دراسات الأدب المعاصر، السنة السابعة، صيف ۱۳۹۴، العدد السادس والعشرون: صص ۳۳- ۵۷

تمیم برغوثی من خلال قصیدته المشهورة «فی القدس»

عزت ملاابراهیمی *
بایزید تاند **

تاریخ الوصول: ۹۳/۱۲/۲۱
تاریخ القبول: ۹۴/۳/۱۸

الملخص

إنّ أدب المقاومة هو الذی کان تنبعث عنه الروح الوطنیة جازمة قویة، إذا ألح الشاعر المقاوم علی قضیته إلحاحاً، جعله یتخذ من شعره وسیلة کفاحیة مباشرة، و قد جنّد شعره فی خدمة الحیاة الملتهبة من حوله، فطغی علیه الحماس. من ثم الأدیب المقاوم هو الذی یدفع بالأدب نحو الأهداف السامیة والمتعالیة. *تمیم برغوثی* من أبرز شعراء المقاومة الذی جنّد شعره لدفاع عن قضیة فلسطین، له قصیدة شهیرة مسمی «فی القدس» التی تصور فیها المصائب المؤلمة للفلسطینیین أحسن التصویر. تناولت هذه المقالة دراسة تحلیلیة وأسلوبیة لهذه القصیدة التی تعدّ من أهم أعمال الشاعر الأدبیة. یبحث الکاتبان فی هذه المقال علی المنهج التحلیلی والنقدی فی الجانبین المعنوی والنفسی، ومن نتیجة البحث فستکشف أهم میزاتها الأسلوبیة فی المستویات الثلاث الایقاعی، والبلاغی، والترکیبی.

الکلمات الدلیلیة: تمیم البرغوثی، التحلیل الأسلوبی، قصیدة «فی القدس»، الشعر الفلسطینی، الإحتلال الصهیونی.

* عضو هیئة التدریس بجامعة طهران(أستاذ مشارک). mebrahim@ut.ac.ir
** طالب مرحلة الماجیستر فی جامعة طهران.
الکاتبة المسؤولة: عزت ملاابراهیمی

المقدمة

كتب *تميم البرغوثى* قصيدته الشهيرة المسمّى بـ«فى القدس» بعدما فشل فى الوصول إلى المسجد الأقصى المباركة لصلاة الجمعة، وكانت سلطات الإحتلال الإسرائيلى تمنعه من الدخول لدواعٍ أمنية، فكتب الشاعر هذه القصيدة متأثراً بتلك القضية. من هذا المنطلق نريد دراسة الخصائص الأسلوبية للقصيدة، إذ كان للأسلوبية دورها البارز فى إستنطاق العمل الأدبى واستكشاف أسراره من خلال مختلف مستوياته، فالتحليل الأسلوبى يسهم فى إظهار «رؤية الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره ويكشف لنا عمّا وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوى عليها النصّ كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه»(نادية، ٢٠١٢: أ). فإنّ هذه المقالة تهدف تحليل القصيدة فى الجانبين المعنوى والنفسى، وحاولنا أن نكشف جوهر هذه القصيدة ضمن الإجابة عن السؤال التالى:

ما أهم الميزات الأسلوبية فى المستوى الإيقاعى والدلالى والتركيبى للقصيدة؟ وكيف يمكننا تطبيق طرائق التحليل الأسلوبى لاستجلاء أبرز الظواهر الصوتية والنحوية والفنية التى احتواها هذه القصيدة؟

ولد *تميم البرغوثى* بالقاهرة، عام ١٩٧٧ وحيداً لوالده الشاعر *مريد البرغوثى* ووالدته الروائية *رضوى عاشور*. اشتهر فى العالم العربى بقصائده التى تتناول قضايا الأمة، وكان أول ظهور جماهيرى له فى برنامج أمير الشعراء على تلفزيون أبوظبى، حيث ألقى قصيدته الشهيرة «فى القدس» التى لاقت إعجابا جماهيرياً كبيراً واستحسان المهتمّين والمتخصصين فى الأدب العربى.

عرف تميم بحضور القدس الدائم فى شعره وانتصاره لقضية شعبه، والناسج نفسه على منوال الوطن العربى عامة والوطن الفلسطينى خاصة. ثم توالت عمليات الخلق الإبداعى عند هذا الشاعر الفذّ، ليشغل العالم بمجموعاته ذائعة الصيت.

حاصل تميم على شهادة الدكتوراه فى العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الامريكية عام ٢٠٠٤. ثم عمل أستاذا مساعدا للعلوم السياسية بالجامعة الامريكية بالقاهرة، ومحاضراً بجامعة برلين الحرة وباحثاً فى العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدمة؛ عمل أيضاً بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة بنيويورک وعمل ملحقا ثقافيا بالسفارة الفلسطينية فى هنغاريا.

وهو حاليا استاذ مساعد زائر للعلوم السياسية فى جامعة جورج تاون بواشنطن، له ستة دواوين باللغة العربية الفصحى وبالعاميتين الفلسطينية والمصرية، هى:

ميجنا، صدر عن بيت الشعر الفلسطينى برام الله، عام ١٩٩٩

المنظر، صدر عن دار الشروق بالقاهرة، عام ٢٠٠٢

قالوا لى بتحب مصر قلت مش عارف، صدر عن دار الشروق بالقاهرة، عام ٢٠٠٥

مقام عراق، صدر عن دار أطلس للنشر بالقاهرة، عام ٢٠٠٥

فى القدس، صدر عن دار الشروق بالقاهرة، عام ٢٠٠٩

يا مصر هانت و بانت صدر عن دار الشروق بالقاهرة، عام ٢٠١٢

إضافة إلى هذه المجموعات الشعرية له كتابان الأول بالعربية و الأخرى بالإنجليزية فى العلوم السياسية:

الوطنية الأليفة؛ الوفد و بناء الدولة الوطنية فى ظل الإستعمار، صدر عن دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، عام ٢٠٠٧

The Umma and the Dawla: the Nation state and the Arab Middle East

صدر عن دار بلوتو للنشر بلندن، عام ٢٠٠٨

خلفية البحث

على الرغم من كثرة المراجع والدراسات الأسلوبية فى جانبيها النظرى والتطبيقى إلا أننا لم نعثر على دراسة جادة سبقتنا فى دراسة شعر تميم. إلا أن حاولت الطالبة مدانى نادية، من خلال رسالتها لنيل شهادة الماجستير، على دراسة «الخصائص الأسلوبية فى ديوان فى القدس للشاعر تميم البرغوثى» عام ٢٠١٢، ناقشت الكاتبة النص الشعرى لدى الشاعر الفلسطينى من خلال كل قصائده فى هذا الديوان ونظرت نظرة عامة على أعماله الشعرية، ولكننا فى هذا المقال إستطعنا تحديد موضوع دراستنا على مناقشة قصيدة واحدة من هذا الديوان ودراسة قضاياها الشاملة والبحث عن خصائصها المتميزة، عبر الفحص البنى الأسلوبية البارزة، التى لم يهتم بها حتى الآن أحد. إضافة إلى ذلك كتب *فيصل حسين غوادرة* مقالة بعنوان «صورة القدس فى شعر تميم البرغوثى» فى مجلة «جامعة القدس المفتوحة».

التحليل المضمونى للقصيدة

يبدأ الشاعر قصيدته معلناً بمرور على دار الحبيب على نهج الشعراء الجاهليين، فالشاعر فى هذا المقطع يرثى وطنه الذى أصبح غريباً عنه، ووقع أرضه فى كيد الإحتلال الصهيونى، فيظهر لنا فى تكرار كلمة "الديار" التى تمثل بؤرة إهتمام الشاعر والشحنة المعنوية والدلالية الكامنة فى نفسه المرهقة من سفر طويل بعيداً عن أحضان فلسطين، فإنتابه الحنين والشوق فلما عاد إلى دياره، لم يجد ما يسرّه، بل وجد كل ما ساءه وكدر خاطره وعلى هذا تكررت كلمة "الديار" أولاً لذكر لقائه بوطنه الذى صدّه عنه العدو، وثانياً لذكر حقيقة العدو وشحن الصدور غلاً وحقداً على هذا العدو الذى يحاصر أرضه ويحتل وطنه؛ فالشاعر يعانى مرارة الغربة والتشريد.

