الكمّي الذي لاحظناه في بعض الدواوين التي أشرنا إليها، أم أنها تستكشف جوانب من المشهد تجدد أوجه الارتباط به، وسبر أغواره، ووسائل الانغمار فيه.

أما الزاوية الأخرى (المفترضة) فإنها تستكشف الآليات والوسائل التي استعان بها الشاعر في طرح تجاربه في إطار الموضوع نفسه، وهل أخذ طابعاً تجريبياً، تصاعدياً، يحاول أن يلمس – من خلال استحداث تقنيات جديدة – ما لم يستطع بوسائله السابقة أن يلمسه، أم أنه استنزف أقصى خبرته بالشعر في تعرضه الأول، فظل يراوح في مكانه ؟

إن القصائد المتتابعات اجتذبت الاهتمام النقدي واحدة بعد الأخرى إلى أن أبرزت مفهوم التتابع وفرضت إطاره الجمالي (النقدي) كما نراه، ومن حسن التوفيق أن القامات الشعرية ذات الارتباط الحميم بموضوع القدس هي التي اقتحمت المجال وجددت العرض في كل مرة، وسنتمهل عند شاعرين من كبار شعراء المتتابعات المقدسية: محمود حسن إسماعيل، ومحمود درويش.

محمود حسن اسماعيل

ما بين شهر النكسة (يونيو 1967) وشهر الحريق الآثم الذي تهدد المسجد الأقصى (أغسطس 1969) أنتج «محمود حسن إسماعيل» أربع قصائد عن مدينة الله، وما تنطوي عليه من مقدسات إسلامية ومسيحية، وما تتعرض له من عدوان همجي على يد المتعصبين من اليهود. قصيدة واحدة في ديوان «التائهون»،هي مفتتحه، بعنوان:"قومي إلى الصلاة»، قدم لها بقوله: «مع القدس الحزينة، وهي تذرف غضب السماء على رجس المعتدين»، والقصيدة مناجاة ضارعة إلى المدينة المقدسة لحظة انكسارها وتدنيس جنود العدو لحماها الشريف. بهذه الأبيات بدأت:

وعادت الطيور في المساءْ

فلم تجد في القبّة الضياءْ

ولا صدى الترتيل والدعاءْ

فهزَّت الأوتار بالنـداء:

يا قـدسُ يا حبيبة السماءْ

قومي إلى الصـلاه...

وباركي الحيــاه..

هذا مطلع عبقري يكشف عن صدق البصيرة الشعرية والنفسية. إن هذا المشهد المتخيـل هـو أشـد ما يوجـع المؤمن العاشـق، إنه لا يسـتطيع أن يحتمـل تدمير ثوابت حياته، ولا يستطيع أن يتقبل أن تظل شواخص الطبيعة على حالها وكما كانت دائماً، إذا مـا تخلّـى هـو عنها أو أبعدته صـروف الدهر. ها هـي ذي الطيور التـي تجد أمانها وسـلامها ومبيتها حول المسجد الأقصى وفي قبته، واعتادت نورها وما يتردد فيها من ترتيل ودعاء، وتشـكلت حياتهـا الحرة وفق هذا الطقس اليومـي النبيل.. ها هي ذي، تعـود إلـى موطنها فلا تجد تراتيل أو أدعية أو ضياءً. لقد عزّ على هذه الطيور أن يختلّ النسـق الفطري للمكان، وأن تسـكنه الوحشـة والصمت والظلام، فأرسلت أصواتها السـماوية تنادي حبيبة السماء أن تقوم إلى الصلاة، وتبارك الحياة. هذا الختام للمطلع لا يـدل على الخذلان أو الهرب من مواجهة العدو، فالصلاة أسـاس الجهاد، ومباركة الحياة تعني رفض الرضا بالواقع المرحلي الذي فرض نفسه في غفلة من الوعي بمنحدر التاريـخ. إن هـذا المقطع الافتتاحي، وقد أسـس له في العبارة التـي تقدمت القصيدة تفتـح أفق «القبة» و «الترتيـل» و «الدعاء» للمؤمنين المعظمـين للأقصى، والممجدين لكنيسـة القيامة على السـواء، إنّ مشهد الأسـى بغياب الضياء وانقطاع الترتيل شامل للجميع، ولهذا جاء نداء طيور المسـاء شـاملاً لجملة المدينة: «يا قدس يا حبيبة السماء» ليتولى المقطع الآتي تأكيد هذا المعنى بالنصّ عليه:

وردّدي التسبيح في المآذن

وأيقظي الأجراس في المدائن

وكبّري لله.. لا تهادني...

إن القصيدة التي اسـتهلت بمشهد يمسخ النسق الكوني الإيماني (بغياب الضياء وانقطاع التراتيل) تطمئن، أو تريد أن نطمئن إلى أن مجابهة قوانين الوجود لا يمكن أن

تدوم، فإذا اختل الميزان بفعل طارئ غريب، فإنه لا محالة صائر إلى الاعتدال:

قومي.. ومهما اشتدت الجراح

فكل ليل بعده صباح

وكل هول بعده سكينه

تمحو ظلام البغي والضغينه

وترجع الشفاه.. للشدو والحياه

وهذا مصداق مباركة الحياة، بالقيام إلى الصلاة

هذه القصيدة – كما أشرنا – بداية ديوان «التائهون» الذي صدر في شهر النكسة ذاته، وهي قصيدة أقرب إلى النسق الموشحي إذ تكونت من مقاطع، يستقل كل مقطع بقافيته، غير أنه يعود في ختامه إلى ما يماثل قفل الموشّحة، بالعبارة المتكررة: «قومي إلى الصلاة.. وباركي الحياة».

بعد ثلاث سنوات من الديوان السابق «التائهون» صدر الديوان التالي معلناً رفض التيه، ومحتفظاً برمزية الصلاة، فكان عنوانه: «صلاة ورفض» (وهو الديوان التاسع للشاعر=1970)، وفيه ثلاث قصائد في جوهر موضوعنا، الأولى منها بعنوان: «القدس تتكلم»، ومن قراءة القصيدتين (قومي إلى الصلاة، والقدس تتكلم) يتبيّن لنا أن الشاعر – على الرغم من المسافة الزمنية بينهما – لم يستطع، أو: لم يرد أن يغادر الحالة الشعرية التي أبدع بدوافعها قصيدته الأولى، فكانت هذه الأخرى تُشاكلها في الوزن (القصيدتان على تفعيلة بحر الرجز = مستفعلن) ولا يغيب عنا أن القصيدة الأولى كانت القدس تقوم فيها بدور المخاطب، ولهذا تعددت في مطالع المقاطع صيغ الطلب: قومي، رددي، أيقظي، كبّري، واصلي، باركي– وصيغة النهي الواحدة: لا توقفي الدعاء للرحمن، مهما لقيت من أذى الشيطان. أما القصيدة الأخرى فإن القدس فيها هي التي تتكلم، فهذا في البلاغة «تشخيص»، وفي الشعر قناع. وإذا تكلمت القدس – بعد عامين من اقتحام الغزاة الصهاينة لآلائها الشريفة – فإن كلامها، بعد المعاينة يصدر عن معاناة، وهي معاينة لها جذرها التاريخي المدون في الكتب المقدسة:

حين رأيت ذابـح التـوراة

وقـاتل الهـادين للحياة

وشـارب اللعنة من آياتي..

ينهش نـور الله من هـالاتي

ويبذر الظلمــة في ساحاتي

ويغرس الرجس على راحاتي..

تضــرمت....

إن الحضور الإسـلامي والمسيحي يؤكد أن المدينة المقدسة تتكلم بصوت واحد هو صوت الإيمان، والإنسان، فاحتراقة الأيام، على طريق الدمع والآلام:

صفّدت مسابح الإلهـام

وشلت الأجراس بالأنغام

ويبقي أمل القدس صامداً، واثقا من اعتدال ميزان الحق:

ستـرجع الحيـاة للتبتّل

في مسجدي الباكي وعند هيكلي

على ثرى الله، ومرقى الـرسل

بين «التائهون» و «صلاة ورفض» تتحرك قصائد محمود حسن إسماعيل التي تتجـه قصـداً إلى القدس، وفي كل قصيدة من قصائـده الأربع تتصاعد حرارة الموقف حتى تغادر أجواء الضراعة (قومي إلى الصلاة) لتقتحم حقيقة العمل الكارثي وتفتش فـي جـذوره التاريخية وبلواه الراهنة، فتتوعد في (القدس تتكلم) التي تمتد في جسـد القصيـدة التالية «الأذان الذبيح» – وهي مهداة «إلى أذان المسـجد الأقصى وهو يهدر من وراء السكون والأغلال»،فالقصيدة – بالتهيؤ الوجداني داخلة في القدس تتكلم،

بما كشفت من شناعات تاريخ اليهود، وتوعدت واثقة بأن ثأر الله لا يتخلف، والأذان الذبيح بنسقها الإيقاعي داخلة فيما جاء بعدها من قصائد يغلب عليها طابع التجريب الموسيقي، وهذا من أنبل عطاءات هذا الشاعر العظيم الذي بهر زمانه منذ أول دواوينه (أغاني الكوخ = يناير 1935) وقد تبنّى صوت الكادحين المعذبين في الأرض قبل أن يفطن إليه غيره، ثم – حين جاء زمان تراكمت عليه آثام العصور – احتمى بالإيمان الذي يحمله إلى اليقين الديني المؤمل بالثأر هادراً كالآتي، يكتسح كل ما يعترضه. في الأذان الذبيح يعجب لغفلة أنواع من البشر وإغلاق عقولهم وضمائرهم أمام تجارب ماضيهم الذي يحتمون به ويسوغون أشنع ضلالاتهم:

هنا الله!! كيف استباحوا حماهُ ؟

وجاروا على حرم القبلتين..

وكيف، وقد حاربوه جهاراً

وعاقبهم بأسه مرتين!

يعودون!! كل الخطايا خطاهم

وكل الخنا مترع في اليدين!!

ومهما استبدوا سيأتي الصباحُ

وتنقض ثالثة الكرتين...

فهذا نسق شعري للآية من سورة الإسراء: ﴿وَقَضَيْنَآ إِلَىٰ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ فِى ٱلْكِتَٰبِ لَتُفْسِدُنَّ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَّتَيْنِ ...﴾ الآية، والآيات بعدها. وفي ختام هذه القصيدة ينصّ – لمرة واحدة – على أن ثأر الأقصى معلق بالعروبة: ستجتاحهم كرّة للسماء / بها النصر دوّى بتكبيرتين / على حومة من جبين العروبة / تعلي أذانك للفرقدين!!