وثالثاً لربط عناصر القصيدة بعضها ببعض إضافة الى خلق إيقاع واضح يعمل على إيقاظ المتلقى والإنتباه جيداً للشاعر. يقول الشاعر ليس كل نفس حين تلقى حبيبها تسرّ، لذلک رؤيته فى حالة المأساة والمصائب يدخل الحزن فى نفس الشاعر، فهذا دليل على وجود المصائب والمعاناة فى القدس التى تعانى منها الشاعر، فمتى تدير العين ترى القدس فى كل مكان لوجود المأساة والمصائب التى أصيبت بها. أوردنا هذه القصيدة التى يصور فيها الشاعر القدس المظلومة، يتعاطف الشاعر مع بيئته ويصفها بصورة واضحة، ويستخدم الصور المستمدة من واقع البيئة، على ما فيها من تعاسة وقهر وإستغلال، وهو يعمد إلى إعطاء الأمثلة المتعددة، وإستخدامه لهذه الأمثلة، إنما قصد من ورائها الشاعر تعميق رؤيته، وهو يصف المشاكل التى تعانى شعبه الذى ينتمى إليها، ويبرز هذه الوقائع والمشاكل بوضوح وعمق ليقرب إلينا هذا الواقع و يصف الشاعر مأساة الفلسطينيين. إنما يصور الظلم والعسف الذى يخضع له المجتمع الفلسطينى، ويناجى الشاعر آلام ومعاناة نفسه، التى تقاسى كل هذه الضغوط من الأجانب بجبروتها وتسلطها وهيمنتها. «فالشاعر غضب من المجتمع وشروره وصبّ لهيب غضبه على الإنسان الضعيف الذى يستسلم للظلم، ويرضح للعسف والإضطهاد»(أبوالشباب، ١٩٨٨: ٢٨٧).

لايعتنى بهذه المعاناة إلا الشاعر، فلذلک يضطرم نار الغضب والسخط فى نفسه على الأعداء وحلفاءه. فيقول "رشاشٌ على مستوطنٍ لم يَبلغ العشرينَ"، نشعر بقراءة هذا البيت، حدة الغضب والعنف للعدو الذى يخضع له الشعب، ونشعر أيضاً بعدوان الأعداء على

الضعفاء الابرياء، وتابع يقول "وسياحٌ مِنَ الإفرنج شُقرٌ لا يَرونَ القدسَ إطلاقا". هـذا البيـت يدل على عدم إهتمام الدول الأخرى خاصة الدول الاروبـى بالمشـاكل التـى يعـانى منهـا الفلسطينيون.

يصف الشاعر القدسَ بأنه "فى القدسِ دَبَّ الجنـدُ مُنتعلـينَ فـوقَ الغَـيم" وأن سـمائها تملأ بالغيوم والظلمات ولا مجال لتلألأ النور، على ذلک يصف القـدس بالليـل فـى ظلامـه ورهبته ويقول "فى القدسِ ومَن فى القدسِ إلا أنت". فى تكرار هذه الجملـة دليـل علـى تأكيده لتشفقه ولغضبه للناس والأعداء ومثل ذلک شكواه من الألم الذى يجده فـى نفسـه وهذا ألم قد إستشعره الشاعر وحده، ولذلک يكررها إستشعارا بالتأسف لغفلة الناس، وبهـذا البيت نصادف قمة الغضب والثورة الصادرة عن نفس عصرها الألم، ويسـخط علـى النـاس، لكونهم فى نومة الغفلة وغضب من غفلـة النـاس، فلـم يجـد إلا نفسـه التـى تشـعر بهـذه المصائب والمعاناة، وهو يعانى بنفسه، لما يجد من ظلم وفساد وعسف واضطهاد، ولكنـه لا يجد من يتحرک ليقف فى وجه الظلم والعسف والاضطهاد إلا نفسـه، "وفـى القـدسِ كـلُّ فتىً سواک، وهى الغَزالةُ فى المَدى، حَكمَ الزَّمانُ بِبَينها مازلت تَركضُ إثرَها...".

والقدس فى رؤية الشاعر كالغزالة فى المدى والبعد، فكلما تركض إثرها فلم يصل إليها، فإن الشاعر هنا استخدم الرمز الذى هو وسيلة للتعبير عن أحاسـيس الشـاعر الشـعورية واللاشعورية، أتى به الشاعر هنا كنوع من التداعى الحر للمعانى. ورغبة منـه فـى إجهـاد المتلقى فى تحليل هذا الرمز(أبوشريفة، ٢٠٠٠: ١٣)، فغزالة الشاعر *تميم البرغوثى* رمـز بها للقدس التى فرّت من أيدى العرب، الذين رفضوا أن يدافعوا عنها، وفارقتهم إلى أناس يرفضون إعادتها إلى أصحابها.

حاول الشاعر فى هذه القصيدة أن يصف القدس بالليل والغيوم السـوداء، لا خبـر للنـور فيها، هو الذى عاف المجتمع، وغضب من إنحرافه وظلـم النـاس فيـه. يعبـر الشـاعر عـن غضبها من المجتمع الغافل، فقد كان فى نظره مصـدر تعاسـة وشـقاء وحـزن وألـم. "فـى القدسِ يَزدادُ الهلالُ تَقّوساً مثلَ الجنين، حَدباً على أشباههِ..."، كان هذا البيت يـدل علـى نوع من التشاؤم والأسف واليأس وغياب النور والهلال والنجـوم تصـير القـدس صـائرة فـى الليل المظلم. فى مقطع آخر يقول الشاعر "فى القـدس أعمـدةُ الرُّخـام الـداكناتُ" فهـذه البيت تنشئ حالة الخوف والوحشة فى المخاطبين وتصور المصائب والآلام الموجـودة فـى

المجتمع الفلسطينى. فكل شىء فى القدس ذو لسان ويكون فيها التناقض، فالحمام يطير فهو حلم السلام الذى يراود الشاعر، والذى يضىء و ينطفئ فى حياة شعبه المنتظر لهذا السلام المتأرجح ما بين الأرض والسماء وحتى يعود إلى وطنه وينتهى كابوس الإحتلال. وفى النهاية يشير الشاعر بأن القدس فيها كل لغات أهل الأرض، فيها الزنج والإفرنج، فالقدس تقبل من أتاها كافراً كان أو مؤمنا.

التحليل النفسى للقصيدة

يرتبط الذوق بالجمالية دائما، وهو فى الأصل ملكة تدرک بها فيها طعوم الأشياء، وإصطلاحا أداة الإدراكات التى تثير فى نفس المتذوق لذة فنية لأنه، فى الواقع شىء يدخل فى تركيبه الحس والعقل معاً، وهو لا يخلص من العاطفة قط، ويقترن بالذكاء. نحن نشاهد الترابط بين الذوق وبين الجمل فى هذه القصيدة، لأنها نشئت من الذوق السليم، فلذلک هى قصيدة جميلة، لأن الترابط بينهما أقوى وأكثر من أن يفصل بينهما(زكى، ١٩٩٧، ۶۲). ولعلنا نفهم من هنا، علاقة جوهرية بين الشاعر والبيئة فى أكثر الأحيان، كما نشاهد هذه العلاقة فى هذه القصيدة، يعنى الشاعر هو إبن بيئته وعندما نمعن النظر فيها، ونحدد معانيه من حيث هى كيان إجتماعى ينتمى إليه الشاعر فلذلک يربط هذا الشاعر ببيئتها، إننا لا ننكر بأى حال أن لكل موضوع أسبابه وجمالياته وإرتباطاته، وأن الأعمال الأدبية لها ظروفها التاريخية التى تربطها بعصرها وتقرنها بما فيها(نفس المصدر: ۶۵).

العاطفة

الحب لغة بمعنى العطوفة، أى "محبة المرأة لزوجها أو بنيها". وإمرأة عطيف يعنى إمرأة "لينة دمثة مطواعة". واستعطفه أى "سأله أن يعطف عليه"(نفس المصدر: ۷۴). وأما إصطلاحا، هى تلک القوة النفسية التى تثيرها مؤثرات وميول خارجية مختلفة فتظهر فى صورة إنفعالات شتى، كالحب والبغض والسرور والحزن والرجاء والخوف والوفاء وأمّا الشعور فهو الذى ينشئ العواطف، وجمال العواطف فصدقها(درويش، ۱۹۷۹: ۲۳۶). هذه القصيدة تكون فى غاية الجمال والروعة، فعاطفة الشاعر صادقة عميقة، لأنّ العاطفة فى الشعر حيويته ومائه ورونقه وبهائه وإن فقدها فقد خاصيته، فهذا الشاعر بارع فى إثارة

المشاعر. برأينا هذه القصيدة تنبع من العاطفة القوية والحرارة المنضجة، التى تشعرک بما فيها من حسن وقوة، وما لها من تأثير، يخالط النفس ويهزّ المشاعر، العاطفة مستمرة على قوتها دون أى فتور وكانت أكثر تمثيلاً لحب الوطن وأصدق تعبيراً لبغض العدو. فهذا الشاعر شاعر مطبوع وليس بمتكلف، وجعل النقاد للشاعر المطبوع علامات يستدلون عليه منها ويعرف بها، فهو من سمح بالشعر واقتدر على القوافى، وأراک فى صدر بيته عجزه، وفى فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع. كذلک نلاحظ خصائص الشعر المطبوع ضمن قراءة القصيدة، فللشعر دواعٍ تحثّ الشاعر لإنشاده، ومنها الطمع والشوق والغضب، وبين أن دافع الغضب والحزن أقوى من دافع الحب.

معيار العاطفة فى هذه القصيدة هو صدقها، أى قدرتها على أن تجعل العمل الفنى يشق طريقه وسط زحمة الموجودات ليبرز بدلالة ويلوح برسالة. والصدق هنا ليس هو الصدق العلمى ولا الصدق الأخلاقى، لكنه الصدق الذى ينم، لكنه على أن العمل الأدبى يخبر بشىء يتوافق مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أى أثر من شأنه أن يؤدى النفور والشذوذ(كمال زكى، ١٩٩٧: ٨٠).

برأينا هذا الشاعر هو الصادق، الذى يضحى بعواطفه الشخصية ويمحو ذاته بكل أخلاقياته. وهو يربط الأدب بالحياة وراح يندد بهؤلاء الأجانب الذين إستغلوا القدس، لذلک أنشد هذه القصيدة، بلهجة متشائمة، كلها مرارة وهى مليئة بالمشاكل الإجتماعية التى تعانى منها أمة الشاعر، ويصفها الشاعر نفسه لأنه هو أعرف بهذه القضايا، فلا يدرک هذه القضايا إلا الشاعر.

فإن للبيئة دوراً هاماً فى إنشاء هذه القصيدة، فإنها تؤدى للشاعر موضوعه، فيعطيه معانيه وصوره من قدرته على الخلق والكشف، فهذا الشاعر يحسن فى وصف الظلم والبؤس، لأنه إبن بيئته والشعر يختلف بحسب إختلاف الأزمان والأمكنة، فوصف الظلم والعدوان بأتمه، وما يعانون الناس طوال حياتهم وما ناسب ذلک ويجيد فيه. ونجد الشاعر فى بعض الأحيان يحسن فى النظم المصنوع من الألفاظ الحوشية والغريبة، لأن الشعر يختلف أيضا بحسب إختلاف أحوال القائلين وأحوال ما يتعرضون للقول فيه. وبحسب إختلافهم فى ما يستعملونه من اللغات. نستطيع أن نجمع بين منهج التحليل الوصفى(المنهج البنائى الشكلى) ومنهج التفسير(المنهج البنائى الدينامى)، فى إطار واحد

هو منهج قائم وموجود. إن الباحثين فی ظل المنهج البنائی الشكلی لا ينظرون نظرة كلية للأثر الأدبی، فهم يبحثون فی العلاقة بين العناصر بعضها البعض ويمهلون مسألة المعنی أو الدلالة، وعلى العكس من ذلک، ينظر المنهج البنائی الدينامی الی الأثر نظرة كلية شاملة تتضمن عناصر مكونات بنائه، ومعنى هذا البناء أو دلالته، بحيث يتناول خصائص البنيات الدالة، ويحدد لها مكانا واسعا، كما يوضح علاقتها بنظرة معينة للعالم.

هنا يبدو الخلاف واضح بين المنهج البنائی الشكلی والمنهج البنائی الدينامی. ذلک أن الناقد أو الباحث فی إطار المنهج الأول، ينظر الی الأثر كجز، يركز اهتمامه على بعض عناصر الأثر دون إعتبار للعناصر الأخرى التی تكون أجزائه، فهو يحلل العلاقة بين أجزاء البنيات بعيدا عن محتواها أو معناها، وهی فلسفة شكلية قائمة على أساس عزل مكونات عناصر الأثر بعضها عن بعض وعن الحياة بجميع أبعادها المختلفة.

أما المنهج البنائی الدينامی فينظر إلى الأثر ككل، فبنية الأثر فی مفهوم هذا المنهج لها مفهوم دينامی، وليس مفهوما جامدا ولا ثابتا، كما هو فی إطار مفهوم المنهج البنائی الشكلی، فبنية الأثر متغيرة ومتطورة، ترتبط بوضعية المبدع ووضعية الجماعة البشرية التی يرتبط بها فی لحظة تاريخية محددة، لذلک فی هذا المنهج، يبدأ الباحث بدراسة مجمل عناصر الأثر ومجمل سمات العصر والمجتمع، وينظر إلى أجزائه على أنها متكاملة، لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها(مجازی، ٢٠٠٧: ٤١ -٤٢).

على هذا الأساس نستنتج أن المنهج البنائی الدينامی يحلل الأثر الأدبی بأتمه، ويقوم بتحليل العلاقة بين الكاتب والمجتمع بصورة واضحة، فلذلک حاولنا أن نتحرى هذه القصيدة على طريقة هذين المنهجين.

من معايير استحسان القصيدة

إن النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها. تقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فی حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت له أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت. لذلک تلاحظ المناسبة بين النفس والقصيدة، فهذا دليل لحسنها وجمالها، وتلاحظ أيضا المقارنة بين أجزاء القصيدة ولا نرى أی نوع من تكلف فی القصيدة.

الأسلوب

هو المظهر المادى لإنتاج الأديب، والصلة بينه وبين المخاطبين أو هو طريقة المتكلم الخاصة فى نقل أفكاره إلى الناس، وصوغها فى جمل وعبارات، روعى فيها تحقيق ما ينبغى فى صياغة الصور والخيالات الجزئية كما روعى فيه تنظيم أجزاء الموضوع وحسن تنسيقها(درويش، ١٩٧٩: ٢٣٧). ولكى يكون الأسلوب جارياً على ما ينبغى، يجب أن تتوافر فيه خصائص أولية عامة هى، الصحة والدقة والوضوح.