في رصد المشهد الكلي للمنتج الشعري لمحمود حسن إسماعيل الخاص بالقدس، أشرنا قبل إلى صدق الانفعال وقدرة الملاءمة ما بين النداء: قومي إلى الصلاة، وقصيدة القناع: القدس تتكلم، لتبدو في متوالية القصائد ثلاثة أمور،

أولهـا مـا نحن بصدده من رصـد تطوير الانفعال بتغيّر المشـهد والاقتـراب من وقائع الحـادث المـروّع (احتلال الصهيونيـة للمدينة المقدسـة) وثانيها ما يترتـب على التغير والاقتراب من انتقاء مكونات القصيدة في مشـهدها الكلي، وصورها الجزئية، وكأننا نقـف مـع الشـاعر خلف الكاميـرا التي ترصـد من بعيد، ثـم تتقدم، وهـذا يتضح في اسـتخدام الشاعر لحواسـه ووعيه بقدرة الاسـتطاعة الحركية. إن أداة النداء (يا قدس) التـي تتصـدر قصيدة (قومي إلـى الصلاة) تدل علـى البُعد، وهذا البعد قيمي يسـتند إلـى مقـام الضراعـة والمناجاة، ومكاني- من وجـه آخر - إذ أدرك الشـاعر من حجم الفاجعـة كيـف دخلت القدس في المجهول وأصبحت جـد بعيدة. غير أنه لا يلبث أن يلتحـم بواقـع معرفي يدرك عبره أن ما يجري في القدس ولهـا، ليس أكثر من مرحلة أو حلقـة، تجتازهـا لتعود إلى أصلهـا. في أعقاب هذا التواصـل المعرفي يتم الاقتراب من المدينة المقدسـة، وفي مشـهدها الكلّـي تعلو مئذنة الأقصى، حيـث يصدح الأذان متحدياً يهدر من وراء السكون والأغلال، ويمضي موكب القصائد - أو كاميرا تعاقب المشاهد - ليقف حيال «المسجد الصابر»، وهنا لا تستطيع قوة في الأرض أن تحول بين المؤمـن والصلاة فـي مجمع عقيدته، من ثم تكون قصيدة «وجئت أصلي» ختام رحلة الخـلاص، خـلاص الأقصى من القبضة الدنسـة، وخلاص النفـس المؤمنة من عذاب البعد والشعور بالتقصير.

فـي «المسـجد الصابـر» يـزدوج خـط العقيدة بخـط التاريـخ، ولعـل كثرة من المسـلمين لا تدرك شـيئاً عن تاريخ الأقصى (البناء) اكتفاء بالإسـراء من المكان، ولقد تفكـر الشـاعر في معنى هـذه المفارقة ومغزاها، ولهـا دواعيها في تكوينـه الثقافي (إذ تخرج محمود حسـن إسـماعيل في كلية دار العلوم - كانت في زمنه تدعى: مدرسـة دار العلـوم العليـا، ولها عناية خاصة بالتراث العربي الإسـلامي)، كمـا كان لها دافع حاضـر، ماثـل في ذكـرى ليلة الإسـراء التـي اسـتجدت - لأول مـرة - والأقصـى فـي أسـر اليهـود (1388هـ - 1968 م) مـن ثم التقى الرافدان في تشـكيل هذا المطلع لقصيدة: المسجد الصابر:

لست في عالم القداسات مسجد

إنما أنت هـالة من محمـد!!

فيك راح النبـيّ لله يسجـد

قبل أن يرفع البناء الممـرد

والنبيون خلفه في تهجـد

زمراً.. صاحبته من غير موعد

لقـد هيمنـت العبارة التقريريـة على مطلع رأى أن يكون إثـارة فكرية، بديلاً عـن الانفعـال والتصويـر، ولكن «المشـكلة» أن هـذه التقريرية اسـتمرت، وتمادت حتى اكتسـبت مسـتوى هتـاف الجماهيـر والشـعارات المتداولة. لا يملـك النقد أن «يسـتضعف» هذا النهج بدعوى «الجمالية»، فهذه الجمالية ليسـت من صنع النقاد، ولا هي موجهة إليهم، ومن حق الشـاعر أن يكون لشعره «طبقات»، مثل «موجات الإرسـال» في أجهزة البث، اعترافاً بأحقية أجهزة الاستقبال وقدراتها. ومهما يكن مـن أمر، فقد تجاوز الصورة الخارجية للمسـجد الصابر فكانـت القصيدة الأخيرة: «وجئـت أصلـي» مبعثهـا المباشـر، أو مثيـر الانفعال بهـا حادث حريـق الأقصى، وفـي عنوان القصيـدة مجال للتأمـل، فهذه الـواو العاطفة تربطها بسـياق القصائد السـابقة، كما تقتحم بها حادث الحريق نفسه، الذي يتحداه الشاعر بموقف السكينة والثبات،الذي تستلزمه الصلاة:

وجـئت أصلـي

.. ورغم انـدلاع الدجى، كالبـراكين حولي،

ورغم الأعاصير ترمي خطاها بسفحي وجرحي

... وساحات هولي،

أتيـت أصلـي!!

هنـا، في هـذه القصيـدة يلتقي التاريـخ والشـعر، لا غرابة، كمـا يلتقي الإيمان بالغضب الحر في كل نفس أبيّة:

وبالثأر.. وهو الصلاة الزكية

العنصر المؤجل في جملة هذه القصائد يتصل بالبحر الشعري والإيقاع، وجدير بالتقدير أن هذا الشاعر الكبير لم يركن لشكل جاهز يلقي فيه حمولته الباهظة من المشاعر والصور، ظل يجرّب، ويعاود في اختيار التفاعيل، وأنساق القوافي، فكانت قصيدتاه الأوليان على تفعيلة الرجز، وجاءت «الأذان الذبيح» و «جئت أصلي» على تفعيلة المتقارب (فعولن)، وانفردت «المسجد الصابر» ببحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، أما أنساق القوافي فتحتاج إلى بصر بامتداد القصيدة – كل قصيدة – في جملتها وتركيبها!!

محمود درويش

عبر هذه المحاولة لتعرّف مكان القدس في القصيدة العربية، وتجلياتها، غلب على الإدراك ظن بوجود فارق قد لا يتخلف بين درجة الانفراد بالإحساس بالقدس (المكان) لدى الشاعر من أبناء فلسطين (سواء كان يعيش في فلسطين أو يعيش خارجها، والشاعر من غير أبناء فلسطين، ويبدو أن هذا الفارق مترتب على درجة الانغمار في القضية والإحساس بجسدها وهو الأرض والناس والتاريخ، فالشاعر من غير أبناء فلسطين حين تستثيره أحداثها أو ما يتهدد مصيرها فإن مخيلته سرعان ما تستدعي من الذاكرة مدينة القدس، التي تصبح رمزاً لكل فلسطين، وبخاصة أنها عاصمة البلاد، والأرض المباركة.. إلخ، فمن حقها أن تحظى بهذا الحضور المتوهج، بل إن بعض الشعراء يحقق في قصيدته هذه الرمزية في المسجد الأقصى، نائباً عن جملة المدينة المقدسة، التي تنوب بدورها عن جملة أرض فلسطين، وهنا يختلف الشاعر الفلسطيني الذي تشرب وجدانه عشق المكان حتى وإن لم يكن رآه. ليس معنى هذه التفرقة (النسبية) أن قصائد القدس قليلة في التراث الشعري الفلسطيني، فهذا ما لا يمكن توقعه أو قبوله، ولكن معناه أو ثمرته أن مدناً أخرى غير قليلة تأخذ أماكنها في القصيدة حتى وإن تكن «القدس» عنواناً لها أو استهلالاً، وفي القصيدة التي نعنى بها: «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» تتعدد أسماء الأماكن (المدن): أريحا، ويافا، والناصرة، والقدس، وهي المدينة الوحيدة التي تكرر اسمها وتحددت معالم رمزيتها، إذ تأتي مقترنة بما يؤكد انفرادية المكان بالوصف: ثلاث مرات:

هنا القدس / يا امرأة من حليب البلابل (مرتين)

و: هنا القدس / كيف تعانق حريتي – في الأغاني – عبوديتي ؟!

وثلاث مرات أخرى بأسلوب مختلف (القصر البلاغي: النفي والاستثناء) يؤكد هذه الانفرادية وإن تكن في الاتجاه المضاد:

وسرحان لا يقرأ الصحف العربية.. / لا يعرف المهرجانات والتوصيات، / فكيف إذن / جاءه الحزن.. كيف تقيّأ ؟

وما القدس والمدن الضائعه

سوى ناقة تمتطيها البداوة / إلى السلطة الجائعه

وما القدس والمدن الضائعه

سوى منبر للخطابه / ومستودع للكآبه

وما القدس إلاّ زجاجة خمر.. وصندوق تبغ...

ولكنها وطني

من الصعب أن تعزلوا / عصير الفواكه عن كريات دمي..

هذا مقطع / مونولوج يتلمس دواعي الثورة في وجدان سرحان بشارة سرحان، تلك الثورة التي دفعته إلى إطلاق الرصاص على رجل يزهو أمام العالم، بإنكار سرحان وحقه في وطنه، ويرمق خصم سرحان بعين معجبة مبهورة لا تبالي بطوفان التعاسة الذي يتهدد كيانه. وقد حمل هذا المقطع الذي برزت فيه مدينة القدس بمجمل الدوافع الحاضرة والقديمة التي غصت بها نفس سرحان فانطلقت رصاصاته في اتجاه هو الأقرب مكاناً، والأشد خطراً على المستقبل، ولكنه لم يترفق في إدانة الموقف العربي العام، والفلسطيني أيضاً من القضية.

إن الشاعر الذي يعرض لفلسطين، أو للقدس – رمزاً لها – لابد أن يكون على معرفة مناسبة بتاريخ فلسطين، وبأهم معارك التاريخ التي جرت على أرضها، وفي دواوين محمود درويش ما يؤكد إلمامه الجيد بهذا الجانب، وفي هذه القصيدة يذكر

حطين، ولكنها – في سياق التحول الذي يمسخ شخصية فلسطين العربية أصبحت حطين مزرعة للحشيش (وهذه الاستعارة تشير إلى أننا نفضل غيبوبة التفاخر بالماضي)، كما أصبح الثوار السابقون سعاة بريد!! وبصفة عامة فإن الطابع المكاني غالب على معجم هذه القصيدة، وقد أشرنا إلى أسماء المدن، وإذ تفوق حضور «القدس» بطاقتها الرمزية، فإن لها هذا الحق أيضاً بأنها المدينة التي شهدت ميلاد سرحان بشارة سرحان، ومسقط رأس عزيز مقدس، حتى وإن بدا غامضاً في الذاكرة، وقد جاءت أوصاف القدس / المكان مؤكدة لبهائه، هذا البهاء الذي يجاوز قدرة التخيل على تشكيل الصور، وقد استعار لها صورة امرأة من حليب البلابل!! ونحن في استخدامنا السائر للقدرة على صنع المحال لا نزال نقول: لبن العصفور!!وفضل القدس على جميع مدن العالم فضل البلابل على العصافير، تشاركها الطيران، وتنفرد ببهجة الألوان، وسحر الأصوات. لقد أحزن سرحان أن مدينته التي أغلق عليها ذكريات طفولته مهددة بالإفناء، بالتحول إلى شيء آخر أصبح فيه سرحان غريباً، وهذا التحول في شخصية مدينة القدس يدخل في سياق سلسلة من التحولات التي لا تقف عند حدّ المكان، فها هي ذي تطول البشر:

ونعرف، كنا شعوباً، وصرنا حجاره

ونعرف، كنت بلاداً، وصرت دخان

... بلاد تغير سكانها، والنجوم حصى...