فاذا إنضم الشعراء إلى الإزدواج الطباق والمقابلة كان الأسلوب أجمل، لأن المعانى فى الأفكار المتضادة تفهم فى يسر، وبخاصة إذا وضع بعضها بإزاء بعض. كما تشاهد هذه الظاهرة فى بعض أجزاء من القصيدة بصورة واضحة. الصحة، أساس جودة الكلام، وتتحقق بجريانه على ما تقتضيه قواعد اللغة والنحو. والدقة أن تكون الألفاظ على قدر معانيها، فالملائمة بين اللفظ والمعنى ركن هام فى الأسلوب الأدبى والوضوح أيضا شرط لجودة الكلام، لأن الإنحراف عن الوضوح فيه يفوت الغرض منه، ويتحقق باستعمال ألفاظ سهلة مألوفة. للأسلوب أهمية كبيرة لأنه يساعد على الإقناع، و يضيف إليها من عناصر الوضوح والتشويق والجاذبية، ذلک لأنه ليشكل الحق أو الصواب يستمع إليه، ويقبل عليه، لمجرد أنه حق أو صواب، وليست الأمانة والفضيلة دائماً موضع الرعاية والإهتمام من المجرد أنها أمانة وفضيلة، لذلک كان الحاجة إلى الأسلوب شديدة، وذا أهمية كبيرة، بما يحمله فى تضاعيفه من توضيح وتشويق وحجة وإقناع، ولذلک لم تكن الحقائق والخير والصواب وحدها كافية لتصديق الناس وإنقيادهم؛ كما لم تعد الأدلة والبراهين والحجج وحدها فى عرض تلک الحقائق والدفاع عنها كافية، فلابد من الإستعانة بعناصر التشويق والإثارة والجوانب الوجدانية والصور الخيالية، وحسن العرض والتنسيق وخصائص الأسلوب المختلفة للوصول إلى الغرض المنشود. لأن كثيرا ممن تخاطبهم يتأثرون بوجدانهم ومشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم.

المستوى الإيقاعى

جاء كلمة الايقاع فى لسان العرب بمعنى التوقيع؛ اقبال الصيقل على السيف، يعنى يحدده(انظر مادة وقع). وللتوقيع والايقاع معان متعدده ليوقع الألحان ويبينها، وسمى

الخليل، رحمة الله كتابا من كتبه فی ذلک المعنی کتاب الایقاع. والایقاع هو النقلة علی النغم فی أزمنة محدودة المقادیر والنسب(قطوس، ٢٠٠٠: ٦٢).

ومن هنا یتضح أن فکرة الایقاع تدور حول الحرکة، ولکن الحرکة وحدها وإن تکن هی القوة الدافعة للایقاع لا تفی بالمعنی، لأن الایقاع یتجاوز الحرکة، کما أنه لیس أیة حرکة، وإنما هو حرکة منظمة منضبطة وفق معاییر زمنیة، إنه مثال حرکة ونموذج انتخب من بین الحرکة کلها، وتجاوزها إلی مبادئ النسبیة فی الکمیات، والتناسب فی الکیفیات، والمعاودة الدوریة، وتلک هی لوازم الایقاع التی تحقق القیمة الفنیة.

تتکون القصیدة عادة من الایقاع الخارجی، متمثلا فی الوزن والقافیة والایقاع الداخلی الذی یقوم علی التواتر الایقاعی ویشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة، دون أن تقتصر علی الجانب الصوتی.

الایقاع الخارجی

- الوزن: نلاحظ أن الأبیات الأولی للقصیدة، تسیر وفق إیقاع بحر الطویل وفی حین إنتقل الشاعر فی الأبیات المتبقیة إلی ایقاع الرجز ویمکن أن نعد ذلک انتقالا من حرکة إلی سکون، فالشاعر خصّ بحر الطویل بالحرکة والفاعلیة بذکر کلمات مرور، رد، زیارة، لقاء، سرور، فراق. وخصّ بحر الرجز بالسکون الموقت فی وصف الشوارع الفلسطینیة، کما أن الشاعر فی المقطع الأول یظهر إحساسه بالوجود ویظهر فی المقطع الذی یلیه إحساسه بالتهمیش:

مَرَرنا علی دار الحَبیب فرَدّنا،
فعولن مفاعیل فعول مفاعلن
عن الدار قانونُ الأعادی وسُورها
فعولن مفاعیل فعولن مفاعلن
فی القدسِ بائعُ خضرةٍ
متفعلن مستفعلن
من جورجیا بَرمٌ لزوجتهِ
یُفکّرُ فی قضاءِ إجازة أو فی طلا البیتِ

- القافية: الشاعر يرسل مجموعة من القوافی، يبدأ قصيدته بقافية: "مررنا... سورها، دورها، سرورها" فيؤسس قافية ثانية: "الأسفلتْ وأنت" ثم يؤسس قافية ثالثة: "هواک، سواک"، ثم يعود إلى القافية الثانية، يؤسس قافية رابعة: "قوم، نوم" وهكذا يستمر فی تأسيس قافية تلوى أخرى، وحينما ينتهی يعود إلى القافية الثانية.

- الايقاع الصرفی: هو تردد وزن الصرفی يوفّر قدرا كبيرا عن التماثل الايقاعی: نحو "القوم والنوم" و "جنين وبنين" و "البين والعين" و "سواک وهواک" و "الأزمان والألوان".

- الايقاع المتقطع لصوت الروی: هو تردد صوت ما مجاورا لصوت الروی فی كلمة القافية فی عدد من الأبيات، نحو تردد صوت "و" فی ألفاظ "سورها، سرورها، دورها".

- الايقاع التكرارى و هو تكرار لفظ القافية فی عدد من الأبيات نحو تكرار: "أنت" فی عدة من الأبيات.

الايقاع الداخلی

تحكمه قيم صوتية والمادة الصوتية الموظفة فی النصوص الشعرية توظيفا متنوعا، تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس والتوازن الجمل وتوازيها وتلک الحروف والمفردات، تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارت بما يتلائم مع المعانی لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية فی آنٍ واحد(الحسينی، ٢٠٠٤: ٢٩).

فلهذا اعتمد الشاعر على تكرار المصوتات فی عدة أبيات القصيدة، فهذا التكرار يمنح القصيدة روعة وجمالاً كما نشاهد تكرار مصوت فتحة ومصوت كسرة مما ألبس على القصيدة لباس الحزن والمأساة:

إذاما بَدتْ من جانب الدَّربِ دورُها
وما كلُّ نَفس حينَ تَلقَى حَبيبَها تُسرّ

- الايقاع الصفيرى: هو تردد الأصوات الصفيرية فی ثنايا الأبيات:

فی القدسِ لو صافحتَ شيخاً أو لمستَ بنايةً
لوَجَدتَ مَنقوشاً على كفّيک نصَّ القصيدة ...