شوارع أخرى اختفت من مدينته

... مدينته لا تنام، وأسماؤها لا تدوم، بيوت تغير سكانها، والنجوم حصى.

هكذا تتبدد الهوية الفلسطينية من خلال: كنا، وصرنا، وتغيير الأسماء واختفاء الشوارع، وقد ظهر هذا في جملة المكان، ولكنه في القدس أشد ظهوراً، وإذا كانت القدس – مسقط رأس سرحان – يسعفها سمو الرمز واكتناز الطاقة الروحية، ففي القصيدة مكان آخر، يتردد بصيغتين مختلفتين لا يدرك مغزاهما بمجرد قراءة القصيدة، هما: مرج ابن عامر، والجليل، وهما معاً في شمالي فلسطين، أخصب جهاتها، قرب عكا. وهذا الموقع فيه كانت قرية البروة، وهي من قرى الجليل قريبة من عكا، وهي

مسقط رأس محمود درويش، وقد أزيلت أيضاً كما تغير السكان و استحالت النجوم حصى!! هذا هو الاختفاء الثاني (المعادل) للمكان، فالقدس ميلاد سـرحان، والجليل ميلاد محمود درويش، وقد ارتبطت خصوبة المكان بخصوبة الشعور وفاعلية الثورة: ها هم العرب يبالغون، يزيفون، يدعون:

يقولون للطين كن جبلاً.. فيكون / يقولون للترعة انتفخي أنهراً فتكون

... تمزق غيماً وترسله في اتجاه الرياح. وماذا ؟

هنالك غيم شديد شديد الخصوبة.. لابد من تربة صالحة

أتذهب صيحاتنا عبثاً؟

وليست خيامك ورد الرياح / وليست مظلات شاطئ.

تدجج بأعمدة الخيمة. اخترقي يا هويتنا – صاح لاجئ /

وسرحان يشرب قهوته. للجليل مزايا كثيرة،

ويحلم، يحلم، يحلم.. آه – الجليل!

هذا هو وطن درويش وجرح قلبه وحلم طفولته ونبوءة عودته، وقد غرسها في مرج ابن عامر، الذي ذكر في مفتتح القصيدة، وفي ختامها، مع فارق هائل:

فذاكرتـه في البداية منقار طائر تأكل حبة قمح بمرج ابن عامر، وهذا المنقار ذاته هو الذي – في آخر سطر من القصيدة: يزرع قطرة دم بمرج ابن عامر!!

يحتـاج قـارئ قصيـدة محمـود درويـش التـي يتصدرهـا عنـوان هـذه الفقرة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) إلى إيضاح بعض الجوانب،على الأقل المتعلقة بسـرحان بشـارة سـرحان، بخاصة إذا كان متلقي القصيدة دون الخمسـين من العمر، وليس له اشـتغال مباشـر بتفاصيل النضال الفلسـطيني في سـبيل استخلاص الوطن السـليب. نسـتبعد من هوامش القصيدة القول بموت المؤلف، وقـد مات. رحمه الله، ومـوت بطل القصيدة، وقد أكمل في سـجن كاليفورنيا الأربعـين عاماً دون أن تعمل أية جهة عربية أو غير عربية، هنا أو هناك أو هنالك في اتجاه إطلاق سـراحه. سـرحان

بشـارة أول شرارة رفض حقيقية تضيء مسـاحة من ليل النكسة (5 يونيو 1967) كان شـاباً في مقتبـل العمر، من مواليد القدس، وقد غادرها فتـى يبحث عن رزقه، فقصد الولايات المتحدة، وكان أجر انتقاله في السـفينة التي حملته الخدمة في مطبخها، وفي كاليفورنيا اسـتقر وحصل على الجنسـية. وحين اسـتدار العام، وفي اليوم الخامس من يونيو 1968 أطلق سـرحان النار على روبرت كيندي فأرداه قتيلا في الحال، وروبرت شـقيق جون كيندي رئيس الولايات المتحدة الذي اغتيل جهاراً نهاراً في موكبه بمدينة دالاس قبـل خمس سـنوات مـن مصرع أخيه الطامـح إلى دخول البيـت الأبيض، إذ رشـح نفسه للرياسة، وكان مبالغاً في مناصرته للصهيونية، وقد ارتدى طاقية شبيبتهم وشـاركهم في مهرجانهم، فجاءت رصاصات سرحان لتذكر العالم بمعاناة المقهورين وأنـه لا بديل عن العدل. لم يكن متيسـراً اتهام سـرحان بالتطرف (الإسـلامي)، لأن هذا المصطلح لم يكن وجد بعد، ولأن سـرحان بشـارة فلسـطيني مسيحي. لقد حكم عليه بالإعدام، ثم خفف الحكم إلى السـجن مدى الحياة، ولا يزال سـجيناً، منسياً من الجميع، ورفضت جميع التماساته للعفو عنه!!

هذا هو سـرحان – ابن القدس – الذي أطلق شـرارة الانفعال فشكلها محمود درويـش فـي هذه القصيدة الفريـدة في بنائها، وهـي بنصها (12 صفحة) منشـورة في ديـوان: أحبـك أو لا أحبـك (1972)، وهـي إحـدى مطولاتـه التي مهـدت لقصائده الجدارية (القصيـدة الديـوان، والقصيـدة الملحميـة) ولعلها أرهصت بهذيـن النمطين، ولكنها – بملابسـات تشـكيلها الفني – لم تدخل في أحدهمـا، وكما نرى فإن عنوانها (النثـري) وتفصيلاتها الصغيـرة تقترب بها إلى الوصف والتحليل والاسـتدراك على المشـاهدات ممـا يعطـل روح الاندفاع، فضلاً عـن أنه ليس في شـخصية البطل حلم أو نبوءة أو نذر أو حتى انفجار لحظة احتشـاد وغضب!! فلعله قتل كيندي ليحسـم موقفه الفلسـطيني المعلق في منزلة بين المنزلتين، أو هكذا رآه الشـاعر بدءاً من عنوان القصيدة الـذي اختزل جوهر ما تضمـر من رؤيا، وليس لمحمود درويش فضل في اختيار اسـم الفتي البطل، فاقتصر فضله على تعليقه على لافتة عنوان القصيدة، وفي سـياقها أيضاً دفـع بهذا الاسـم العلم ثلاثين مـرة، وبالضمائر مثل هذا أو أكثر، وإذا كان «سـرحان» يحتمل دلالتين متبـاعدتين (السرحان الذئب، والسرحان الشارد – عامية) فإن شرب

القهـوة يفضي إلـى علامتين متباعدتين كذلـك، فقد ترددت في أثنـاء القصيدة عبارة: «ورائحة البن جغرافيا» وهنا نستدعي مطلع قصيدة قصيرة مشهورة لمحمود درويش:

أحنّ إلى خبز أمي / وقهوة أمي / ولمسة أمي..

إن اقتـران رائحة البن بالجغرافيا فـي العلاقة الخبرية (والخبر – النحوي وصف فـي المعنـى) يجعل مـن عنوان القصيدة علامـة انتماء، تؤكده – في مسـار القصيدة – مقاطـع تصور العالم الجواني لسـرحان، ذلـك العالم الذي حركه امتلاء لا شـعوري بالتمرد على حالات القهر والتزييف التي يمارسـها أعداء فلسـطين، وحالات المتاجرة والادعاء التي يمارسها بعض أبنائها وكثير من أبناء عمومتها، أما العلامة على الطرف المقابـل فهو ما يعنيه احتسـاء القهـوة في الكافتيريا من اسـترخاء، ولا مبالاة بما يجري بعيداً عن المكان، وفي القصيدة يمكن أن نتلمس كلا الأمرين، ولا يدل هذا على خلل في بناء القصيدة أو الاضطراب، ولكنه يدل على «حالات» اجتازها سرحان بين يدي المحققين، هي حالات لم تخل من تناقض ظاهري، ولكن سـطح التربة السـاكن قبيل انفجـار البركان لا ينبئ عن التيارات التي تغلي في الأعماق. دل مطلع القصيدة على «المباغتة» التي أعلنها إطلاق الرصاص ومصرع المزهو بحضوره بين أنصاره:

يجيئون،
أبوابنا البحر، فاجأنا المطر. لا إله سوى الله، فاجأنا مطر ورصاص
هنا الأرض سجادة، والحقائب غربة!
يجيئون،
فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد. والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط
وماذا حدث ؟
أنت لا تعرف اليوم. لا لون. لا صوت. لا طعم. لا شكل..
يولد سرحان، يكبر سرحان، يشرب خمراً ويسكر، يرسم قاتله ويمزق صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً..
ويرتاح سرحان

في هذا المطلع حشد الشاعر خلاصة الحدث الذي رصد أطرافه في كل مظانه، وسائر احتمالاته، كما سنرى. إن مفاجأة المطر والرصاص (أو الرصاص كالمطر) أوجدت حالة أشبه ما يوصف به يوم القيامة: تترجل كواكب، وتتغير طبائع، وتغيب ملامح: لالون، لاصوت، لا طعم، لا شكل. أما سرحان فقد انتقل من عدم المبالاة إلى العكوف على تحين الفرصة لعمل أضمره، وهو عمل أشبه بأعمال السحرة، لا يكاد يصدق، إذ ينتمي إلى ما يمارسه البدائيون من رسم صور العدو، ثم تمزيقها أو إحراقها ليلحق هذا العمل بالشخص الذي تمثله (وقد رأينا شيئاً من هذا كانت تصنعه جداتنا في الريف، إذا مرض طفل وأجريت له «رقية»، فمع تلاوة أدعية أو سور قصيرة كانت تقص عروس ورقية، تغرس فيها الإبرة صانعة ثقوباً لا تحصى تصاحب تلاوة التعاويذ، ثم تحرق هذه العروس) – إن هذا الارتفاع، أو الهبوط بالحدث الماثل إلى مستوى الشعبذة (تصويراً) يملك قوة الإيحاء بعدم تصديق هذا الواقع الذي أصبح لا مناص من تصديقه؛ لأنه.. وقع!!