أما الصدى أو الرجع الصوتى، فيتضح من خلال علاقة أصوات الحروف بعضها ببعض فى بيت أو أكثر، من حيث تشابهها أو إجتماعها أو غيابها أو إفتراقها أو تجانسها، مما يخلق ايقاعا متجانسا وتنغيما يحول الثبات والإرتكاز إلى الحركة:

فى القدسِ شرطيٌّ منَ الأحباش يُغلقُ شارعاً فى السّوق
رشاشٌ على مستوطنٍ لم يَبلغ العشرينَ
قُبَّعةٌ تُحَيّى حائطَ المبكى

فالأفعال "ودعتْ، وهنتْ، جارتْ، تسلتْ، تغيرتْ" التى انتهت بالسكون أضافت للسياق حزنا شفيفا. كل حرف يجاوب أخاه بشكل لافت، وكل صوت، يغدو صدىً لصوت جاره، مما يخلق تجانسا عجيبا فيه لطف وإضحاك. وسنكتفى بالإشارة إلى بعض هذه الحروف فانظر صوت حرف "د" فى كل كلمة من الكلمات السالفة، وصوت حرف "ن" فى كل كلمة وردت فيها، ثم انظر حرف "ر" فى كلمات "مررنا، دار، فردّنا، سور" تجد التوالف و الإنسجام الواضح بينها:

مَررَنا على دار الحَبيب
فرَدَّنا عن الدار قانونُ الأعادى وسُورها

التكرار

- الايقاع التركيبى: هو تكرار جملة أو أكثر فى أبيات متتابعة؛ ويأتى هذا النوع التكرار فى هذه القصيدة رأسيا نحو "فى القدسِ مَن فى القدسِ إلا أنتْ" التى تكرر فى أربعة أبيات متتابعة. وهذا التكرار هو حاجة وجدانية فكرية «تشغل ذهن الشاعر ويلح عليه ولا يملك الإنفصال عنها حتى يفرغ الشحنات النفسية التى اقتضت التكرار»(قطوس، ٢٠٠: ٨٨)، فتكرار اللازمة فى مثل هذه القصائد وغيرها يشكل ظاهرة ايقاعية لافتة، تفيد فى تاكيد أهمية الكلمات المتكررة، وأهمية الروى فى ضبط الايقاع العام، ويمكن الأمر بأن ليس فى القدس إلا هو (الشاعر) والشاعر يأسف لغفلة الناس فيها.

تكررت عبارة "لا تَبك عَينَيك" مرتين متتاليتين، وجاء التكرار هنا ليعمق دلالة المقطع الأول بنبرة حماسية، تبعث الطمأنينة فى نفس الشاعر إضافة إلى خلق ايقاع يسيطير على الملتقى فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرر، ويلاحظ أيضا أن تكرار عبارة

"فى القدس" «خلق جوا متوترا فى العبارة يلائم النبرة الحزينة للأبيات»(نادية، ٢٠١٢: ١٥٠). وليواجه الشاعر الوضع النفسى الطارئ والمفاجئ، لجأ كذلك إلى أسلوب الإلتفات الذى فى حقيقته يعتمد على حركة الذهن وانتقالها من معنى إلى معنى(عبدالمطلب، ١٩٨٨: ٥٩). فهذه القصيدة يطغى عليها ايقاع ذاتى أيضا. فإن تكرار حرف الحلق فى البيت التالى أعطى القصيدة روعة ونوعا من الثقل:

فأصبحَ بعدَ بضع سنينَ غَلابَ المُغول وصاحبَ السّلطان

فى القدسِ رائحةٌ تُلخّصُ بابلاً والهندَ فى دكان عطارٍ بخان الزيت

واللهِ رائحةٌ لها لغةٌ سَتفهَمُها إذا أصغَيت

تكرار حرف "ه" يظهر تفجع الشاعر وتحسره، لأن الانسان فى حالة الحزن والألم يتأوه:

يا كاتبَ التاريخِ مَهلاً، فالمَدينةُ دهرُها دهرانِ

دهر أجنبى مطمئنٌ لا يغيرُ خطوَه وكأنّه يمشى خلالَ النّوم

وَهناک دهرٌ ...

تكرار صوت "الفاء" فى هذا الشعر ثلاثة عشرة مرة، منها تسعة مرات متمثلة فى حرف جرّ "فى" جاء ملازما لكلمة "القدس، التى تعد المركز الذى يدور حوله موضوع القصيدة. فقد جا حرف "الفاء" مكسورا مقترنا بصوت المدّ، دلالة على الإنكسار وإحساس الشاعر بحالة من الضياع والبحث عن معالم الهوية التى فقدها الشاعر فى وطنه. لأن الشاعر يتيقن جيدا بأن التكرار الصوت والحرف «يعد دعامة من دعامات السياق الموسيقى للعبارة الشعرية ويعد تكرار الحرف أدق ألوان التكرار»(السيد، ١٩٩٦: ٧١). ونرى تكرار الكلمات فى بعض المواضع من القصيدة كما جاء فى هذا البيت:

يا كاتبَ التاريخ مَهلا، فالمدينةُ دهرها دهران

دهر أجنبى مطمئنٌ لايغيرُ خطوَه و كأنّه يمشى خلال النّوم...

فى القدس مَن فى القدس لكن لا أرى فى القدس إلا أنت

الجناس

هناک بعض أنواع الجناس موجود فى القصيدة كما يلاحظ فى الأبيات التالية. فمثلا هناک جناس الاشتقاق بين كلمتى "دهر" و "دهران" فى البيت التالى:

فالمدينةُ دهرها دهران...

ويلاحظ أيضا الجناس اللاحق فی كلمات "قوم ونوم" و "جنين، بنين، سنين" و "عين، بين":

دهر أجنبی مطمئنٌ لايغيرُ خطوَه وكأنّه يمشی خلالَ النّوم
وهناک دهرٌ كامنٌ متلثمٌ يَمشی بلا صوتٍ حِذار القوم
فی القدسِ يزدادُ الهلال تَقوّساً مثلَ الجنين
حَدباً علی أشباههِ فوقَ القبابِ
تطوَّرَت ما بَينَهم عَبرَ السّنينَ عِلاقة الأبِ بالبَنين
هیَ الغَزالةُ فی المَدی حَكمَ الزّمانُ ببَينها،
مازلتَ تركُضُ إثرَها مُذ وَدّعتک بعَينها

المستوی البلاغی

الخيال: هو وسيلة إبراز العاطفة، إكتشف الدارسون أنّ الصور أو الصورات هی نتاج الخيال(زكی، ١٩٩٧: ١١٠). يری الأدباء والبلغاء الكلامَ المشتمل علی الخيال أكثر روعة وأحسن موقعا فی القلوب والاسماع، لأن ما يتوارد به من الصور يجعل الأمور المعنوية محسوسة لک، ماثلة أمام عينيک، فيها من الحركة والحياة وما يزيدها فی نفسک إستقرارا وتأثيرا(درويش، ١٩٧٩: ٣٢٨).

التشبيه

هو عقد المماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد إشتراكهما فی صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصد المتكلم(هاشمی، ١٣٨٨: ١٩٩). تبعاً نشاهد أثناء القصيدة عدة التشابيه كما نشاهد فی المصراع ٢٦ نوعاً من التشبيه البليغ بحيث يشبه الشاعر القدس بالكتاب والأجانب فيها متن الكتاب والشاعر هامشه فی صورة التشبيه القريب المبتذل. كما شبه القبور بسطور تاريخ المدينة فی ترتيبها وتنسيقها فی صورة التشبيه المرسل. وشبه أيضا فی الشطر ٤٤ قبة ذهبية بمرأة محدبة فی صورة التشبيه الكامل. وهناک فی الشطر ٢٩ تشبيه بليغ أيضا حيث يشبه الشاعر القدسَ بالغزالة فی البَين والإنفصال عنه.

الكناية

الكناية عبارة من لفظ أو كلام أراد به غير معناه الذى وضع له مع جواز ارادة المعنى الأصلى لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته(التفتازانى، ١۴١١: ٢٥٧). فى القصيدة توجد كنايات مختلفة، منها:

«فى القدسِ أبنيةٌ حجارتُها إقتباساتٌ منَ الإنجيل والقرآن»: يكنى الشاعر بها عن وجود الديانات المختلفة فى القدس الشريفة.

«فى القدسِ أعمدةُ الرُّخام الداكنات»: يكنى بها عن مصائب القدس ومعاناتها بسبب حضور المحتلين.

«فى القدسِ دَبَّ الجُندُ مُنتعلينَ فوقَ الغَيم»: يكنى بها عن وجود الظلم والمعاناة فيها.

«فى القدسِ يزدادُ الهلالُ تقَوّساً مثلَ الجنين»: يكنى بها عن وجود الظلمة والغيوم السوداء التى غطى السماء القدس بحيث لا يوجد أى إشعاع للنور فيها.

الاستعارة

هى استعمال اللفظ فى غير ما وضع له لعلاقة المشابه بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع وجود قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلى(نفس المصدر: ٢٢٢).

فى بيت **"تلقّتَ التاريخُ لى مُتبَسّما"** شبه الشاعر التاريخ بالإنسان الذى يلتفت إلى هنا وهناک فى حالة التبسم، فاستعير لفظ المشبه للمشبه به على طريق الإستعارة المكنية الأصلية، ثم حذف الانسان ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو التبسم وسميت مرشحة، لأنه قرنت بملائم المشبه به وهو "تلفت". فى الواقع فالشاعر لم يقصد التبسم الحقيقى للتاريخ الذى ينبع من السرور والفرح، ولكنه قصد منه السخرية والإستهزاء بهذا الشاعر الذى لم يعرف إلى الآن حقيقة الوضع فى القدس، وكيف تغير بمجىء الإحتلال، ولهذا فإن «الأسلوب الساخر مثلاً يقتضى وجود حدث، أو موضوع، أو وصف يفيض بالمفارقة والتقابل والسخرية، الأمر الذى يجعل الحدث والأسلوب عنصرين ملتحمين متشابكين متناوبين فى تشكيل النص الأدبى لغة وفكراً»(الزعبى، ٢٠٠٠: ۶٣). وفى بيت **"أحَسبتَ أنَّ زيارةً ستُزيحُ عَن وجهِ المدينة، يا بُنىَّ، حجابَ واقعِها السميکَ"**

فالمدينة كفتاة لها وجه محجب وأستعير لفظ المدينة للفتاة أى للمعشوق على طريق الاستعارة المكنية الأصلية المرشحة. وهناک فى مصراع نوع من الإستعارة المصرحة بحيث يستعير الشاعر الأقمار للمتحررين، ويشاهد هذا النوع من الاستعارة فى الشطر ٣٩ أيضا حيث أستعير لفظ الهلال للضعفاء الذين يخضعون أمام الظلم ويرضون بظلم.

تلاحظ الإستعارة المكنية أيضا فى المصراعات التالية:

فالصّبحُ حُرٌّ خارجَ العَتَباتِ لكن...

فى القدسِ يَرتاحُ التّناقض...

فالقدسُ تقبلُ مَن أتاها كافرا أو مؤمنا

المجاز

هو الكلمة المستعملة قصدا فى غير معناه الأصلى لملاحظة علاقة غير المشابه مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الوضعى وله علاقات كثيرة(هاشمى،١٣٨٨: ٢٣٧). فى عبارة "**العينُ تنظرُ العين**" مجاز مرسل على علاقة آلية، ذكر اسم آلة وأراد الأثر الذى ينتج عنه، أصلها عين الانسان تنظر، إذا تأملت فى تلک المصراع، رأيت أنها فى الغالب يؤدى معنى المقصود بايجاز، فإذا قلت "العين تنظر"، كان ذلک أوجز وأجمل من أن تقول "عين الانسان تنظر" وترى أيضا فى المصراع التالى مجازا مرسلا على علاقة آلية:

أظنَنتَ حَقّاً أنَّ عَينَک سوفَ تخطئُهم

وتبصرُ غيرَهم ...

المستوى النحوى

دراسة الجمل

الجملة هى عنصر الكلام الأساسى، إذ يحصل بواستطها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع مادة فكره إلى كلام معبر بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواستطها كذلک وتعتبر الصورة الصغرى للكلام المقيد أى الكلام الذى يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها(الحسينى، ٢٠٠٤: ١٩٥).

الجملة الفعلية هی موضوعة لإفادة التجدد والحدوث، وقد إستفاد الشاعر من الجملة الفعلية التی تفيد التجدد فی البيت التالی:

متي تُبصر القدسَ العتيقةُ مَرّةً
فسوفَ تَراها العَينُ حيثُ تُديرُها
فماذا تَرى فی القدسِ حينَ تَزورُه
تَرى كُلَّ ما لاتَستطيعُ احتمالُهُ

وقد تفيد الجملة الفعلية الإستمرار التجددی شيئا فشيئا إذا كانت فی مقام المدح والذم:

فی القدسِ مَن فی القدسِ لكن
لا أرى فی القدسِ إلا أنت

أو فی عبارة أخرى يقول الشاعر:

فتَرى الحَمام يَطيرُ يُعلنُ دولةً
فی الرّيح بَينَ الرَّصاصَتَين

أما الجملة الإسمية فهی موضوعة لثبوت شئ لشئ بأصل وضعها:

ريحٌ براءة فی الجَو...
وهی الغَزالةُ فی المَدى...

وقد تفيد الدوام والإستمرار بمعونة القرائن، ذلک بأن يكون الكلام فی مقام المدح والذم:

فی القدسِ مَن فی القدسِ إلا أنت

وأما الجملة الإسمية تفيد التجدد والحدوث إذ كان خبرها فعلا:

العينُ تُغمِضُ، ثمَّ تَنظرُ...
والعينُ تُبصرُها بمرآةِ اليمين

التوكيد

إن المقصود من التوكيد تقرير المعنى فی النفس، وتقويته فی ذهن السامع، وإزالة الشک. وللتأكيد أدوات وتراكيب، تلاحظ شيئاً من تلک المؤكدات فی هذه القصيدة:

للتكرار نوع من التأكيد، كما نرى هذه الظاهرة فى المصراع التالية:

فى القدسِ مَن فى القدسِ إلا أنت

لقد كرّر الشاعر هذه الجملة ثلاث مرات ليؤكد المعنى ويستقرّه فى النفس وفيها نوع من تأسف وتعجب، الشاعر يشعر باليأس والتأسف لغفلة الناس ولعدم رؤيتهم الحقيقة.

وفى تكرارها له دليل على إنشغاله بها، ومثل ذلک شكواه من الألم الذى يجده فى نفسه وهذا ألم قد إستشعره الشاعر بوحده ولذلک يكررها إستشعاراً بالتأسف لغفلة الناس عن القدس. نواجه مع ظاهرة الحذف أثناء قراءة القصيدة:

العينُ تُغمِضُ ثمَّ تنظرُ

كان غرضک على حذف المفعول بيان النظر فى نفسه، فإن الفعل لا يعدى هناک لأن تعديته تنقض الغرض وتغير المعنى. «ألا ترى أنک إذا قلت "أنت تنظر المصائب" كان المعنى على أنک قصدت أن تعلم أن المصائب تدخل فى نظرک، إذا أنک تنظرها دون غيرها، أما حذف مفعول "تنظر" يدلّ على نظر فى كل شىء»(تلميحة، ١٩٨٤: ٥٠).

التقديم والتأخير

وهذا باب طويل عريض، يشتمل على أسرار دقيقة وهو ضربان: الأول يختص بدلالة الألفاظ على المعانى، لو أخر المقدم أو قدم المؤخر لتغير المعنى، والثانى يختص بدرجة التقدم فى الذكر لإختصاصه بما يوجب له ذلک، ولو أخر كما تغير المعنى(نفس المصدر: ٨٤). يقول *تميم* فى البيت التالى **"فليسَ بمأمونٍ عليها سرورُها"** فهو قدم شبه الجملة فى هذا الموضع لمكان نظم الكلام، ولأنه لو قال "فليس سرور بمأمون عليها" لذهبت تلک الطلاوة، وزال ذلک الحسن. وفى مصراع آخر **"إذا ما بدَت من جانبِ الدَّربِ دورُها"** كذلک قدم الشاعر شبه الجملة.