هذا المستوى من عكوف سرحان على تدبير فعلته، تقابله حالة (لابد أن الذين شاهدوها من أبناء جيلي على شاشة التليفزيون في حينها) يعجب رائيها كيف أن هذا الفتى الرقيق التائه (السرحان) إلى درجة الهشاشة استطاع بيده النحيلة، دون مشاركة من أحد، أو تدبير مع أحد، أن يهز الولايات المتحدة، فيهز العالم.إن محمود درويش، وقد صوّر الشخصية المحورية عاكفة على هدفها، ترسم وتمزق إلى أن تتجاوز مرحلة التمني فتقتل، يصور الوجه الذاهل لذات الشخصية مؤسساً له على غياب علاقات السببية فيما صنع من فعل:

وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان من نسل تذكره، تربّى بمطبخ باخرة لم تلامس مياهك. ما اسمك ؟

– نسيت

وما اسم أبيك؟

– نسيت

وأمك؟

- نسيت

وهل نمت ليلة أمس؟

- لقد نمت دهراً

حلمت ؟

- بماذا؟

- بأشياء لم أرها في حياتي

وصاح بهم فجأة:

- لماذا أكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا؟

- لماذا شربتم زيوتاً مهربة من جراح المسيح؟

بين العكوف على الوطن، واللامبالاة بما جرى، تتوالى بدوات، ستكون بمنزلة عدسة تستجمع في شخص سرحان كل عذابات وطنه السليب.

في حوار قديم أخذ الشاعر محمود درويش على نقاد الشعر الفلسطيني مراوغتهم (ترفقهم) في الاهتمام بالجوانب الفنية الخالصة، إذ يعدونه شعر خطابة، أو شعر قضية، كما أخذ على هؤلاء النقاد أن كل شعر غزلي يحمل اسم امرأة أو يخاطب الأنثى إنما يرمز بها إلى الوطن (فلسطين) والشاعر يرى في هذا قدراً من انتقاص الشعرية (وربما انتقاص حس الذكورة أيضاً)!! إذا أخذنا هذين الملمحين في الاعتبار فسنجد أن ظن الشعراء لم يذهب بعيداً، كما أن ملاحظة الشاعر صحيحة كذلك. وليس فيما نقول محاولة لإرضاء طرفين، وإنما احتكام لنصوص هذا الشعر، وبخاصة حين يكون الشاعر فياض القريحة امتدت تجاربه عدة عقود، ولا مندوحة للنقد من استخلاص «رؤية» رسمت خطوطها عبر امتداد القصائد في مراحل العمر ودرجات التشابك مع القضية، وإنما يحدث التفاوت في حالة اتساع التنوع الموضوعي، و قدرة الموهبة على الإفضاء بالشاغل المستقر في أعماق الشعور، وهو يتجلى في صور وإيقاعات استدعت موروثاً متاحاً استوعب في سياقه حالات أخرى، فإذا توافر للشاعر الفلسطيني تكوين مرجعي خاص به، يمتاح منه دون أن يجد قدميه تستدرجانه إلى السير في الطرق (التعبيرية) المألوفة، فهذا الرضا بالمألوف

القريب هو الذي يؤدي إلى جاهزية القول بالخطابة، والمسارعة إلى تأويل الرمز.

يفتتح محمود درويش ديوانه «آخر الليل» (1967) بقصيدة مطولة بعنوان «تحت الشبابيك العتيقة»، وهي مصدرة بإهداء يقول: «إلى مدينة القدس وأخواتها»، والمطولة من سبع قصائد متوسطة أو قصيرة، استقل كل منها بعنوانه، المختلف عن العنوان المشترك (-1 الجرح القديم. -2 أغنية حب على الصليب. -3 خارج من الأسطورة. -4 اعتذار -5 المستحيل. -6 الورد والقاموس. -7 وعود من العاصفة). مع هذا ستظل الشبابيك العتيقة في المدينة (العتيقة) مصرة على جهلها، أو تجاهلها لصاحبها القديم، ولكن الشاعر الذي أثقله الأسى يقرر الرفض وتحدي غربته في وطنه، فيتمرد على موروثه اللغوي والفني (النضالي) ويصمد في موقعه متحدياً، ينتظر ساعة النصر التي تلقى وعدها من الثوار.

تثير هذه القصيدة المركبة أسئلة فنية، وبخاصة حين نتلقاها تلقياً كلياً، كما نستمع إلى السيمفونية المقسمة إلى مطلع وحركات وختام، لكل منها موقعه وتأثيره في مكانه من السياق، ودوره في بناء الانطباع (النهائي) الموحد في النهاية. فكيف تواصل كل جزء مع سابقه ولاحقه في التصاعد بالشعور، وتأكيد التواصل عبر امتداد الصور، وثبات الإيقاع أو تنويعه بدرجة تشعر بالاتصال، ولا تؤدي إلى نقلة تشعر بالانفصال ؟ تبدأ «الجرح القديم» بمشهد ساكن لإنسان حائر لا يعرف ماذا يصنع تجاه ما يواجه:

واقف تحت الشبابيك، / على الشارع واقف. / درجات السلم المهجور لا تعرف خطوي / لا ولا الشباك عارف. / من يد النخلة اصطاد سحابه / عندما تسقط في حلقي ذبابه / وعلى أنقاض إنسانيتي / تعبر الشمس وأقدام العواصف.

إن ضمير المتكلم المتكرر في هذا المقطع ثلاث مرات يفرض ما يلائمه ليكتمل بناء الجملة، بتقدير (أنا) واقف، ومع ذكر (لا تعرف) ندرك أنه يصف مكاناً كان يملكه، وألفه، ولهذا لم يعرفه (بالراء المشددة) على عادة تعامل الشخص مع الأماكن التي تعودها، إذ يفهم منه أنه يتحدث عما يخصه فالبيت = بيته، والشارع = الشارع الذي فيه هذا البيت، وكذلك الشبابيك.. إلخ، وهذا السلم المهجور هو سلم بيته كذلك،

وكمـا هـو البيت العربي عادة، تتوسـط سـاحته نخلة (حقيقة أو رمـزاً) وهي لا تزال فـي مكانها، وهنا يرصد المنظور الرأسـي إذ تنفرج النخلة مثل أصابع اليد، وفي المدى سحابة، ولكن بدلاً من أن تصطاد عينه السحابة من بين جريد النخلة، تسقط ذبابة في حلقه!! ولمحمود درويش ولع بذكر مفردات على قدر من الابتذال (مثل الأسبرين – وطني حبل غسيل – الفيتامين C – مليون كيلو واط من الكهرباء) وهذا التقزز الذي تثيره مفارقة ما بين السحابة بكل ما تمثل من السمو والنقاء، والذبابة في الحلق بكل ما تخلفه من القرف هو فرق ما بين حلم الفلسطيني وواقعه، وهذا الحلم بالسحابة ينتمي إلـى الماضـي، وهو ما يتمـرد عليه الشـاعر ويرفض تنميقه ويصفـه بالتصنع والعجز معاً. إن هذا «التأسـيس» في القصيدة الأولى يفترض أنه ينداح بمعطياته الأساسية في بقية القصائد السـبع وإلّا فقد مسوغ الترابط، وهذا الترابط يتم عبر الإيقاع، والصور، وتنمية الانفعال، فإذا تلمسـنا هذه الأوجه وجدنا بعضـاً منها متحققاً، وبعضاً آخر قد تخلف. فبالنسبة للإيقاع جاءت القصائد جميعها على نسق قصيدة التفعيلة، وقد راوح الشاعر بين التفعيلة: (فاعلاتن) في القصائد: الأولى، والثالثة، والسادسة، والسابعة، والتفعيلـة (فعولن) فـي القصائد: الثانية، والرابعة، والخامسـة. إن تكـرار فاعلاتن – الأساسية في بحر الرمل تناسب حالة العاطفة الحزينة والطابع التأملي للمشهد الماثل، ويصفها عبدالله الطيب بأنها تنبو عن الصلابة والجد، ولعل في السياق، ومآل العاطفة في المتتابعة ما يرجح صواب هذا الرأي. ولكن: هل كان الانتقال من تفعيلة الرمل إلى تفعيلـة المتقارب مطلوبـا، أو يعد بمثابة «إضافة» لغناء الحزن والتوجع ؟ لعل شـيئاً من هـذا قد حدث اتسـاقاً مع إضفاء نوع من روح الإقبال علـى الحياة، الممهد للتحرر من ضغـوط الحـزن والفقد إلى تقبل الثورة والإيمان بالمسـتقبل، وهذه القطعة (الخامسـة) تصلح برهاناً على ذلك:

أموت اشـتياقا / أموت احتراقاً / وشـنقاً أموت / وذبحـاً أموت / ولكنني لا أقول: / مضى حبنا وانقضى / حبنا لا يموت.

إن مفـردة «المـوت» هـي المهيمنة على السـياق، ولكن الإسـراف فـي تلوينها (تقليبهـا) للوصـول إلى نتيجـة المفارقة يؤدي بالمتلقي إلى تلك الحالة التي أشـار إليها درويش مسـتاء وهو اعتبار شـعر الفلسـطينيين خطباً وشـعر قضية، ومن ثم التسـامح

معـه!! فـإذا أخذنا بتوصيته، ولـم نتسـامح معه فإننا لن نجد مسـوغاً يسـتحق أن يغادر تفعيلة الرمل إلى تفعيلة المتقارب، حتى مع التسـليم بالفارق الإيقاعي وأثره النفسـي، وبخاصـة أن الحـالات (النفسـية) لـم تكـن محسـومة بـين القطعـة والتي تليهـا، في مجموعـة يفترض أن نتلقاهـا متصلة (قصيدة واحدة)، وهـذا الاتصال مؤكد عضوياً بين القصيدتين السـادسة، والسـابعة، إذ جاءتا على تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، وبدأت كلتاهما بالعبارة ذاتها: (وليكن.. لا بد لي) وتأكد التصاعد الانفعالي في النقلة بينهما، وهذا واضح في المقابلة بين مطلع: الورد والقاموس:

وليكن.. / لابد لي.. / لابد للشاعر من نخب جديد /

وأناشيد جديدة / إنني أحمل مفتاح الأساطير وآثار العبيد...

ومطلع: وعود من العاصفة، (وهو الذروة في تصاعد الانفعال):

وليكـن / لابـد لـي أن أرفـض المـوت / وأن أحرق دمـع الأغنيـات الراعفه / وأعري شجر الزيتون من كل الغصون الزائفه / فإذا كنت أغني للفرح /

خلـف أجفـان العيـون الخائفه / فـلأن العاصفـه / وعدتني بنبيـذ، وبأنخاب جديدة / وبأقواس قزح. إن المسـافة بين الوقوف الحزين، أمام البيت القديم المهجور، الذي لم يتعرف خطا أصحابه، وبين التباهي بجرح المدينة، واقتحام العاصفة الواعدة بأنخاب النصر، تحت قوس قزح، شـكلت قصيدة (جدارية) تجريبية في مرحلة شعرية متقدمة، وقفت في منتصف المسـافة بين الرمز والمباشـرة، وبين مدينـة القدس لذاتها، والقدس التي استوعبت القضية. أما المدن الأخرى (أخواتها) فهذا حديث آخر.

صدر ديوان محمود درويش «العصافير تموت في الجليل» – عام 1970، تتوسطه قصيدة قصيرة بعنوان: «المزمور الحادي والخمسـون بعد المائة»، ولأننا نعرف أن المزامير التـي تضمنتها كتب «العهد القديم» عددها مائة وخمسـون مزموراً، فقد أوصلنا النص علـى رقم مزمور شـاعرنا إلى أمرين: أن هـذا المزمور الذي أضافه إلـى مزامير الكتاب المقدس هو بمنزلة «تناص» مع تلك المزامير التي نسـب أكثرها إلى داود، ونسـب بعض منها إلى أنبياء آخرين، منهم سـليمان بن داود، ورجل الله موسـى (المزمور التسعون)، وهـي فـي جملتها قصائد مغناة، تسـبيح لله وضراعـة، ودعاء، ورجاء، وفـي أثناء هذه

الأدعية ذكر لأحوال ومحن وخطوب تعرض لها بنو إسرئيل في مصر، وفي سبي بابل، ومن قبل هذا وذاك في التيه.. إلخ، وهذه القصائد تردد عدة نغمات من أظهرها أن الله اختار شعب إسرائيل ومنحه وعداً بأرض كنعان، وأن يمتد ملكهم ما بين البحر والنهر، أما النغمة الأخرى فهي أن هذه القبائل المنتسبة إلى إسرائيل كانت في حياتها قبائل تعمق فيها الحسّ المادي الوثني، والجحود والتنكر لأنعم الله عليهم، ومع هذا يتعالون على الأمم، بل يكادون يتباهون على الله (سبحانه) بأنهم – وحدهم دون غيرهم – الذين يمجدونه، ويرونه خالق السماء والأرض، وفوق جميع الآلهة التي صنعها البشر، وأنهم لهذا السبب وحده (يجب) على الله أن ينصرهم ليتأكد لدى هؤلاء الأغيار أن إله إسرائيل هو الحق، وأن الآلهة الأخرى باطلة. هذا هو الوجه الموضوعي للمزامير، أما الوجه الشعري فقد تضمنت صوراً مجازية نادرة قد لا يستسيغها المعجم الإسلامي، لكن طزاجتها وطرافتها تظل مميزة لها. ليس «التناص» هو الوصف الوحيد الممكن لضبط العلاقة بين مزامير العهد القديم، وذلك المزمور الوحيد الذي صنعه درويش فهناك «القراءة الأخرى»، كما أن «التضمين» أسلوب قديم.

التناص في جوهره أشبه بالحفر الجيولوجي في طبقات نصّ من النصوص، لتنكشف أنواع التربة التي تراكمت، فصنعت أرضها الخاصة وفق قوانين تجاذبها الخاص. أما «الاقتباس» أو «التضمين» فهو أن يأخذ الكاتب أو الشاعر المتأخر من عبارة كاتب أو شاعر متقدم بعض ما يروقه، فيرفد به رؤيته أو فكرته، محافظاً على نسقه الخاص، مميزاً له بالأقواس أو ما يشبهها من وسائل الفصل بين المنسوب إلى الكاتب، والمنسوب إلى غيره من السابقين عليه. وهنا تختلف «القراءة الجديدة» أو «القراءة الأخرى» التي تؤدي إلى تأويل أو تفسير يكشف عن معنى لم يكن مألوفاً، أو قريباً متداولاً، أو متوقعاً لهذا النص في صيغته الأصلية.

هذا الفرش الذي قدمنا به لقصيدة:«المزمور الحادي والخمسون بعد المائة» كان ضرورياً ليساعدنا على تلقي القصيدة في صورتها (الشعرية) المناسبة، هكذا تبدأ القصيدة:

أورشليم! التي ابتعدت عن شفاهي.. / المسافات أقرب / بيننا شارعان،
وظهر إله / وأنا فيك كوكب / كائن فيك. طوبى لجسمي المعذب!

يسقط البعد في ليل بابل / وانتمائي إلى خضرة الموت – حق / وبكاء الشبابيك – حق / صوت حريتي قادم من صليل السلاسل / وصليبي يقاتل.

إن السطر الأول بإسناده إلى المتكلم يستدعي متكلماً مفترضاً، ولأن داود هو المتكلم الرئيسي في المزامير وهو الأكثر شهرة بها، فإنه المستدعى إلى ذاكرة الشاعر وذاكرة المتلقي أيضاً (على افتراض أنه يملك هذا القدر من مرجعية الثقافة)، أما افتراض أنه لا يملك هذا المستوى، فربما تطلب هذا أن يضمن مدخل القصيدة خيط ضوء يومض في اتجاه داود، وهو ما لم يحدث، بل حدث ما ينقضه ويرشح أن يكون المتكلم هو الشاعر نفسه، إن استعارة الشارعين للعقيدتين المسيحية والإسلامية (والشارع هو واضع الشريعة) وما تبع هذا من إشارة إلى تعذيب اليهود للمسيح على الصليب، ثم هذه الإشارة إلى ليل بابل، وما يعني من معاناة اليهود في السبي، وقد أشار المزموران 126، 137 إلى أن ما جرى كان عقاباً من الله لبني إسرائيل، كما أشار المزموران 89،79 إلى تدمير مملكة داود، وإلى أن الأمم (غير بني إسرائيل) جعلوا أورشليم أكواماً، والإشارة إلى السبي وإلى تدمير مملكة داود تعني أن هذه المزامير وضعت بعد زمان داود، من ثم يكون المسوّغ الفني ماثلاً في تجريد الشخصية اليهودية من علائقها الزمنية واتخاذ داود رمزاً لها، ومن الطبيعي أن الرمز مجرد من الانتماء الزمني، كما أنه يطفو فوق التفاصيل.

استخدم محمود درويش عدداً من مفردات المزامير، على امتدادها، في مزموره الوحيد، في صدارتها ذكر مدينة بيت المقدس بالاسم الذي ينسب إلى داود (أورشليم) مع أن المزامير استخدمت وصف مدينة الله (المزموران: 46،87) ومدينة الرب (المزمور 101) وكان فيهما مندوحة لتقريب رؤيته، ومع هذا آثر التسمية الأكثر شيوعاً في المزامير، ليقارب نسق التناص ويؤكد الوشيجة، كما ختم مزموره بكلمة «هللويا» ثلاث مرات، وقد ذكرت افتتاحاً أو ختاماً لعدد من المزامير، وفي أحيان قليلة ذكرت في بداية المزمور ونهايته، وهكذا كانت في المزامير الثلاثة الأخيرة، وهي بمنزلة تسبيح وتمجيد، وذكرت مرة واحدة(المزمور رقم 106) مقرونة بكلمة»آمين»، وليس في هذا المزمور ما يدل على نسبته إلى قائل، فاستخدام «هللويا» في نهاية المزمور جاء لتقوية الصلة بالأصل، ولكن الاستدراك على هذا الأصل لانقلاب معانيه إلى عكس

ما تعنيه يؤكده المقطع الثاني:

أورشـليم التـي عصـرت كل أسـمائها / في دمـي.. / خدعتني اللغـات التي خدعتني / لن أسميك / إنّي أذوب، وإن المسافات أقرب / وإمام المغنين صُك سلاحاً ليقتلني/ في زمان الحنين المعلب، / والمزامير صارت حجاره / رجموني بها / وأعادوا اغتيالي / قرب بيارة البرتقال...

أمـا إمـام المغنين فهـو داود نفسـه، إذ لم تذكر هـذه الصفة إلا مقترنة بما نسـب إلى داود من المزامير، وفي تقديم المزمور السـابع تقول العبارة: «شـجوية لداود غناها للرب بسبب كلام كوشن البنياميني». وعبارات ضراعات داود وتسبيحاته لإلهه غاية فـي التذلل وإظهار الضعف والزهـد، إن صورته في المزاميـر صوفية متجردة، فكيف صك منها خلفاؤه المحدثون سـلاحاً، مع الاسـتمرار في ادعاء الحنين إلى زمانه، هذا الحنـين الذي وصـف بأنه «معلب»؛ ليـس طبيعياً، وليس في زمانه، الذي شـهد تحول المزاميـر إلى حجارة!! وهنا تسـتوقفنا عبـارة: أعادوا اغتيالي قرب بيـارة البرتقال. إن الإعـادة تعنـي حدوث ذلك من قبـل، وربما تكراره أيضاً، وهذا مـا تتحدث عنه كتب العهـد القديم من اسـتحلال بلاد كنعـان ودماء الكنعانيين (الفلسـطينيين) بدعوى أن الرب أورثهم البلاد بوعد منه، وجعل لهم السلطان المطلق على حياة الأغيار، الأغيار عندهم بمنزلة البهائم والدواجن، إذا قدروا عليهم سـاقوهم إلى الموت دون أدنى قلق في الضمير.

ويختـم محمـود درويش مزمـوره بإثبـات دموية المدينـة المقدسـة (خيانة مبدأ السـلام فيها) والتضحية بالبشـر لتصديق الأساطير الإسـرائيلية، وإعادة منطق السبي البابلي معكوساً، وكأن الفلسطيني هو الذي بنى أسوار بابل..

أورشـليم! التي أخذت شـكل زيتونـة داميه / صار جلدي حذاء / للأسـاطير والأنبيـاء / بابلـي أنـت. طوبـى لمن جـاوز الليلة الآتيـة / وأنا فيك أقـرب / من بكاء الشبابيك. طوبى / لإمام المغنين في الليلة الماضيه.

إن شـبابيك القدس تبكي، وصانع المزمور الحادي والخمسـين بعد المائة معذب ببكائهـا وإن يكن كوكباً منجذباً إليها لا يملك عنها حولاً، أما المغني القديم، فإنه رافل

في مسرات غنائه، لا يفكر فيما جرى من تزوير في المزامير، يتوعد الزمن القادم بالنار والدمار، فطوبى لمن يواتيه أن يتجاوز الليلة الآتية!!

مطولة المتوكل طه

«القدس أرض السماء»، هذا عنوان مطولة الشاعر المتوكل طه، وقد انبسطت على عشر صفحات من مجلة «نزوى» العمانية (694 سطراً) على نسق قصيدة التفعيلة، من بحر الكامل، (متفاعلن)، وهو من البحور الصافية التي تستجيب للجهارة والخطابة، كما تتسع للتخيل ورسم المشاهد المتدفقة وكأنها المنمنمات، كما سنرى. وهنا نجد نوعاً من التوافق (يصعب أن يعزى إلى المصادفة وحدها)، فقد نشرت هذه القصيدة في عدد ابريل (2009)، وبعده بشهر واحد (يونيو 2009)، حملت مجلة الدوحة للشاعر سميح القاسم مطولة بعنوان: «اسمك القدس» – والطول نسبي بالقياس إلى سابقتها – وهي في 269 سطراً – جاءت على بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وقد أهداها – كما ذكر تحت عنوانها–:

«لذكرى أخي وصديقي ورفيقي الرائع الراحل: فيصل عبد القادر الحسيني».

إن أموراً متعددة، ظاهرة وخفية، تلتقي عندها القصيدتان (قصيدة المتوكل وقصيدة سميح) وقد تلتقيان معاً مع قصيدة للشاعر مريد البرغوثي عن القدس بالطبع، وليس مستغرباً أن يبدع الشعراء العرب عشرات أو مئات القصائد عن القدس، ولكن ما يثير التأمل أن هذا التقارب الزمني بين «اسمك القدس» و«القدس أرض السماء» يستحق أن نفكر فيه، وإذا كان النصّ على القدس في العنوان من وحي إعلان القدس عاصمة للثقافة العربية منذ مطلع هذا العام (2009م)، وما واجه الإعلان من عقبات صوحت فاعليته المحتملة واستمرار العجز العربي وتشرذم طرائق الاستجابة، وليس تنوعها من منظور تنسيقي تكاملي مع ما كان ينبغي.. فإن مرتكز الدافع الذي تأسست عليه كل من القصيدتين يتجاوز ظاهر المناسبة، وشعور الإحباط لعجز المواجهة، إلى شعور خفيّ وقويّ بأن مدينة القدس تواجه تهديداً حقيقياً على أيدي الصهيونية، تواجهه على مستوى تكوينها الطبوغرافي السكاني، وهويتها الدينية المفتوحة على الأديان السماوية الثلاثة ترتيباً على هيمنة السلطة الصهيونية، وهذا الاندفاع في اتجاه

تهويد المدينة المقدسة لابد أن يجد له سنداً من التاريخ، ولأن التاريخ لا يملك أن يزيف الأسانيد التي تملكها المنشآت والأحداث وأسماء الأماكن وقادة المعارك، ومن عاش بها أو مر بدروبها من الأنبياء، فإن الصهيونية كشفت عن وسائل عملها بالاحتكام إلى الأمر الواقع (راهنا) وهو واقع يغري به الخذلان العربي، والصمت العالمي، وتآمر القوى الكبرى في المؤسسات الدولية، وهكذا يمكن أن يكون الواقع برهاناً على صحة التاريخ المدّعى، وليس العكس!!

لقد التقت القصيدتان على تصاعد وتيرة تردد مفردة «القدس»، في قصيدة المتوكل طه ذكرت (32 مرة)، وفي قصيدة سميح القاسم ذكرت (20 مرة)، كما حرصت القصيدتان على ذكر الأسماء التي أطلقت على القدس عبر العصور، ففي القصيدة الأولى ذكرت إيلياء، أو إيليا 4 مرات، وأورسالم (وليس أورشليم) مرتين، ويبوس – وهو الأقدم بين أسماء المدينة المقدسة – 3 مرات.

وفي القصيدة الأخرى – قصيدة سميح – ذكرت أورشليم ثلاث مرات، وإيلياء مرة واحدة، ويبوس مرتين. لا نذكر هذا الإحصاء على سبيل المفاضلة، ولكن لندل على منحى نفسي يقود التصور الشعري لبيت المقدس في اتجاه معين، فنحن لا نستخرج صورة من أوراقنا القديمة (الوثائق الثبوتية) إلاّ حين نشعر بأننا مطالبون بإثبات ذاتنا، وتأكيد حقوق ينكرها علينا خصومنا.

إن لكل من الشاعرين (سميح والمتوكل) من قوة الانتماء وحضور دافع الشعرية والموهبة المساندة لها ما يتجاوز هاتين القصيدتين – على علو قيمتهما الفنية والموضوعية – وستكون لنا مع قصائد كل منهما صحبة في الاتجاه العكسي، من المصب الذي نقف على مشارفه في هاتين القصيدتين، إلى المنبع الذي شهد بواكير الشعور وبداية التجريب.

تبدأ قصيدة «القدس أرض السماء» بسطر شعري جوهره استعارة حارقة وصدمة تتجاوز حدود المألوف في هذا المقام: (نار على حَجَر النبي) وذكر النار مقروناً بالصخرة المشرفة التي توصف بالخضرة لوناً، والبركة أثراً، والقدسية اعتقاداً، يضع – في المطلع الذي يمثل العتبة الثانية للقصيدة بعد عنوانها – أساساً

للتحول المدمر الذي يستهدف المدينة المقدسة، ولكن الشاعر الذي لم يفقد ثقته في أن القدس مدينة الله، ومدينته العربية المسيحية الإسلامية المتسعة للأديان الثلاثة في حال من الوفاق الروحي والتراضي التاريخي، لاينمّي صورة النار فوق الصخرة، ليجعل منها حريقاً شاملاً للأماكن المقدسة (المسيحية والإسلامية وستقترب من هذا في سياق تاريخي ليس بالبعيد) ولكنه – على ضوء هذه النار.. – ربما يرسم ملامح المدينة الممتدة في الزمن الماضي، الملامح المستقرة ذات اليقين، لم تفزع من النار، ولم تصرخ طلباً للنجدة، ولم تشعر أبداً بأن هذه النار على الحجر تتهدد وجودها، إنها نار على حجر، وماذا تأكل النار من الحجر حتى وإن أثار مشهدها الحزن والصدمة:

نار على حجر النبي / وشهقة من سورة الإسراء في بال المدينة /
وابتهال التين والزيتون في جبل المكبر / والفضاء على ضياء السور
يعلو بالفضاء / القدس أرض الله / بيت الشمس / ترتيل النجوم /
وما تهامى من كلام الأنبياء / فلها المؤذن يغسل الآفاق /
قبل الفجر حين تدب أقدام / الذين يرتقون سقوفها بسلالهم /
يمشون نحو الله فوق جباههم ورد الحياء.

في هذا المفتح تتصدر صورة المحنة متجسدة في نار هي نقيض لموقعها، تعقبها صور المألوف المستحب في نقائه وبهائه، إنها طمأنينة التاريخ المتجذر، وليست غفلة المشغولين أو قهر المغلوبين. لقد وضع حجر أساس القصيدة بهذا الانتساب التاريخي الروحي المحدد للهوية.

حين اختار الشاعر المتوكل طه «القدس أرض السماء» عنواناً لمطولته فقد جمع فيه أهم وأدق محورين من المحاور التي تشكل الرؤية في القصيدة، وهما محور المكان (فلسطين / القدس) ومحور التاريخ الروحي الماثل في علاقة الإضافة (أرض السماء) إن المكان المحدد يتصدر، من ثم يحكم السياق، غير أن الشاعر – وهو يفكر في القدس – لم يستطع – ومعه كل الحق – أن يعزل حضورها أو يخصصه دون

الحضـور الشـامل لأرض فلسـطين، ولا نريـد أن نتعجل إبـداء القول فنزعـم أن هذا الشـمول الذي رسـم الخارطة بتمامها حتى لا يتساقط شـيء منها فتفلته الذاكرة بفعل الزمـن، هو مصدر الخصوصية – حتى مـع وجود هذا الملمح في بعض قصائد هارون هاشم رشيد مثلاً – في هذه القصيدة للمتوكل طه، ومصدر جفاف الشعرية في بعض مواقعهـا. «للمكان» أهميته في الإبداع الشـعري العربي منـذ بداياته، وحينما وصف امـرؤ القيس «سـقط اللوى» – موطن ذكريات حبه ومثير شـجنه بأنـه: بين الدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة، تهكم به ناقد (الباقلاني) فتسـاءل سـاخراً: هل كان امرؤ القيس يعرض سقط اللوى للبيع فحرص على تحديد الموقع من الجهات الأربع!!، هنا يبدو قصور النقد في مقابل صدق الدافع وفطنة الصناعة لدى الشـاعر؛ لأن المكان – في الشـعر خاصـة – لا يذكر لذاته، وإنما لما يحمل من ذكريـات، وبهذا يتحول المكان (المادي) إلى عاطفة، ويسـتحيل (الشيء) إلى رمز. عندما عرض «باشلار» لجماليات المـكان أبدى اهتمامـاً واضحاً بما يمكن الإحاطة به عن طريـق الحواس: المكان المفتوح / المغلق – المتحرك / الساكن.. إلخ، ولكن اهتمامه الأكبر اتجه إلى ما يمثل المكان من عواطـف (ماضيـة) وانفعالات وذكريات، وما يمكن أن يسـتثير (الآن) عبر المشـاهدة أو الاسـتعادة من مخزون الذكريات. وهذا المعنى الأخيـر هو الذي يحول المكان إلى شـعر، هو الذي يجعله متوائماً مع نسج القصيدة مدمجاً بها، وليس ملصقاً أو مقحماً لتسـجيل موقـف أو الإبانـة عن فكرة. لقد تحقق «شـرط» باشـلار في المـكان الرئيس المهيمـن علـى منعطفـات القصيدة، وهـذا ما ضمن لهـا أن تكون عملاً بازغـاً وفريداً تحتفـظ به الذاكرة الجمعية العربية عبر العصور، أما تلك الأماكن الأخرى، أو أكثرها، فإنهـا تدفع بالقصيدة إلى سـجلات الوثائـق، وهذا مطلوب في مثـل ظروفها، ولكنه ليس الذي يجعل منها بناء جمالياً مؤثراً في الوجدان العام أو الخاص.

سـبق أن أشـرنا إلـى أن «القـدس» – بعد العنـوان – ذكرت فـي القصيدة (32 مـرة)، وكما يقول القدماء إن العدد لا مفهـوم له؛ بمعنى أنه ليس دليل الأفضلية، وإنما الاسـتعمال السـياقي المحمل بالـدلالات المتجددة، المتحكمة في توجيـه الانفعال في القصيدة. وقبل أن «نختار» من هذا العدد اللافت بعض قرائن شعرية الأداء، ينبغي أن نذكـر أن عدد المرات يتجـاوز إلى الضعف إذا تجاوزنا الظاهر إلى المضمر، وأعملنا

قاعـدة التقديـر النحوي لاسـتيفاء ركنـي الجملة، وقاعـدة أن العطف علـى نية تكرار العامل، فحين تقول القصيدة:

والقدس خان الزيت / قوس العطر / قنطرة الحرير / وسكر الأسواق / باب الضوء / شباك الدوالي / رعشة الألماس / صوت العين / والصبر المعتق / والرجاء.

فـإن «القدس» الأولى مبتدأ، وخان الزيت خبره، وهذا المبتدأ مضمر مقدر في سـائر العبـارات التـي لا تفهـم إلّا على أسـاس من هذا التقدير، وقد لجأ الشـاعر إلـى هذا الحذف غير مرة تجنباً للرتابة، وتنشـيطاً للتلقي، وبخاصة مع وضوح المعنى، ورغبة في تقوية أواصر الصورة الممتدة المتجددة بتحميل المضمر على الظاهر السابق عليه، كأن يقول:

والقدس آخر ما تلفظت الأعالي / فوق راية أرضنا / هي سندس الزيتون/ أجنحة الحمام / ولمعة الشريان / أو كحل الصبية لم تصب من عمرها إلا البكاء / والقدس عين الله في الأرض الصغيرة / أول الصلوات والآيات / محراب البتول / ونخلة الميلاد / معراج الأمين / ومربط الفرس المجنح / خبزنا البلدي / زيت سراجنا الكوني / أو رقص البلاد / وزفة الأعراس في وهج الغناء.

إن الفضيلة المميزة لهذا التدفق تتجلى في وضوح الإيقاع بإيثار الجمل القصيرة، (وبخاصـة في الاقتباس السـابق) والحرص على انتقاء الدوال ذات النكهة المشـرقية، واضحـة الانتسـاب إلى القـدس التاريخية، المسـتمرة. لا نريد أن نناقـش هذه الصور المفصّلـة، وهـل خضعت لتنسـيق يعطي ترتيبهـا أو تواليها قدراً مـن الحتمية أو المنطق أو حـق الجوار، أم أنهـا تراكمت بالامتداد كما تتراكم حـارات مدننا القديمة وخاناتها وشوارعها، بحسب ما تستدعي أحوال لا سيطرة لنا عليها.

ولقـد قرأت هذا المقطع الأخير عشـر مرات مثلاً، وفـي كل مرة تعترض الحلق هـذه الأداة العاطفـة التي تصفهـا كتب النحو بأنهـا تعنى الاختيار، مـع إمكان الجمع

فـي بعـض الحـالات، ويمثلون لها بجملـة: كل عنبـاً أو تفاحاً (هنا يجـوز الجمع)، و: تـزوج هنـداً أو أختها (وهنـا لا يجوز الجمع) وسـواء جاز الجمع أو لـم يجز في قول الشـاعر: خبزنا البلدي / زيت سـراجنا الكوني / أو رقص البلاد، فإن هذه الـ«أو» مع عدم إخلالها بالأسـاس النحوي (تقدير العامل) وحتى مـع ضرورتها العروضية، لم تسـتطع أن تداري خشونتها وكسـرها للسياق المفعم بالشـعرية والحنين، ولو أن لناقد الشـعر أن يقترح على الشـاعر تبديل لفظ لتمنّى أن يضع «يا» مكان أداة العطف الدالة علـى التمييز. إن النداء هنا يسـتحضر الدهشـة وتجديد المسـرة بتذكـر كيف كانت زفة الأعراس ووهج الغناء ورقص البلاد!!فيا له من زمن!!

ولكن لماذا لا ينتابنا قلق بنفس الدرجة في قوله: لمعة الشـريان أو كحل الصبية ؟ هـل لأن بين العبارتين قرابة نفسـية؟ هذا أمر يحتـاج إلى تفصيل يعتمد على تداعي الحقول المعرفية.

لا تزال مطولة الشـاعر المتوكل طه، بعنوان: «القدس أرض السـماء» تستدعي مزيـداً مـن الطـرح لقضية «المـكان» في الشـعر، وخطـرات العنوان في تموجـات بنية القصيدة (أية قصيدة) – لقد تواردت هذه الأوصاف للقدس بقصد إظهار خصوصيتها وفضلها وتجليها التاريخي عبر العصور:

القدس أرض الله / القدس خان الزيت / القـدس أقرب ما تكون إلى الرسول / القدس طفلتنا التي قصـوا جدائلها / القدس لم تعد العروس / القـدس إن سقطـت / ستسقط كل مئذنة وقصر / القدس بابل قبل أن يأتي إليها السبي / القدس أول ما سيظهر بعد طـوفان السفينة / القدس لم تعرف سوى عسل الرسـول وشهـد ما قال المسيح / القدس لم تولد من الحجر المموّه بالخرافة حين كان الجن والنمل البسيط / القدس أول ما أقام الله في الدنيا / القدس مريم إذ تجيء بحملها والكون مذبحة الجنين / القدس وردة قلبنا المذبوح أنـدلس الحنين / القدس آخر ما تلفظت الأعالي فوق راية أرضنا / القدس عين الله في

الأرض الصغيرة / القدس أنثى الكون تعرف طيشها النسوي في زمن الرخاء / القدس أول قبلة أو قبلة والنهر يجري تحتها / وينـام في ذهب المصاحف مثل طفل السرو..

هـذا بعض مما وصفت به القـدس وحكم منعطفات القصيـدة، وليس في هذه الأوصـاف ما ينبو عن القصيـدة أو يجافي الانفعال الذي انبثقـت منه، وكذلك يؤكد المجاز وشـذرات الأسـاطير مسـتوى الشـعرية المتجاوزة للواقع، وهي شـعرية تدرك فـروق الدلالات وتجيد اختيار موقعها في الجملة، ولكن علاقة الجملة بالتي تليها ربما احتاج إلى مزيد من الصبر في ترتيب التعاقب، بحيث تتجنب هذه الصور (الصفات) المتلاحقة تكرار ما سبق طرحه حتى وإن يكن بعبارة مختلفة، وتفادي تراجع المستوى المتصاعـد بالمشـاعر والانفعالات إلى ما هو أدنى؛ مما يـؤدي إلى اضطراب «الدرامية» ويوصـل إلـى قلق الختـام، الذي ينبغـي – في حال الحفـاظ على التصاعـد الانفعالي واحتدام المعترك الدرامي – أن يكون مثل المشهد الأخير في التراجيديا: مصرع البطل في طهارته ونبله وسمو قصده وإن أخطأته الوسائل، أو ظفره بالنصر لأنه الحق الذي جاهد في سبيل نصرته. كيف صاغ الشاعر المقطع الختامي لقصيدته ؟

القـدس إرطـاس الفَراش / وشـامة البلـدان / والزغب الحرام / وتلة النسـاك والعباد/

في صوف الخباء / القدس ليمون الـزوايا / طفلة النـارينج / ليلة عيدنا / وقد استباحوا يومهـا القمـر الوحيد / وخلفـوها دون نور أو كساء / يا أورسالم / إيليا / يا زهرة المدن الحبيبة / يا يبوس / برغم أحزاني الجليلة والمواجع / يا فضاء الله في هذا البلاء / ويا بعيدة رغـم رؤيتها / على حد الوداع / لنا لقاء / لنا لقاء / لنا لقاء.

إن رؤية الشاعر في هذا الختام لمطولته تعاني قلقاً، كان متوقعاً بفعل الإطالة ذاتهـا، ولأنه لم يضع خطاً درامياً، أو خطـة درامية، (أو لنقل: خارطة فكرية تحكم أجـزاء المطولة) فظلـت تصعد وتهبط، ثـم تصعد مجدداً، وقد تسـخر من دعاوى

الخصـم وتنكرهـا وتصفها بالسـفه، ثم ترى إمكان اسـتيعابه والتواصـل معه. وإن حشـد الأسـماء القديمة التي أطلقت على المدينة المقدسة قبل أن تعرف بالقدس أو بيـت المقدس ليرمـز إلى هذه الرغبة في الاسـتيعاب، ونلاحظ أنـه – هنا أيضا في مجال الأسـماء – لـم يحرص على ترتيبهـا التاريخي، وكذلـك ذكرها في المرات السـابقة، كما في هذه المرة الختامية، مجـردة من ملامحها الزمانية والمكانية، مع أنه لم يرغب في استعراض معارفه. وكذلك كان أمره مع ما ذكر من تفاصيل الخريطة الفلسـطينية، جاعلاً من القدس جماع تلك الخارطة، وكأن كل مدينة في فلسـطين هي القدس بذاتها:

إنها حدس الأماكن والأمومة والسرائر / من ضريح البحر حتى مغطس النهر المقدس / أو ما نسميه بيافا والجليل / وبيت لحم ووجه غزة والخليل / ورمل صحراء الجنوب.

ويمضي المتوكل طه مسترسـلًا في تقصّي أسـماء مدن وطنـه، وهي عزيزة عليه كما هي عزيزة علينا، ولكن حشـدها على هذا النحو التراكمي دون أن تحمل شـحنتها التاريخية أو صورتها الوجدانية المرتبطة بذاكرة شاعرها، يخرجها من نسق الشعر إلى قوائـم التسـجيل وتأكيد الحضور. وقد حـدث هذا مرة أخرى حين «رأى»أن يسـجل بعـض تفاصيـل مدينـة القـدس (العتيقة) ربما بدافع شـعوره بمـا هي مسـتهدفة له من محاولات التهويد التي تبدأ بإزالة المعالم التاريخية وخلع أسـماء جديدة (إسـرائيلية) على الأماكن المستحدثة:

على صدى الناقوس.. / هذا كرنفال القدس / موقد نحلها / ورهام فضتها على طيب البقاء / أبوابها؛ / باب الخليل، يطل نحو القسطل المنهوب / البقعة / القطمون / يافا / مأمن الله / المروج / الطالبية والنخيل.

وهكـذا يمضي على نحو أقل جفافاً إلى أماكن أخـرى: باب النبي داود، وباب المغاربة الذي أخذوه لـ «المبكى» يجوح على تضاريس المدينة، ليمضي إلى جبل المكبّر، حتى يصل إلى نبع سلوان، وباب الأسباط!!

هـذا جهد زائد فـي امتداد القصيدة، ينقص من شـعريتها، وليـس التجاوز في الإلحاح على ذكر الأمكنة، أو الاستغراق في التفاصيل، وإنما في الطريقة التي حشدت بها، بقصد التسـجيل، وليس بدافع الحنين واستخدام الحوار المعلن أو المضمر بين هذه الأماكن أو بينها وبين الشـاعر!!. ربما كان للشـاعر الفلسطيني الشاب عذر في تعامله مع مفردات بلاده المغتصبة التي لم يجرب الحياة بها، إنها – كما يقول المتوكل في ختام قصيدته–:

بعيدة.. رغم رؤيتها على حد الوداع

إن ذاكرته خالية من دلائل معايشـة تلك المدن والربوع، لم يبق في حوزته منها غير الأسـماء، وهذه الأسـماء ذاتها مهددة بالمسخ والإفناء. فلم يبق في مكنته غير أن يناديها بأعلى الصوت على أمل اللقاء.

الهوامش والمراجع

(1) عن تأسيس مدينة بيت المقدس، والأسـماء التي أطلقـت عليها عبر العصور والحضارات نشـير إلى المختصرات (العربية) التي عنيت بهذا الجانب؛ من أهمها:

حسن ظاظا: القدس مدينة الله أم مدينة داود ؟

عارف باشا العارف: تاريخ القدس، دار المعارف بمصر، 1951.

عبـد الحميـد زايـد: القـدس الخالدة ، الهيئـة المصرية العامـة للكتـاب ، القاهرة 2000. عبـد الفتاح العويسي المقدسي: تقديم بيت المقدس – القاهرة، دار الفكر العربي، 2006.

ومن الطريف أن يلجأ بعض شـعراء فلسطين المعاصرين (بخاصة المتوكل طه، وسميح القاسم) لذكر تلـك الأسـماء التاريخية التـي أطلقت على المدينة المقدسـة عبر عصورها المتطاولة، – كما سـنرى – لتأكيد طابع التعدد والانفتاح الثقافي والحضاري والديني المميز لشخصيتها التاريخية.

(2) انظر مادة «سرب» في المعجم الوسيط.

(3) انظـر التعريف بالعمـاد الأصبهاني الكاتب(محمد بن محمد صفي الدين بن نفيس الدين) في أعلام الزركلي.

(4) ابن واصل: مفرج الكروب في أخبار بني أيوب ، تحقيق: جمال الدين الشـيال، المطبعة الأميرية بمصر 1953، ج2 ، ص 188 – 240.

(5) ببليوجرافيا الرسـائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشـائها حتى نهاية القرن العشـرين (الأدب العربـي والبلاغـة والنقد الأدبـي) إعداد الدكتـور محمد أبو المجد علـى البسـيوني ، القاهرة، مكتبة الآداب ، 2001.

(6) الناشر: دار البشير ، عمان.

(7) الناشر: القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وهناك دراسة ثالثة عن القدس والشعر أيضاً بعنوان: القدس في الشعر العربي بين الحروب الصليبية والهجمة الصهيونية، وهي أطروحة دكتوراه أعدها حسن أحمد على الجمل، – جامعة الأزهر – القاهرة 1986، ولم نطلع عليها.

(8) عمر يظهر في القدس، بيروت ، مطابع دار الكتب ، 1970.

(9) فتاة من القدس، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا 1971، ويلاحظ التقارب الزمني بين صدور رواية نجيب الكيلاني، وهذا العمل، وهذا التقارب لا يعني احتمال التأثر، فهو غير وارد، وإنما يفسره قلق التوجه للتعبير عن قضية احتلال الصهيونية لبيت المقدس، وبداية محاولات تهويد المدينة التي بدأت عقب احتلالها في اليوم الثالث من حرب 1967 (الأربعاء 7/ 6/ 1967)، وأعلنت بضراوة عن توجهها بمحاولة تدمير المسجد الأقصى بإحراقه بعد عامين من احتلال القدس الشرقية (1969).

(10) إبراهيم حلمي: القدس في الشعر العربي: الباب الثالث بعنوان: القدس في الشعر المسرحي، ص 299 – 321.

(11) وذلك حين ألفت كتابي: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ (ظهرت طبعته الأولى عام 1972 – مكتبة الأمل، الكويت) فلم يحظ بالاهتمام النقدي الذي يستحقه بدعوى – متعجلة – أنه دراسة في المحتوى أو المضمون، وليس في جماليات الرواية، وقد تدل القراءة المحايدة لما قدمت عن روايات محفوظ على عكس هذا الزعم.

(12) كان هذا بتكليف من مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، بمناسبة إعلان «الجزائر» عاصمة للثقافة العربية، وكان التكليف محدداً بالعنوان: «الجزائر في الشعر العربي المعاصر بمنطقة الخليج والجزيرة العربية» وقد نشر الكتاب (534 صفحة) تحت هذا العنوان، الكويت،2007 .

(13) بيت المقدس في شعر الحروب الصليبية (مرجع سابق).

(14) القدس في الشعر العربي (مرجع سابق) انظر الفهرس، ص 335.

(15) تنظر أماكن متفرقة من كتاب «جماليات المكان» تأليف غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط ثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.

(16) المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، 1996.

(17) تريد الصهيونية في سبيل تهويد القدس وتقويض المسجد الأقصى فك ارتباط الشعور الإسلامي به، وتحت زعم أنه مقام فوق هيكل سليمان المدمر من ثلاثة آلاف عام، فإذا أتيح لها هذا لوحت للمسلمين بمبنى القبة، الرمزي، المتداول، على أنه هو ما يخص الإسلام في هذا الموقع!!

(18) صدرت الطبعة التي نعود إليها ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

(19) النسخة التي اعتمدنا عليها مصورة عن أصل لدى الشاعر، تفضل بإهدائها إلينا، ونرجح أنها طبعت في تونس.

(20) الطبعة التي نعتمد عليها: الثانية، صدرت عن دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض 1993.

(21) الطبعة الأولى، الناشر: القاهرة، دار الشروق.

(22) الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، شركة مطابع الجراح، غزة.

(23) طبع ونشر وتوزيع دار النبأ الوطني.

(24) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(25) هذا الحضور المرتبط بالأزمة من المؤسف أنه ملازم للقدس، حدثني أستاذ جامعي فاضل أنه حاول أن يتعقب صدى القدس في الأمثال العربية، أو الأغاني أو الحكايات الشعبية فلم يجد شيئاً يؤبه له، ولا تقاس إلى مكة أو المدينة مثلاً، ولولا الهجمة الصهيونية المعاصرة ربما لا نجد لها ذكراً في الفنون القولية. ويقول الباحث (شفاهة في حديث معي): ربما كان أقباط مصر، دون المسيحيين في أي ركن من العالم، هم الذين صنعوا أغنيات للقدس يتشوقون فيها للحج إليها، قياساً على ما صنع المصريون المسلمون من أغنيات تتشوق للحج إلى مكة وزيارة المدينة.

(26) الكتابان هما: يوسف العظم شاعر الأقصى، تأليف أحمد الجدع، دار الضياء، الأردن، 1987، ويوسف العظم شاعر القدس، تأليف زكي الشيخ حسن كتانة، دار البشير، عمان، الأردن 1987. ومن مقدمة الكتابين نعرف أن الشاعر ولد 1931 ودرس في الأزهر بمصر، وبكلية التربية، جامعة عين شمس، واتصل بسيد قطب، وانتهج نهجه وكتب في صحف جماعة الإخوان المسلمين، ورأس صحيفتهم في عمان، وانتخب نائباً في البرلمان الأردني مرتين عن مدينة معان (مسقط رأسه): 1963، 1967، يوصف شعره في الكتابين بأنه ملتزم، وأن ديوانه في رحاب الأقصى – بصفة خاصة – ساحة جهاد رحبة، وأنه قدم برهاناً على أن رسالة الشعر الإسلامي وحقيقته قد اكتسبت قيمة عالية من خلال مقدرته الشعرية. توفي عام 2007.

(27) نقرب المعنى الذي نرمي إليه بأن الشاعر، وهو يتحدث عن القدس، وتاريخ القدس في جوهره يعطي ملمح مدينة مسيحية، كانت كذلك ولم يقبل المسلمون على سكناها إلّا بعد الحروب الصليبية، كما أن المسيحيين العرب لم يكونوا عوناً للصليبيين على أبناء جلدتهم المسلمين، وقد تعرضوا لإيذاء الصليبيين، (باستثناء أحداث فردية يمكن أن تحدث في أية جماعة) ويشهد بهذا سلوك صلاح الدين نفسه الذي أعاد للأقباط ديراً في القدس كان الصليبيون قد اغتصبوه منهم، فلما عاد إليهم أسموه: دير السلطان، اعترافاً بفضل السلطان صلاح الدين. ولا ننسى أن قوات صلاح الدين، ومن قبله ومن بعده. كان بها جنود وقادة من غير المسلمين.

(28) الأعمال الشعرية الكاملة: ص 153، أما القصيدة «هوية الأقصى» ففي صفحة 158.

(29) الأعمال الشعرية الكاملة: ص 285 – أما قصيدة: «كيف نحيا يا قوم من غير قدس» ففي صفحة 299.

(30) من طريف ما يروي الشاعر في هذا الصدد أن صديقاً عربياً سأله عن الشاعر الأردني المعروف باسم «عرار»، وكان الراديو يذيع خبراً عن أطفال الحجارة، فقال على الفور مجيباً:

ماذا أحدث عن عرار ؟ والقدس في ذل الإسار

والغاصب المحتل يسقي أمتي كـأس الصغار
ويسومها خسفـا ويـغرق ساحة الأقصى بعار

مـن الواضـح أن انتسـاب هـذا النظم إلى الشـعر دونه محاذيـر متعددة، ولكـن: تأمل هيمنـة المعتقد واسـتدعاءاته لأدنـى ملابسـه. وهناك ما هو أبعد عن الاسـتجابة الشـعرية حين يذكـر القدس، وهو واقف على بحيرة أورليانز بأمريكا..

أبيات عرار من الديوان الثاني: عرائس الضياء، ص127 – أما: على شاطئ أورليانز فهي في الديوان السابع: على خطا حسان – ص 357.

(31) محمد الدرة طفل لم يتجاوز العاشرة من العمر، اغتاله رصاص الجنود الصهاينة وهو يحتمي بجسد أبيـه في منطقة قريبة من مدينة غزة يوم 2000/ 6/ 30 وقد نقلت محطات التليفزيون صور مصرعه، وكان لها تأثير قومي مؤثر، وعالمي أيضاً في حينها، وكتبت عنه قصائد كثيرة جداً.

* * *