فى مصارع **"فى القدسِ دَبَّ الجندُ مُنتعلينَ فوقَ الغَيم، فى القدسِ صَلّينا على الأسفلت"** تقديم الجار والمجرور فى كلا السطرين دال على مدى حرص الشاعر على تسليط الضوء على أرضه المحتلة، كما أن هذه الصورة من التقديم والتأخير «تحدث نوعاً من التشويق ولفت إنتباه الملتقى»(نادية، ٢٠١٢: ١٣٠).

ومن الملاحظ أن تقديم الجار والمجرور فی الشطر الآتی **"مَررنا علــی دار الحَبيــب فرَدَّنا،عن الدارِ قانونُ الأعادی وسورُها"**، راجع إلى إهتمام الشاعر بـداره ووطنـه التـی منعت عنه، كما يتضح لنا من خلال هذا التركيب مدى غضب الشاعر ومقته للقانون الـذی حال دون دخوله إلى أرضه بعد غياب دائم طويل. نشاهد تقديم عبارة "فی القـدس" فـی بعض الأبيات للإختصاص، أی تخصيصا لها بالمصيبة دون غيرها كهذا البيـت **"مــن فــی القدسِ إلا أنت"**.

ومن تقديم خبر المبتدأ قول الشـاعر **"أحمق أنــت"** ولـم يقـل "أنـت أحمـق"، لأنّ الحماقة كانت أهم عند الشاعر وهو بها شديد العناية، فلذلک ضرب مـن التعجـب والإنكـار لحماقة الباكی: إی لا ينبغی للباكی أن يكون أحمق. جاء الشاعر بمسند إليـه تنكيـرا فـی الشطر ٦٧ للتحقير و الكراهة:

فی القدسِ رائحةٌ تلخّصُ بابلا والهند
فی دكان عطار بخانِ الزيتِ

جاء بمسند إليه تنكيرا فی هذه المصراع للتحقير، وكذلک فی المصرع التالی:

فی القدسِ شرطیٌّ منَ الأحباش
يُغلقُ شارعاً فی السّوق

المحسنات المعنوية

نری أنواعا من المحسنات المعنوية ضمن قراءة القصيدة نحو:

١. مراعاة النظير:

ها هُم أمامَک، متنُ نَصٍّ أنتَ حاشيةٌ عليهِ وهامشٌ

توجد فی هذا البيت مراعاة النظير بين كلمات " متن، نصّ، حاشية وهـامش". أو فـی مصرع آخر جمع الشاعر بين عبارات متلائمة مثل الكتابة والقراءة واللحن:

يا شيخُ فلتُعِد الكتابةَ والقراءةَ مَرّةً أخرى، أراک لَحَنت

٢. الطباق:

فالقدسُ تقبلُ مَن أتاها كافراً أو مؤمناً
والتتارُ والأتراکُ

أهلُ الله والهلاک والفقراءُ والملاکُ،
والفجّارُ والنّساکُ
کأنّها قِطعُ القِماشِ یُقلّبونَ قدیمَها وجدیدَها

٣. الجمع مع التقسیم:

أمرُر بها، وأقرَأ شواهدَها بکلِّ لغاتِ أهلِ الأرضِ
فیها الزَّنجُ والإفرنجُ والقِفجاقُ والصِّقلابُ والبُشناق

نتیجة البحث

یستنتج عمّا مضی بأن القدس شکلت فی هذه القصیدة محوراً رئیسیاً واستطاع الشاعر أن یبرز مکانتها التاریخیة والدینیة وأهمیتها فی نفوس العرب والمسلمین. وبأنه مهما حاول العدو الصهیونی أن یغیر من ملامحها فستبقی أصالتها وعراقتها فیها طوال الدهر. وجاء استخدام الشاعر للتنوع والتلوین فی الصور المقدمة لیظهر قدرته الشعریة من جهة ولیبین أهمیة القدس ومکانتها من جهة أخری. إضافة إلی ذلک فهمنا من خلال هذه الدراسة بأن هذه القصیدة نشأت من قلب مفعم بالحب الصادق والإخلاص وهی من أروع الشعر الوطنی عاطفة وإنطلاقا، وأنها تمتاز بحرارة العاطفة وجودة السبک والأداء.

یکون المستوی الایقاعی لهذه القصیدة فی درجة عالیة لأن الشاعر إستفاد من الخصائص الایقاعیة بصورة واضحة. فعاطفة البغض عند الشاعر أقوی بواعث القصیدة عنده وبها یحلق فی سمائها ویصدح.

فالشاعر ینزع نزعة نفسیة أکثر منها فنیة، فهو شاعر إنفعال أکثر من أن یکون شاعر خیال ولذلک یحمل شعره أجمل مشاعر البغض للعدو وأصدق عواطف الحب للوطن.

نص القصيدة

فی القدسِ

مَرَرْنا على دارِ الحبيبِ فَرَدّتا
عَنِ الدّارِ قانونُ الأعادی وسورُها
فَقُلتُ لنفسی ربما هِیَ نِعْمَة
فماذا تَری فی القدسِ حینَ تَزُورُها
تری کلَّ ما لا تستطیعُ احتمالَه
اذا ما بَدَتْ مِنْ جانبِ الدَّربِ دورُها
وما کلُّ نفسٍ حینَ تَلقی حبیبَها
تُسَرُّ ولا کلَّ الغیابِ یُضیرُها
فإنْ سَرَّها قبلَ الفراقِ لقاؤُهُ
فلیسَ بمأمونٍ علیها سرورُها
متی تُبصِرُ القدسَ العتیقةَ مَرّةً
فسوفَ تراها العینُ حیثُ تُدیرُها
فی القدس بائعُ خضرةٍ مِنْ جورجیا بَرِمٌ بزوجتِهِ
یُفکّرُ فی قضاءِ إجازة أوْ فی طلاءِ البیتِ
فی القدس توراةٌ وکهلٌ جاءَ من مَنهاتِنَ العُلیا یُفقّهُ فتیة البُولونِ فی أحکامِها
فی القدس شرطیٌ من الأحباشِ یُغلقُ شارعاً فی السّوق
رَشاشٌ علی مستوطنٍ لم یبلغِ العشرینَ
قُبَّعةٌ تُحَیّی حائطَ المبکی
وسیاحٌ منَ الإفرنجِ شُقرٌ لا یَرونَ القدسَ إطلاقاً
تَراهم یَأخذونَ لبَعضِهم صُوَراً مَع إمرأةٍ تَبیعُ الفِجلَ فی السّاحاتِ طولَ الیَومِ
فِی القدسِ دَبَّ الجُندُ مُنتَعلینَ فَوقَ الغَیمِ
فی القدسِ صَلّینا علی الأسْفَلتِ
فی القدسِ مَن فی القدسِ إلا أنتْ
وتَلفّتَ التاریخُ لی مُتَبسِّما
أظننتَ حَقّاً أنّ عینَیک سوفَ تُخطئهم وتُبصرُ غیرَهم
ها هُم أمامَک، متنُ نَصٍّ أنتَ حاشیةٌ علیهِ وهامشٌ
أحسبتَ أنَّ زیارةً سَتُزیحُ عن وَجهِ المدینةِ، یا بُنیَّ، حجابَ واقعِها السّمیک
لکی تری فیها هَواک
فی القدسِ کلُّ فتیً سواک

وهيَ الغَزالةُ فی المَدی، حَكمَ الزَّمانُ بِبَينِها
مازلتَ تَركُضُ إثرَها مُذ وَدَّعَتْک بعَينِها
رفقاً بنفسِک ساعةً إنّی أراک وَهَنتْ
فی القدسِ مَن فی القدسِ إلا أنتْ
يا كاتبَ التاريخ مَهلاً، فالمدينةُ دهرُها دَهرانِ
دهرٌ أجنبیٌ مُطمئنٌ لا يغيرُ خطوَه وكأنَّه يَمشی خلالَ النّومْ
وَهُناک دهرٌ كامنٌ متلثمٌ يَمشی بلا صوتٍ حِذار القومْ
والقدسُ تَعرفُ نفسَها ...
أسألُ هناک الخلقَ يُدللک الجميعُ
فكلُّ شیء فی المدينةِ
ذو لسانٍ، حينَ تَسألهُ يُبينْ
فی القدسِ يَزدادُ الهلالُ تَقوّساً مثلَ الجَنينْ
حَدْباً على أشباهِهِ فوقَ القبابِ
تَطوّرَتْ ما بينَهُم عبرَ السّنينَ عِلاقةُ الأبِ بالبَنينْ
فی القدسِ أبنيةٌ حِجارتُها إقتباساتٌ منَ الإنجيلِ والقرآنْ
فی القدسِ تعريفُ الجمالِ مُثمَّنُ الأضلاع أزرقُ،
فوقَه - يا دامَ عِزُّک- قُبةٌ ذَهبيَّة،
تَبدو برأيی، مثلَ مرأةٍ مُحدبة تَری وجهَ السّماءِ مُلّخِصاً فيها
تُدلّلها وتُدنيها
تُوزّعُها كأكياسِ المعُونةِ فی الحِصار لمُستحِقّيها
اذا ما أمّةٌ مِن بعدِ خُطبةِ جُمعةٍ مَدَّتْ بأيديها
وفی القدسِ السّماءُ تَفرَّقتْ فی النّاسِ تحمينا ونحميها
ونَحملها عَلی أكتافِنا حَملاً اذا جارَتْ على أقمارِها الأزمانْ
فی القدسِ أعمدةُ الرُّخامِ الدّاكناتُ
كأنَّ تعريقَ الرُّخام دخانْ
ونَوافذٌ تعلو المساجدَ والكنائسْ
أمسكتْ بيدِ الصّباح تُريهِ كيفَ النّقشُ بالألوانْ
وَهْوَ يقولُ: لا بَلْ هكذا،
فتَقولُ: لا بَلْ هكذا،
حتّی إذا طالَ الخِلافُ تَقاسماً
فالصُّبحُ حُرٌّ خارجَ العَتَباتِ لكنْ

إنْ أرادَ دخولها
فَعليهِ أن يَرضى بحُكمِ نَوافذِ الرّحمنْ
فى القدسِ مدرسةٌ لمملوكٍ أتى ممّا وراءَ النّهر
باعوهُ بسوقِ نِخاسَةٍ فى إصفهانَ لتاجرٍ منْ أهلِ بَغدادٍ
أتى حلباً فخافَ أميرُها من زُرْقةٍ فى عَينهِ اليُسرى،
فأعطاهُ لقافلةٍ أتتْ مصراً
أصبحَ بعدَ بضع سنينَ غَلّابَ المُغولِ وصاحبَ السّلطانْ
فى القدسِ رائحةٌ تُلخّصُ بابلاً والهندَ فى دكانِ عطّارٍ بخانِ الزيتْ
واللهِ رائحةٌ لها لغةٌ سَتَفهمُها إذا أصغَيتْ
وتقولُ لى إذْ يطلقونَ قنابلَ الغاز المسيَّلِ للدّموع عَليَّ لا تَحفلْ بهِمْ
وتَفوحُ مِنْ بعدِ إنحسارِ الغازِ، وَهْيَ تَقولُ لى: أرأيتْ
فى القدسِ يرتاحُ التناقضُ، والعجائبُ ليسَ ينكرُها العِبادُ،
كأنَّها قِطعُ القِماشِ يُقلّبونَ قديمَها وجديدَها،
والمُعجزاتُ هُناك تُلمَسُ باليَدَيْنْ
فى القدسِ لو صافحتَ شيخاً أو لمستَ بنايةً
لوَجدتَ مَنقوشاً على كفَّيك نَصَّ قَصيدةٍ
- يابْنَ الكرام- أو اثنَتيْن
فى القدسِ، رغمَ تَتابعِ النَّكباتِ، ريحُ براءَةٍ فى الجَّوِ، ريحُ طفولةٍ،
فَتَرى الحَمامَ يطيرُ يُعلنُ دولةً فى الرّيحِ بينَ الرَّصاصَتينْ
فى القدسِ تَنتظمُ القبور، كأنّهُنَّ سطورُ تاريخِ المدينةِ والكتابُ ترابُها
الكلّ مُروا مِن هنا
فالقدسُ تَقبلُ مَنْ أتاها كافراً أو مؤمنا
أمُرْ بِها وأقرأ شواهدَها بكلَّ لغاتِ أهلِ الأرضِ
فيها الزّنجُ والإفرنجُ والقِفْجاقُ والصّقلابُ والبُشناقُ
والتتارُ والأتراكُ، أهلُ اللهِ والهلاكِ، والفُقراءُ والملاكُ، والفُجارُ والنّساكُ،
فيها كلّ مَنْ وَطِئَ الثّرى
كانوا الهوامشَ فى الكتابِ فأصبَحوا نصَّ المدينةِ قبلنا
يا كاتبَ التاريخ ماذا جَدَّ فاستثنيتنا؟!
يا شيخُ فلتُعِدِ الكتابةَ والقراءةَ مَرَّةً أخرى، أراك لحَنْتْ
العينُ تُغمضُ، ثُمَّ تنظرُ،
سائقُ السّيارةِ الصَفراءِ مالَ بنا شَمالاً نائياً عن بابِها

والقدسُ صارتْ خلفَنا
والعينُ تُبصرُها بمِرآةِ اليمين،
تغيَّرتْ ألوانُها فى الشّمسِ، من قَبلِ الغيابْ
إذ فاجأتنْى بسمةٌ لم أدرِ كيفَ تَسَللتْ للوَجه
قالتْ لى وقدْ أمعَنْتُ ما أمْعَنْتْ
يا أيُّها الباكى وراءَ السُورِ،
أحمقٌ أنتْ؟
أجُنِنْتْ؟
لا تبكَ عينُک أيُّها المنسىُّ مِن متنِ الكتابِ
لا تبكِ عينُک أيُّها العَربىّ واعلمْ أنّهُ
فى القدسِ منْ فى القدسِ لكنْ
لا أرى فى القدسِ إلا أنتْ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

أبوالشباب، واصف. ۱۹۸۸م، **القدیم والجدید فی الشعر العربی الحدیث**، بیروت: دار النهضة العربیة.

أبوشریفة، عبدالقادر. ۲۰۰۰م، **مدخل إلی تحلیل النص الأدبی**، الطبعة الثالثة، عمان: دار الفکر للطباعة والنشر والتوزیع.

البرغوثی، تمیم. ۲۰۰۹م، **فی القدس**، القاهرة: دار الشروق.

التفتازانی، أسعد. ۱۴۱۱ق، **مختصر المعانی**، الطبعة الأولی، قم: دار الفکر.

تلمیحة، راضی وعبدالحکیم عبدالمنعم. ۱۹۸۴م، **النقد العربی**، بیروت: دار الثقافة.

الحسینی، راشد بن حمد. ۲۰۰۴م، **البنی الأسلوبیة فی النص الشعری**، الطبعة الأولی، لندن: دار الحکمة.

درویش، محمد طاهر. ۱۹۷۹م، **النقد الأدبی عند العرب**، القاهرة: دار المعارف.

الزعبی، أحمد. ۲۰۰۰م، **سلطة الأسلوب**، الطبعة الثانیة، عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزیع.

غوادرة، فیصل حسین. لا تا، «**صورة القدس فی شعر تمیم البرغوثی**»، مجلة جامعة القدس المفتوحة، جنین.

یاغی، عبدالرحمن. ۱۹۸۱م، **حیاة الأدب الفلسطینی الحدیث**، الطبعة الثانیة، بیروت: دار الآفاق الجدیدة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی