جَامِعَةُ الخَلِيلِ

عَمادَةُ الدِّرَاسَاتِ العُليا

بَرْنامَجُ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ وآدَابِها

جَمَالِيَّاتُ التَّنَاصِّ فِي شِعْرِ هَارُوْن هَاشِم رَشِيْد

إِعْدَادُ

بيان كامل محمّد بَلَاصي

إِشْرَافُ

الدُّكتور نسيم بني عودة

قُدِّمَت هذهِ الرّسالةُ استِكمالًا لمُتَطلَّباتِ دَرَجَةِ الماجستير في اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ وآدابِها بِعَمادةِ الدّراساتِ العُليا في جامعةِ الخَليلِ.

٢٠٢٢- ٢٠٢٣م

الإِهْدَاءُ

إلى العَاكِفِيْنَ في مَحْرَابِ قَلْبِي، أبي وأمّي...

إلى الزّهراتِ اليانِعاتِ، مُؤنِسَاتِ الحَيَاةِ، ونَسَمَاتِهَا الطّيّبةِ، أخَواتِي: رِهام، وضُحى، وسَحَر، ولِيْنَا، ونُور، وبُشْرَى، وهَالَة، ومَلَك، ودَانَة.

إلى شَقَائِقِ الرُّوْحِ، وشَذَا الأيَّامِ، أخَوَيَّ: مُحَمَّد، وأحْمَد.

إلى اللَّواتي لَمْ تَتَلَعْثَمْ قُلُوبُهنّ في الدُّعَاءَ لِي بالتَّوفيقِ والسَّدادِ، مُديرَتي وزَميلاتِي المُعلّمات في مدرسةِ بناتِ الخنساءِ الثّانويّةِ.

إلى أليفِ الحَرفِ، دائمِ السّؤالِ، هيّنِ الطّباعِ، ومُلهِمِ الرّوح...

أُهْدِي ثَمَرَةَ جُهْدِي.

الشّكرُ والتّقديرُ

إنَّ مِنْ حُسنِ الإيمانِ شُكرُ النِّعمِ، فالحمدُ للهِ عظيمِ الكرمِ، واسعِ العلمِ، ودافِعِ النِقَمِ...، والشّكر له تباركَ وتعالت أسماؤه؛ لِمَا أنعمَهُ عليّ بأنْ يَسَّرَ لِي مِنْ خَلْقَهِ مَنْ كانوا نورَ هَدْيٍ في مَسِيْرَتِي العِلْميّة، فمِنْهُم الأساتذةُ الكرامُ في جامعةِ الخليلِ، الّذينَ لمْ تبخلْ نفوسُهُم يومًا بالعطاءِ المعرفيّ، وأخصُّ بالذِّكرِ في هذا المقامِ الدّكتورَ الفاضلَ (نسيم مصطفى بني عودة)، لقَبولِهِ الإشرافَ على رسالتي، ومتابعَتِها حتّى لحظةِ مُناقشتِها، فلمْ يألُ جُهدًا فِي التَّوجيهِ والإرشادِ المُستَمِرَّين، وفي تزويدي ببعضِ المَراجعِ اللّازِمَةِ، وظلَّتْ يَدُهُ كمَا اعتدنَاهَا مَمْدُودةً للخيرِ دائمًا، فجزاهُ الله خيرَ الجزاءِ.

كما أقدِّمُ جزيلَ شُكرِي للكاتِبِ الفِلسطينيّ الأستاذ (نبيل علقم)، الّذي ساعدَنَي في الوُصولِ إلى مؤلَّفِهِ: (مَدخلٌ لدراسةِ الفُولكلور)، فاستجابَ قائِلًا: "العِلْمُ يجبُ أنْ يكونَ للجميعِ".

فِهرِسُ المُحتَوَياتِ

المَوْضُوْعُ	الصَّفْحَةُ
الإهْدَاءُ	ب
الشُّكْرُ والتَّقْدِيْرُ	ت
فِهْرِسُ المُحْتَوَيَاتِ	ث
مُلَخَّصُ الدّراسةِ	ح
مُقَدَّمَة	٨
التَّمْهِيْدُ– إرهاصاتٌ حولَ نظريّةِ التَّناصّ في النَّقدِ	١٢
أوّلًا– إشكاليَّةُ المُصْطَلَحِ	١٣
ثانيًا– الأهمّيّةُ	٢٣
ثالثًا– الأنواعُ	٢٤
الفَصلُ الأوّل– التَّنَاصُّ الدِّيْنِيُّ الإسلاميُّ	
أوّلًا– القُرآنُ الكَرِيْمُ	٢٩
ثانِيًا– الحَدِيْثُ الشَّرِيْفُ	٤٠
ثالثًا– الأنبِياءُ	٤٦
الفَصلُ الثّاني– التّناصّ التّاريخيّ والأسطوريّ	
أوّلًا– التّناصُّ التّاريخيُّ	٥٤
أ. قبلَ ظهورِ الإسْلامِ	٥٥
١. القَبائِلُ العربيَّةُ	٥٥
٢. إكْلِيلُ الغارِ	٦٣
ب. بعدَ ظُهورِ الإسْلامِ	٦٥
١. الشَّخْصِيّاتُ	٦٦
٢. الأَحدَاثُ	٧١

ثانيًا– التَّناصُّ الأُسْطُورِيُّ ٨٢

الفَصلُ الثّالثُ– التّناصّ الأدبيّ والشّعبيّ.

أوَّلًا– التَّناصُّ الأَدَبِيُّ ٩٤

أ.الخارِجِيُّ ٩٥

١. التَّناصُّ مَعَ الشِّعْرِ القَدِيْمِ ٩٥

٢. التَّناصُّ مَعَ الشِّعْرِ الحَدِيْثِ ١٠٥

ب. الدَّاخِلِيُّ ١٠٨

ثانيًا– التَّناصُّ الشَّعْبِيُّ ١١٦

أ.الحِكَايَةُ الشَّعْبِيَّةُ ١١٨

ب. الأُغْنِيَةُ الشَّعْبِيَّةُ ١٢٤

ت. اللِّبَاسُ الشَّعْبِيُّ ١٢٧

الفَصلُ الرّابعُ– مستوياتُ التّناصّ، وآليّاته في شِعرِ هارون هاشم رشيد.

أوَّلًا– مُسْتَوَيَاتُ التَّنَاصّ ١٣٢

أ.المُسْتَوَى الامْتِصَاصِيُّ ١٣٢

ب. المُسْتَوَى العَكْسِيُّ ١٣٧

ثانيًا– آليّاتُ التَّنَاصّ ١٤٢

أ.التَّنَاصُّ الإفْرَادِيُّ ١٤٣

ب. التَّنَاصُّ التَّرْكِيْبِيُّ ١٤٨

ثالثًا– القِناعُ ١٥٣

الخاتِمَةُ ١٦١

ثبتُ المصادرِ والمراجِعِ ١٦٤

فِهرِسُ الآيات القرآنيّة ١٧٧

فِهْرِسُ الأَشْعَارِ ١٧٩

مُلخّصُ الدّراسةِ

تهدفُ هذهِ الدّراسةُ إلى البحثِ في ظاهرةِ (التّناصّ) النّقديّةِ الحديثةِ، الّتي تكاثفتْ لدراسَتِها الجهودُ العِلْمِيَّةُ؛ كونها تُعَدُّ امتدادًا لِمَا جاءَ بِهِ القُدَمَاءُ مِنْ أَسَاليْبَ وتِقْنِيَّاتٍ أدبيّةٍ شكَّلَتْ اللَّبِنَةَ الأُولى لَهَا، فَهِيَ تَخْتَرِقُ السَّطْحِيّةَ اللّفظيّةَ إلى البَواطِنِ المَعْنَوِيَّةِ، وتجمعُ بينَ المُتَبَايِنَاتِ في الخِطاباتِ الأدبيّةِ؛ بُغيَةَ الإلماحِ إشاريًّا إلى آفاقٍ دلاليّةٍ تعكِسُ وعَيَ الأديبِ ووَعيَ الجماعةِ. والميزانُ الوحيدُ لإيْقَانِ التّناصّ هُوَ المُتلقّي بِمَا يَمْلِكُهُ مِنْ ثَقَافَةٍ ودِرَايَةٍ تُسَاعِدانِهِ في كَشْفِ الأبْعادِ السّيميائِيَّةِ، فَهِيَ تَتَخَطَّى حُدودَ الفِطْنَةِ وشَدِّ الانتباهِ إلى إبرازِ التَّوتُّرِ الدَّلاليّ من خلال التَّلاقِي بَيْنَ النُّصوصِ السّابِقَةِ والنُّصوصِ اللّاحِقَةِ.

وجاءتْ هذهِ الدّراسةُ بِعُنْوَانِ (جماليّات التَّناصّ في شِعْرِ هارون هاشم رَشِيْد)، وتَعْرِضُ إلى جَمَاليَّاتِ إحدى التِّقْنِيَّاتِ الأدَبِيَّةِ الّتي وَظَّفَهَا الشَّاعِرُ فِي أَعْمَالِهِ؛ تَصْوِيْرًا لحالةٍ مِنَ الاغْتِرابِ الزَّمَانِيّ الّذي عَايَشَهُ، وتنحّيًا في الوقتِ عينِهِ عن التّعبيرِ السَّطحيّ في إبرازِ القضيّةِ الفِلَسْطِيْنِيَّةِ، فكانَ التّناصُّ الوسيلةَ الأمثلَ لإيصالِ صَوتِ العَذابِ، ولَوْمِ الأمّةِ العَرَبيّةِ الغَارِقَةِ في سُباتِها، والتّنديْدْ بِفِعَالِ الاحتلالِ اليهوديّ وداعِمِيْهِ.

وقد قُسِّمَتِ الدّراسةُ إلى تمهيدٍ أتبِعَ أربَعةَ فصولٍ، واشتَمَلَ التّمهيدُ على إرهاصاتٍ حولَ نظريّةِ التّناصّ، أمّا الفصولُ الأربعةُ فاتّصلتْ بأعمالِ الشّاعرِ هارون هاشم رشيد اتّصالًا مباشِرًا، حيثُ عَرَضَ الفصلُ الأوّلُ إلى التّناصّ الدّينيّ الّذي يُبرِزُ دَورَ الأثَرِ الدّينيّ في تَوَالُدِ الدّلالاتِ المُعاصِرة. والفَصْلُ الثّانِيْ تناوَلَ التّناصَّ التّاريخيَ في فترةِ ما قَبْلَ الإسلامِ وبَعْدَهُ، ثمَّ التّناصُّ الأسطوريُّ. وأمّا الفصلُ الثّالثُ فاشتملَ على التّناصّ الأدبيّ بشقَّيهِ: الدّاخليّ، والخارجيّ، إضافةً

إلى التّناصّ مَعَ التُّراثِ الشّعبيّ. وتبِعَ ذلكَ الفصلُ الرَّابعُ، الّذي تضمّنَ ثلاثَ جزئيّاتٍ، هِيَ: مُستوياتُ التّناصّ، والجُزئيّةُ الثّانيةُ تضمّنَتْ آليّات التّناصّ، وأمّا الجُزئيةُ الثّالثةُ فكانت (القِنَاع).

وقد وَقَفَتْ الدّراسةُ على ما سَبَقَ وُقوفًا مُتأنّيًا، بُغيَةَ استنطاقِ الدّيْنِ، والتّاريخِ، والأساطيرِ، والأشعارِ، والتّراثِ الشّعبيّ المَمزوجِ بنصوصِ هارون هاشم رشيد، وتناوُلِ مفاصِلِها بالقراءَةِ التّفكيكيّةِ التّحليليّةِ، والدّلاليّةِ، والنّفسيّةِ، ومِنْ ثمّ إعادة بنائِهَا في ثوبٍ جديدٍ واضِحِ المَعالِمِ؛ لبيانِ مدى اتّصالِها بالتّجارِبِ الشّعوريّةِ، والرُّؤى المُستقبليّةِ.

مُقدَّمَة

الحمدُ للهِ العَزيزِ الحكيمِ، القائلِ في كتابهِ ﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾ [1]، والصّلاةُ والسّلامُ على رسولِنَا الطّاهرِ الكَريمِ، وعلى آلهِ وأصحابهِ الغرِّ الميامينِ ومَنْ تبعهمْ بإحسانٍ إلى يومِ الدّينِ، أمّا بعدُ؛

فإنّ الشّعر العربيّ الحديثَ مَحَطُّ اهتمامٍ للنّقّادِ والدّارسينَ والباحثينَ؛ ذلك لما يحمِلُهُ من علائقَ معنويّة تتّصلُ بأفكارِ الجماعاتِ الإنسانيّة العربيّة، وتطلّعاتِها، واهتماماتها، واحتياجاتها، وهو بهيكليّتِهِ الخارجِيَّةِ، وبِنيَتِهِ الدّاخليّةِ امتدادٌ لأرواحِ الشّعوبِ الّتي تفاقَمَت أزماتُها المُعاصِرة، واتّسعَت رُؤَاها المَرجُوَّة. ولا غَرابةَ في ذلك، فالشّعرُ كانَ وما زالَ "ديوان العرب"[2]. وهذا البحثُ الموسومُ بـ **(جَماليّات التّناصّ في شِعرِ هارون هاشم رشيد)** جاءَ امتدادًا لسلسلةِ العلومِ الأدبيّةِ العربيّة الحديثةِ الّتي تتناولُ نظريّة (التّناصّ) بِصُورتها الحديثةِ، باعتبارها وسيلةً فاعلةً لتسليط الضّوءِ على قضيّة ما، بعيدًا عن المُبَاشَرَةِ الباهِتَةِ الّتي تُفقِدُ النّصَّ بَرَاعَتَهُ وحِنْكَتَهُ الأدبِيّة؛ ذلك أنّ الأدبَ الحديثَ باتَ يحمِلُ مِنَ المَضامينِ مَا لا يُكشَفُ عنهُ عُنوَةً.

وأمّا دوافعُ اختيارِ الشّاعر (هارون هاشم رشيد) أنموذجًا مُعاصِرًا لدراسَةِ جماليّات تقنيّة التّناصّ في شعره، فجاءَت رغبةً في تبيانِ الخطوطِ العريضةِ للتّوجُّهاتِ الفكريّةِ العربيّةِ الفلسطينيّةِ في الشّعرِ العربيّ الحديثِ، وذلك ضِمْنَ إطارٍ حداثيٍّ، مبنيٍّ على رؤىً نقديّة جديدةٍ تسعى إلى اكتشافِ المراوغةِ اللّغويّةِ والمعنويّةِ في الإنتاجِ الأدبيّ الفلسطينيّ.

---

(١) **سورة يوسف:** الآية (٧٦).

(٢) القيروانيّ، الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعرِ وآدابه**، ١/ ٣٠.

ثمّ إنّ هارون هاشم رشيد قد أشهر سيفَه الشّعريّ دون هوادةٍ لصالحِ الشّعبِ الفلسطينيّ المَقموعِ، مَا كثَّفَ مِن استدعاءِ الموروثِ في نصوصه؛ لذا فإنَّ دراسةَ التّناصّ في شِعرِهِ تفرضُ على الباحثِ رَبْطَ خيوطِ النّصّ بالأحداثِ الدّينيّةِ، والتّاريخيّةِ، والأسطوريّةِ، والشّعبيّةِ القديمةِ، وكذلكَ بسابِقِهِ مِنَ الأدبِ الشِّعريّ المُتعلّقِ بالأرضِ المباركةِ؛ لِفَهْمِ فَحوى التّنّاصّ في نصوصِ الشّعرِ الفلسطينيّ، ودورِهِ في خَرْقِ الضَّبابِ الواقعيّ، ومعالجةِ قضيّةِ الصّراعِ اليهوديّ الفلسطينيّ، الّذي أفضى إلى تكوينِ معاناةٍ فلسطينيّةٍ لامنتهيةٍ حتّى يومِنا هذا.

وأمّا مخيّماتُ اللّجوءِ المُكتظّة فتُعدُّ الدّافعَ الآخرَ لاختيارِ هذهِ الدّراسة، كونَ الباحثة مِنْ سكّانِ المُخيّماتِ الفلسطينيّة، الّذين هجَّرهُم الاحتلالُ اليهوديُّ مِنْ أراضِيهم الفلسطينيّة قسرًا سنةَ ١٩٤٨م. وقد ساهمَ هارون هاشم رشيد في شِعرِهِ عامّةً وفي تناصِّهِ خاصّةً في إيصالِ صوتِ المُخيّماتِ، فرَسَمَ أزَمَاتِها، وصَدَحَ بصوتِ العودةِ الّذي لطالَما كُتِمَ وغُيِّبَ.

والمنهجُ المتّبعُ في هذه الدّراسة: المنهج التّكامليّ؛ إذ وُظِّفَ المنهجُ الوصفيّ التّحليليّ في وَصْفِ المواطن التّناصّيّةِ وتحليلها، والمنهجُ التّاريخيّ في تَتَبُّعِ بوادرِ نُشوءِ الظّاهرةِ التّناصّيّةِ حتّى اكتمالِها ونُضجِها في العصرِ الحديثِ، وكذلك المنهجُ النّفسيُّ الّذي تجلّى في إبرازِ الحالاتِ الشّعوريّةِ المُرافقة مواطنَ التّعالقِ النّصّيّ، فضلًا عن المنهجِ الفنّيّ الّذي سلّط الضّوءَ على جماليّات التّوظيفِ التناصّيّ في الخطاباتِ الشّعريّة، والمنهج السّيميائيّ الدّلاليّ الّذي ظهرَ من خلالِ القراءة التّفكيكيّةِ للشّيفراتِ اللّفظيّةِ والتّركيبيّةِ الجزئيّة؛ للخلوصِ إلى المعنى الخفيّ العامّ وراءَ الألغازِ التّناصّيّة.

وقُسِّمَت الدّراسةُ إلى تمهيدٍ وأربعة فصولٍ وخاتمةٍ، جاءت على النّحو الآتي:

- التّمهيدُ: وجاء بعنوانِ (إرهاصاتٌ حولَ نظريّةِ التّناصّ في النّقدِ)، وفيه تتبُّعٌ زمنيّ لظاهرة التّناصّ تحت عنوان (إشكاليّة المصطلح)، وحديثٌ عن أهمّيّتها، وأبرزِ أنواعها.
- الفصل الأوّلُ: وجاء بعنوان (التَّنَاصُّ الدِّيْنِيُّ)، وفيه ثلاثُ جزئيّاتٌ، هي: القرآن الكريم، والحديث الشّريفُ، والأنبياء.
- الفصل الثّاني: وجاء بعنوان (التّناصُّ التّاريخيُّ والأسطوريُّ)، وفيه جزئيّتان، أمّا الأولى: فالتّناصّ التّاريخيّ، الّذي دُرِسَ ضمن فترتين زمنيّتين، هما: فترة ما قبل ظهور الإسلام، وفيها: القبائل العربيّة، وإكليل الغارِ، و فترة ما بعد ظهور الإسلامِ، وفيها: الشّخصيّات، والأحداث التّاريخيّة الإسلاميّة. أّما الجزئيّة الثّانية في هذا الفصل فتمثّلت في: التّناصّ الأسطوريّ.
- الفصل الثّالثُ: وجاء بعنوان (التّناصّ الأدبيّ والشّعبيّ)، وفيه جزئيّتان: التّناصّ الأدبيّ، الّذي تفرّع إلى: الخارجيّ مع نصوص الشّعر القديم والحديث، والدّاخليّ مع نصوص هارون هاشم رشيد السّابقة. والجزئيّة الثّانية في الفصل تناولت: التّناصّ مع التّراث الشّعبيّ، واندرج تحتَ هذا العنوان: الحكاية الشّعبيّة، والأغنية الشّعبيّة، واللّباس الشّعبيّ.
- الفصل الرّابع: وجاء بعنوان (مستويات التّناصّ، وآليّاته في شعر هارون هاشم رشيد)، وفيه ثلاثُ جزئيّاتٍ، أمّا الأولى: مستويات التّناصّ، وفيها المستويانِ: الامتصاصيّ، والعكسيّ. والثّانيّة: آليّات التّناصّ، وفيها: الإفراديّ، والتّركيبيّ. والجزئيّة الثّالثةُ تناولت (القناع).
- الخاتمةُ: وتضمّنت أهمّ النّتائج الّتي خلُصَت إليها الدّراسة.

وقد ارتكزت الدّراسةُ إلى العديد من المصادر والمراجعِ إلى جانب القرآن الكريمِ، منها: **الأعمال الشّعريّة** للشّاعر هارون هاشم رشيد، وكتاب **علم النّصّ** لجوليا كرستيفا، و**تحليل الخطاب الشّعري: استراتيجيّة التّناصّ** لمحمّد مفتاح، وغيرها الكثير من المراجعِ الّتي أَثْرَتْ جزئيّات الدّراسة، وقد وُثِّقتْ في ثبت المصادر والمراجعِ.

وقد تناوَلَت دراساتٌ سابقةٌ الشّاعرَ هارون هاشم رشيد بالبحثِ والاستقصاء، منها: رسالة ماجستير بعنوان **الأبعاد الموضوعيّة والفنّيّة في شعر هارون هاشم رشيد** للباحثة سناء بياري، وقد أجيزت في جامعة بيرزيت سنة ٢٠٠٦م، و**الدّلالة النّحويّة في ديوان هارون هاشم رشيد** للباحث عماد نافع، جامعة القدس، سنة ٢٠١٧م، **والمكان الفلسطيني في شعر هارون هاشم رشيد** للباحثة صفاء دويك، جامعة الخليل، سنة ٢٠١٧م.

ولم تَتَفَرَّدْ أيٌّ من الدّراساتِ السّابقةِ بدراسةِ ظاهرةِ التّناصّ في شعرِ هارون هاشم رشيد، وتحليلِ مواطِنِها، والوُقوفِ على مَرْجعيّاتها وقوفًا دلاليًّا متأنّيًا، ثمّ استخلاصِ مُستوياتِها وآليّاتِها كما وردَ في دراستي هذه.

وفي الخِتامِ، ما كانَ مِنْ توفيقٍ وسدادٍ فمِنَ الله تعالى، وما كانَ مِنْ خطأٍ أو نقصانٍ فمِنّي، ولا يسعُني في هذا المَقام سِوى أنْ أقدّمَ جزيلَ الشُّكرِ وعظيمَ الامتنانِ لكلِّ مَنْ قدّمَ يَدَ العَونِ لإتمامِ هذا النّتاج العِلميّ، والحمدُ للهِ مِنْ قبلُ ومِنْ بعدُ، واللهُ المَستَعانُ.

بيان كامل محمّد بلاصي

التّمهيد

- إرهاصاتٌ حولَ نظريّةِ التّناصّ في النّقدِ.

إنّ الأدبَ الإنسانيّ أدبٌ عالميٌ لا بُدَّ من أن يُطْرَقَ بالتَّداولِ والتّحليلِ والنَّقدِ والمُعالجةِ؛ للخروجِ به من باب الرّتابةِ والتّقوقُعِ. ولا مفرَّ من وقوعِ التّباينِ في تناولِ هذه الآدابِ تبعًا لمدى استيعابها، وطرائقِ فهمها، وأساليبِ تجريدها وتفكيكها ثمّ بنائها، لكنّ ذلكَ لا ينفي إمكانية وجود ملامح مشتركةٍ لبعض القضايا الأدبيّةِ، التي بدَورِها تساهم في توليدِ مفاهيمَ نظريَّةٍ تتعلّقُ بالآدابِ الإنسانيّةِ.

ولكونِ الأعمال الأدبيّة مبنيّة من نُظُمٍ، وشيفرات، وتقاليدَ فكريّةٍ قد تكون في بعضها تراكميّة ومشتقّة من الأعمال الأدبيّة السّابقة، فقد ظهرت نظريّةٌ تقوم على إبرازِ جوهريّةِ المعنى العامّ للعملِ الأدبيّ بناءً على الإشاراتِ والرّموزِ وتقاليدِ أشكالِ الفنّ، وهذه النّظريّة باتت تُعرَفُ حديثًا بنظريّة (التّناصّ)[1].

فما هو التّناصّ؟ وما هي الملامحُ التّكوينيّة الأولى الّتي ساهمت في اكتمالِ هذا المصطلحِ ونضوجِه؟ وأين تكمنُ أهمّيتُه في السّاحةِ الأدبيّةِ، ثمّ ما هي أبرزُ أنواعِه كما تمّ الوقوفُ عليها عندَ النّقّادِ؟ هذا ما سيتمّ تتبُّعُهُ واستقصاؤُهُ تحتَ هذا العنوانِ.

---

(١) ينظر: آلان، جراهام، **نظريّة التّناصّ**: ٩، ١٠.

أوّلًا- إشكاليّةُ المُصطَلَحِ.

قبلَ الخوض في نظريّة التّناصّ سَنَلْفتُ النّظرَ إلى ماهيّته في مفهومه اللّغويّ المُشتقّ من مادّة (نَصَصَ)، ومن ثمّ سوف ننتقلُ إلى إبانة هذا المفهوم إبانةً اصطلاحيّةً نقديّةً.

وبَدْءًا بالمفهوم اللُّغويّ فإن **ابن فارس** (ت٣٩٥هـ) في **مقاييس اللّغة** قد عرّفه بقوله في مادّة (نصَّ): إنّ النّونَ والصّادَ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلّ على رَفْعٍ وارتِفاعِ وانتِهاءٍ في الشَّيْءِ، فَجُملَة (نَصَّ الحديثَ إلى فلانٍ)، تعني: رَفَعَهُ إليهِ، كما أنَّ النَّصَ في السَّيرِ أرفَعَهُ، فيُقالُ: نَصّصْتُ ناقَتي، وسَيْرٌ نصٌّ. ومِنَصَّةُ العروسِ منه أيضًا.(١)

أمّا **ابن منظور** (ت٧١١هـ) فالنّصّ عنده رَفْعُ الشَّيء، فكلُّ ما أُظْهِر فقد نُصَّ، ويُقالُ: نَصَّتِ الظَّبْيَةُ جِيْدَها، أي: رَفَعَتهُ، وأصْلُ النَّصّ: أقصى الشّيءِ وغايَته، وَسُمِّيَ بِهِ ضَرْبٌ مِنَ المشي السّريعِ الشّديدِ.(٢)

وبالنَّظر إلى **الزّبيديّ** (ت ١٢٠٥هـ) في **تاجِ العروسِ** يُلفَى رَبْطهُ المادّة اللّغويّة للكلمةِ بمعنى أرفع الشّيء وأقصاهُ، ومثّلَ على ذلك بقولِ (نَصَّ فلانٌ ناقَتَهُ)، أي: استخرَجَ أقصى ما عِنْدَها من السَّيْرِ، ويُقَالُ كذلكَ: (نَصَّ المَتَاعَ)، أي: جَعَلَ بَعضَهُ فوقَ بَعضٍ، ومن المجازِ قَولُ (نصَّ فُلانٌ نصَّا، إذا استقصى مَسْأَلتَهُ عنِ الشّيء، أي: أحْفَاهُ فيها ورَفَعَهُ إلى حدِّ ما عندهُ من العِلْمِ. وقيل: نَصُّ القرآنِ والسُّنّةِ، أي: ما دَلَّ ظاهر لفظِهما عليه من الأحْكامِ.(٣)

---

(١) ينظر: مادّة "نَصَّ"، ٥/٥٦.

(٢) ينظر: **لسان العرب**، مادة "نَصَصَ"، ٧/ ٩٧، ٩٨.

(٣) ينظر: مادّة "نَصَصَ"، ١٨/ ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠.

ويمكن القولُ إنَّ التّشاكل ملحوظٌ في التّعريفات اللّغويّة لمادّة (نصص)، إذ ترمي في مجملها إلى دلالات الرّفعِ والظّهورِ والغاية القصوى من الشّيءِ، أمّا كلمة (تناصّ) بما تحمله من الزّيادات في مادتها المعجميّة فقد أوردها **أحمد رضا** في **متن اللّغة** بمعنى التّراصّ والازدحامِ، بقوله: "تَنَاصَّ القَومُ: ازدَحَمُوا"[١].

وبالانتقال إلى المفهوم الاصطلاحيّ للتّناصّ فإنّه سيتمُّ تتبّع البدايات الأولى لما قوبِلَت به هذه النّظريّة من أصول في النّقد العربيّ القديم، إذ ظهرت آنذاك العديد من المصطلحات النّقديّة الّتي عبّرت عن فكرة الأخذ من الآداب السّابقة، وتباينت في مفاهيمها بين الدّيناميكيّة[٢] الّتي تقود إلى القوّة الأدبيّة والتّطوّر البنائيّ، والإستاتيكيّة[٣] السّلبيّة الّتي ترمي إلى عرقلة نموّ العمل الأدبيّ.

فالجاحظ (ت ٢٥٥هـ) من النّقاد القدامى الّذين أدلوا برأيهم في فكرة التّعالق النّصّيّ، تحت عنوان (إغارة الشّعراء على المعاني)، فقال: " ولا يُعلَمُ في الأرضِ شاعرٌ تقدّم في تشبيه مُصيبٍ تامٍّ، وفي معنى غريب عجيبٍ، أو معنى شريفٍ كريمٍ، أو في بديعٍ مُخْتَرَعٍ، إلّا وكلّ من جاء من الشّعراءِ من بعده أو معه، إنْ هو لمْ يعد على لفظه فيسرقُ بعضَهُ أو يدّعيهِ بأسره...".[٤]

فهو هنا يُفصِحُ عن رأيه باعتبار التّعالق النّصّيّ بين أشعار الشّعراء (سرقةً شعريّةً)، ولعلّه في هذا القول لا يقصدُ حَظْرَ التّواتر المعنويّ بين الأعمال الأدبيّة، بل يُبِيحُهُ، كون المعاني

---

(١) ٥/ ٤٧٢.

(٢) الديناميكيّة: القويّة والفعّالة والنّشيطة. ينظر: عمر، أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ١/ ٧٩٧، "ديناميكا"، والختاتنة، سامي محسن، والنوايسة، فاطمة، **علم النفس الاجتماعي**، ١٨٠.

(٣) الإستاتيكيّة: الجمود والسّكون وعدم التّطوّر. ينظر: عمر، أحمد مختار، **المرجع نفسه**، ٨٩/١، "إستاتيكا".

(٤) **الحيوان**، ٣/ ٣١١.

مطروحة للجميعِ، و"إنّما الشّأنُ في إقامة الوزنِ، وتَخيُّر اللّفظ، وسهولة المَخرج، وكثرةِ الماءِ، وفي صحّة الطّبعِ وجودة السَّبْكِ، فإنّما الشِّعر صناعةٌ وضَرْبٌ من النّسْجِ وجنسٌ من التّصويرِ" [١]

وهذا يفسّرُ إيجازَهُ وعدمَ اكتراثه لتفصيلِ القولِ في موضوعِ السّرقات الشّعريّة، فالشّعر عنده ضربٌ من النّسجِ، وبالتّالي فإنّ الإغارة المرتجاة تعتمد إلى شكل التّشابك والنّسجِ، ومدى حذاقة الأديب في استغلال المعنى وسبكه باستخدام خيوطٍ فنّيّةٍ؛ لتكوين علاقة تحوّليَّةٍ بين النّصّ والنّصّ الآخرِ، للتّرويجِ لمعنى جديدٍ في نفس الأديب.

ومن الآراء النّقدية رأيُ **أبي هلال العسكريّ** (ت ٣٩٥هـ) الّذي قال بجوازِ تداول المعاني من المُتقدّمينَ، والصَّبِّ على قَولِهم، مع الأخذ بعين الاعتبار ضرورة التّجديد في الألفاظ ومَعارِضِ التّأليفِ، بُغيَةَ تكوينِ نصٍّ أكثر حسنًا وجودَةً، فإنْ فعل الأديب ذلكَ كانَ أحقَّ بالمعنى ممّن سَبَقَهُ[٢]، ودعّم ذلك بقوله: "ولولا أنّ القائل يؤدّي ما سَمِعَ لما كان في طاقَتهِ أن يقول، وإنّما ينطقُ الطفلُ بعد استماعه من البالغين"[٣]، كما عَزَمَ على ألّا يَحكُمَ على المُتأخِّر بالسّرِقة من المتقدِّم حُكْمًا حَتمًا، ثمّ عَمَدَ إلى تصنيف طبيعة الأخذ الأدبيّ، فمن أخَذَّ المعنى بلفظه كما هو كانَ سارقًا، ومن أخَذَ ببعضِ اللّفظِ كان سالخًا، ومن أخذه فكساهُ لفظًا جديدًا مُبتَكرًا من عنده، وكان هذا اللفظُ أجوَدَ من لَفْظِ النّصّ الأصيلِ كان الآخِذُ أولى بالمعنى مِمَّنْ تقدّمَهُ.[٤]

ويمكن القول إنّ أبا هلالٍ العسكريّ برؤيتِهِ مَنَحَ هذه الاستراتيجيّة بُعدًا ديناميكيًّا جليًّا، يفتَحُ فيه المجال للنّصّ الأدبيّ بالتّنامي، والخروجِ من بوتقةِ التّقليدِ البنائيّ – رغم عدم إنكاره وجودَ

---

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ٣/ ١٣١– ١٣٢.

(٢) ينظر: **الصّناعتين** ، ١٩٦.

(٣) **المرجع نفسه**، ١٩٦.

(٤) ينظر: **المرجع نفسه**، ١٩٧.

السّرقة الشّعريّة– وذلك عن طريقِ ما سمّاه بـ (تداول المعنى)، مع تأطير هذا التّداول بضرورةِ التّجديدِ في النّسقِ اللّفظيّ.

وبالنّظر إلى **ابن رشيق القيروانيّ** (ت ٤٥٦هـ) فإنّه يُلفَى تقديمه غَيْرَ مصطلحٍ لفكرة الأخذ من الآداب السّابقة، بل ويعطي لكلٍّ مَزِيّةً لتَفرِيقها مفاهيميًّا بعضها عن بعضٍ. ومن أبرز المصطلحات الّتي تناولها: (السّرقة وما يندرج تحتها من الاصطرافِ، والاختلابِ والاستلحاقِ، والانتحال، والمُرافَدة وغيرها.

فالسّرقة عنده إنّما تقعُ في البديع المُختَرَعِ من اللّفظِ الّذي يختصّ به الشّاعر، لا في المعاني المشتركة، وأشار ابن رشيق في هذا المقام إلى أنّ اتكالَ الشّاعرِ على السّرقة بَلادَةٌ وعَجزٌ، وتَرْكُ كلّ معنىً سُبِقَ إليهِ أمرٌ فيه ما فيهِ من الجهلِ، وقد اختار أن يكون الشّاعر وسطيًّا بين ذلك.(١)

كما ويندرج مصطلح آخر تحت معنى السّرقة إلا وهو (الاصطراف)، ويُقصد به أن يُعجَب الشّاعر ببيتٍ من الشِّعرِ فيصرفُهُ إلى نفسه، فإن صَرَفَهُ إليه بما يماثِلُه فهو (اختلابٌ واستلحاقٌ)، أمّا إذا ادّعى لنفسه بيت الشّعرِ جُمْلَةً كما هو فهذا يكون (انتحالًا).(٢)

ومما يندرج تحت باب السّرقة (الإغارة)، وتعني أن "يصنع الشّاعر بيتًا ويخترعَ معنًى مليحًا، فيتناوله من هو أعظمُ منه ذِكْرًا وأبعدُ صوتًا، فيُروَى له دون قائله"(٣)، فالإغارة تكون بأَخْذِ شِعرِ

---

(١) ينظر: **العُمدة**، ٢/ ٢٨١.

(٢) ينظر: **المرجع نفسه**، ٢/ ٢٨١.

(٣) **المرجع نفسه**، ٢/٢٨٤.

الشّاعر غَلَبةً، وتقابلها (المُرافَدة) الّتي تقولُ بأخْذِ شِعرِ الشّاعر هِبَةً، فيُعين الشّاعرُ صاحبَهُ بالأبيات ويَهَبها له.[1]

وقد تعدّدت المصطلحاتُ في باب السّرقةِ وما شاكلها عند ابن رشيق، وقد عبّر عن ذلك بقوله إنّ "هذا بابٌ متَّسعٌ جدًّا، لا يقدرُ أحدٌ من الشُّعراءِ أن يدَّعي السّلامةَ منهُ، وفيه أشياء غامضةٌ إلّا عن البَصِيرِ الحاذقِ بالصّناعةِ، وأُخَرَ فاضِحةٌ لا تخفى على الجاهل المُغَفَّلِ"[2].

ومن ابن رشيق إلى **جلال الدّين القزويني** (ت ٧٣٩هـ) الّذي لم يتوانَ عن تقديم رأيه النّقديّ في استراتيجيّات إضافيّة فتحت للأدب العربيّ القديم آفاقًا من التجديد في مجال التّلاقي الأدبيّ، ومنها: القَلْبُ، والاقتباسُ، والتّضمينُ، والعَقْدُ، والحلُّ.

فـ(القَلْبُ) أن يأتي الأديبُ بمعنى آخر نقيضٍ للمعنى الأوّل، أمّا (الاقتباسُ) فتضمينٌ للكلامِ بشيءٍ من القرآن والحديثِ، و(التّضمينُ) عند القزوينيّ يُعنَى بأخذِ الشّاعرِ شيئًا من شِعرِ الغيرِ مع التّنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البُلَغاءِ، وأمّا (العَقْدُ) فَنَظْمٌ للشّعر في نصّ منثورٍ سابق، وخلافه (الحَلُّ) وهو أن يأتي الأديبُ فينثُرَ نظمًا شعريّا سابقًا له.[3]

أمّا **ابن خلدون** (ت ٨٠٨هـ) فلم يتوان عن تضمين رأيه النّقديّ في **مقدّمته** تحت عنوان (في صناعة الشّعر ووجه تعلّمه)، فقد عمد إلى الإشارة إلى لزوم احتواء الشّعر على المَحفوظِ، فما كان خاليًا من المحفوظ فنَظْمُهُ رديء. ولم يكتفِ ابن خلدون بذلك، بل صَرَفَ عن العَمَلِ المَنظومِ صفة الشّعر إن قَلَّ حفظُهُ أو عُدِمَ، ثمّ استدرك تعميمَه للحكم بوضع شرطٍ لهذا التّلاقي الأدبيّ، وشَرطُهُ أن يتمّ مَحوُ الرُّسومِ الحَرْفيّةِ لذلك المحفوظ القديم، فإذا نجح الأديبُ في تناول المعنى القديمِ

---

(١) ينظر: القيروانيّ، أبو عليّ الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه** ، ٢/ ٢٨٦.
(٢) **المرجع نفسه**، ٢/ ٢٨٠.
(٣) ينظر: **التّلخيص في علوم البلاغة**، ٤١٩، ٤٢٢، ٤٢٤، ٤٢٦.

ونسيانِ ألفاظه الظّاهرةِ، ثمّ نَسَجَ على المعنى ما يَرْتئيه من الأسلوبِ المُنتَقَشِ كان ذلك أجود.[١] فمؤلّف الكلام عند ابن خلدون هو "كالبنّاءِ النّسّاجِ، والصّورة الذّهنيّة المُنطَبقة كالقالب الّذي يُبنى فيه أو المِنوال الّذي يُنسَجُ عليه، فإن خَرجَ عن القالب في بنائه أو على المنوال في نسْجِهِ كان فاسِدًا"[٢].

ويتبدّى ممّا تقدّم أنّ النّقّاد العرب القدامى لم يغفلوا فكرة التّعالق النّصّيّ، بل كانت لهم آراء تأصيليّة في طبيعة هذا التّعالق، فلم يرفضوهُ جملةً وتفصيلًا، وإنّما مايزوا بين سيّئِهِ وحَسَنِهِ، فذمُّوا الأوّلَ الّذي يقتضي بتناول النّصّ القديمِ بمعناه ولفظه دون التّغييرِ فيه، وأشادوا بالأخْذ الحَسَنِ الّذي يستوجِبُ تداولَ المعاني مع اشتراطِ التّغييرِ في الألفاظِ، ثمَّ اقتَضوا بفَتْحِ ميادينَ نقديّةٍ باستراتيجيّاتٍ مُتباينةٍ تسمو بالنّصّ الأدبيّ إلى مستوىً أكثرَ عُمقًا وجَودَةً.

ولكنّ هذه الآراء لم تكن إلّا ملامح تكوينيّةٍ لمفهوم نظريّة التّناصّ، الّتي لم تظهر كمصطلحٍ نقديٍّ إلّا في منتصف السّتّينيّات على يد النّاقدة الغربيّة (جوليا كرستيفا)، الّتي أطلقته في كتاباتها عامَي ١٩٦٦ و١٩٦٧م، حيث كان لها دور آنذاك في هيمَنَةِ المصطلحِ بين النّقّادِ في فترة وجيزةٍ في كلّ من فرنسا وأمريكا.[٣]

فقد اهتمت كرستيفا بتأسيس الطّريقة الّتي يتمّ بها بناء النّصّ من خطابٍ موجودٍ مُسبَقًا، إذ إنَّ الكُتَّاب لا يخلقون نصوصهم من عقولهم المُبدِعةِ، ولكنّهم يقومون بتجميعها من نصوص سابقةٍ، فالنّصُّ على حدّ قولها تعديلٌ للنّصوص الأخرى، أو بعبارةٍ ثانية يمكن القول إن النّصَّ عند

---

(١) ينظر: ابن خلدون، عبد الرّحمن بن محمّد، **مقدّمة ابن خلدون**، ٢/ ٤٠١.

(٢) **المرجع نفسه**، ٢/ ٣٩٨.

(٣) ينظر: محمّد، باقر جاسم، **التّناص: المفهوم والآفاق**، **مجلّة الآداب**، العدد ٧-٩، الكويت، المجلس الوطني للثّقافة والعلوم والفنون، يوليو ١٩٩٠م: ٦٥.

كرستيفا تناصٌّ في فضاءِ نصّ معيّن، تتقاطع فيه الأقوال المأخوذة من نصوصٍ أخرى، وتحولُ دون تأثير بعضها في بعض.[١]

وقد اشتركت كرستيفا مع سابقها النّاقد (باختين)[٢] في أنّ النّصوص لا يمكن عزلها عن النّصّيّة الثّقافيّة أو الاجتماعيّة؛ لأنّ كلّ النّصوص تحتوي في داخلها على البنى الأيديولوجيّة والصّراعات الّتي يعبّر عنها الخطاب في المجتمع، لذا فإنّ كرستيفا تؤكّد أنّ الأبعاد التّناصّيّة لنصٍّ ما لا يمكن أن تُدرَسَ كمجرّدِ مصادرَ أو تأثيراتٍ، فالتّناصّ يتعلّق بظهور النّصّ من النّصِّ اجتماعيٍّ، وبوجود هذا النّصّ المتواصل داخل المجتمع والتّاريخ[٣]، فضلا عن فهمها للنّصّ على أنّه ذو طبيعةٍ إنتاجيّةٍ، وصِلتُهُ باللّغةِ – الّتي هو جزء منها– صلة قائمة على الهدم والبناء، زد على ذلك التّبدّل والتّغيّر القائم في النّصوص، وهذا ما عُرِف عند كرستيفا بالتّناصّ.[٤]

أمّا (رولان بارت) فيَرى أنّ النّصّ لا يمكن أن يكون متفرّدًا، ويقصد بالتّفرُّد: أن لا يُقرأ النّصّ إلّا مرّة واحدةً، فهو عند بارت نسيجٌ من الاقتباساتِ والإحالاتِ والأصداء، كما ويشير إلى ما أشارت إليه جوليا كرستيفا من أن النّصّ مزيجٌ من اللّغات الثّقافيّةِ السّابقة والمُعاصرة الّتي تخترقه، بيد أنّ هذا التّناصّ لا يمكن أن يُعتَبَرَ أصلًا للنّصّ، فالاقتباسات والآثار لا يُمكِنُ أن تُرَدَّ إلى أصولها، أو أن يتمّ التّقديم لها، أو وضْعِها بين أقواسٍ في متن النّصّ، بل وأكّد على أنّ الأثر يمكن أن يؤدّي إلى إعادة نظرٍ عميقةٍ في القراءة، ثمّ ضَرَبَ مثلًا النّصوصَ المقدّسة الّتي تحمل في

---

(١) ينظر: كرستيفا، جوليا، **علم النّصّ**، ٧٨. وآلان، جراهام، **نظريّة التّناصّ**، ٥٥.

(٢) ميخائيل باختين، فيلسوف لغويّ وناقد روسيّ، وصاحب نظريّة (المبدأ الحواريّ) القائم على وصف العلاقة القائمة بين الخطابات، على اعتبار أنّها تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللّسان. ينظر: الشّعبة، نجاة، **حواريّة باختين: دراسة في المرجعيّة والمفردات**، مجلّة التّواصل في اللّغات والثّقافة والآداب، العدد الواحد والثّلاثين، الجزائر، جامعة باجي مختار، سبتمبر ٢٠١٢م: ٨٠، ٨١.

(٣) ينظر: آلان، جراهام، **المرجع السّابق**، ٥٦، ٥٧.

(٤) ينظر: محمّد، باقر جاسم، **التّناصّ المفهوم والآفاق**، ٦٥، ٦٦.

مُجمَلها تفسيرًا ومعنى ثابتًا واحدًا، لكنّ تضمين هذه النّصوص في نصٍّ جديدٍ من باب التّناصّ يُخْضِعُها إلى تفكيك المعاني.[١]

وقد قاده النّظر في نظريّة التّناصّ إلى الوصول إلى مَلمَحٍ آخر فيها وهو (موت المؤلّف)، فالنّصّ عند بارت يُقرأ من غير أنْ يُسْنَدَ إلى (أبٍ)، فقيام التّناصّ عنده يُلغي التّراث، لكنّه سرعان ما تدارك ذلك بقوله إنّ ذلك لا يعني انعدامَ إمكانيّةِ ظهور المؤلّف في النّصّ، ولكنْ لو عادَ فإنّما يعودُ في صورةِ (مَدْعُوٍّ)، كأن يظهر كشخصيّة من شخصيّات الرّواية على سبيل المثال.[٢]

وبالانتقال إلى رأي النّاقد **(جيرار جينيت)** فيظهر أنّه نظر إلى التّناصّ بِوَصفِه جزءًا ممّا سمّاه (التّعالي النّصّيّ)، أو(المتعاليات النّصّيّة) وهو كلّ ما يضع النّصّ في علاقةٍ ظاهرةٍ أو خفيّةٍ مع نصوص أخرى[٣]، وبما أنّ التّناصّ جزء من هذا التّعالي فإنّه يُعرِّفه بوصفه " علاقة حضورٍ مشترك بين نصَّين أو عدد من النّصوص بطريقةٍ استحضاريّةٍ، وهي في أغلب الأحيانِ الحضور الفعليّ للنّصّ في نصّ آخر"[٤].

وما يفتأ حتّى ينتقل إلى توضيح أشكال هذه العلاقة، فأكثر أشكالها وضوحًا هي الممارسة العادية للاستشهاد، مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد، وأقلّ أشكالها وضوحًا وشرعيّةً هي السّرقة، أمّا أقلّ أشكالها وضوحًا وحِرَفيَّةً فهي (الإلماعُ)، الّذي يقتضي الفهمَ العميقَ للعلاقةِ الدّلاليّةِ بين النّصّ الجديدِ والنّصوص المُستحضَرةِ فيه.[٥]

---

(١) ينظر: بارت، رولان، **درس السيميولوجيا**، ٦٣.

(٢) ينظر: **المرجع نفسه**، ٦٤.

(٣) ينظر: جينيت، جيرار، **طروس: الأدب على الأدب**، ترجمة: محمّد خير البقاعي، مجلّة الموقف الأدبي، العدد ٣٣٣، دمشق، اتّحاد الكتّاب العرب، كانون الثّاني ١٩٩٩م: ١١٧.

(٤) **المرجع نفسه**، ١١٨.

(٥) ينظر: **المرجع نفسه**، ١١٨.

ولم يخلُ النّقد العربيّ الحديث من تناولٍ لنظريّة التّناصّ، والبناء عليها بعدما ظهرت عند النّقّاد الغربيّين كنظريّةٍ واضحةِ المعالمِ، وذات أبعادٍ دلاليّةٍ ديناميكيّةٍ واسعةٍ وغير محصورةٍ في الوقت ذاته.

فمحمّد مفتاح رأى أنّ كلًّا من الباحثين الغربيّين لم يستطيعوا صياغة تعريفٍ جامعٍ مانعٍ للتّناصّ، ما دعاه إلى استخلاص تعريفٍ بناءً على جملة التّعريفات السّابقة المذكورة عند نقّاد الغرب المحدَثين، فيرى مفتاح أنّ التّناصّ "تعالقٌ (الدخول في علاقة) نصوصٍ مع نصّ حَدَثَ بكيفيّات مختلفةٍ"(١).

وهذه الكيفيّات تتجلّى في مفاهيمَ منها: المعارضة الاقتدائيّة، الّتي توحي بالمحاكاة الإيجابيّة والسّير على هدي النّصوص السّابقة، وهنالك المعارضة السّاخرة الّتي تُفضي إلى التّقليد الهزليّ أو قَلْبِ الوظيفة، حيث يصبح الخطاب الهزليّ جدّيًّا والعكس، إضافة إلى السّرقة باعتبارها إحدى الكيفيّات الّتي تؤدّي إلى النّقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المَسروقِ، وقد استقرّ مفتاح على أنّ التّناصّ فسيفساء من نصوص أخرى أُدمِجت في النّصّ بتقنيّات مختلفةٍ، فَتُصَيَّرُ لتنسجم مع فضاء بناء الأديب بهدف نقص هذه النّصوص أو تحسينها.(٢)

بيد أنّ من النّقّاد العرب من يُعارضُ فكرة المُحاكاة في الأدب، ومنهم **عبد الله الغذّاميّ** الّذي يؤكّد أنّ فكرة المحاكاة تُسقِطُ الآداب؛ كونها تفسّرها على أنّها انعكاسٌ يشبه المرآة لحقيقةٍ قائمة سلفًا، وتلك ليست صفةً للأدب، فالنّصُّ يُصنَعُ من نصوصٍ متضاعفة التّعاقب على الذّهن، ومنسحبةً من ثقافات متعدّدة، والسّر في تداخل النّصوص يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على

---

(١) **تحليل الخطاب الشّعري: استراتيجيّة التّناصّ**، ١٢١.

(٢) ينظر: **المرجع نفسه**، ١٢١.

الانعتاق وتغيير هويّتها تِبعًا لما هي فيه من السّياقات، ثمّ يأتي بعد ذلك دور القارئ في تفكيك النّصّ وتشريحه.[١]

وبالنّظر إلى **سعيد يقطين** الّذي فضّل استعمال مصطلح (التّفاعل النّصّيّ) على (التّناصّ)، فإنّه لا يبتعد عن الآراء النّقديّة الغربيّة الحديثة، فهو يؤوّل استخدامه لهذا المصطلح بكون النّصّ ينتجُ ضمن بنيةٍ نصّيّةٍ سابقةٍ، ويتعالق بها، ثمّ يتفاعل معها تحويلًا أو تضمينًا أو خَرْقًا. ثمَّ أخذ يصرّحُ بتأثّره بالنّاقد الغربيّ جيرار جينيت في تبيان أنواع التّفاعل النّصّيّ جاعلًا التّناصّ واحدًا من هذه الأنواع، فيعرّفه بأنّه تضمينُ عناصرَ من بنياتٍ نصّيّةٍ سابقةٍ داخل بنيةٍ نصّيّةٍ ما، مع صهرها لتصبح وكأنّها جزء من النّصّ الجديدِ، ومتعالقة به ومتفاعلة معه.[٢]

وبناء على التّعريفات السّابقة يمكن القول إنّ مصطلح التّناصّ لا يمكن حصره في إطار اصطلاحيّ نقديّ محدّد وثابت؛ لما ينتج عنه من إشارات دلاليّة عميقة ومتنامية، فالتّداخل المنصهر بين النّصّ وما فيه من نصوص سابقة أو معاصرة إنْ أُحكِمَ سَبكُهُ فإنّه سيدفعُ نحو تولّد بنى نصيَّةٍ تعكس مدى تضلّع المؤلّف وحذاقته في استغلال المعاني السّابقة، وتوريدها في قالبٍ جديد لإبانةِ معنًى مختلفٍ كلّيًا في نفس الأديب، فالتّناصّ يتجاوز فكرة التّعالق بين النّصوصِ ليطال وُجْهَةَ "دراسة الخطاب الأدبيّ بوصفه جزءًا من سياقٍ إبداعيٍّ أشمل" [٣].

ويظهر من تتبّع المفاهيمِ السّابقة أنّ التّجانس بيّنٌ بين المعنى اللّغويّ لمادّة التّناصّ والمعنى الاصطلاحيّ التّقريبيّ له، فمَزِيَّةُ الرّفْعِ والارتفاعِ ملازِمةٌ لنظريّة التّناصّ وما تنتهي إليه في الخطاب الأدبيّ من الجَودةِ والارتقاءِ بالمَلَكةِ الإبداعيّة.

---

(١) ينظر: الغذّاميّ، عبد الله، **الخطيئة والتّكفير**،٣٢٧، ٣٢٨.

(٢) ينظر: **انفتاح النّصّ الرّوائيّ: النّصّ والسّياق**، ٩٨، ٩٩.

(٣) محمّد، باقر جاسم، **التّناصّ: المفهوم والآفاق**، ٦٧.

ثانيًا- الأهمّيّة.

بعد أن تمّ استقصاء المفاهيم التّقريبيّة للتّناصّ وَجَبَ إبرازُ الأهميّة الّتي يؤدّيها داخل النّصوص الأدبيّة، وهذه الأهميّة تتجلّى في الدَّور الّذي يُمارِسُه في بناء النّصوص، "إذ يُسهم في تحقيق الفَهم والتّقريب بين أطراف الاتّصال، وذلك من خلال اعتمادِ الكاتبِ إلى المعارفِ السّائدةِ في الاستعمالِ اللّغويّ والنّصوصِ السّابقة له، وما ارتبطت به من تجارب إنسانيّة يتمّ الاستعانة بها ومراعاتها في عمليّة إنتاج النّصّ وتلقّيه"(١).

ويُضاف إلى ذلك ما يَرفِدُ به التّناصُّ الإبداعَ الأدبيَّ من الطّبيعة الشّموليّة الملازمة للتّناصّ نفسه، وقد تضيق هوامشه لتعطي المفردةَ الواحدةَ القدرةَ على التّمدّدِ الدّلاليّ والانتشار داخل النّصّ(٢)، وإن لم يجتمع النّصُّ بنصٍّ مُتعةٍ آخر فإنّه سيقعُ خارج النَّقدِ وخارجَ إطار اللّذّة في تناول الأدب.(٣)

كما أنّ انفتاحَ النَّصّ وتشابُكِ علاقات الحضور والغياب فيه، واستحضار النّصوص التّراثيةِ، تفرِضُ على المتلقّي استحضار سياقٍ حضاريّ كاملٍ، الأمر الّذي ينتهي بإدراك أعلى درجةٍ من فاعليّة التّلقّي، وبالتّالي فاعليّة العمل الأدبيّ الّذي ينبثقُ عنهُ عُمْقُ التّأثيرِ(٤)، فالتّناصّ تواصليٌّ يهدف إلى توصيل المعلومات ونقل التّجارب إلى المتلقّي، وتفاعليٌّ قائمٌ على علاقاتٍ اجتماعيّة، وتوالديٌّ متناسل من أحداث تاريخية ونفسانيّةٍ ولغويّة.(٥)

---

(١) الغانمي، فهد، **النّصّ الفضائيّ: القيم والمعايير النّصّيّة**، ٣٦٧.

(٢) ينظر: عبد المطّلب، محمّد، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ**، ١٩٠، ١٩٣.

(٣) ينظر: بارت، رولان، **لذّة النّصّ**، ٤٩.

(٤) ينظر: الخطيب، رحاب، **معراج الشّاعر: مقاربة أسلوبيّة لشعر طاهر رياض**، ١٤٤.

(٥) ينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ: استراتيجيّة التّناصّ**، ١٢٠.

ثالثًا– الأنواع.

إنّ الاستفادة من النّصوص تكون على وجوه مختلفةٍ، وبكيفيّات متفاوتة يرتَئِيها المؤلّف بناءً على طبيعة العلاقة الّتي يروم بناءها في خطابه النّصّيّ، والكمّ الإشاريّ الّذي يعمد إلى توظيفه من خلال نظريّة التّناصّ، ويمكن تقسيم التّناصّ بناء على المفاهيم النّقديّة الحديثة إلى تناصّ خارجيٍّ، وداخليٍّ، ومرحليٍّ.

فالخارجيُّ (المرجعيُّ) يعتمدُ إلى بناءِ الإبداع الأدبيّ بالتّعالقِ مع مرجعيّاتٍ دينيّةٍ، أو تاريخيّةٍ، أو أدبيَّةٍ، أو شعبيَّةٍ، أو أسطوريَّةٍ في حدود من الحرّيّة، وهو بخلافِ التّناصّ الدّاخليّ القائمِ على امتصاصِ الأديبِ آثارَه السّابقةَ، أو مُحاورَتِها، أو تجاوزها، على أن تفسّر نصوصُه بعضَها بعضًا، وتضمنَ الائتلافَ فيما بينَها[١]، أمّا التّناصُّ المَرحليُّ فحاصِلٌ "بين نصوصِ جيلٍ واحدٍ ومرحلةٍ زمنيَّةٍ واحدةٍ"[٢].

وقد تفاوتت التّقسيمات الحديثة لأنواع التّناصّ عند النّقّاد المحدَثينَ بين التّناصّ الضّروريّ والاختياريّ، والجَلِيّ والخَفيّ، وكذلك المُباشرِ وغيرِ المُباشرِ[٣]، وهي أقربُ ما تكونُ في مضامينها المفاهيميَّةِ آليّاتٍ للتّناصّ من كونها أنواعًا له، وتنصبُّ في مُجْمَلِها في الأنواع الثّلاثة: الدّاخليّ والخارجيّ والمرحليّ.

---

(١) ينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ: استراتيجيّة التّناصّ**، ١٢٤، ١٢٥. وناهم، أحمد، **التّناصّ في شعر الرّوّاد**، ٦١.

(٢) ناهم أحمد، **المرجع نفسه**، ٦١.

(٣) للاستزادة ينظر: مفتاح، محمّد، **المرجع السّابق**، ١٢٢. وبنهشوم، الغالي، **التّناصّ الشّعريّ بين الخفاء والتّجلّي**، ٢٧، ٣٤. والزّعبي، أحمد، **التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا**، ٢٠.

ومهما يكن من تفاوتٍ، فإنَّ التّناصّ بأنواعه يمكن أن يقعَ في كلمةٍ واحدةٍ، أو في جملة، وقد يقعُ في الفكرة كذلك، وهو وبما يحتويه من إشارات وعلاماتٍ دلاليَّة يَخْلُصُ إلى كونه قائمًا على تعالق النّصوصِ وتداخلها تداخلًا مدروسًا، يحمِلُ في جَنَباتِه أبعادًا دلاليَّةً مُضمَرةً خلف انصهار نصّ في نصّ آخر، إذ يعمدُ الأديبُ إلى المعنى الجديدِ في نفسهِ فيُجَنِّبُهُ المُباشَرةَ الباهتةَ الّتي تنزّعُ الأديبَ حِنكَتَهُ، حتّى يمضي التّناصّ الأدبيُّ لُغزًا يَصعُبُ الاستدلال إليهِ، وفكّ شيفراتِه دون الاستنادِ إلى قاعدةٍ ثقافيَّةٍ تُعينُ المُتَلقّي على وصل الخيوط الدّلاليَّةِ، لبلوغِ المعنى الخفيّ للمعنى الجليّ.

لذا فقد استدعى ذلك دراسةَ الجماليَّةَ الأدبيّةَ للتّناصّ في الشّعر العربيّ المعاصرِ، إذ سيتفرَّدُ هذا البحثُ بتسليط الضّوء على جماليّاتِ التّناصّ في إطارِ الأعمال الشّعريَّةِ للشّاعرِ الفلسطينيّ المعاصر (هارون هاشم رشيد)، الّذي أشهر سيفه الشّعريَّ دونَ هَوادَةٍ لصالحِ قضيَّةِ الشّعب الفلسطينيّ.

ثمّ إنّ دراسة التّأثيرِ الدّاخليّ للتّناصّ في شِعره تَفْرِضُ على الباحث ربط النّصّ بالأحداثِ الدّينيّةِ، والتّاريخيّةِ، والأسطوريّةِ، والتّراثيّةِ، وبالأعمال الأدبيّة السّابقة المتعلّقة بالأرض المباركة؛ لاستنباط فحوى التّداخل النّصّيَ الحاضر في نصوص الشّعرِ الفلسطينيّ، وما يبنيه من علاقات تحويليّة؛ بُغيَةَ المُعالَجَةِ الأدبيَّةِ لقضيَّةِ الصّراعِ اليهوديّ الفلسطينيّ.

فضلًا عن أنّ طَرْقَ النّظريّة التّناصّيّةِ في شعر هارون هاشم رشيد سيفتح للقارئ مداركَ ثقافيَّةٍ واسعةٍ، تَخرُجُ بِذِهنهِ من بَوتَقةِ الرَّتابةِ الفكريّةِ، وتتجاوزُ حدودَ السّطورِ المنظومَةِ إلى آفاقٍ معنويَّةٍ تبادليَّةٍ ومُتَوَلّدةٍ، تُفْصِحُ عنها القرائنُ المُضَمَّنةُ في النّصوصِ الشّعريّة.

الفَصْلُ الأوَّلُ- التَّنَاصُّ الدِّيْنِيُّ

أوَّلًا- القُرآنُ الكَرِيْمُ.

ثانِيًا- الحَدِيْثُ الشَّرِيْفُ.

ثالثًا- الأنبياءُ.

الفَصْلُ الأوّلُ- التّناصّ الدّينيّ.

إنّ ارتباط الإنسان بالدّين في مجريات حياته أمرٌ حتميٌّ، بل إنّ هنالك ميلًا فطريًّا للتّديّن يوجب على المرءِ أن يلتجئ إلى قوّةٍ أعظم منه تعينه على استكمال قصور العمل البشريّ المحدود، وهذه القوّة تؤسّس له مسارًا سلوكيًّا، واجتماعيًّا، واقتصاديًّا، وسياسيًّا، وثقافيًّا دقيقًا يتناسبُ وطبيعةَ الإنسانِ ومدى إدراكه، " فالظّاهرة الدّينيّة على الرّغم من أنّها تأتي من الجانب الغيبيّ غير أنّها معقولة الإدراكِ والوصفِ من خلال نتائجها وتأثيراتها"(١).

ثمّ إنّ للدّين في نتاج الأمم وآدابها أثرًا عميقًا متشعّبًا، وهذا الأثر شكّل بصورة أو بأخرى أصلًا للآداب والفنون سواءٌ قلّ هذا الأثر أم كَثُرَ عبر العصور المتتابعة(٢)، وقد أقرّ النّاقد الغربيُّ (ت. س. إليوت) بوجوب أن يُتَمَّمَ النّقد الأدبيُّ بنقدٍ منطلقٍ من موقف أخلاقيّ ودينيٍّ محدّد، فبمقدار ما يكون هنالك اتّفاق حول المسائل الأخلاقيّة والدينيّة في أيّ عصرٍ يكون النّقد الأدبيُّ جوهريًّا.(٣)

وبتخصيص القول في أثر الأديان يمكن القول إن الإسلام هو الشّريعة الإلهيّة الأخيرة الّتي تفرضُ سلطانها على ما سبقها من شرائع سماويّة، فهو ليس عقيدةً منزّلة وفروضًا دينيّةً فحسب، بل

---

(١) باقادر، فتحي، **الالتزام الدّينيّ وعلاقته بسمات الشّخصيّة الإيجابيّة**، ١٥.

(٢) ينظر: أبو السّعود، فخريّ، **أثر الدّين في الأدبين العربي والإنجليزي**، مجلّة الرّسالة، العدد ١٧٣، القاهرة، أكتوبر ١٩٣٦م: ١٧٣٥.

(٣) ينظر: ت. س. إليوت، **الدين والأدب**، مجلّة الآداب الأجنبيّة، العدد الأوّل، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، تموز ١٩٧٤م: ٦٥.

هو سلوكٌ خُلُقيٌّ قويم يدعو إلى الارتقاء بعقل الإنسانِ وتخليصه من الحماقات، وذلك بتوجيهه نحو التّفكير والتّدبّر، فالإسلام يرفع من شأن معتنقيه اجتماعيًّا، وعقليًّا، وروحيًّا، وإنسانيًّا.[١]

وقد كان لظهور الدّين الإسلاميّ في العالم أثرٌ كبير على الأدب، وأخصُّ العربيَّ منه، وقد لوحِظَ ذلك عند عقد الدّراسات المُقارنة بين أشعار الشّعراء المخضرمين قبل الإسلام وبعده، إذ برزت في جوانب أشعارهم قيم الإسلام الروحيّة الّتي آمنوا بها وخالطت شِغافَ قلوبهم، وأخذوا يستلهمون من مصادره من النّصوص ما يُعينهم على نظم الشّعر.[٢]

وقد امتدّ أثر الإسلام حتّى طال الأشعار العربيّة في العصر الحديث، إذ نرى الشّعراء يعودون إلى المصادر الدّينيّة وينهلون منها ما يعينهم على تفجير طاقات دلاليّة إبداعيّة ورمزيّة جديدة، وأخذوا يعبّرون عن قضايا العصر باستخدام الخفاء التّناصّيّ مع الآثار الإسلاميّة، ما عزّز لديهم تكوين رؤى شعريّة عميقة.

والتّناصّ الدينيُّ قائمٌ بصورة أساسيّة على "استحضار الشّاعر بعض القصص والإشارات التّراثيّة الدّينيّة وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الّذي يطرحه أو القضيّة الّتي يعالجها"[٣]

ويمكن للنّاظر في أشعار الشّاعر هارون هاشم رشيد أن يلمس الأثر الدّينيّ بوضوحٍ، وهذا الأثر يتفاوت بين النّصوص القرآنيّة والأحاديث النّبويّة الشّريفة، لكن ما مدى هذا التّأثر؟ وما البُعد الدّلاليّ الّذي هَمَّ إلى الإيماء به خلف المعاني الدّينيّة المُبلَجة؟

---

(١) ينظر: ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربيّ: العصر الإسلاميّ**، ١١، ١٥، ٢٢.

(٢) ينظر: ضيف، شوقي، **المرجع نفسه**، ٦٨.

(٣) الزّعبي، أحمد، **التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا**، ١٣١.

أوّلًا- القرآن الكريم.

إنّ القرآن الكريم معجزة للعرب في لغتهم، إذ لم يُتَح لأمّة من الأمم السّابقة كتاب مثيل له لا دينيّ ولا دنيويّ في البلاغة وعِظَمِ التأثير في النّفوس والأفئدة، فكان الرسول الكريم ﷺ لا يكاد يَمضي في تلاوة آي القرآن حتّى يأخذ بمجامع قلوب سامعيه من الأنصار والأعداء.[١] وقد ورد عن الوليد بن المغيرة عندما سَمِعَ القرآن قولُهُ: " والله لقد سمعتُ منه كلامًا ما هو من كلام الإنسِ ولا من كلام الجِنّ، وإنَّ له لحلاوة وإنّ عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإنَّ أسفله لمُغدق، وإنّه ليعلو ولا يُعلَى عليه، وما يقولُ هذا بَشَرٌ"[٢]، وهذا إنّما يدلُّ على رِفعَة الأثر القرآنيّ ورصانة ألفاظه ومعانيه وأساليبه.

ولقد شكّل القرآن الكريم بأسلوبه المُعجِزِ وقِيَمِهِ التشريعيّة والفكريّة السّامية محطّ العناية والحفظ؛ لما فيه من أثر فكريّ وأدبيّ عميق، ولم تخلُ الدّراسات الأدبيّة في العصر الحديث من التّوجّه نحو إبراز الأثر القرآنيّ في الشّعر العربيّ الحديث، فالتّطور الّذي طرأ في الحياة السّياسيّة والثّقافيّة جعلَ فرصةَ إفادةِ الشّعراء من القرآن متعدّدة في ظِلِّ الحملات الاستعمارية الّتي طالت البلاد العربيّة، وهدفت إلى السّيطرة على النّفوذ الإسلاميّة.[٣]

ولم يَتَنَحَّ شاعر النّكبة هارون هاشم رشيد في أشعاره عن تناول الأثر القرآنيّ والتّفاعل معه في نصوصه، واصفًا أبعاد القضيّة الفلسطينيّة. وكيف له أن يتلافى هذا الأثر وقد أشار القرآن الكريم في آياته إلى الأرض المباركة فلسطين، أرض الإسراء والمعراج، ومحطّ الرّباط في سبيل الله؟

---

(١) ينظر: ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربيّ: العصر الإسلاميّ**، ٣٠.

(٢) القرطبيّ، محمّد بن أحمد، **تفسير القرطبيّ الجامع لأحكام القرآن**، ١٠/ ٧٤.

(٣) ينظر: شرّاد، شلتاغ، **أثر القرآن في الشّعر العربيّ الحديث**، ٢.

فمن الحوادث الدّينيّة الّتي أفاد منها هارون هاشم رشيد حادثة الإسراء والمعراج، وذلك في قوله في قصيدته الشّعريّة (عربيّة ...عربيّة) واصفًا ملامح تحرير بيت المقدس: [الكامل]

وبَقيتِ و"المعراجُ" فوقــكِ مُشْــرِعٌ

أعلامَـــــهُ يحنـو عليـكِ ويَسْهَـرُ

ومـحمّــدٌ والأنبيـــاءُ شواخِـــصٌ

أبصارُهُم لـــكِ و"البُراقُ" الأطـــهَــرُ

يا قُدْسُ مُـذْ أســـرى النّبيُّ تَشَوُّقًا

لــكِ والدُّنَى بـــكِ تهتـدي وتُنَـــوِّرُ

يـــا قدسُ أبوابُ السّمـاءِ جميعُها

في سقفــكِ الزّاهي تُضيءُ وتُبْهِـرُ[1]

إنّ النّاظر في السّطور الشّعريّة يلحظُ نحو الشّاعر منحىً تداخليًّا مع حادثة الإسراء الّتي أُسْرِيَ فيها الرّسول من مكّة المكرّمة إلى بيت المقدس، ثمَّ معراجه إلى السّماوات العلا، وهذا ما جاء في نصٍّ قرآنيّ صريح في سور الإسراء في قوله تعالى: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾[2]، ونزلت هذه السّورة في السّنة الثانية عشرة من البعثة؛ تخفيفًا من وطأة ظلمات الحزن الّتي تشعّبت في قلب سيّدنا محمّد ﷺ نتيجةً لوفاة زوجته خديجة بنت خويلد –رضي الله عنها– وعمّه أبي طالبٍ وكان بينهما شهر وخمسة أيّام، فاجتمعت على الرّسول مصيبتان في ذلك العام، وزادَ كَلَمَه ﷺ اجتماعُ

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٧١.

(٢) **سورة الإسراء**: الآية (١).

المشركين عليه آنذاك بعنادهم واستهزائهم، فكان طريق الدّعوة محفوفًا بالصّعاب، حتّى سمّي ذلك العام (عام الحزن)، وذلك في السّنة العاشرة من البعثة.[1]

وقد أظهر هارون هاشم رشيد حذاقته في انتقاءِ هذا الأثر القرآنيّ وربْطِه بالحاضر في نوعٍ من الإيحاءِ الدّلاليّ الّذي يرمي إلى السّموّ بمعنويّات الآخر الفلسطينيّ، بغية التّهوين عليه في ظلّ استلاب المحتلّين الأرضَ عنوةً من أصحابها، الّذين تناوبوا في هذه الأرض انتهاءً باليهود الصّهاينة، فكانت الحملات الاحتلاليّة ظُلُماتٌ على الفلسطينيّين بعضُها فوق بعضٍ، ظُلُماتٌ من القتلِ والتّدنيسِ والانتهاك.

ويمكن القول إنّ التّناصّ في هذا الموضع الشّعريّ يتناسب طرديًّا بين النّص السابقِ والنّصّ اللّاحق، فحادثة الإسراء بتفصيلاتها تصِفُ عِظَمَ الإعجاز الّذي خُصَّ به النّبيُّ محمّد ﷺ، وهذا العِظَمُ ينعكس إيجابًا في النّصّ الحاضر؛ ليمنَحَهُ إيماءً بالرّفعةِ وعلوّ المنزلة الّتي نالتها مدينة القدس من زمن الحادثة حتّى يومنا هذا، فالصّورة التّناصّيّة تجتمع بما فيها من ألفاظٍ لتنسج ثوبًا مختلفًا ضمن إطار الخطاب النّصّيّ الإيجابيّ، الّذي يعكسُ وعي الشّاعر وطموحَه في بقاء القدسِ مدينةً فاضلةً.

والمُتمعّن في الألفاظِ والتّراكيب يلحظُ القرائن التّكوينيّة الّتي توصِلُ إلى استقراء المعنى العميق، وهذه القرائن هي: (المعراج، وفوقكِ، ومشرِعٌ أعلامه، وشواخصٌ أبصارهم لك، وأبواب السّماء، وسقفكِ الزّاهي)، ففي كلّ سطر شعريّ يعطي الشاعر للقدسِ علوًّا فوق عُلُوِّها، ويلفتُ القارئ لقداسة مكانتها بتضمينِ النّصّ المقدّس. ولا ينفكّ هارون هاشم رشيد يُعَظِّمُ المكان بتوظيف زمنيّةِ الفعل باعتبار وجود وظيفة أساسيّة له لبناء القصيدة على الشّاكلةِ المُرادَة.

---

(١) ينظر: الجوزي، عبد الرّحمن، **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، ٣/ ١١، ٢٥، والإكسيليّ، جعفر أبو قاسم، **متعة الأنظار في شرح مسرح الأفكار بسيرة النّبيّ المختار**، ١/ ١٥٧.

ومن حادثة إسراء الرّسول ومعراجه إلى حادثة الطّوفان في سورة هود[1]، الّتي لم يبتعد فيها الشاعر عن هدفه في معالجة قضيّة احتلال الأرض، وما خلّفه من مُلمّات نزلت بشعب فلسطين، فيقول في قصيدة (شهداؤنا الأبرار):

شهداؤُنا كــم كانَ حُزْنُهُمُ أنَّ الدُّنى تَســـودُ حولَـــــهُمُ

أنَّ الأُلى، هم قومهُمْ، نكَثُوا كلَّ العُهُودِ وبيعت الذِّمَـــــمُ

سَكـتـوا على الباغي وفَعلته، وأمـــامَ إغراءاتِهِ هُزِمُـــوا

أعلامُهُمْ كُثُرُ مُرَفْرِفَـــةٌ في الخافِقيــنَ ومـــا لَهُمْ عَلَـمُ

فِـــــرَقٌ مُمَزَّقَةٌ مُحَيَّـــرَةٌ وقبائـــلٌ للجهـــلِ تحتَـــكِمُ

عَـــــرَبٌ أحقًّا إنَّهـــم عَرَبٌ ولهمْ من التّاريخِ ما لـــهمُ

القــدسُ وهي تـــــراثُ أُمَّتِنا وفَخَـــــارُها والبيتُ والَحَرَمُ

نادت فمــا لبَّـــتْ حشودُهُمُ يـــومًا، ولا شدَّتْ جُمُوعُهُمُ

أوليسَ مَسجِـــدُها وصخرتها القبلة الأولى الّـــتي لَهُمُ؟!

فبأيِّ إسلامٍ يُهـدِّدُها غَـــذْرُ العَـــــدوِّ ولا يَهُزُّهُـــــمُ؟!

أطفالُها ونساؤُها نَفَـــروا وشُيُوخُـها وشبابُها هَجَمُـــوا

يـــــا ربُّ والطُّوفـــــانُ يَدْهَمُنا فلِأيِّما جَبَـلٍ سَنَحْتَكِـمُ!! [2]

فالشّاعر في المقطع الشّعريّ السّابق يستحضر حادثة الطّوفان الّتي جاءت بعدما بعث اللهُ نبيَّهُ نوحًا –عليه السّلام– ليدعو قومه وينذرهم من عذاب الله وبأسه وانتقامه ممّن يشرك به ويخالف أمرَه ويكذّبُ الرّسُلَ، لكنّ قومه قابلوه بالظّلم والطّغيان، فأمره الله تعالى أن يصنع سفينةً ويحمل منها

---

(١) **سورة هود:** الآيات (٢٥– ٤٨).

(٢) **الأعمال الشعريّة**، ٢/ ٢٢٧.

من كلّ زوجين اثنين من الحيوانات والنّباتات والثّمار وغيرها، وأن يحمل فيها أهله ومن آمن معه، واستثنى منهم زوجةَ نوحٍ وابنَه؛ كونهم لم يؤمنوا بدعوة نبيّ الله، فأنزل الله تعالى المطرَ العظيمَ من السّماءِ وملأ الطّوفان الأرض، وظلّ نوح يدعو ابنه ليركب السفينة لينجو لكنّ ابنه رفضَ واعتصم إلى جَبَلٍ يأويهِ من الماء، فحالَ الموجُ وكانَ من المُغرَقينَ، ونجّى الله نوحًا ومن آمن معه، وهلك المشركون.[١]

وقد جاوز هارون هاشم رشيد الزّمان والمكان، وأخذَ ينهلُ من هذه الحادثة ما يُعينه على التّلميح للإشكال الدّينيّ السّياسيّ في الزّمن الحاضر، ولكنّه عمدَ إلى خلقِ تداعياتٍ دلاليّة مُعتَمَدةٍ إلى المُفارقةِ العكسيّة في تشكيل الخطاب، كونها "تقوم على الغموضِ والازدواجيّة الدّلاليّة"[٢]، فيُقَمِّص الشّاعرُ العربَ شخصيّةَ ابن نوحٍ عليه السّلام في مُعادَلة موضوعيّةٍ واضحة، ويومئ إلى مدى الطّغيان الّذي فَشَا بينهم، فظلموا أنفسهم باتّباعهم دسائس المحتلّين، واحتكامهم إلى أعداء الإسلام، فتفرَّقوا وتقسّموا، ثمّ صفّقوا لاتفاقيّة سايكس بيكو الّتي أكثرت من أعلامهم حتّى ضَعُفَتْ شوكَتهُم، ووُرِّيَ الحقُّ رغمَ وضوحِه، واستُبدِلَ بمطامع الدّنيا.

وتكمنُ المُغايَرة المعنويّة في النّصّ من خلال عقدِ مبايَنةٍ داخليّةٍ سابقةٍ للتّناصّ، ودالّة عليه بمسلكٍ إيحائيٍّ، وهذه المباينة تكمنُ في المقارنة بين تاريخ العربِ التّليدِ بقول الشّاعر: (ولهم من التّاريخِ ما لهمُ)، وحاضرهم المُهَان بقوله: (نادتْ فما لبَّتْ حشودُهُمُ)، و(سكتوا على الباغي).

ويمدّ الشّاعرُ التّناصّ قوّةً بتوظيفه الاستفهام الّذي يُبتغَى منه إنكار المعنى، وذلك في قوله: (فلأيّما جبلٍ سنعتصمُ؟!)، فالإنكار هنا جاء لتعيير المُخاطَبِ "وتقريعه على أمرٍ واقعٍ في

---

(١) للاستزادة ينظر: ابن كثير، إسماعيل بن عمر، **تفسير القرآن العظيم**، ٢/ ١٠١٥- ١٠٢٠.

(٢) قاسم، سيزا، **المفارقة في النّصّ العربيّ المعاصر**، مجلّة فصول، العدد الثّاني، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٢م: ١٤٤.

الحال، أو خَوْفَ وقوعه في الاستقبال"[1]، فالجَبَلُ علامة سيميائيّةٌ للدّول المحتلّة الّتي يتوهّم العربُ فضلَها وقوّتها ومَنَعتَها ومنفعتَها، والطّوفانُ وعْدُ اللهِ ونذيرُه للغافلينَ عن شريعتِه وحُرُماتِه، وإن حلَّ وعدُ اللهِ فلا عاصِمَ للعربِ حينئذٍ إلّا الله. فالشّاعر في تناصّه يتفاعل مع الأزمان، فيستحضِرُ الماضي ليفضحَ الواقِعَ ويُحَذِّرَ من المستقبَلِ.

وفي إطار الحدث الدّينيّ نفسه يستحضرُ هارون منه جانبًا آخر مرتبطًا بزوال الخراب وانحسارِ العذاب، وذلك في قصيدة (الآتي.. يأتي..):

وحَطَّ على يدِ الشّاعرِ،	**أتاهُ بهِ.. وحيَّاهُ..**
طَيْرٌ،	**ومالَ عليهِ،**
ناعمٌ،	**واستَغْفَرْ**
أخضرْ	إلى أن يقول:
وفي منقارِه المصقولِ،	**بشيرُ الخَيرِ، يا طائرُ**
غُصْنٌ،	**هَلَّ الخيرُ،**
ناضِرٌ،	**لا تحزنْ**[2]
مُزْهِرْ،	

ففي السّطور الشّعريّة تتجلّى فاعليّة التّلاقي النّصّيّ مع قصّة حمَامَةِ نوح- عليه السّلام- الّتي كانت جزءًا من حادثة الطّوفانِ، وبشيرَ خيرٍ على زوالِ السّخَطِ الإلهيّ، حيث بعث نوح بحمامةٍ

(١) خضر، عبد الله، **الانزياح التّركيبيّ في النّصّ القرآنيّ**، ٢٦٩.
(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٦٧١- ٦٧٢.

فعادت إليه حاملةً في بمنقارها ورقَ زيتونٍ، وكانت قد لطّخت رِجليها بالطّينِ، فعرفَ نوح –عليه السّلام– أنّ ماء الطّوفانِ قد نَضَبَ، فَهَبَط بسفينتهِ إلى أسفل الجوديّ وبنى هنالكَ قريةً.(١)

وقد اجتزأ الشّاعر من الحدثِ ما يوحي بحلولِ السّلامِ، ورَبَطَهُ بالنّصّ الجديدِ ربطًا سيميائيًّا، فالطائرُ الأخضرُ الّذي جاء حامِلا الغصنَ النّضر في منقاره، هو في رؤيةِ الشّاعرِ بشيرُ خيرٍ لحلول السّلامِ وانتهاء الحرب. وقد ابتعدَ الشّاعر في تناصّه عن اجترار النّصّ بمعناه، بل ظلّ محافظًا على قداسة المعنى الأوّل، فلم يناقضهُ أو يعاكسهُ، وإنّما غيّر في مفاصِلهِ بما يتواءَمَ والسّياقَ الدّلاليّ الحديث، فاستبدّل (الطائر الأخضرَ) بـ(الحمامة)؛ لاستغلالِ الدّلالةِ اللّونيّة، ولفت النّظَرَ إلى الصّورة البصريّة الّتي توحي بالخَصبِ والتّجدّد.

ولا يبرح هارون هاشم رشيد حتّى ينهَلَ من القرآن ما يُعينُه لتعزيز رؤيته الشّعريّة، فلم يقتصر التّناصّ في شعره على الحوادث الدّينيّة المذكورة في القرآن بما فيها من تصوير كامل للحَدَثِ، بل عَمد إلى المفردات كذلك، إيمانا منه بقوّة الطّاقة الإعجازيّة البلاغيّة الكامنة في كلّ حرفٍ في القرآن، وقدرتها على خدمةِ مضمون النّصّ الحاضر وإنتاجيّته الدّلاليّة، ومثال ذلك قوله في قصيدة (عيني على السّجناء):

عَيني عليهـم، في ظَـلامِ القَهْـرِ، في السِّجْنِ الكَبيرِ

عيني عليهِم، بين موقوفٍ ، ومسجونٍ، ومُعتَقَلٍ أسيرِ

عيني عليهِمْ، في زنازينِ العـذابِ المُرِّ ليلِ الزّمهريرِ

أغلى الرّجالِ همَـو، وخيرة نِسـوةِ الشّعبِ الجسـورِ(٢)

---

(١) ينظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٢/ ١٠١٩.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٨٣.

إنّ هذا المقطع يعكس مدى استفادة الشّاعر من اللّفظة القرآنيّة الواحدة، باعتبارها وحدةً دلاليّة ذات سلطة تأثيريّة قويّة في النصّ الشّعريّ، إذ أُعِيْدَ سبكُ لفظة (الزّمهرير) لتتواءَمَ مع الوسطِ الفنّيّ الجديد، وهي مأخوذة من قوله تعالى واصفًا أهل الجنّة: ﴿مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا﴾[1].

فهم مُتَنعِّمونَ في الجنّة "ليس عندهم حرٌّ مُزْعِجٌ ولا بردٌ مؤلِمٌ، بل هي مِزاجٌ واحد دائمٌ سرمديٌّ"[2]، و"الزّمهريرُ: شدّةُ البَردِ"[3]، والشّاعر تداخلَ مع اللفظة القرآنيّة الّتي وَظَّفَها الله تعالى في النّصّ القرآنيّ الصّادقِ؛ لتكون جزءًا من لوحةٍ إلهيّة إيجابيّةٍ تهيم بها القلوبُ والعقولُ شَغَفًا، ثمَّ يأتي بها هارون هاشم رشيد ويجعلها بوتقةً يقينيَّةً لا تتحمّلُ الشّكَّ لصورةٍ تراجيديّةٍ تُعرّي الاحتلال اليهوديّ، وتكشف القناع عن ممارساته الانتهاكيّة تجاه الأسرى الفلسطينيّين في سجون الاحتلال.

والقارئ لهذه اللّفظة لا يتنامى إلى ذهنه سوى مشهد أهل الجنّة الّذين نُفِيَ عن بيئَتِهِمْ البردُ، وخُصَّ لِيُجعَلَ شكلًا من أشكال العذاب الّتي وعدَ اللهُ بها الكافرين، ثمّ ما يلبثُ أن يصحو القارئ من تجلّي المشهد الإيجابيّ حتّى يباغِتَه الشّاعرُ بإعطاء كلمة (الزّمهرير) وظيفتها السّلبيّة الحقيقيّة ضمنَ بناءٍ مُواتٍ للمعنى الجديد المَرجوّ، ومَزْجٍ حِسّيٍّ ذي قيمةٍ دلاليّةٍ، فيأتي إلى لفظة (العذاب) ليوقظ بها الوعيَ نحو ما يلقاه الأسير من صنوف الآلام الجسديّة الخارجيّة، ثمّ ينتقلُ به ليجعلَه داخليًّا مُتَذَوَّقًا بإلصاق صفة المرارة فيه (العذاب المُرّ)، ويستمرّ فيخطف بصر القارئ مُستَغِلًّا

---

(١) **سورة الإنسان**: الآية (١٣).

(٢) ابن كثير، إسماعيل بن عمر، **تفسير القرآن العظيم**، ٤/ ٢٢٠٠.

(٣) ابن منظور، جمال الدّين، **لسان العرب**، مادّة "زمهر"، ٤/ ٣٣٠.

"اللّون الأسود في تكثيفِ الدّلالة الكنائيّة الموحيةِ بحالِ الصّراعِ والانفعال"[١] فهو ليلٌ حالكٌ زمهريرٌ، والشّعر" يجعلُ من الألفاظ الحسّيّة في ذاتها وسيلةً لتنشيط الحواسّ"[٢].

فالشّاعر لم يكتفِ باللّفظة القرآنيّة رغمَ قوّتها الدّلاليّة للتّعبير عن أشكال العذاب داخل سجون الاحتلال اليهوديّ، بل نَجدُهُ لا يجعَلُ للمُتلقّي منفسًا أو مَخرَجًا من هذه الصّورة يمكن أن يُعطيَ للاحتلال صفة الإنسانيّة، وهذا إنّما يدلُّ على إلحاحِ الشّاعرِ في إبرازِ فاعليّته الأدبيّة في تجسيدِ الآلام الرّوحيّة والجسديّة الّتي يعانيها الأسرى الفلسطينيون.

ويتجلّى هارون هاشم رشيد في شعره في إظهار نزوح الذّات الشّاعرة نحو زمنٍ آخر، من خلال إجراء تناصّيٍّ يعمَدُ إلى تضمينِ التّصوير القرآنيّ دون توظيف ألفاظه توظيفًا اقتباسيًّا مباشرًا، وذلك في قصيدة له بعنوان (قلعة شقيف) الّتي يقول فيها: [الخفيف]

انظـــرِ الواقِفينَ صـفًّـا لِصَـفٍّ كالبِنـــاءِ، المُشَـيَّدِ المَرصـوفِ

كجذور الزَّيتونِ تَضْرِبُ في الأر ضِ ثبـاتًا، وتَغْتَـلي بالقُطـوفِ

واقـــرأ السّـــورةَ الّتي أَبدعُوها فـي كتـــابٍ مُخَـلَّـــدٍ التّأليـفِ

سَطَّـــرُوها بالـــدّمِ بَذْلًا فِـــداءً فـي الزّمـانِ المُعَهَّرِ المأسوفِ[٣]

فهذه القصيدة تخلّدُ ذكرى ثلاثةٍ وثلاثين بطلًا صمدوا في هدفهم العسكريّ في قلعة شقيف، فترة الاجتياح اليهوديّ البرّيّ الّذي هدف إلى مداهمةِ المقاومين الفلسطينيّين في لبنان، فاستشهدوا

---

(١) الجبوري، محمّد، **التّوظيف الفنّيّ للّون في الشّعر العربيّ- السّريّ الرّفاء نموذجًا**، ١٢٥.

(٢) **المرجع نفسه**، ١٦٠.

(٣) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٩٧.

وهم على رؤوسِ مواقعهم القتاليّة في اليوم السّادس من حزيران، سنة ١٩٨٢م، وباتت معركة قلعة شقيف أسطورة بطوليّة ورمزًا للفداء والتّضحية.[١]

والنّاظر في الأبيات الشّعريّة يلحظ استحضار الشّاعر التّصويرَ القرآنيَّ الوارد في قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ﴾[٢].

فهذه الآية تحمل إخبارًا من الله تعالى بمحبَّتِهِ عباده المؤمنين إذا اصطفّوا مواجهينَ أعداء اللهِ في حومَةِ الوغى؛ لتكون كلمةُ اللهِ هي العُليا[٣]، وقد انكبَّ عليها هارون هاشم رشيد مُحوّلًا التّجرِبة الجهاديّة في سبيل الله في الزّمن الّذي نزلت فيه الآية، إلى تجربة المقاومة في الزّمن الحاضر، مُستغلّا إعجاز القرآن في ملاءمته الأزمانَ كلّها.

والمُتَمعِّنُ في طبيعة هذه التّجربةِ الممتدّة يجدُ أنّ الشّاعر قد أراد فيها التلميح إلى خبايا الذّات في محورين، أمّا الأوّل فيكمن في عِناد الشّاعرِ وإصراره على استحضار النّصّ الدّينيّ وتذكير المتلقّي بالقرآن الكريم، إيمانًا منه بأنّ الصّراع القائمَ هو صراعٌ دينيٌّ عقائديٌّ يضرِبُ الإسلام ومُعتَنقيه بصورة أساسيّة.

أمّا المحور الثّاني فيتمثّل في تكثيف الدّلالة الّتي تَصِفُ روح العصر، وتؤسّسُ لرؤيةٍ مستقبليَّةٍ مفادها استمرار فعل الثّورةِ ضدّ الظّالم، فتداخل الأزمان بين النّصوص شكّل رابطًا وثيقًا، وأسّس لشبكة دلاليَّةٍ مُتشعِّبةٍ مَوْرِدُها المعنى الأوّل القريب الّذي يوحي إلى تعاضُدِ صفوفِ المقاتلين

---

(١) للاستزادة يُنْظَر: اشتيّة، محمّد، **موسوعة المصطلحات والمفاهيم الفلسطينيّة**، ٤٩٩، والطّاهر، معين، **تبغٌ وزيتون حكايات وصور من زمن مقاوم**، نسخة غير مرقّمة، الفصل التّاسع (معركة قلعة شقيف ١٩٨٢ – روايتان).

(٢) **سورة الصّفّ**: الآية (٤).

(٣) ينظر: ابن كثير، إسماعيل، **تفسير القرآن العظيم**، ٤/ ٢١٠١.

المسلمين في وجه أعداء الله، ونتاجُها المعنى الثّاني الخفيّ الّذي يرمي إلى نقدِ مَعايِبِ العصرِ وما فيه من الفُرقةِ والشّقاقِ بين أبناء الجلدة الواحدة، وجُعِلت لهذا المعنى قرائن تركيبيّة في نهاية القصيدة، كقوله: (وقفَ الخالدون ... في انتظار الظّهير من عربِ اليومِ... في انتظار الجيوش من كلِّ صوبٍ... فإذا الصّمتُ وحدَهُ الرّدْفُ)[١].

وهذان المحوران تعمّقا في التّناصّ من خلال تأسيس سياقٍ لفظيٍّ مُغايرٍ لنصّ القرآنِ، لكنّ اللّفظ الجديد لم يُطْمَحْ فيه الابتعاد كثيرًا عن اللّفظة القرآنيّة؛ طَمَعًا في طاقتها الدّلاليّة الإعجازيّةِ الّتي ستسمو بالنّصّ، فصوّر اللهُ تعالى المؤمنينَ بالبنيانِ المرصوصِ،

و"كلُّ ما أُحْكِمَ وضُمَّ فقد رُصَّ"[٢]، وجاء الشّاعر إلى الصّورة ذاتها واصفًا الفدائيّين الفلسطينيّين بالبناء المرصوف، و"الرّصفُ: ضَمُّ الشّيءِ بعضه إلى بعضٍ ونَظْمُهُ"[٣]، فاستوحى الصّورة القرآنيّة ودار حول ألفاظها دون أن يطابِقها تمام المُطابقة، لأنّه يرنو إلى تجسيد المعنى المُعاصرِ عبرَ المُقدّسِ أكثر من رغبته في تغيير ألفاظه، و"المعاني إنّما تتبيّن بالألفاظ"[٤].

كما لم يعمد هارون هاشم رشيد في تناصّه إلى التحوير في الأسلوب التّشبيهيّ، أو إخراجه من البلاغة التّصويريّة إلى التعبير الشّعريّ المباشر، والسّبب يعود إلى ما في هذه الصّورة من قيمة بلاغيّة في تصوير المعنى وتقريبه إلى الذّهن على أدقِّ شاكلةٍ له ثمّ الكشف عنه، "فالتّصوير هو الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن، فهو يُعبّرُ بالصّورة المُحَسَّةِ المُتَخيَّلةِ عن المعنى الذّهنيّ، والحالة

---

(١) ينظر: **الأعمال الشّعريّة**، قصيدة (قلعة شقيف)، ٢/ ١٩٩.

(٢) ابن منظور، جمال الدّين، **لسان العرب**، مادّة "رَصَصَ"، ٧/ ٤٠.

(٣) **المرجع نفسه**، مادّة "رَصَفَ"، ٩/ ١١٩.

(٤) الجرجانيّ، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ١/ ٦٤.

النّفسيّة، وعن الحادث المَحسوس، والمَشهد المَنظورِ، وعن النّموذج الإنسانيّ والطّبيعة البشريّة، ثمّ يرتقي بالصّورة الّتي يرسِمُها فيمنحها الحياةَ الشّاخصةَ أو الحركة المتجدّدة"[١].

ويظهر ممّا سبق أنّ الشّاعر قد أعطى التّناصّ فاعليّته الإنتاجيّة الحقيقيّة عبر الإشاراتِ القرآنيّة البلاغيّة، فعمد إلى نصوص القرآنِ وما فيها من ديناميّة إعجازيّة، وتناصّ معها ثمّ حوّل في معناها المقدّس؛ ليتشعّبَ في إبراز أبعاد الأزمة الفلسطينيّة، إيمانًا منه بمُناسبةِ القرآنِ الأزمانَ والأماكن كلَّها، وبقدرته الإعجازيّة في معالجة الإشكال الإنسانيّ الفرديّ والجماعيّ.

ثانيًا- الحديثُ الشّريفُ.

إنَّ الحديث الشّريف يأتي في المرتبة الثّانيةِ من مصادر التّشريع الإسلاميّ بعد القرآن الكريم، وهو كلّ ما ورد عن الرّسولِ من قولٍ أو فِعلٍ أو تقريرٍ أو صفةٍ، وتتمحور أهمّيّته في تفسير أصول الدّين الإسلاميّ الّتي جاءت مُجمَلةً في القرآن الكريم دون تفصيلٍ، وبذلك يكونُ مُكَمِّلًا لكتاب الله تعالى كونَهُ وَحْيٌ من الله لرسولِه، فما نَطَقَ به عن الهوى.[٢]

وأثرُ الحديثِ الشّريف في الأدب العربيّ لا يبلُغُ أثرَ القرآنِ الكريمِ لأنّه دونَه في البلاغة، بيد أنّه لا يُغَضُّ الطَّرْفُ عن نتاجِهِ في توسيع المادّة اللّغويّة؛ لما جاء به من ألفاظٍ دينيّةٍ وفقهيّةٍ لم تكُنْ تُستَخدَمُ من قبلُ استخدامًا خاصًا، وذلك بعدما انبثقت عنه علوم الحديث والتّفسير والفقه، الّتي بعثت إلى نهضةٍ علميَّةٍ مختصَّةٍ بتناول الحديثِ بالحفظِ والدّراسة والشَّرْحِ والاستنباطِ.[٣]

---

(١) قطب، سيّد، **التّصوير الفنّيّ في القرآن**، ٣٦.

(٢) ينظر: ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلاميّ**، ٣٥.

(٣) ينظر: **المرجع نفسه**، ٤٠، ٤١.

وقد جُعِلَ الحديث الشّريفُ موردًا دينيًّا آخر للشّعراء، باعتباره حيّزًا بلاغيًّا له مكنوناته الخاصّةِ ذات الطّاقة التّعبيريّة الدّيناميكيّة، الّتي تُعَمّقَ التّعبيرَ عن التّجربة الشّعوريّة، "فالشّاعرُ وهو يُبدِعُ نصَّهُ يكون في حضرةِ كلِّ النّصوص الّتي بَقِيَتْ عالقةً في الذّاكرة، أو بقيت ارتساماتُها الضّئيلة المُشَوَّشة، ولا ريبَ في أنّهُ آخذٌ من كلِّ ذلك بطرفٍ ممّا يراه يُعَمّقُ إحساسَه، ويُكَثّفُ تجربته الشّعوريّة"[١] بِوَصفِها الصّورة الكاملة الكامنة النّفسيّة أو الكونيّة الّتي يُصوّرُها الشّاعر بعد تفكير شعوريٍّ عميقٍ بالأمور، مُغَذّيًا أفكاره بالأفكار النّبيلةِ، ومُستَغرقًا فيها بُغيةَ نقلِ أدقّ ما يُحيطُ بتجربته من أحداثِ العالمِ الخارجيّ إلى المتلقّي؛ لتتمثّل فيها الحياة وألوان الصّراع الّتي تتكوّن في النّفسِ تجاه المحيطة به ، ثم تفتح العيون على حقائق معيَّنةٍ دون غيرها.[٢]

ولأنّ التّناصّ "يتحقّقُ أساسًا من أحوال التّفاعلِ فوق مساحةِ النّصوص"[٣] فإنّه قد وُجِدَ هذا التّفاعُل الّنبيل مع الحديث الشّريف وأثَرِه المقدّس، وعلى المتلقّي أن يستغلّ مدى انعكاسه التّفاعُليّ الإيجابيّ في النّصّ، الذي من شأنه أن يزيد من تضافرِ الرّؤى الحاضرة، ومن ذلكَ استدعاءُ الشّاعر الحديثَ في قصيدة (وردةٌ على جبين القدسِ) الّتي يُشاد فيها ببطولة المُقاوِم الفلسطينيّ عبد الهادي سليمان غنيم، بطل عمليّة الحافلة رقم (٤٠٥) في طريق القدس، فيقول: [الكامل]

ولَكَـــمْ أُلــوفٍ عوَّقوهُـــمْ غيْلــةً

أو كسَّـــروا أطرافَهُـــمْ، أو قَيَّــدُوا

أنصـــارُ يا وَطَـــنَ العُروبَةِ سُبّةٌ

---

(١) مباركي، جمال، **جماليّات التّناصّ**، مجلّة فكر وإبداع، العدد الخامس والثّلاثون، مصر، رابطة الأدب الحديث، يونيو ٢٠٠٦م: ١٧٩.

(٢) ينظر: هلال، محمّد غنيميّ، **النقد الأدبيّ الحديث**، ٣٦٣.

(٣) داغر، شربل، **التّناصّ سبيلا إلى دراسة النّصّ الشّعريّ وغيره**، مجلّة فصول، العدد الأوّل، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٧م: ١٢٦.

في وَجْهِ مَنْ شَجِبُوا البَـلاءَ ونَدَّدُوا

فيـــهِ مـــن الآلامِ مـــا لا مِثْلُهـا

عينٌ رأتْ أو أبرِيـــاءٌ هُـدِّدُوا[1]

إنّ هارون هاشم رشيد يحتَكُّ بنصّ الحديث القدُسيّ الشَّريفِ الّذي رواهُ أبو هريرة ﷺ عن الّنبيّ ﷺ، الّذي يقول فيه: " **قال الله: أعدَدتُ لِعِبادي الصّالحينَ ما لا عينٌ رأتْ، ولا أُذُنٌ سَمِعَتْ، ولا خَطَرَ على قلبِ بشرٍ**"[2]، فقد ائتلفت في النّصّ الشّعريّ الخصائصُ الشّعريّة مع الخصائصِ النّثريّة المُستقاة من نصّ الحديث الشّريفِ، فاقتران السّرد المحكيّ في صيغة الماضي المُوحي بغَرابةِ المُستَقبَل الغيبيّ وجماله، مع موسيقى الشّعر وكثافة معناه، أدّى إلى جَعْلِ النّصّ الشّعريّ الحاضر نصًّا فاعِلًا في إيصال الدّلالة المَرجُوَّةِ.

واختار هارون هاشم رشيد أن يجعل من التّناصّ مع الحديث الشّريفِ سلسلةً من النّموّ التّتابُعيّ، والنّاظِرُ في تكوين التّناصّ يرى فيه تطويعًا للألفاظ والتّراكيب اللّغويّة المحيطة بالنّصّ المأخوذ، وعُدولًا عن المعنى الإيجابيّ فيه، فالشّاعر قد انزاح في نصّه عن الدّلالة الأولى متجاوزًا كلّ ما توحي إليه من النّعيم السّرمديّ الّذي لم يُرَ مُسبَقًا، إلى دلالة العذابِ منقطِعِ النَّظيرِ، وهذا تأطيرٌ للنَّسيج الدّاخليّ بما فيه من دواعٍ أيديولوجيّة لوصف تراجيديّة المشهد الفلسطينيّ المعاصر.

وُيضاف إلى ذلك اقتِطاعُ المشهد الجسديّ الأوّل المُختَصّ بالعين (ما لا عينٌ رأت)؛ لما لهذا العضو الجسديّ من ارتباطٍ وثيقٍ بالذّاكرة البشريّة، فهي المُوَثّقة للمشهد الحقيقيّ الماثِل أمامَها بكلّ تفصيلاتِه وألوانه وسيميائيّاته الشكليّة، وهي المُتَتَبّعَةُ تصرُّفاتِ الآخرين والرّاصدةُ لانفعالاتهم،

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٨٩.

(٢) أخرجه البخاريّ، محمّد بن إسماعيل، **صحيح البخاريّ**، ١٨٥٠، باب قوله تعالى:﴿يريدون أن يبدّلوا كلام الله﴾، رقم الحديث: ٧٤٩٨.

فضلًا عن كونها وسيطًا فعّالًا في إنتاج الخيالِ المتدفّق. ويأتي شاعرُنا فَيَقرِنها بِنَفي الماضي؛ إنكارًا منه لورودِ مشهد الألم الفلسطينيّ على كلِّ عينٍ مُبصِرةٍ، وبهذا يستدعي وابلًا من أُفُقِ التّوقُّعاتِ، ليكون قد نجح في فتح بوّابة التّلقّي النّصّيّ الفاعل.

وفي مشهدٍ آخر يتجلّى التّناصّ مع أحاديث الرّسول ﷺ وسيلةً للجَذبِ بُغيةَ تصويرِ مشهَدٍ من مشاهِدِ الثّبات على المبدأ، وذلك بالتّداخُلِ مع قول الرّسولِ الكريم حينما جاءته قريش وعرضت عليه من المُغريات ما عرضت، مقابل العُدولِ عن الدّعوة الإسلاميّة، فردّ الرّسول ﷺ قائلًا لعمّه أبي طالب: "**يا عمّ والله لو وضعوا الشّمسَ في يميني، والقَمَرَ في يساري على أن أتركَ هذا الأمرَ حتّى يُظْهِرهُ اللهُ، أو أهْلِكَ فيه ما تركته**"[1]، ويقول هارون هاشم رشيد في الصّورة الحاضِرة:

لو قَمَر السّماءِ	**قالوا جنَّتي**
في يَسَاري	**وخيَّروني**
قد وضَعُوا	**ما بينها وبين**
والشّمس في يميني	**قريةٍ في وَطَنِي**
لو كلُّ هذا الكونِ	**الحنون...**
كُلُّهُ،	**لقُلْتُ:**
أَعْطُوهُ لي،	**لا، وألفُ لا**
إلى أن يقول:	**فِدىً لقَرْيَتي**
لو مالُ قارون...	**عُيُوني**[2]
لو جنَّة النّعيمِ	

(١) أخرجه ابن كثير، إسماعيل بن عمر، **البداية والنّهاية**، ٣/ ٤٨.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٥٣٣.

إنَّ العَلاقةَ التّفاعُليّة بين النّصّين ترمي إلى خَلْقِ تفكيرٍ ديالكتيكيّ بالدّلالات النّاتجة، فالشّاعر يجعَلُ مِنْ نفسِهِ مُعَادِلًا مَوضوعِيًّا لشخصيّة الرّسول محمّد ﷺ، ليكونَ مُساوِيًا له في التّمسُّكِ بالحَقِّ رغمَ كثرةِ البدائلِ الثّمينةِ الّتي قد تَدْحَرُ المرءَ عن مُبتَغاهُ إن كان واهي العزيمةِ.

والتّناصُّ في القصيدةِ لمْ يُقَدَّم للمُتَلقّي لِمُجَرَّدِ مُعالَجةٍ موضوعٍ وطنيٍّ فحسب، بل لهُ من الدَّور ما لهُ في استغلالِ ما تمَّ ترسيبُه في ذاكرة المُتَلقّي من خلفيَّةٍ ثقافيَّةٍ، تدفَعُ إلى التّفكيرِ بالنَّصّينِ السّابق والحاضر ضمن إطارٍ فكريٍّ متوازن، فلا يُلْغي أحدُهما الآخر.

كما أنَّ الشّاعرَ يجعَلُ من الخطاب النّصّيّ الأوَّلِ حَجَرَ الأساسِ في بناء تركيبِ القصيدة الّتي لازَمَها الشّرطُ بـ (لو)؛ لِيَعرِضَ بذلكَ كلّ الاحتمالات العظيمةِ الّتي يُمكِنُ أنْ تُقَدَّمَ له، ثُمَّ يُقدِّم الأسماء على الأفعالِ على خلافِ التّرتيب الّذي جِيءَ به في النّصّ الأصيلِ، ليلفِتَ نَظَرَ المُتَلَقّي إلى أهمّيّة ما تمّ تقديمُهُ في تركيب الجُملةِ، فقدّمَ (الشّمسُ، والقمرَ، والكونَ، والمُلكَ، والمالَ، والجنَّة) على أفعالها، ثمَّ حجَّمَها بتأثير الأفعال ليجعَلَها –على عِظَمها– أشياء محمولةً ومُعطَاة، كقوله: (قمرُ السّماء في يساري قد وضَعوا)، و(كلّ هذا الكون أعطوه لي).

فالشّاعر يأخُذُ القارئَ إلى عالمٍ داخليٍّ للقصيدةِ مَشُوبًا بِعِظَمِ المَطامِعِ الّتي قد يتمنَّاها المرءُ، ليُباغِتَهُ بِرَفْضٍ مؤَكَّدٍ مُكَثَّفٍ (لا، وألفُ لا)، ويتحوّلَ في منحنى التّفكيرِ إلى مسلَكٍ مُختَلِفٍ كُلّيًّا يصُبُّ في دائرةِ تصويرِ الكرامة الفلسطينيَّةِ، ورباطَةِ الجأشِ الّتي تمخَّضتْ عن ديمومَةِ المُعاناةِ.

والتّناصّ مع هذا الحديث الشّريفِ فيه رسالةٌ فحواها أنَّ رُسوخَ قضيّةِ هذه الأرضِ المُباركةِ في قلب الإنسانِ مُنْبَثِقٌ من رُسوخِ العقيدةِ الإسلاميّةِ، فقد تجاوَزَتْ هذه القصيدةُ في مَداها وَصْفَ التّجربة الشّعوريّة لفردٍ أو شعبٍ، لتَجْعَلَ الدّفاعَ عن القضيّةِ الفلسطينيّةِ مسؤوليّةً تطالُ كلَّ مُسلِمٍ على وَجهِ الأرضِ.

وفي قصيدةِ (سفينة العَودَة) لا ينفَكُّ هارون هاشم رشيد يُبرِزُ الملامِحَ الدّينيّة الّتي تُوَلِّدُ المعاني الكامنة، فيقول: [الكامل]

تَتَـلَفَّـتُ الدُّنيـا إليهــا تَنْظُــرُ وَلِمَنْ بِها شَدُّوا الرِّحــالَ أبْحَروا

عُشّـاقُ جُنَّ بِهِم، حنيـنٌ لاهبٌ لِبِلادِهِمْ.. فتجمَّعـوا، واستَنْفَرُوا

وَطَــنٌ يُنَادِيْهِـم، يَشُـدُّ قُلُوبَهُمْ حُبٌّ... هو الحُبُّ الأثيرُ، الأكبَرُ[1]

ففي الخِطابِ الشّعريّ تناصٌّ مع قول الرسول ﷺ: "**لا تُشَدُّ الرِّحالُ إلّا إلى ثلاثّةِ مَساجِدَ، المَسْجِدِ الحَرَامِ، ومسجدِ الرّسولِ ﷺ، ومَسْجِدِ الأقصى**"[2]، والمُتَتبّعُ للنَتاج الانفعاليّ بين النّصّين يرى كَمًّا إيجابيًّا من الدّلالاتِ التّتابُعيَّةِ الدّاخليّة الّتي أفضتْ إلى الدّلالة الكبرى، وهي دلالة العودة.

وبتفكيكِ العناصر الدّاخليّة لبناء الخطاب يُمِكنُ اقتِفاءُ المُتَغيّرات الرّمزيّة الدّاخليّة، ابتداءً من شيفرة التّصوير الفنّيّ، إلى سيمياء الألفاظ، واستراتيجيّات التّكوين المونولوجيّ، فالصّورة الفنّيّة بما فيها من حركة الالتفاتِ الجسديّ المُسقَطَةِ على (الدّنيا) تجعلُ المتلقّي يهتدي إلى علاقاتٍ أكثرَ عُمقًا وخفاء بين أطراف التّشبيه المُتَباعِدة، فالشّاعر "هو الّذي يُقرّبُ بينها، لأنّه يكشفُ العلاقات بينها بِروحِه وخيالِه"[3]، كما أنّ الالتفاتَ الجسديَّ جزءٌ من تركيبةٍ لُغويّةٍ جسديّةٍ توحي بالاهتمام إلى شيءٍ ما. ثمَّ عمد الشّاعر إلى التّقديمِ اللّفظيّ الّذي يجعلُ جُلَّ التَّركيزِ على البِلادِ المَسلُوبةِ، فقال: (إليها تنظُرُ) ولم يقل: (تنظُرُ إليها)، وتجدرُ الإشارة إلى أنّ تقديم "بعض الألفاظِ يعكِسُ الاهتمام بها والتّبئيرِ عليها بناءً على الطّبيعةِ اللّغويّةِ المُتَكَلَّمِ بها، وعلى مَقصديَّة المتكلّم"[4].

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٣٩.

(٢) أخرجه البخاريّ، محمّد بن إسماعيل، **صحيح البخاريّ**، ٢٨٧، باب فضل الصّلاة في مسجد مكّة والمدينة، رقم الحديث: ١١٨٩.

(٣) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ٦٩.

(٤) مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ: استراتيجيّة التّناصّ**، ٧٣.

وهذا التّمهيد التّركيبيّ ما هو إلّا تطويعٌ للألفاظِ لِخِدْمَةِ التّناصّ (شدّوا الرّحال)، وصَهره في بنية الخطاب العامّ، و"شدّ الرّحلِ كنايةٌ عن السّفَر لأنّه لازِمٌ للسَفَرِ"[١]، وتتبَعُ ذلك رمزيَّةُ المكان المشتقّة من الفعل (أبحروا)، إذ إنّ البحر في هذا الموضِعِ رمزٌ للعودَة الّتي باتت حُلُمًا لا يغادِرُ خيالاتِ الشّعراء الفلسطينيّين. ثمّ إنّ هارون هاشم رشيد لا يقفُ عند هذا الحدِّ، بل يُعَقِّبُهُ بألفاظٍ ذات قوّةٍ انفعاليّةٍ تعكِسُ ردَّةَ الفِعلِ لكلِّ فلسطينيٍّ مُهَجَّرٍ أو نازِحٍ، ويُلمَحُ ذلك في قوله: (جُنَّ، وحنينٌ لاهِبٌ، وتجَمَّعوا، واستَنْفَرُوا، ويَشدّ قلوبَهم).

فالتّناصّ وما حَولَه في هذا الموضعِ الشّعريّ فيه ما فيه من التّوظيفِ الذّهنيّ والجسديّ نحو المَطلَبِ الأعظَمِ، الّذي يتمثّل في شَحْذِ الهِمَمِ لِنَيْلِ حقِّ العَودَةِ. فضلًا عن أنّ النّصّ قد شكَّل بيئةً لُغَويَّةً خَصْبَةً لِنُموِّ الدّلالة الأخرى وهي (قُدسيّة المكان) المستوحاة من الحديث الشّريف الّذي خَصَّ المسجدَ الأقصى بالنّفْرِ والسّفر.

ثالثًا- الأنبياء.

لقد لجأ شاعرُ العَودةِ في مواضع شعريّةٍ أخرى إلى الشّخصياتِ الدّينيّة، وتحديدًا شخصيّات الأنبياءِ، في اقتحامٍ منه لفكرة المعادل الموضوعيّ، الّتي "تقوم على وعي الشّاعر بالتّاريخ وإدغام رؤاه حول المصائر الإنسانيّة بفكرة النّموذج الكبير أو العالي"[٢] ومن النّماذج العالية الّتي وظّفها هارون هاشم رشيد في شعره شخصيّة الرّسول ﷺ مستغلّا تسمية (أحمد) الّتي وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾[٣]،

---

(١) العيني، بدر الدّين، **عمدة القاري شرح صحيح البخاري**، ٧/ ٣٦٧.
(٢) أبو هيف، عبد الله، **قناع المتنبّي في الشّعر العربيّ الحديث**، ٤٣.
(٣) **سورة الصّفّ**: الآية (٦).

وقد قوبلت شخصيّة الرّسول الكريم بشخصيّة طفلٍ فلسطينيّ صغير، ذي شَعْرٍ أسودَ وعيونٍ لامعةٍ، وخدود تماثل الورد، وذلك في قوله في قصيدة (عيناه نجمتان):

أعرِفُهُ...

كان اسمُه أحمدْ،

كان صغيرًا،

شعرُهُ أسودْ

عيناهُ نجمَتانِ،

حُلوتانِ

خدّاهُ مثل الوردْ

كانَ كنسمةِ الصّباحِ،

يعبُرُ الطّريق، مُسرِعًا،

يجتازُ بابَ السّاهرةِ

مُعلّقًا ذراعَهُ، في خصرِ أمّهِ،

إلى أن يقول:

أحمد مرَّ من هنا،

أحمد كان ها هنا

أحمد زَيَّنَ الدُّرُوب

والمَقاعدا

أحمد نجمَةُ الصّباح[1]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣٥.

لقد شكّل أحمد في القصيدة رمزًا دينيّا أدبيًا، وانعكاسًا لطبيعة حركة الواقع الطّفوليّ الفلسطينيّ، فقد ذهب مذهب الوثيقة الدّينيّة الحاضرة في كلّ الأزمان، والنّاطقة بلسان حال فئة مسالمَةٍ من الشّعب، وهذا السّلام جُعِل في لغةٍ جسديّة تعكِسه انعكاسًا مرئيًّا صافيًا في ألفاظٍ وتراكيب تصويريّة دالّةٍ، مثل: (صغيرًا، وعيناه نجمتان، خدّاه مثل الورد، وكنسمة الصّباح، ومعلّقًا ذراعه في خصر أمّه...)، فهي تصفُ ملامح البراءة الملازمةِ للطّفولة، ثم يأتي الشّاعر إلى بنية التّكرار ليضفي جماليّة مكثّفة على التّناصّ، ويؤكّد في الوقت عينه على ديمومة وجودِ أحمد ومروره بباب السّاهرة وتزيينه الدّروب، وهنا تتكشّف الإشارة الإيحائيّة لتوحي بقداسة المكان المستوحاة من قداسة النّبوّة الّتي لازمت بيتَ المقدس في حادثة الإسراء والمعراج.

ولم تغِبِ الوظيفةُ الزّمنيّةُ الفعليّة الماضية عن دورِها في رَفْدِ المعنى العميق والتّدليلِ عليه، ومثالُها: (مرَّ، وكانَ، واعتدتُ، وزيَّنَ...)، ولكنَّ هارون هاشم رشيد لا ينفكُّ في هذه القصيدة حتّى ينالَ غايَتَهُ من الاحتلالِ اليهوديّ ، سالبِ الطّفولةِ وقاتِلِها، ومُهَوِّدِ الملامحِ العربيّة الإسلامية، ومُسدِلِ السّتار في القدسِ على أحمد الطّفلِ وأحمد الرّسولِ، وذلك بقوله في نهاية القصيدة:

في لحظَةٍ حالكةٍ سوداء...

لا تُنسَى بِبابِ السّاهرة،

غالَتْهُ...

وهو في طريقِهِ،

لروضةِ الأطفالِ

طائرة[1]

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣٦.

ومن التّوظيف الدّينيّ لشخصيّات الأنبياء: قصيدة (مغناه)، ويقول فيها:

في القُدسِ لقد حُرِقَ الزّيتون

فالوَجْهُ المُنكَسِرُ المَحزُون

ويسوعُ ومريمُ والباكونْ

في كلِّ شوارِعها يبكونْ

وبكلّ أزقَّتِها يَبكون[1]

فلقد أحسّ الشّعراء المعاصرون إزاء شخصيّة المسيحِ- عليه السّلام- بحريّة أكثرَ أثناء التّوظيفِ التّناصّيّ، فأطلقوا لأنفسهم العَنان لانتحال شخصيّته وتأويلها، وملامحهُ -عليه السّلام- مستمدّةٌ من الموروث المسيحيّ، وهي في مجملها تتمحور في موضوعاتٍ التّضحيةِ، والفداء، والحياةُ من خلالِ الموت.[2]

وقد استدعى هارون هاشم رشيد شخصية (يسوع)، وأينما يكون يسوع تكون (مريم) عليها السّلام؛ ليصبِحا في النّصّ الحديثِ ملمَحًا دلاليّا على الاضطهاد اليهوديّ الّذي تواجهه المسيحيّة ومقدّساتُها ومعتنقوها في فلسطين، فهذا العدوّ اليهوديُّ منغلقٌ فكريًّا على ذاتهِ، ولا يؤمن بتسامُحِ الأديانِ وتعدّدها ضمن نطاقه الوجوديّ، فالحضورُ الدّينيّ الأوحَدُ في (أرض الميعاد) كما يزعمون هو حضورُ اليهوديّة فقط دون غيرها.

وهذا التّفسيرُ القرائيّ السّلبيّ يأتي ضمنَ سلسلةٍ أعمّ وأشمل من الدّلالاتِ المحيطةِ بالشّخصيّة المضمّنةِ، وهو ما تؤكّدّه التراجيديّة الموظّفة في قوله: (الوجه المنكسر المحزون)، وفي الفعليّة

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٧٨.

(٢) ينظر: زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ٨٢.

المستمرّة (يبكون)، الّتي تكرّر توظيفها بصيغةِ المضارعِ؛ تأكيدًا على امتدادِ الأثرِ السّلبيّ في نفوس المسيحيّين.

والشّاعرُ في توظيفه التّناصّيّ يدورُ حول محورينِ، أمّا الأولُ فيحاوِلُ فيه لفتَ القوى العالميّة الحاكمة لوضعِ اعتباراتٍ للدّين المسيحيّ المُستَباحِ في فلسطين، كونهم غير آبهين بكلّ مُنْتَمٍ للدّين الإسلاميّ. والمحورُ الثّاني يوصلُ فيه رسالةً مبطّنةً أخرى مفادها: أنّ القوى الصّليبيّة الّتي تحكمُ العالم لا تلتفتُ بأيّ حالٍ للإنسانِ العربيّ بصورةٍ عامةٍ، والفلسطينيّ بصورةٍ خاصّةٍ، مسلمًا كان أو مسيحيًّا، وهذا إن أكّد على شيءٍ فإنّما يؤكّد التّآمرَ على فلسطينَ، ورغبتهم في استمرارِ الاحتلالِ اليهوديّ؛ خدمةً لمصلحةٍ كبرى تتمثلُ في تجميعِ يهود العالمِ في بؤرةٍ جغرافيّة واحدةٍ للتخليصِ العالمِ من فسادِهم وفتنتهم الّتي كانوا يبثّونها أينما حلّوا.(١)

وبناء على ما سبقَ، يمكن القولُ إنّ الخطاباتِ الشّعريّة في شعر هارون هاشم رشيد بما فيها من تفاعُلٍ وصَهرٍ للنّصوص والشّخصيات الدّينيّة قد شكّلت مِساحةً وُجوديَّةً فِعليَّةً؛ لِبَثِّ القصديَّةِ الّتي تعكسُ رؤيةَ الشّاعرِ ومُبتَغاهُ الدّلاليّ.

وقد تجلّى التّناصّ الدّينيّ في النّصوص الشّعرية ليخلِقَ علاقةً تفاعُليَّةً موائمةً لروح العَصر، وهذه المُواءمةُ الحاضرةُ نَبَتَتْ من صلاحيّةِ القرآن والحديثِ ومناسَبَتِهما للأزمنة والأمكنةِ كلِّها، فكان اللّفظُ المُقْتَبَسُ القليلُ "مُشْتَمِلًا على معانٍ كثيرةٍ بإيماءٍ إليها أو لمحَةٍ تدلّ عليها"(٢)، زِد على ذلكَ التّصديقَ الضّمنيَّ للدّلالةِ النّاتجةِ الّذي يمكِنُ خَلقُه في عمليّة التّلقّي، وهذا التّصديقُ نابِعٌ

(١) للنظر في المزيد من النماذج الشعرية التي وظفت شخصيّات الأنبياء(محمّد، وعيسى) عليهما السّلام، ينظر: **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٦٢١.

(٢) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشّعر**، ٥٥.

من ثبوتيَّةِ ما جاء في النّصوص القرآنيّةِ والأحاديث الشّريفةِ ويقينيَّةِ مُحتواها، ويُضافُ إلى ذلك قوّة التّأثير المقدّس الّذي تحمله شخصيّات الأنبياء الموظّفة في النّصوص الشّعريّة.

ولاكتشافِ مدى عُمْقِ المعنى الأخير للتّناصّ ومدى تكافؤ محتواه مع الحَدَثِ الحاضرِ، لا بُدَّ للقارئ من الوُلوجِ في متنِ النّصّ، ومُعايَنَةِ الإحداثيّات التّكوينيّة فيه، ثمّ رصْدها واستخلاص الدّلالات الكامنة الّتي تصُبُّ في دائرةِ تمجيدِ الوطنِ والتّمسُّكِ فيه، وتعريةِ مُحتَلِّيه.

الفصل الثّاني- التّناصّ التّاريخيّ والأسطوريّ.

أوّلًا- التّناصّ التّاريخيّ.

أ. قبل ظهور الإسلام.

١. القبائل العربيّة.

٢. إكليل الغار.

ب.بعد ظهور الإسلام.

١. الشّخصيّات.

٢. الأحداث.

ثانيًا- التّناصّ الأسطوريّ.

الفصلُ الثّاني- التّناصُّ التّاريخيُّ والأسطوريُّ.

إنّ التّاريخ وثيقةٌ إنسانيّةٌ ترصد في جنباتها كلّ ما قد سلفَ عن قصص الأمم، وأحداثها، ووقائعها، وبطولاتها، وهزائمها، وأساطيرها، وتكشفُ الغطاء عن العلاقات السّياسيّة السّابقة بين الدّول، والطبائع الداخليّة الثّقافيّة والاجتماعيّة لكلّ أمّة متقدّمةٍ على حدة، هذا إلى جانب تصوريها فاعليّة البيئة في الحضارات العريقة، وانعكاس تلك البيئة في طبيعة الأفراد، وما تولّد عن ذلك من فِكْرٍ وسلوكيّاتٍ إيجابيّةٍ أو سلبيّةٍ عبر العصور.

ولأنّ الشّاعر العربيّ جزءٌ من المنظومة البشريّة المُمتدّة منذ القِدمِ كان يتعيّن عليه أن يكون ناقِلًا للتّاريخ، "فلم يكن الشّعر في فحول أهله من العربِ لفظُ لسانٍ يطيرُ ويقع، ولكنّه كان حسبًا ونسبًا، وكان الشّعراء هم أهل التّاريخ"(١)، يصفونه ويصوّرون دقائقه في أشعارهم الّتي أمست سجلًّا تأريخيًّا لا يُستَهانُ به. هذا عدا عن كونه مَوردًا عذبًا للشّعراء في العصر الحديث، الّذين وجدوا فيه مِساحة فكريّةً تعكس تيّارات الوعي المَنوطَةِ بالواقع العربيّ بما فيه من آلامٍ متقلّبةٍ وآمالٍ متأرجحة.

وهذا الفصلُ سيضمّ بين طيّاته تحليلًا مبنيًّا على دراسة دلاليّة ومقارنة بين أحداث التّاريخ وشخصيّاته قبل ظهور الإسلام وبعده الّتي انعكست في شعر هارون هاشم رشيد، وما يعادلها في هذا العصر، ثمّ سيُطرَقُ باب التّناصّ الأسطوريّ باعتباره انبثاقًا فكريًّا سالفًا، وجزءًا من التّكوين الإنسانيّ التّاريخيّ، بيد أنّه مقرونٌ بالفكر الميثولوجيّ.

---

(١) الرّافعي، مصطفى، **تاريخ آداب العرب**، ٥٢/٢.

أوّلًا- التّناصّ التّاريخيّ.

إنّ التّاريخ قصّةُ الإنسانيّة وحكايةُ ماضيها، فيصفُ أعمال الأمم وعظائِم الأفرادِ وتعاون الشّعوب وتعاديها، ويفصّل سريان الحضارات من صقعٍ إلى صقع، ومن جيل إلى جيل، ويسجّل ما أضافته عبقريّة الإنسان إلى العصور من العلوم والفنون والصّناعات والآداب. والأدبُ أشدّ الفنون اتّصالًا بتاريخ الأمّة إذا كان صدىً دقيقًا لما يُحسّ به الفرد، وهو أكثر ارتباطًا بنموّ المجتمع إذا ما بلغت الأمّة طَورَ الحضارة والاستقرار.(١)

ويُقصد بالتّناصّ التّاريخيّ تداخلُ نصوصٍ تاريخيّةٍ مُنتقاةٍ ومُختارةٍ مع النّصّ الحاضر، بحيث يبدو منسجمًا ومتناسبًا مع السّياق الأدبيّ، ومؤدّيًا الغرض الفكريّ والفنّيّ الّذي يرنو إليه الأديب، فإنّ انسجام التّناصّ على الصّعيدين الفنّيّ والموضوعيّ شرطٌ أساسيّ لتماسكه واتّساقه.(٢)

ولأنّ التّناصّ يُعرَفُ بمرونته في خلقِ قراءاتٍ فاعلة تُمَكّن من الكشف عن النّصوص واختراق شبكاتها؛ فإنّه لا بدّ لمتلقّيه من أنْ تكون لديه قدرةٌ فاعلةٌ في تفكيك النّصوص، وبيان أشكال العلاقات التّناصّية ووظائفها، وتأكيد ما ينبغي معرفته من جرّاء الخروج من الدّوائر النّصّيّة المُغلقة؛ للوصول إلى دوائر أكثر اتّساعًا من النّصّ، وأعمقَ نفعًا.(٣)

وقد استحضر هارون هاشم رشيد في شعره مُعطياتِ التّاريخِ الدّلاليّةِ، ليُحوّل النّصّ الواحد إلى نصوص متداخلة، تخلق شبكةً زمنيّةً من الألفاظ والتّراكيب المتصالحة فيما بينها. وقد تفرّع التّناصّ التّاريخيّ إلى ضربين، هما: التّناصّ مع الشّخصيّات، والتّناصّ مع الأحداث، ضمن تقسيمٍ

---

(١) ينظر: الزّعبي، أحمد، **التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا**، ٢٩، ٣٠، ٣١.

(٢) ينظر: العدواني، معجب، **القراءة التّناصّيّة الثّقافيّة**، ٢١١، ٢١٢.

(٣) ينظر: أبو السّعود، فخري، **التّاريخ في الأدبين العربي والإنجليزيّ**، مجلّة الرّسالة، العدد ٢٠٢، القاهرة، مايو ١٩٣٧م: ٨١٦.

زمنيٍّ مرتبطٍ بظهور الإسلام في تجزئة أحداث التّاريخ وشخصيّاته المتوغّلة في شعر الشّاعر، لجوهريّة الإسلام بالدّرجة الأولى، وكونه نقطةَ التّحوّل الفاصلة في حياة العرب بالدّرجة الثّانية.

أ. قبلَ ظهورِ الإسلامِ.

إنّ العرب في حقبة ما قبل الإسلام، وعلى مدىً يَقرُبُ من ألفي سنة كانوا يعيشون في كَنَفِ الحضارات والإمبراطوريّات القديمة، وعَيْشُهم كان قائمًا على احتكاكٍ وتفاعلٍ دائِمَين مع الدّول الّتي نشأت في بلاد فارس واليونان والرّومان والأحباش والبيزنطينيّين، ولم يكن التّفاعل محصورًا بالجانب السّياسيّ، بل طال كلّ جوانب الحياة الثّقافيّة والاجتماعيّة والدّينيّة والفنّيّة.[١]

وعلى الرّغم من توثيق المؤرّخين والكُتّاب صور الصّراع السّياسيّ القَبَليّ من خلال الحديث عن أيّام العرب، فإنّه لا يمكن تفادي صور التّعاون والتّحالف بينهم من جهة أخرى، فضلًا عن عوامل الوَحدة الثّقافيّة الّتي كانت تجمعهم.[٢]

١. القبائلُ العربيّةُ.

إنّ مفهوم التّاريخ في العصر الحديث تمثّل في كونه "بَعْثُ الحضارات والمدنيّات في عصورها، بخصائصها الإنسانيّة، وما بذلت فيها الشّعوب من جُهدٍ، لا بوصفها فترات منقطعةِ الصِّلةِ بالحاضر، بل بوصفها لحظة من الامتداد الزّمنيّ المتّصل الّذي تشترك في العمل على امتداده جهود الشّعوب المختلفة"[٣]، وتبعًا لذلك فقد استوجب على هارون هاشم رشيد أن يستغلّ تاريخ القبائل العربيّة الّتي نشأت قبل الإسلام، ويجعلها مكوّنًا من مكوّنات العصر الحاضر.

---

(١) ينظر: الملّاح، هاشم، **الوسيط في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٤، ٥.

(٢) ينظر: **المرجع نفسه**، ٤، ٥.

(٣) هلال، محمّد غنيمي، **الأدب المقارن**، ٢٤٨.

ومن النّماذج الشّعريّة الّتي عمدَ الشّاعر فيها إلى توظيف القَبَلِيّة العربيّة قوله:

[الهزج]

أجـــل إنّـــي مـن القــدسِ

وفيـــها قـــدْ نَمـــا غَرسِـي

جذوري في عُـروقِ الصّـخرِ

في الصّلْـــدِ، وفي المُلْـــسِ

ومــن كنعـــانَ بـي نبـــضٌ

ومــن عدنـــانَ، من قيـــسِ

مــن الماضي، من الحاضـرِ

مــن يومي، ومــن أمســـي

عَريقُ المجـــدِ والأنســـابِ

مشـــــدودٌ إلى الشّمــسِ[1]

إنّ هذه السّطور الشّعريّة مأخوذة من قصيدة (جذور)، الّتي منحتْ بعنوانها الافتتاحيّ أُولى الإشارات السّيميائيّة الدّالة على معنى التّناصّ المُوظَّفِ في حضور الخطاب، فالعنوان كما وَصَفَه أبو القاسم الإشبيليّ الأندلسيّ يدلُّ على غَرَضِ العمل الأدبيّ[2]، وهو أيقونةٌ تحمل دلالاتٍ عميقةً، وتخلق النَّصّ حين تتآزر مع المتن الّذي يُعتَبَرُ جزئيَّةً نصّيَّةً ثانيةً من التّكوين البنيويّ الأكبر وهو الخطاب.[3]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢١.

(٢) ينظر: **إحكام صنعة الكلام**، ٥٢.

(٣) ينظر: الدّاودي، زاهر، **التّرابط النّصّيّ بين الشّعر والنّثر**، ١٨٦.

فالجذور توحي بأفق الثّبات والأصالة المُضمَّنة خلف إشاراتِ المتنِ بما فيه من استراتيجيّاتٍ تكوينيّةٍ داعمةٍ للموضوعِ العام، وما التّناصّ المُوظَّف في القصيدة إلّا امتدادٌ لتركيبٍ دلاليٍّ تسلسليٍّ، فتوظيف (كنعان) في مطلع النّصّ الشّعريّ يحمل دلالةً عميقةً كلّ العمقِ على تأصيلِ فكرةِ عربيّةِ الأرضِ الفلسطينيّةِ، وملكيّتِها لساكنيها العرب منذ العصورِ القديمةِ وصولًا إلى العصر الحديث.

كما ورد في كتب التّاريخ، فإنّ كنعانَ حفيدُ نوحٍ عليه السّلام، وقد لَحِقَ قومٌ من ذرّيَّته بالشّام، وكانت الشّام يُقال لها أرض بني كنعان، ثمّ جاء بنو إسرائيل فقتلوهم فيها ونفوهم عنها، ثمّ وثبت الرّوم على بني إسرائيل فقتلوهم وأَجْلُوهم إلى العراق إلّا قليلًا منهم، ثمّ جاءت العرب وغلبوا على الشّام، ثمّ جاء بنو إسرائيل وغلبوهم على الشّام.(١)

وتبرزُ جليّةً في هذا الموضع قصديّةُ الشّاعر في جعل التّلقّي مصحوبًا بجَبْرِيَّة الرّجوع إلى البوّابات الثّقافيّة التّاريخيّة الّتي تناولت أرض كنعان؛ لتمييز صحيحها من زائفها، ولاستشفاف الأحقّيّة والمُلكيّة لهذه الأرض، وإتباعها لأصحابها بناءً على قناعةٍ فكريّة تامّةٍ بعيدة عن العاطفة، ومُستندةٍ إلى وثائق تاريخيّةٍ حَقّةٍ، وهنا يتجلّى الذّكاء الأدبيّ في توظيف التّناصّ لخدمة الهدف الأعظم، إذ يُمرّر الشّاعر عقلَ المتلقّي بنوباتٍ من التّوتّر، بدْءًا بالتّوتّر الزّمنيّ، فالدّلاليّ، ووُصُولا إلى الدّهشة المُصاحِبة للحقيقة المَحضة.

وينطلق الشّاعر إلى خلق اتّساق دلاليّ في بنية النّصّ، اتّكالًا على بيئات وجماعاتٍ تاريخيّة أخرى، باعثًا الإنسان العربيّ العدنانيّ والقيسيّ كما هو إلى العصر الحاليّ، وموجّهًا النّظر إلى كلّ ما يحملهُ ذلك البعث من الأصالة والعراقة الملازمَتينِ للأنا الشّاعرة الفلسطينيّة المتجلّية في ياء المتكلّم (إنّي، وجذوري)، وقد استند الشّاعر إلى الامتداد التّصاعديّ في النّسب العربيّ بدْءًا

(١) ينظر: الطبري، محمّد بن جرير، **تاريخ الأمم والملوك تاريخ الطبري**،٧١، ٧٣.

بكنعان، ومرورًا بعدنان، ومنه إلى فرع من فروعه وهو قيس[1]، ودونما سَئَمٍ يتابع هارون هاشم رشيد تأكيده لفكرة الامتداد التّاريخيّ الزّمنيّ للعرب في الأرض الفلسطينيّة المباركة بقوله: (من يومي، ومن أمسي) وما يلبث حتّى يُخرِجَ موقفه الشّعريّ من الذّاتيّة إلى الجماعيّة بصورةٍ غير مباشرةٍ تُستَشرَفُ من عراقة المَجد والأنساب، فمجد العرب صَنيْعُ الجماعةِ، كما الأنسابُ بفروعها لا تنقطعُ إلى فردٍ واحدٍ، وبذا يملأ الشّاعر فجوة التّطهير العِرقيّ الّتي يُحاولُ الاحتلال اليهوديّ نَقْبَها بتهويدِ الأرضِ، فهيهات يفلحُ.

وعلى خلاف الصّورة الإيجابيّة السّابقة تتّخذُ القبائل العربيّة موقف السّلبِ في سيميائيّتها التّناصّيّة الشّعريّة، وذلك في قول الشّاعر: [مجزوء الوافر]

يظـــلّ صُراخُ "إسلامــا هُ" في الأجـواءِ ينتشـــرُ

تُــرَدِّدُهُ الجِبـــالُ الشُّــمْ مُ يحمــلُ هــدرَهُ المَطَــرُ

فــمـــا تهتـــــزّ "واذُلّا هُ" لا قيسٌ... ولا مُضَرُ[2]

فالتّناصّ في الأبيات صوّر موقفًا عربيًّا مَشوبًا بالذّلّ والخمودِ والخَوَرِ، الّذي اقترن بالغاية الختاميّة للعبور التّاريخيّ لكلٍّ من قيس ومُضر، وعلى الرّغم من الفخار الّذي صاحَب ذِكْر القبائل العربيّة في قصيدة (جذور)[3]، إلّا أنّ هذا الغرض قد اختلف كلّيًا لمجرّد تطويع التّناصّ ليكونَ رمزًا لعربِ الحاضر.

ويشرعُ الشّاعر في هذا الموضع الشّعريّ في ابتداع نوعٍ من كَسْرِ أفق التّوقّع في عمليّة التّلقّي، بادئًا بوصف حالةٍ من الذُّعْرِ المُستوحى من طاقة (الصّراخ) المُستمرّة بـ (يظلّ)، والخارجة

(١) للاستزادة في تتبّع الأنساب ينظر: الكلبيّ، هشام بن محمّد، **جمهرة النّسب**، ١٧- ٢١.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٥٤.

(٣) ينظر: **البحث**، ٥٦.

من إطار الضّيقِ الامتداديّ الصّوتيّ إلى مدىً أوسع، وهذا الامتداد الفضائيّ في المكان مُستَشَفٌّ من دلالة قوله: (في الأجواء ينتشرُ)، ثمّ لا تتركُ القدسُ مُتَنفّسًا لظهورِ زيفِ الحجج العربيّة المُنكِرَةِ سماعَ صوت النّجدة المقدسيّة، فترفَعُ صُراخها حتّى تُرَدِّدَهُ شُمُّ الجِبالِ صُعودًا، وتحمِلُه حبّاتُ المطر نزولًا إلى أسفل سافلين، في صورة حركيّةٍ عكسيّةٍ توحي بامتداد الصّوت المُجلجلِ في الأرضِ قاطِبةً. ولا ينفكّ هارون هاشم رشيد حتّى يُثبِتَ بِشعريَّته عِنادًا في إيصال المُعاناة، مُلتجئًا في ذلك إلى تكرار امتداد الصّراخِ ضمنيًّا في دلالةِ فعليّةِ التّرديدِ، بقوله: (تُرَدّدهُ)، ودلالةُ حركة المَطرِ المتكرّرة بالتّلاحقِ نزولًا.

ويُلاحَظُ تلاشي غموض معاني الألفاظ المُفرَدةِ لمجرَّد دخولها في مضمومات تركيبيّة، ومن هنا استطاع الشّاعر ربطها بالسّياق بتخصيصٍ دلاليٍّ تدريجيٍّ لتوليد المعنى الحاليّ الأوّل المُتجلّي في وصْفِ ما تُعايِشُهُ مدينة القدسِ من جرائمِ الاحتلال اليهوديّ، الّتي باتت قضيّةً عالميّةً لا يُغَضُّ الطّرفُ عنها ولا تُكَتَّمُ الأفواهُ.

وبعدما تقدّم من تكثيفٍ دلاليّ للمعنى الأوّل يأتي الشّاعر ليصفَعَ المتلقّي بحقيقة ردّ الفعل العربيّ الإسلاميّ الحاضر، فيوقِفُ صدى الطّاقةِ الصّوتيّةِ السّابقةِ عند جدارٍ من الجُمودِ المبدوء بالنّفي الحركيّ المُوحي بالثّبات الخُموليّ التّامّ بقوله: (فما يهتزُّ). زد على ذلك خَلقَه مفارقةً معنويةً تقريعيّةً مُستقاة من النّداء (واذُلّاه)، الّذي ينقل المتلقّي إلى قصّة القائد المسلم المعتصم بالله الّذي حرّك جيوشه لنجدة امرأةٍ أُسِرتْ عند الرّومِ واستغاثت فقالت: (وامعتصماه)[1]، فالتّناصّ الأسلوبيّ هنا يحمِلُ إلى جانبِ تقبيحِ موقفِ العربِ غايةً في نفسِ الشاعر مفادها الرّغبةُ في تغيير الواقع، ولفتِ النّظر إلى الماضي التّليد.

(١) للاستزادة ينظر: النّويريّ، شهاب الدّين، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ٥/ ١٤٣، ١٤٥.

ويستكمل هارون هاشم رشيد الاستدعاء التّاريخيّ للقبائل العربيّة، ولكنّه ينحو منحىً دراميّا في تصوير مشاهد التّجربة الشّعريّة المُعاصرة تدريجيّا إلى أن يصل موضع التّناصّ الّذي يخدم صُلب الموضوع العامّ في تداخل واضحٍ للأجناس الأدبيّة. ففي قصيدة (عرضٌ تلفزيونيّ) يمرّ الشّاعر بعدسته الشّعريّة في المكانِ حتّى يَحطَّ في الجنوب اللّبنانيّ، راصدًا مشهدَ الرّعب في (صيدا)، و(صور) فترة غزو الاحتلالِ اليهوديّ لبنانَ، ثمّ يقتربُ من المكان حتّى يطالَ شخصيّاته، الّتي بَدَتْ على غيرِ شاكلةِ الأعمالِ الدّراميّةِ المألوفةِ، فهي أشلاءٌ ممزّقةٌ، تحكي بصمتٍ دَمَويّ الحدث الوَحشيّ الّذي دار في فضاء المكان، وهذا في قوله:

من رأى الأطفالَ
في عُمْرِ الزّهورْ
من رآهم عند صيدا
وعلى أبوابِ صور
من رآهم في الرّشيديّة
تحت الشّمسِ
من غيرِ قبور
ههنا رأسٌ
هنا رِجْلٌ، هنا بعضُ الثّياب
هذه مِرْيلةٌ مُمَزّقةٌ
مرميّةٌ، فوقَ كتابْ
هذه مدرسةٌ،
مرّت عليها، طائرات الغزو،
خلّتها خراب

من رأى الأطفالَ،
من يعرِفُ،
ما معنى الطّفولةْ
أيُّ أحلامٍ جميلة
أيُّ آمالٍ نبيلةْ
قُتِلتْ في هذه الأنحاء غيلةْ
عَبَرَتْ من دير ياسين
إلى صبرا
وحطّتْ في شاتيلّا
من رأى،
كيف يدوسُ الغزوُ
آلافَ البراعم،
عبرت من فوقِ
حسّانَ، وعدنانَ، وهاشمْ[1]

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٠٢.

ومن العامّ إلى الخاصّ ينتقل الشّاعر من الغزو اللّبنانيّ إلى مأساة صبرا وشاتيلّا الواقعة سنة ١٩٨٢م، تلك المجزرة الّتي خطفت أحلام الأطفال وآمال الشّباب، فالشّاعر عَمَدَ إلى اتّباع وضعيّة الاسترجاع الزّمنيّ الدّراميّ لتعميق الأحداث وزيادة التّوتّر، وذلك بالعودة إلى مجزرة دير ياسين الواقعة سنة ١٩٤٨م. ويرتبط الاسترجاع الزّمنيّ بالزّمن الماضي بشكلٍ مباشرٍ، وهو شكلٌ جماليٌّ من أشكال العمل الفنّي الدّراميّ، ويوظَّفُ لضرورةٍ حتميّةٍ[١]، والضّرورة تمثّلت في كشفِ تكرارِ مأساويّة الحدث، والمُسبِّبُ واحدٌ وهو الاحتلال اليهوديّ.

ومن ثمّ يُحَرِّكُ الشّاعرُ بتناصّه –الّذي يُعَدّ امتدادًا لوصف المشهد العامّ– المشاعرَ العربيّة في مشارق الأرضِ ومغارِبها، مُسَمِّيًا الشّخصيّات المكوّنة للحدث تسميةً تخرجُ من باب العبثيّةِ، فـ(حسّان، وعدنان، وهاشم)، قبائل عربيّة أصيلة نشأت في فترة ما قبل الإسلام، وإلصاقُ هذه التّسميات بشخصيّاتِ الأطفالِ يَجعَلُهمْ جزءًا من التّكوين العربيّ المُمتَدّ من التّاريخ إلى الحاضر فالمُستَقبَلِ، ويُلمحُ بأنّ مسؤوليّةَ حمايتِهم والأخذِ بثأرهم لا تخرجُ من دائرةِ الواجب العربيّ بصورةٍ أولى.

فالتّناصّ التّاريخيّ جزءٌ من البنية الدّلاليّة الدّراميّة الدّاخليّة، وجزءٌ من حدثٍ هو من جملة أحداث الفكرة العامّة، ولا يمكن دراسته بمعزلٍ عن العناصر الدراماتيكيّة؛ كونها تفسّر بعضها بعضًا، فبُدِئَ النّصّ بدخولٍ تمهيديٍّ مُصَوِّرٍ لهيئة المشهد، مع تركيزٍ على الفئة المقصودة (من رأى الأطفال؟)، ثمّ تتتابعُ الأحداثُ لترسِم صورةً بَشِعةً من الظّلمِ في ميزان القوى بين الاحتلال اليهوديّ المُدَجَّجِ بصنوف الأسلحة، والطّفل العربيّ الملثّم بصدره العاري. ثمّ تنمو الأحداث ضمنيًّا في ثنايا

(١) ينظر: الأزكي، أحمد بن سعيد، **النّزعة الدّراميّة في المعلّقات العشر**، ٤٠٩.

النّصّ المُكَثَّفِ لتعطي نهايةً أوّليّةً متمثّلةً في المجازر المُرتَكَبةِ، لكنّها ليست الختاميَّة المُقفِلة لسلسلة الأحداث، فالنّهاية مفتوحةٌ لأنّ الصّراع ما زال ماثِلًا.

أمّا الحوار فقائمٌ على حوارِ العرضِ ويعتمد على صوتٍ واحدٍ وهو صوت الشّاعر، "وهدفُه تقديم المُعطياتِ الأوّليّةِ للفعل إلى المُشاهد، وشرح حالةٍ معيّنة"(١)، وقوبِلَ هذا الحوارُ بصمتٍ من الطّرَف الآخر كما ظهر في نهاية القصيدة في قول الشّاعر: (فلماذا الصّمتُ؟)(٢)، وحوارُ السّلوكِ أو حوار الحالةِ "ويرتبط بمَظْهَرِ الشّخصيّةِ وأفعالِها واهتماماتِها"(٣)، وحوارُ الحالةِ كان مرافقًا للصّمتِ اللّفظيّ المُستَبدَلِ بِلُغةِ الجسدِ المُهَتَّكِ.

وبما أنّ الشّاعر قد عَنوَنَ قصيدته بـ (عرض تلفزيونيّ) فإنّه يقود إلى سمةٍ من سمات الدّراما التّلفزيونيّة الّتي تعتبِرُ "الحوار ليس أمرًا ضروريًّا للعمل الفنّيّ الدّراميّ، فهو يأتي في المستوى الثّاني من الأهمّيّة طالما أنّ الصّورة استطاعت أن توصل الفكرة الّتي تريد إيصالها إلى المتلقّي، فالكلمة المكتوبة الّتي حَوَّلَت الفكرةَ إلى حركةٍ دون حوارٍ منطوقٍ كانت كافيةً أن تقول كلّ شيءٍ أراده الكاتب"(٤)، وهذه السّمة التّلفزيونيّة اتّسقت مع خاصيّة الشّعر التّكثيفيّة، الّتي لا تحتملُ فَتْحَ حوارٍ خارجيٍّ ومُعَمّقٍ ومُطَوَّلٍ في الوقت عينه، فاستُبدِل الحوار بين الشّخصيّات بالدّلالات المُتراكمة الّتي حملتها سيميائيّة التّناصّ التّاريخيّ، وسيميائيّة فعليَّة الأجساد.

ثمّ إنّ إعادة قراءة التّاريخ في العمل الشّعريّ الدراميّ تجعلُ الهُوّةَ مُلغاةً بين الواقع النّصّيّ والواقع المُستدعى، وتروم بوسائلها تحقيقَ نوعٍ من المُراوغةِ الّتي تهدفُ إلى تقديم وُجهةِ نظرٍ

---

(١) عبد الحافظ، إسماعيل، **استراتيجيّة الاتصال الثّقافيّ في دراما المسلسلات التّلفزيونيّة العربية**، ٨٠.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٠٥.

(٣)عبد الحافظ، إسماعيل، **المرجع السّابق**، ٨٠.

(٤) الأزكي، أحمد بن سعيد، **النّزعة الدّراميّة في المعلّقات العشر**، ١٧٣.

مُختلفةٍ، كما تساعدُ المُبدِعَ في إيجاد مساحة من التّعبير؛ لكشف الاستبداد دون المِساسِ بالوُجهَةِ المقصودةِ بصورةٍ مُباشرةٍ قد تجعل الأديب عُرضةً للمحاسبة.(١)

٢. إكْلِيْلُ الغَارِ.

ينتقل هارون هاشم رشيد من التّاريخ العربِيّ إلى التّاريخ اليونانيّ سابرًا أغوار الثّقافات الأخرى، ومخترقًا إطار الثّقافة الواحدة؛ للتّعبير عن مظالم الحياة السّياسيّة، فيقول: [الرّمل]

الجماهيرُ الّتي هبّتْ على الذْـ نَبَأ الفاجـعِ في غَـزَّةْ وَصَبْرَا
والّتي في الضّفّــة، اهتزّتْ لَهُ مثلمــا الزّلـزال تكبيــرًا وزَأرَا
أقسَمَتْ ألّا ينـــامَ الثّــأرُ في دَمِها حتّى يكونَ الثّــأرُ ثَأرَا
أنتَ، ما مِثْلُكَ، مـا مِنْ أحــدٍ مثْلما أبْدَعْتَهُ، أَبْـدَعَ نَصْـرًا
أيُّ إكليــلٍ من الغــارِ على قُبّةِ الأقصى بكفَّيــكَ استقرَّا(٢)

والشّاعر في الأبيات يسترجعُ التّاريخ بالتّناصّ مع عادةٍ إغريقيّةٍ ظهرت في التأريخ القديم، وكانت مرتبطةً في بدايتها بالإله (أبولو) الّذي قَتَلَ التّنّين (بوثون)، الّذي كان يعترضُ طريق النّاس والآلهة، وهذّه الأسطورة خلّفت عادةً باتت تتّبِعُها الشّعوب اليونانيّة بكثرةٍ في القرنِ الخامسِ قبل الميلاد في الفترة الهيلينية مع فتوحات الإسكندر الأكبر، وذلك بتكريم الفائزين والأبطال في المسابقات بالأكاليل، ومنها إكليل الغار.(٣)

---

(١) ينظر: صالح، هويدا، **مقاربات في النّقد الفنّيّ**، ٢٦، ٣٦.
(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٣٦.
(٣) ينظر: سلامة، أمين، **الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة**، ٥٤،
Broneer, Oscar. "**The Isthmian Victory Crown**." American Journal of Archaeology, vol. 66, no. 3, 1962, pp. 259–63. JSTOR, https://doi.org/10.2307/501451

وقد حَمَلَ الشّاعر التّاريخَ ليُلَمّحَ بخصوصيّة إكليلِ الغارِ في القصيدةِ للمسجدِ الأقصى، الّذي حاز الشّرفَ بالنّصر الّذي حقّقهُ المقاوم الفلسطيني يحيى عيّاش بعمليّاته التّفجيريّة البطوليّة، الّتي نفّذها ضدّ الاحتلال اليهوديّ، وذلك قبلَ اغتياله سنة ١٩٩٦م.[١]

وبتفكيك النّصّ نلحظُ تمهيدَ الشّاعر للتّناصّ بالنّفي في التّركيب الشّعريّ، راسمًا به نموذجيّةَ الشّخصِ، فلا أحدَ مِثلهُ، ولا ابتدعَ أحدٌ نصرًا مثلما ابتدعَ يحيى عيّاش. ومن ثمّ يُطَوَّقُ التّناصّ بأسلوبٍ استفهاميٍّ يضفي جماليّةً تراكميّةً توحي بالمدح والتّعظيم والتّعجُّبِ مِنْ عِظَمِ الشّرَفِ الّذي نالَه الوَطنُ، مع التّأكيد على الثّأر لدماء الشّهداء، وذلك في قَوله: (أيُّ إكليلٍ...؟).

كما ويجعل الشّاعرُ القُبّةَ مُسْتَقَرَّ الإكليل، مُستفيدًا من سيميائيّة المكان الدّلاليّة الّتي تزيد هذا العرس الوطنيَّ مهابةً وإجلالًا، وهذا يؤكّد مفهوم أرسطو وباشلار للمكان بأنّه معنىً قبل كَوْنِ الأجسام فيه، وكلّ جسم محسوسٍ هو في مكانٍ ما يتجاوزُ كونه ذا أبعادٍ هندسيّة وحسب[٢]، إذن فالمكانُ يُشكّلُ السّطح الّذي تدورُ فيه حياة الشّاعر وموجوداتها، وما ينبثقُ عنها من انفعالاتٍ نفسيَّةٍ.

ووصولًا إلى فاعليّة التّلقّي في هذا الجانب فإنّه يمكن القولُ إنَّ الشّاعر قد فَتَحَ بتاريخيّةِ الانتقالِ مداركَ واسعةً لاستلهامِ أكبر محتوىً من الثّقافة المُضافةِ إلى الثّقافة الموجودة مُسبقًا، تلك الثّقافة الّتي تُجبِرُ المُتلقّي المُهْتمّ بدراسةِ النّصّ على اقتحامها وفهمِها فَهمًا عميقًا للأخذِ بالمجامعِ الدّلاليّةِ الدّفينةِ وراء النّصّ الظّاهر، وهذا يؤكّد قول الإسكندر المقدونيّ الأكبر فترة الفتوحات

---

(١) ينظر: غوشة، إبراهيم، **المئذنة الحمراء**، ٢٢٦، ٢٢٧، والعيسة، أسامة، **كم طلقة في مسدس الموساد الإسرائيليّ**، ١٢٩.

(٢) ينظر: أرسطو، **الطّبيعة**، ١/ ٢٧٢، ٢٧٤، وباشلار، جاستون، **جماليّات المكان**، ٣١.

المقدونيّة مُفَسِّرًا اصطحابَه الشُّعراءَ في حروبِه بأنّ: "الشِّعرَ فلسفةٌ تؤدّي بنا إلى وعيٍ ماهيّة الإنسان ووعيٍ التّاريخِ"[١].

ب. بعد ظهور الإسلام.

لقد عُدَّت الثّقافة العربيّة رُكنًا من أركان الثّقافات التّاريخيّة، وتحديدًا في فترة ما بعد ظهور الدّين الإسلاميّ وانتشارِه، فَقَوِيَت العربيّةُ بقوّةِ الدّولةِ؛ لأنّ لسانَها بات لسانَ الحاكمينَ، ولُغَتها لغة الدّين، والإسلامُ بتعاليمه ونظامِ حُكمِه أظلّ الأممَ الإسلاميّةَ كافةً على اختلاف أنواعها من آريّين، وساميّين، وحاميّين، يخضعون لسلطانه، ويَجرُونَ في نظامِهم ومُعاملاتهم على ما قُنِّنَ من أحكامه، ولذا أخذت الفروق بين الأمم تتلاشى، وتتربَّعُ محلَّها وَحدةُ الإسلام. زدْ على ذلك ما نهلته العربيّةُ من ثراءٍ معرفيٍّ في الإسلامِ بما كان فيه من أحداثٍ، فسيرة الرّسول ﷺ وأخبارُ الخُلَفاءِ والقادةِ والغزواتُ والفُتوحُ الّتي امتدّت عبر التّاريخِ جَعلتْ للعربيّةِ تاريخًا زاخرًا، ورافدًا مهمًّا للأدباء والمؤرّخين والدّارسين فيما بعدُ.[٢]

وقد شكّلَ التّاريخُ في الفترة الّتي ظهر فيها الإسلامُ وتوسَّعَ في أصقاعِ الأرض مادةً ثمينةً عند هارون هاشم رشيد، الّذي أخذ يُضَمِّنُها أشعارَه، ويصهرها في أفكارِ العصرِ في أثوابٍ تناصّيّةٍ مُغايِرة، فتراوحَ استقاؤُه مِنَ التّاريخِ في هذه الفترة بين التّناصّ مع الشّخصيّات والتّناصّ مع الأحداث والوقائع، فلمْ يُخَلِّ عنهُ ملمحًا من ملامح الخلفاء الرّاشدينَ أو الصّحابة أو القادةِ الأبطالِ إلّا وطَرَقَ بابَ مجْدِهم التّاريخيّ التّليدِ؛ قاصدًا تأكيدَ تجاربَ شعريَّةٍ تُخالِجُ نفسَهُ.

---

(١) ماتسال، نسطور، **مذكّرات الإسكندر الكبير**، ٣٦.

(٢) ينظر: أمين، أحمد، **ضحى الإسلام**، ١/ ٣٣٠، ٣٣٩، ٣٨٩.

١. الشّخصيّات.

لقد مزج هارون هاشم رشيد في شعره شخصيّات إسلاميّة لها أثرُها الواضح في التّاريخ العربيّ الإسلاميّ، مثل: عمر بن الخطّاب، خالد بن الوليد، وعمرو بن العاص، وعقبة بن نافع، والخنساء وغيرهم، وألقى عليها حوائجه العصريّة، الّتي تعكس حوائج الأمّة العربيّة والشّعب الفلسطينيّ.

ووظّف الشّاعرُ في شعرِهِ شخصيَّة الخليفةِ عمر ابن الخطاب ﷺ، الّذي خُصَّ بقصيدةٍ كاملةٍ وُجِّهَتْ إليهِ بعنوان: (إلى عمر بن الخطّاب)، والقصيدة من بدايتها إلى نهايتها خُوطِب فيها الخليفةُ الرّاشدُ وكأنّه ماثلٌ أمام الشّاعر، والرّمزيّة المقصُودةُ تُحيْلُ القارئَ إلى علاجِ العلاقةِ الحاضرة في النّصّ الغائبِ والغائبةِ عن النّصّ الحاضِرِ، وهذه العلاقة تشكّل فِكرةً مركزيَّةً مفادُها العدلُ والشّجاعة، وهي من أقرب الأفكار الّتي يمكنُ أنْ تتبادرَ إلى الذّهنِ فورَ استحضارِ شخصيّة عمر التّاريخيّة، وهذا ما يؤكّده البيت الأول من القصيدة، ويقول فيه: [مجزوء الوافر]

أطِـلَّ بسيفـكَ المنشُـــو دِ والمَوعـودِ... يـا عُمَـــرُ[١]

ثمّ يُباشرُ الشّاعرُ تعليلَهُ طلبَ العونِ العُمَريّ، مُثيرًا في المُتَلقّي رغبةً في معرفةِ الخطيئةِ الّتي لازمت الواقعَ الحاضِرَ، ومُقْحِمًا في النّسيج التّناصّيّ العامّ مفرداتٍ توحي بالتّدنيسِ المفروض على المكان، وهذا التّدنيسُ مُرتَبِطٌ بغيابِ المُعادلِ الموضوعيّ لشخصيّات تاريخيّة أخرى، فيقول:

فـإنَّ القُـــدسَ داميـــــةٌ ووجْـــهُ القُـــدْسِ مُنكَسِـرُ
وخـــالدُ لـــمْ يَعُـــد فينـا لَنـــا مـــن خـــالِدٍ أثَـــرُ
ولا ابن العـــاصِ مُنْتَصِـبٌ كَحَـــدِّ السَّيـــفِ مُنْشَهِـرُ

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٥١.

ولا رايُ الجِهـــــادِ علــى رؤوسِ الجيـــشِ تنتَشـــرُ

تقهقـرنا، وصِـــرْنَا اليـومَ لــلأعـــــداءِ.. نــأتَــمـــرُ[1]

فالأبيات السّابقة عتباتٌ نصّيَّةٌ، وكلُّ بيتٍ يفتتحُ الأفق لاستذكار أمجاد النّصْرِ العسكريّ الّذي لازمَ كلًّا من عمر بن الخطاب، وخالد بن الوليد، وعمرو بن العاص، ويعود الشّاعر بالذّاكرةِ إلى فترةِ فَتْحِ بيتِ المقدس في عهد الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ، الّتي شهدتْ تطوُّراتٍ سياسيّةً وعسكريّةً واجتماعيّةً في بلاد الشّام آنذاك، في ظلّ الصّراعِ الفارسيّ البيزنطيّ الإسلاميّ، فكان للمسلمين النّجاح الأكبر في السّيطرةِ على معظم المنطقة، فقاد عمرو بن العاص عمليّة حصار المدينة المُقدّسة بوصفِهِ قائدَ الجبهةِ الفلسطينيَّةِ في الوقت الّذي كان فيه أبو عبيدة بن الجرّاح وخالد بن الوليد يقتحمان شماليّ بلاد الشّام، ومن ثمّ انطلقوا إلى بيت المقدس لِدَعْمِ جند عمرو بن العاص...، ودارت المعركة الطّاحنة إلى أن انتهتْ بِظَفَرٍ مؤزِرٍ للمسْلِمين، تبعتهُ العُهدَةُ العُمَريَّةُ.[2]

ولكنّ هذا الاستذكار محفوفٌ بِغَصَّةٍ في نفْسِ الشّاعرِ تفجَّرتْ في ثنايا النّفْي (لمْ يعد)، و(لا ابن العاص)، و(لا راي الجهاد)، فالتّكرار في صِيَغِ النّفيِ يدفعُ في ذهن المتلقّي رسمًا يُغايِرُ التّاريخ، ويُصَوّرُ الواقع الّذي طُبِعَ بالذُّلِّ والهَوان والكَسَلِ والضّعفِ، وكذلك فإنَّ النّفي استراتيجيّةٌ معنويّةٌ تُحوّلُ المعنى الإيجابيّ إلى معنى نقيضٍ يخالِفه مخالفةً تامّةً، وهنا تكمُنُ فاعليّة التّداخل النّصّيّ في تجاوزِ المعاني الدّلاليّة السّابقةِ، والوصولِ إلى تجربةِ الشّاعر الواقعيّة.

ولا شكّ في أنّ توصُّل الدّارس إلى "دراسة العلاقات بين المضامين المختلفة في النصّ الواحد يمكّنُهُ من دراسةِ اتّصالِ هذا النّصّ بالذّات، أو تُحدّدُه بأنظمةِ علاماتٍ أخرى"[3]،

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٥١.

(٢) للاستزادة ينظر: طقوش، محمّد، **تاريخ الخلفاء الرّاشدين الفتوحات والإنجازات السياسية**، ٢٧٠- ٢٧٣.

(٣) داغر، شربل، **التّناصّ سبيلا إلى دراسة النّصّ الشّعريّ وغيره**، ١٣٢.

وهذه المضامين بعلاقاتها التّركيبيّة الدّلاليّة المُتناسِجَةِ لها استهدافاتٌ يقصدها هارون هاشم رشيد، وتتكاثفُ في أبياتِ القصيدةِ من بدايتها إلى نهايتها، موجّهةً جُلَّ التّركيز على الانتهاكات اليهوديّة ضدّ مدينة القدس وأهلِها ومُقدَّساتِها، ثمَّ الكشف عن مدى الزّيف التَّضامنيّ الّذي تُبديهِ الدّولُ العربيّة، وتصوير صنوف الهوان والخُنوع الّذي نال من نفوسهم، حتى شابهوا من وَصَفَهُمُ اللهُ تعالى في كتابه الكريم بقوله: ﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ﴾.(١)

ويستمرّ التّوظيفُ التّناصيّ للشّخصيّات التّاريخيّة القياديّة في شعريّة هارون هاشم رشيد، وفي هذا الموضع يظهر القائد المسلمُ عُقبة بن نافع في ثوبٍ شعريٍّ حديثٍ، مع تكثيفِ الدّلالة في إحدى ميّزات التّناصّ، ألا وهي الإيجاز، وذلك في قوله: [الكامل]

حيفـــا حبيبَتُها دَلالُ مُـــطِلَّـةٌ ... تزهـــو بأهليها الكـــرامِ وتفخَرُ

جـاءت إليها أبحـــرَتْ مُشتاقـةً ... لتَخُـطَّ أروعَ ما يُخَـــطُّ ويُسْطَرُ

رَسَمَتْ لأهليها سبيـلَ رجوعهـم ... وتــلألأتْ قَمَــرًا يُضيءُ ويُبْهِرُ

حَطَّت على أرضِ الفداءِ "كَعُقْبَةٍ" ... تُملي إرادتـــها هنـــاكَ وتأمُـــرُ

وَطَني هُنا، مـــا غيرُهُ وَطَـنٌ لَنـا ... مَهما أقامَ الغاصِبونَ وعسكروا(٢)

وتجدر الإشارة إلى عدمِ رغبةِ الشّاعر في إنهاكِ القارئ في البحث عن الشّخصيّة المُعادلة، فيُظهِرُ اسم (دلال) صراحةً في البيت الأولّ من المقطع الشّعريّ، مُستخدمًا التّشبيه للرّبط بين الأثرين الماضي والحاضر(كعقبة)، وبهذا يضع المتلقّي في موقفٍ يُجبِرُهُ على الوقوفِ عند المآثر

---

(١) **سورة البقرة:** الآية (١٤).

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٤٠.

الّتي صدرت عن كلٍّ من دلال المُغربي والقائد المُسلم عقبة بن نافع، ومحاولة رَبْطِ خيوط التّماثُلِ بينها.

وقد وجدَ الشّاعر في شخصيّة عقبة بن نافع رمزًا ووعاءً تاريخيًّا قادرًا على احتمال الدّلالة المنشودة بأقلِّ الألفاظِ المُمكِنةِ، الّتي تتناسَبُ وطبيعَةَ الشِّعرِ، فاختار بحِنكته الشّعريّة أن يُشير إلى الذّكاء العسكريّ ودهاءِ المراوغةِ والبسالة القتاليّة الّتي تجلّت بها شخصيّةُ الفدائيّةِ الفلسطينيّة دلال المُغربيّ، حيثُ نفّذت عمليّة (كمال عدوان)، الّتي "قامت على أساسِ تنفيذ إنزالٍ على الشّاطئ الفلسطينيّ، والسّيطرة على حافلة عسكريّة، ثمّ التّوجّه إلى يافا لمهاجمة مبنى الكنيست الّذي كان في حينه هناك"[١]، وأوجز الشّاعر تفاصيل الذّكاء العسكريّ في التّخطيط لتلك العمليّة بمَزْجِ شخصيّة (عقبة) العسكريّة في النّصّ الحاضر، الّتي لم تغفل كتب التّاريخ[٢] عن تأريخِ رحلات الفتوح الّتي قادها في البلاد.

ويُضافُ إلى ذلك وجهٌ آخر من وجوه التّلاقي بين الشّخصيّتين وهو طريقُ الفناءِ ودَرْبُ النّهاية، فقد اختار عقبة بن نافع أن يخوض الحرب الأخيرة له في بلدة (تهودة) في المغرب، وهو على علم تامّ بأنّها ستكون القاضية، ولكنّة رغم ذلك قام ومن مَعَهُ بكسْرِ أغمادِ سيوفهم حتّى تَبْقى مسلولةً إلى نهاية المعركة.[٣] وشابهت دلالُ المغربي عُقبةَ في ذلك، فقد ظلّت رابضةً في موقِعها، ومُحافظةً على ثباتها العسكريّ رغم وابل الرّصاص والقذائف الّتي أطلقَها جنود الاحتلال اليهوديّ

---

(١) ياسين، عبد القادر، **الحركة النّسائيّة الفلسطينيّة**، ٢٨١.

(٢) ابن الأثير، عز الدين، **الكامل في التاريخ**، ٣/ ٦٢، وابن منظور، جمال الدين، **مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر**، ١٧/ ١٠٩-١١٠.

(٣) ينظر: المصري، عبد الرّحمن، **فتوح مصر والمغرب**، ١/ ٢٢٧، والدّبّاغ، عبد الرّحمن بن محمّد، **معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان**، ١/ ٥٤.

عليها، فما لانت ولا استسلمت حتّى استُشهِدَتْ ومَنْ مَعَها، مُكبّدين الاحتلال خسائر بشريّة وعسكريّةٍ فادحة.[١]

ويظلّ التّاريخُ مركز جذبٍ للشّعراء المُحدثين، بما يحتويه من نماذجَ وعِبَرٍ مُصفَّاةٍ بهيئاتٍ مُرَمَّزةٍ لها آثارُها الدّلاليّة الّتي تعجزُ عنها المُباشّرة العاديّة والتّقريريّة[٢]، فمن قوّة المرأةِ إلى صّبْرِها وجَلَدها الظّاهر في جوهريّة التّوظيف التّاريخيّ لشخصيّة (الخنساء)، وذلك في قوله:

[البسيط]

أسطورةُ المَجدِ أطفــالُ الحِجارة في هـذا الزّمانِ الّذي يهوي وينكســرُ
أسطورةُ المَجدِ، ما جـادَ الزّمانُ بما جــادتْ بــه طفلةٌ في كفِّها حَجَــرُ
أسطُورةُ المَجدِ، ما الخنساءُ صابِرةٌ فعِندنـا ألــفُ خنســاءٍ لهــا أَثَــرُ[٣]

إنّ المقطع السّابق مأخوذ من قصيدة (ثورة الحجارة)، الّتي قيلت على إثر انتفاضة الحجارة الّتي انطلقتْ شرارتُها سنة ١٩٨٧م، وشكّلت صراعًا متفاوِتَ القُوَى بين الفلسطينيّ واليهوديّ، وتشير القصيدة بما شُحِنت به من ملامح ورمزيّاتٍ وإشاراتٍ وأبعاد دلاليّةٍ إلى هذا الحدث الثّوريّ بكلّ تفصيلاته، الّتي شكّلت ملحمةً تستمدّ قُوَّتها من ارتباط أبناء فلسطين بأرضهم، رغم اعتمادهم إلى الحجر كمادّة دفاعيّةٍ رمزيّةٍ؛ لإظهار الرَّفض الواقعيّ بكل الطّرائقِ المُتاحة.

ويحرص هارون هاشم رشيد على ربط الخنساء التّاريخيّة بالمرأة الفلسطينيّة الحاضرة، وهو ربطٌ يُناظِرُ بين صَبْرِ الخنساء وصَبْرِ المرأة الفلسطينيّة، إذ إنّ الأولى عانت من جراحاتٍ كثيرة، فأصيبَتْ في زوجها وترمّلت، وبأبيها فذاقت اليُتْمَ، ثمَّ فقدت أخوَيها، وما إن جاء الإسلام حتّى

---

(١) ينظر: ياسين، عبد القادر، **المرجع السّابق**، ٢٨٣.
(٢) ينظر: البادي، حصّة، **التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث البرغوثي أنموذجًا**، ٥٤.
(٣) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٨٨.

فقدت أولادها الأربعة في وقعة القادسيّة[١]، والثّانية جُرِحَتْ وما زالت حتّى تهتَّكَ جَسَدُها، فقدّمت الشّهيد والأسيرَ والجريحَ، ثمّ تراها تُرمّم نفسها، وتُحيي من رمادِ الموت أرواحَ مَنْ جُبِلَت دماؤهم بتُراب الأرض، فلا تنفكّ صابرةً تقدّم فلذات أكبادها جيلًا وراء جيلٍ؛ انتصارًا لفلسطينَ المسلوبة.

بيد أنّ هذا الرّبط المتوازي يخضع لتأثير الرّمزيّة الّتي تبثّها كلمة (أسطورة)، الّتي تُفضي إلى "مجموعةٍ ديناميكيّةٍ من الصّور المُترابطة الّتي ترمِزُ إلى حادث"[٢]، وهذا الحادث مرتبطٌ بالفلسفة الممزوجة بالخيال الإنسانيّ[٣]، فهارون هاشم رشيد يُخرِجُ الفلسطينيّين أطفالًا، ونساءً، ورجالًا من بوتقة العاديّةِ البشريَّةِ، مُفترَضًا امتلاكَهم قوىً خارقة للعادة تُغيثهم في مُجابهةِ الاحتلالِ اليهوديّ، فأُضْفِيَت ملامحُ أسطوريّة وخياليّة على الشّخصيّة الفلسطينيّة؛ لأنّها فاقت الخيال.

٢. الأحداث.

بالنّظر إلى التّناصّ التّاريخيّ مع الأحداث الواقعة في فترة ما بعد ظهور الإسلام فإنّنا نلمسُ مُعطياتٍ دلاليّة تُمكّنُ من خلْقِ حالةٍ من تمازُجِ الحركة الزّمنيّة بين النّصوص المُتداخلةِ، إذ ينعكسُ الماضي الإسلاميّ التّليدُ بكلّ آثاره على الحاضرِ بما فيه من جِدَّةٍ، في نوعٍ من إعادة إنتاجيّةٍ للحاضر في ضوء الماضي، مع استفادةٍ احتجاجيّةٍ في تقديم صورةٍ للخُطَّةِ الحاضرةِ من خلال اللّحظة أو الحدث التّاريخيّ[٤]، ثُمَّ "إنّ المُتفاعلات النّصّيّة التّاريخيّة لا تتقدّم إلينا كوقائع، ولكن من خلالِ ما تُكَوّنهُ عنها كنصوصٍ قابلةٍ للقراءة والتّأويل"[٥].

---

(١) ينظر: الخنساء، تماضر بنت عمر، **ديوان الخنساء**، ١٢.

(٢) الفهد، ياسر، **القصص العلمية الأساطير الحديثة**، مجلّة الفيصل، العدد السّابع والأربعون، الرّياض، دار الفيصل الثّقافيّة، نيسان ١٩٨١م: ٨٦.

(٣) ينظر: خان، محمّد عبد المعيد، **الأساطير العربيّة قبل الإسلام**، ١.

(٤) ينظر: حسين، يسري، **التّناصّ في شعر حميد سعيد**، ١١٠.

(٥) يقطين، سعيد، **انفتاح النّصّ الرّوائيّ النّصّ والسّياق**، ١٠٦.

ومن الوقائع التّاريخيّة الّتي تكرّر توظيفُها في نصوص هارون هاشم رشيد معركةُ حطّينَ، الّتي عُدَّت بحقٍّ من أكثر المعارك الإسلاميّة الّتي ظهرت فيها الحِنكةُ التّدبيريّةُ العسكريّةُ عند القادة المسلمين، ومن النّماذج الشّعريّة قولُه: [الكامل]

يا قـــدسُ أنتِ كفيلـــةٌ بِهـــــمُ ... في حلكـــةِ الظّلمـــاءِ راحَ يُنَوّرُ
عـــزَّ الرّجالُ المُنجِدونَ تعـــذَّروا ... وبدا صـــلاحُ الدّينِ يشرُعُ سيفُه
أينَ الغُزاة، أتَوكِ من كـــلِّ الدُّنى ... والله أكبـــــــر صرخـــةٌ تتفجّـرُ
حشـدوا سفائنهم إليـــكِ وأبحروا ... لبّيكِ يا قـــدسّ السّـلامِ ومرحبًا
وتجمَّعـــوا والشّـــرُّ ألويـــةٌ لهـــم ... بالعاديـــاتِ وويـــلُ من لا ينفِـرُ
في بابكِ الموصودِ حطّوا عسكروا ... فـــإذا حصون الغاصبينَ تُهدّمُ
زمـــنًا، وأنتِ الطّودُ يشمَخُ صامِدًا ... وإذا حشـــود الدّارعيـــنَ تُبَعثَرُ
ويَرُدُّهـــم، ويصُدُّهـــم، ويُكَـــرِّرُ ... دُحِـــروا وأذيالُ الهزيمـةِ خَلفَهُم
حتّى تـــلألأ نجـــمُ فارِسِ أمّـــةٍ ... وَبِمِثْلِ مـــا جاؤوا إليكِ تقهقروا[1]

وهنا استنطق الشّاعر التّاريخ لخلْقِ صورةٍ مُضادّةٍ للواقعِ الّذي أشار إليه إلماحًا في السّطرين الأوّل والثّاني من المقطع الشّعريّ في قوله: (يا قدسّ أنتِ كفيلةٌ .. عزّ الرجالُ المُنجِدون)، وهي عتبةٌ دلاليّةٌ تفتتحُ حاضِرًا مجبولًا بالهَوانِ، ثُمَّ نراهُ يجعلُ من اسم الاستفهام (أين) حلقةَ وصْلٍ بين زمنينِ مُتباينينِ لا ملمحَ لأيّ شبهٍ يُذْكَرُ بينهُما، وهذا الرّابط الاستفهاميّ مفادُهُ التّطلُّعُ والتَّحسُّر على الذّكريات.

وينتقلُ الشّاعر في نصّه بعدما مَهَّدَ لهُ إلى استحضارٍ جزئيٍّ لأحداثِ معركةِ حطّينَ الّتي دارت حاميةَ الوطيسِ بين جيشِ المسلمين بقيادة صلاح الدّين الأيّوبيّ، وجيش الفرنجة[2]، والنّاظرُ

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٧٠.

(٢) للاستزادة ينظر: ابن الأثير، عزّ الدّين، **الكامل في التّاريخ**، ١٠/ ٣٢- ٣٦.

في السّطور الشّعريّة يلحظُ إيراد الشّاعر إشاراتٍ جزئيّةٍ مُكثّفةٍ للقصّة، مثل: (الغزاةُ أتوكِ من كلّ الدّنى)، و(حشدوا سفائنهم)، و(تجمّعوا والشّرّ ألويةٌ لهم)، و(بدا صلاح الدّين يشرع سيفه)، و(مرحبًا بالعادِياتِ)، و(حصونُ الغاصبينَ تُهَدَّمُ)، و(دُحِروا)، و(تقهقروا)؛ فالشِّعر لا يحتملُ تصوير التّفاصيل التّاريخيّة بجزئيّاتها، فيستعيضُ عن ذلك بالإيحاءاتِ والقرائن، فاعتمَدَ الشّاعرُ إلى القارئ وما يمتلكهُ من ثقافةٍ حول الموضوعِ، ومن أجل ذلك نراهُ يُركّزُ على حدَثينِ أساسيّينِ، أمّا الأوّل فدخولُ الغُزاةِ واحتشادهم بنيّةِ نهب الأرضِ والسّيطرةِ عليها، والثّاني يتجلّى بكلّ ما فيه من ألفاظٍ ودلالاتٍ إيجابيّةٍ لتصويرِ العُرسِ التّاريخيّ الّذي صَنَعه صلاح الدّين الأيوبيّ بتحرير بيت المقدس، ودَحْرِ الفرنجةِ من أرجاء فلسطين عامّة.

وفي كلا الحدثين تتعاضدُ العلاماتُ الدّاخليّة لرمزيّةِ الصّورةِ العامّة، إذ إنّ الشّاعرَ يتعمَّدُ جَعْلَ القرائنِ اللّفظيّةِ الفعليّةِ المُعبّرةِ عن الحدثِ الأوّلِ (الغزو) قرائنَ ماضيَةٍ (أتَوكِ، وحشَدوا، وأبحروا، ودُحِروا، وتقهقروا...)، في بَرْهَنَةٍ منه على حتميّةِ زوالِ الاحتلالِ مهما طالَ بقاؤه في الأرض، وأمّا الحدثُ الثّاني (النّصر) فيلازّمُه الفعلُ المضارِعُ بما فيه من سيميائيّةٍ دلاليَّةٍ ترمي إلى استمرارِ تحقيقِ النّصرِ الإسلاميّ الّذي يَجِيءُ بعدَ الوَحدةِ والتّخطيطِ، وذلك في قوله: (يشمَخُ، ويصُدُّهم، ويُكرّرُ، ويُنَوّرُ، ويُشرِعُ...)، وهي تتناسبُ تناسبًا معنويًّا طرديًّا مع العنوان (عربيّةٌ...عربيّة) الّذي يحملُ دلالةً تأكيديّةً صارخةً على أحقّيّةِ العربيّ الفلسطينيّ بالأرض الفلسطينيّةِ المُباركةِ دونَ غيره.

والحضورُ التّاريخيّ في النصّ الشّعريّ علامةُ الغيابِ، إذ إنَّ الحضورَ هو الأثرُ الماثلُ لحالةٍ ما من الغيابِ الواقعيّ المُخلِّفِ للأثر، واستدعاءُ النّصوصِ لتكونَ جزءًا مِنَ النّصّ الحديثِ هو

استدعاءٌ لرؤىً مُتَخَفِّيةٍ في أغوارِ البِنى الخطابيّةِ لتلكَ النّصوصِ[١]، وقد استثمر هارون هاشم رشيد التّاريخ لبيانِ مدى تأثير غياب الصّورة المُسْتَحضَرةِ في الزّمن الحديث، فغُيِّبت الوَحدَةُ العربيّةُ وذُلِّت حتى قال فيها الشّاعر:

وإذا العُروبَــةُ لمــلَمَـتْ أذيالهـــا

وتقهقرتْ وهوى الشّهــابُ المُقْمِرُ[٢]

وسقطّت الأمّة وهوى شهابُها، فلم يعُدْ لها من قائدٍ أو خليفةٍ عَدْلٍ يُعتَدُّ بقُوَّتهِ، ويُرتَكَنُ إلى رأيِهِ كما كان نَجمُ صلاح الدّين الأيوبيّ مُتلألئًا في ماضيها التّليد، وضَعُفَ دينُهم فما عادت (الله أكبرُ) لنُصْرَة الحقّ تتفجَّرُ، وشاخَت العادِياتُ في إسطبلاتها، وصَدِئَ السّلاحُ في مخازن الجُبْنِ والعارِ، وشُيِّدَت حُصونُ الغاصبينَ على مرأى الجميعِ دون خوفٍ، راكنينَ إلى غفوَةِ الإسلام الحاضِرِ بعدَ صَحوَةٍ تاريخيَّةٍ لم تتكرّر حتى يومنا هذا.

ومن وطيسِ معركةِ عين جالوت نهَلَ هارون هاشم رشيد حدثًا تاريخيًّا آخر، لكنّه يتنحَّى هذه المرّة عن تركيز الفِكْرِ على الغيابِ العربيّ إلى تعميقِ الدّلالة بِتشابُهِ الوُجوهِ الاستعماريّة الّتي اختلفت مُسَمَّياتُها، واتَّحدَتْ آليّاتُ الوحشيّةِ عندها في تدمير الإنسانيّة، فيقول:

فهذه الحارة

ذات يومٍ

حاصَرَتْ دُروبَها الغِربانْ

جحافلُ التّتار، وأقبَلتْ مسعورةً،

يقودُها الشّيطانُ،

---

(١) ينظر: الرّبيديّ، عبد السّلام، **النصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة**، ٢٠٣.

(٢) **الأعمال الشّعرية**، ٢/ ٧١.

تَحمِلُ أسوأَ ما سَطَّرَ التّاريخُ

في صفحاته، وسَجَّلَ الزّمان

بعدما قدْ دمَّرت بغدادَ

أحرقت تُراثَها واجتاحَت البُنيان

وها هُنا في ساحةِ العُمْدانْ

تَجَمَّعَ الفُرسانْ

من "مصر" من محروسةِ الرّحمن

توافَدوا، يُكَبِّرون، يصدَحُ الأذان

وكانَ، ما قد كانْ

الفارسُ الشّجاعُ "بيبرس"

طاردَ الغزاة ردَّهم لعين جالوت

"إسلاماه" تخترقُ الأجواء

إلى أن يقول:

وقطزٌ والسّيفُ اليمانيُّ

يدورُ في الشّمال واليمينْ

لا يَكُفُّ يحصدُ الرّؤوسَ

يُبْدِعُ الطّعان[1]

وهذه القصيدةُ قيلت في المُجاهد الفلسطينيّ والأسير المُحرَّر (منذر الدّهشان)، الّذي نفّذَ مع عددٍ من رفاقِه عمليّةَ (حيّ الزّيتون) في غزّة[2]. وحَوَتِ السّطورُ الشّعريّةُ إشاراتٍ سيميائيّة دالّة على الحدث التّاريخيّ، مثل: (جحافل التّتار)، و(يقودها الشّيطان)، و(دمّرت بغداد)، و(بيبرس)، و(عين

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣١٣، ٣١٤.

(٢) ينظر: عبّاسي، قصي، **المخابرات الإسرائيليّة سقوط الأسطورة**، ١٨٩.

جالوت)، و(قطز)...، كما اشتملت في طيّاتها على مقاربةٍ تصويريّةٍ بين التّتار والاحتلال اليهوديّ من خلال بناءٍ تناصّيٍّ مُتَتَبّعٍ للتّاريخِ الاحتلاليّ التّتاريّ، فيتدرّجُ الشّاعر في هذه المُقاربةِ ابتداءً من الحاضرِ حيث موقِعِ العمليّةِ في حيّ الزّيتون، سالكًا مسلكَ السّردِ القصصيّ في عرض الأحداث المُتواليةِ (فهذه الحارة ذات يومٍ، حاصرت دروبها الغربان... جحافل التّتار)، ومن هنا يبدأ المشهد التّاريخيّ بالتّطوّر؛ تعليلًا لانتقاء (التّتار) دون غيرهم ليكونوا الصّورة الماضية للاحتلال اليهوديّ. ويفتتحُ الشّاعرُ بابًا تاريخيًّا يعود إلى زمن سقوط العراق على يد المغول، إذ عُدَّت من أكبر الوقائع الّتي حدثت في التّاريخ، لما كان لها من أسوأ الأثر في نفوس المسلمين، الّذين انتُهِكَت حُرماتُهم، وقُضِيَ على آثارهم وتراثهم الإسلاميّ المجيد.[١]

ويُتابع الشّاعر استعراضَه التّاريخيّ التراجيديّ لمسيرِ المغول في بلاد الشّام، ووصولهم من سوريّا إلى غزّة الّتي تقدّموا إليها وداهموها، ثمّ استولوا عليها[٢]، وهذا بادٍ في قوله:

على مشارِفِ المدينةِ، العزيزةِ المكان

تجمَّعتْ حشودُهم، وأطلِق الإنذار

كتبوا غاياتِهم وكرّرُوا الإعلانْ

استسلموا، وسَلِّموا، أو نُعْمِلُ

السَّيفَ بِكُم، ونُشْعِلُ النّيرانْ[٣]

وبعد هذا الكمّ الاستعراضيّ التراجيديّ لمآسي العرب، يَحْفَلُ هارون هاشم رشيد بِنَصرِ غزّة المؤزِر، وتحريرِها على يد المسلمين بقيادة القائد (بيبرس)، ومنها إلى واقعة (عين جالوت) الّتي

(١) ينظر: الصّياد، فؤاد عبد المعطي، **المغول في التّاريخ**، ٢٤٩.

(٢) ينظر: **المرجع نفسه**، ٢٩٦.

(٣) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣١٤.

اشترك فيها (سيف الدّين قطز) بسيفه اليمانيّ[١] إلى جانب بيبرس، وعُدَّت حربًا استثنائيَّةً كونَها وَقَعت مع قبائلَ همجيّةٍ متوحّشةٍ سفّاكةٍ للدّماء، مُخرّبةٍ للعمران، ثُمَّ إنّ الانتصار على هذه القبائل شكّل مُتَنَفَّسًا للعالمِ أجمع من جماعاتٍ إنسانيَّةٍ هدَفُها الأوَّلُ هو القضاء على الحضارة الشّرقيّة والغربيّة.[٢]

وما هذا التّتبّع التّاريخيّ إلّا إشارة مُضمَرة على مُشابَهةِ الهمجيَّةِ التّتاريّة للوحشيّة اليهوديّة بما يتفرّع عنها من تدميرٍ، وإحراقٍ لقرى فلسطينيّة كاملةٍ وإبادتها عن الوجود، فضلًا عن محاوَلتهم طمسَ كلّ ما يتعلّق بالهويّة العربيّة في الأرض الفلسطينيّة، زد على ذلك مشاهد القتلِ المُتكرّرة الّتي تُمارَسُ ضدّ الأطفالِ والنّساء والشّيوخِ قبلَ الشّبابِ، وكلّ هذه التّعدّيات والانتهاكات جعلت من التّتار معادِلًا لا يختَلِفُ في صفاته البتّةَ عن الاحتلال اليهوديّ، فهما وجهان لعُملةٍ واحدة، وهذه الملازَمة المعنوية شكّلت روح التّناصّ وجوهريّته الوظيفيّة في الفنّ الأدبيّ، إذ التّناصّ مظهرٌ من مظاهر الفنّ الّتي "تمتلكُ حقيقةً أسمى ووجودًا أكثر صدقًا"[٣]، كما أنّ "الفنّ مثله مثلُ الفلسفة، يتبنّى وظيفة معرفيّةً يجب أن تتضمّن فهمًا أفضل للواقع...، فإنَّ العمل الفنّيّ يجبُ أنْ يُظْهِرَ الجَوهَرَ خلفَ الظّواهرِ"[٤].

وممّا يستدعي الانتباه إليه في تناصّ هارون هاشم رشيد مع الآثارِ التّاريخيّةِ ارتكانُهُ إلى أسلوبٍ تناظُريٍّ أُفُقيٍّ في توظيفِ الأحداث التّاريخيّة في النّصّ الشّعريّ الواحد، و"يُمكنُ تعريفه في

---

(١) السّيوف اليمانيّةُ من أجود أنواع السّيوف، ينظر: علي، جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٢٠٥/١٤.

(٢) ينظر: الصّياد، فؤاد عبد المعطي، **المغول في التّاريخ** ، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣١٣، ٣١٤.

(٣) زيما، بيير، **النّقد الاجتماعيّ**، ٤٦.

(٤) **المرجع نفسه**، ٤٦.

مُمارسته بكونه علاقات التّناصّ البنيويّ في حكايتينِ أو أكثر"[1]، ونحا الشّاعرُ هذا المنحى في غيرِ قصيدةٍ، قاصِدًا رؤيةً دلاليّةً كبرى، تجتمع أولى ركائزها في النّصّين التّاريخيّينِ المُضمَرَينِ في الخطاب الشّعريّ الواحد، لتكتملَ الفكرة الإشاريّة، وتتّضحَ معالمُها الدّفينة فيما بعدُ باستقصاء القرائن العلاماتيّة الجزئيّة المُكَمِّلة للمعنى العام إلى جانب الحضور التّاريخيّ، ومثالُ ذلك قَولُ الشّاعر:

تَوالى،

زَحْفُ الثّوّارِ

أشعَلَها شعبُكِ

مُعتصمًا،

بالحقِّ، عظيمَ الإيثار

وأطَلَّ عليكِ،

وجاءَ إليكِ

توالى عَبْرَ الأقمار

ناداكِ ليومِ الغَوثِ

لهُ، للزّحْفِ

بجيشٍ جرّار

نادى..

حطّينًا.. ثانيةً،

واستنفَرَ وقعةَ ذي قار[2]

---

(١) العدواني، معجب، **القراءة التّناصّيّة الثّقافيّة**، ١٨٨.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٢٥- ١٢٦.

ففي هذا المقطع من قصيدة (يا هذي الأمّة) يسيرُ الشّاعرُ في مسارَينِ مُتناظِرينِ في الدّلالة، ومُتشاكلينِ في الزّمن والشّخصيّات والموقع، لكنّ تلاقي الوَحدة العربيّة المُرتبطةِ بكلا الحدَثَيْنِ التّاريخيَّينِ جَعلتْ منهُما مِحوَرًا مركزيّا لانطلاقِ الفكرة العامّة المرجُوَّةِ من الخطاب الشّعريّ، مع ضرورة الإشارة إلى استكمالِ تلك الفكرةِ بما أوْجَدَ الشّاعرُ في نصّهِ من قرائنَ تمهيديّةٍ كالعُنوانِ، وتكوينيّةٍ في متنِ النّصّ إلى جانب التّلاقي التّاريخيّ.

وقد تقدّمَ التّناصَّ توريةٌ معنويّةٌ بَرَزتْ في قول الشّاعر (مُعتَصِمًا)، إذ وقَعتْ هذه الكلمةُ حالًا لما قبلها، واصفةً هيئةَ الثّورة الشّعبيّة الّتي كانَ صُلْبُها الوَحدةُ والاعتصامُ، ولكنّ انتقاءَ هذه اللّفظة دون غيرها من مُرادِفاتِها لها من الإيحاء ما لها في كَشْفِ المَعنى البعيدِ، فلم يقلْ (مُتماسِكًا)، أو (مُتعاضِدًا)، أو(مُتَوَحِّدًا)؛ لتكون هي الشّيفرة الأولى في حلِّ لُغزِ التّناصّ الّذي تَبِعَها، فمن دالّ (مُعتَصمًا) يتحوّل الذّهن إلى شخصيَّة الخليفةِ القائدِ (المعتصم بالله)، الّذي تألّقَ بدوره القياديّ في إخمادِ الفِتَنِ والثّورات الدّاخليّة بين المُسلمين، فضلًا عن غَزْوِهِ الرّومَ وتشتيته جُموعَهم، وفَتحهِ عمّوريّة[1]، فالدّلالة السّيميائيّة للدّالّ الموحِي بالوَحدة والتّلاحُم وفضّ الفُرقةِ تتقاربُ مع آثار المعتصم بالله ودوره الفاعل في حِفْظِ الأمّة من الفُرقةِ.

أمّا ثاني الشّيفرات التّحليليّة فتكمُنُ في تعالُقِ النّصّ الشعريّ مع معركة حطّين الّتي سبقَ الحديثُ عنها في هذا الفصل[2]، ولكنّ ما سَبَقَ من دلالةِ توظيفِ دالّ (مُعتَصمًا) يقود إلى التّركيز على جزئيّةٍ زمنيّةٍ تتحدَّدُ فيما قبل المَعرَكةِ، ويُخَصُّ بالذّكرِ ما قام به صلاحُ الدّين الأيّوبيّ وسابِقُه نور الدّين زنكي من جهودٍ في توحيد الأمّة تحت رايةٍ واحدةٍ، بعدما تيقّنَا أنّ السبيل الأوحد لهزيمة

---

(١) ينظر: السّيوطي، جلال الدّين، **تاريخ الخلفاء**، ٢٤٥، وحسن، إبراهيم، **تاريخ الإسلام السّياسيّ والدّينيّ والثّقافيّ والاجتماعيّ**، ٢/ ٦٦- ٦٧.

(٢) ينظر: **البحث**، ٧٢.

الفرنجة هو جَمْعُ كلمةِ الإسلامِ؛ لأنّ في الجماعةِ رحمَةً.[١] وبالتّناظُرِ مع وقعة ذي قار يكتملُ المعنى الخفيّ للتنّاصّ، تلك الوقعة الّتي اتّحد فيها العربُ مُتجاهِلينَ فُرقَتَهم القبليّة في سبيل تخليصِ أنفُسِهم من سيطرة الفُرسِ وهَيمَنتهمْ.[٢]

فالتّلاقي الدّلاليّ في التّوظيف التّاريخيّ التّناظريّ للأحداث يصُبُّ في فكرةِ الوَحدَةِ العربيّةِ الّتي تقودُ إلى النّصرِ الحتميّ المُؤزِرِ على العدوّ. وتوظيفِ فعليَّةِ الطَّلَبِ في قوله: (ناداكِ، ونادى، واستَنْفَرَ) تومِئ برؤيةٍ شعبيّةٍ جماعيّةٍ عَكَسها الشّاعر في خطابه الّذي هو انعكاسٌ للسان حالهم، فجُلُّ ما يُريدُهُ الشّعبُ الفلسطينيُّ هو جيشٌ عربيٌّ مُزلزِلٌ على قَلبِ رَجُلٍ واحدٍ؛ ليُحرّرَ الأرض المُقَدَّسةَ من براثن الاحتلالِ، فالثّورات الدّاخليّة والنّضال الفلسطينيّ وحدهُ غيرُ كافٍ لاقتلاعِ شَوكَةِ يهود من جُذورِها المُزَيَّفةِ، وختامًا يتساءلُ هارون هاشم رشيد مُخاطِبًا الأمّة العربيّة: (فبأيّ الوجهَينِ تجيئينَ، بوجهِ الثّأرِ أم العار؟).[٣]

ويمتدّ هارون هاشم رشيد في استحضار التّاريخ بالآليّةِ التّناظُرية الأفقيّة نفسِها، بيدَ أنّه يَعْبُرُ الأزمانَ عُبورًا تتابُعيًّا وُصولًا إلى حاضِرِ الشّاعرِ، وذلك في قوله:

القُدسُ من كنعانَ

إلى أبي حَفْصٍ

إلى صلاح الدّين

إلى جمجوم والزّير

إلى غسّان

---

(١) ينظر: ابن الجوزي، شمس الدّين، **مرآة الزّمان في تواريخ الأعيان**، ٢١/ ٢٢٣.

(٢) للاستزادة ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج علي بن حسن، **الأغاني**، خبر وقعة ذي قار، ٢٤/ ٣٥- ٤٥.

(٣) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٢٦.

إلى دلال

وهي كالرّايةِ للأمامِ تدفَعُ الشُّجعان

تأبى الّذي يدورُ في السّاحةِ

من تخاذُلٍ وتلعَنُ الجَبان[1]

فكلُّ سَطرٍ شعريٍّ يؤدّي بشخصيّتهِ المُضَمَّنةِ دورًا سيميائيًّا، وهذا الدَّورُ –على تَغايُرِ الأزمِنةِ– يمضي في مَسلَكٍ عامٍّ أوحدٍ إلى أنْ يَصِلَ وُجهَتَهُ الحاضِرةَ، وجلُّ من عَبَروا الخطابَ الشّعريَّ جُعِلّت القُدسُ لَهُم هَدَفًا ومَوئِلًا، وكان للمكان نصيبٌ من حصيلةِ جُهودِهم ومُنتهى انتصاراتِهم، ومن أجل ذلك كان كنعانُ ابتداءَ الغايةِ الّتي استُوحِيَت من اقترانه بحرفِ الجرِّ (مِنْ)، ثُمَّ انتهت إلى عمر بن الخطاب ﷺ، لِيُجْعَلَ طريقُ الخِتامِ مفتوحًا، فكُلَّما تهيَّأ القارئ لانتهاء الغايةِ بما بعدَ (إلى) انبَلَجَ لهُ طريقُ حقٍّ جديدٍ يُلغي اكتمال المسعى التّحريريّ عند حدٍّ زمنيٍ مُعَيَّنٍ، لِيُسلِّمَه لمن هو بَعدَهُ، في إشارةٍ واضحةٍ إلى استحالةِ إغفال الأرض المُباركةِ، أو نسيان قضيّتها مهما طال الاحتلال.

وبناءً على ما سَبَقَ يُمكنُ القَولُ: إنَّ الشّاعرَ قد أسّسَ لرؤيتهِ المُعاصِرَةِ المَشحونَةِ بِسَعْيِه إلى تصويرِ الحاضِرِ، من خلالِ التّحوُّلِ التّاريخيّ وما له من أَثَرٍ جماليٍّ فنّيٍّ. ومن أجل ذلك تبطّنت الدّلالاتُ في شخصيّاتِ التّاريخِ وأحداثِهِ، الّتي أمستْ شواهِدَ حيَّةً في النّصوصِ الشّعريَّةِ، وسماتٍ راسخةً بَعُمقِها السّيميائيّ الّذي يزيدُ من درجةِ التّوتُّرِ الشّعريّ الماثِلِ بين الأزمانِ المُتضادّةِ، والمُنتَهي بِربطِ دقائق جُزئيّاتِه إلى البَهجةِ المُلازِمَةِ انكشافَ المعنى الحقيقيّ، وتجلّيهِ أمامَ القارئ.

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣٤.

ثانيًا– التّناصّ الأسطوريُّ.

لقد مَنحت الأساطيرُ الأجناسَ الأدبيّةَ رؤىً متنوّعة، ورَفَدتْ الأدباءَ بآفاقٍ مفتوحةٍ، وشَحَذَتْ المُخَيّلة الإنسانيّة لإنتاجِ بنىً جديدة ذات مستوى أكثرَ غَورًا وأعمقَ دلالةً، فقد جسّدت المشاعرَ الإنسانيّة، والمخاوِفَ في العصور البدائيّة، إذ تحتوي بين طيّاتها عوالمَ فكريّةٍ عميقةٍ، وإرثًا ثقافيًّا تاريخيًّا مُمتدًّا ومُرْتبطًا بالنّشاط الفكريّ والأدبيّ للبشريّة.(١)

وقد احتلّت الاسطورةُ موقِعًا استراتيجيًّا في حقل فلسفة العُلومِ الّتي نَمَت حول علم الدّلائل والنّقد الأدبيّ وما سواها من العلوم الإنسانيّة، وذلك بعدما هيمَنت العَقلانيّةُ حينًا من الدّهر، ورُدَّ الاعتبارُ إلى الخيال والرّمز، فلمْ يعد الفكرُ الأسطوريُّ ضربًا سفيهًا من القول يلتصق بصاحِبه، وإنّما غَدَت نَمَطًا مِنْ أنماط التّعبيرِ والتّفكيرِ الدّلاليّ المُعَمَّقِ في سلوكِ الفردِ ومُمارساته.(٢)

واستقى هارون هاشم رشيد من الأساطير القديمة ما يمدّ نصوصّه الموازية الحاضرةَ بمُعادلاتٍ دلاليّةٍ من خلال التّعالي النّصّيّ الأسطوريّ، فالأسطورة جزءٌ من تاريخٍ أُمَمِيٍّ قديمٍ، وحلقةُ اتّصالٍ مُهمّةٍ بالماضي، وهي انبثاقٌ عن سلوكٍ فكريٍّ مُرتَبطٍ بجانبٍ ميثولوجيٍّ يتخلّلهُ الخيالُ التّصوُّريُّ المُشبَع بذِكْرِ تفاصيل غير منسجمةٍ والمنطقَ العقليَّ، فقد مال النّاسُ قديمًا إلى تفسيرِ الظّواهر الحَوشيّةِ والعجيبةِ انطلاقًا من افتراضِ وجودِ قُوىً خارقة للعادةِ تتحكّمُ في تلكَ الظّواهرِ بطريقةٍ يعجَزُها الإنسان العاديّ، وقد تمطّى تأثيرُ هذا التّفكير حتى طال الشّعر الحديث، الّذي أخذ يوظِّفُها ضمن إطاراتٍ إبداعيّةٍ حداثيّةٍ دون انعزالٍ عن الحقل السّيميائيّ الدّلاليّ.

---

(١) ينظر: السّلامي، إياد، **التّناصّ الأسطوريّ في المسرح**، ٨٣.

(٢) ينظر: عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، ٥، ٦.

وقد تأثّر هارون هاشم رشيد بالأساطير القديمة، ومثالها أسطورة (طائر العنقاء)، الّتي كانت وسيلةَ تَحوُّلٍ في المعاني المُضَمَّنة في الخطاب الشّعريّ، وذلك في قوله: [مجزوء الكامل]

مـــاذا لَدَينـــا نحنُ غيـــ ـرَ الدّمـــعِ والحُرَقِ الشِّـدادْ
مـــاذا لَدَينـــا نحنُ بُعْـــ ـثِرْنا وأضـحَينـا رَمـــادْ
طَمَـسَ الجُنـــاةُ الآثمـــو ـنَ سُطُورَنا، مَسَحوا المِدادْ
سَـــحبُـــوا على أشـلائنـــا أذيالَهـــمْ هـــدُّوا العِمـــادْ
لـكنّنـــا تـــحـــت الرَّمـــا دِ نَظَـــلُّ نـــارًا واتِّـقـادْ[1]

فالعنقاءً طائرٌ أسطوريٌّ وُجِدَ صداهُ في الأساطير اليونانيّة، وقِيلَ إنّ اليونانيّين ينسِبونهُ إلى بلاد العرب[2]، فكان العربُ إذا أخبَروا عن هلاكِ شيءٍ قالوا: "حلَّقتْ في الجوّ عنقاءُ مغرب"[3]، كما أنّهم رمزوا بها إلى استحالةِ حدوثِ الأمرِ، وذلك من باب انعدامِ تصديقهم الأسطورة؛ كونها مُخالفة للمنطق العقليّ.[4] وتتلخّصُ في أنّ طائرَ العنقاءِ حين يدنو من الموتِ يبني لنفسِه مَحرَقةً ويندَفِعُ إلى اللّهَبِ، وبعد تسعةِ أيّامٍ يَخرُجُ مرّةً أخرى جديدًا من رمادِهِ القديم.[5]

وتُشكّلُ العنقاء في خطاب الشّاعر بؤرةً دلاليّةً جاذبةً نحو فِكرةِ البَعْثِ والتّجدُّدِ، وهذا ما بَرَزَ في البيت الأخير من المقطع الشّعريّ السّابق، الّذي شكّل حالةً شُعوريَّةً مُنافيةً لسابقتها في الأبيات الأربعة الأولى، فبَعدَ الدّمعِ والحرقِ والطَّمسِ يُستَدْرَكُ الإلماحُ السّلبيُّ بـ(لكنّنا)، لينبعثَ الفلسطينيُّ من رماده نارًا مُتَّقِدَةً.

---

(١) **الأعمال الشعريّة**، ١٨١/٢.
(٢) ينظر: عجينة، محمّد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، ٣٣٦.
(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ٧/ ١٢١.
(٤) ينظر: **المرجع نفسه**، ٧/ ١٢١.
(٥) ينظر: آشكروفت، فرنسيس، **العيش على حافّة الخطر**، ١٦٣.

وتنبغي الإشارة إلى أنّ هارون هاشم رشيد قد تناصّ مع فكرةِ الأسطورةِ بصورةٍ غير مُباشِرةٍ، لإيصالِ إنتاجٍ دلاليٍّ مَفادُهُ أنَّ الإنسان الفلسطينيَّ ظلَّ رافضًا الذُلَّ، حتّى ألقى بنفسه أمامَ عدوّهِ في محرَقة الاحتلال دفاعًا وثباتًا في الأرض، ثمّ ليَخْرُجَ من رمادِ الأجيالِ المُقاوِمَةِ أجيالًا جديدةً يانعةً من الفلسطينيّين الرّاسخينَ على مبادئهم المُتَوارَثة، فإنّ "الولادةَ الجديدةَ لا تَتِمُّ دون افتداءٍ أو تضحِيةٍ"[١]، وهذا الافتداءُ يستقي ديمومَتَهُ من الدّالِّ (نظلُّ)، المُقتَرن بِفعليَّةِ الثّورةِ المرصودة ضمنيًّا في سيميائيّة النّار والاتّقادِ، وهذه الإيحاءات المُتوارِدَة داخليًّا تتوالدُ لتُثيرَ الإحساسَ الذّاتيَّ والجماعيَّ بحَتميَّةِ انقلابِ الحالة السّلبيَّةِ المُرافقةِ لفجائعيّةِ الضّياعِ الدّاخليّ والخارجيّ، الّتي سبَّبها الاحتلالُ اليهوديُّ.

ومن الأساطير الّتي تناصّ معها هارون هاشم رشيد أسطورة (المارد)، بما فيها من سيمياء التّمرّدِ والخروج عن الطّبيعة، فقد عُرِفَ المارِدُ بصورتين: حقيقيّةٍ وخياليّة، أمّا الحقيقيّة فظَهَرَت في العقيدة الإسلاميّة، إذ المارِدُ فيها مخلوقٌ ناريٌّ هوائيٌّ من الجنِّ العاتي الشِّرّير، فالمَرْدُ يعني التّطاوُل بالكِبْرِ والمعاصي[٢]، وقد ضُمَّ إلى جُملة الدّراسات الميثولوجيّةِ الحديثة، فمن وُجهةِ نظرٍ ذاتيّة يمكن القول: إنّ الطّبيعة الهوائيّة للجنّ تقتضي ارتباط مزيَّةِ التّستُّرِ والخفاء فيه، وفِكرة الاندلاسِ المادّيّ للشّيء وتَنَحّيْهِ عن الحواسّ تعلّلُ للعُلماء دراسَتهم له ضمن الجانب الميثولوجيّ.

وبالنّظر إلى التّصوير الخياليّ للمارد في الأساطير اليونانيّة المبنيَّةِ على مُخالفةِ الواقع، نَجِدُ ظُهورَه على شاكلةٍ إلهيّةٍ عِملاقةٍ مُخيفةٍ، تمتلكُ قوىً خارقةً ومُنْقِذةً تُخرِجُ البَشَرَ من كُروبِهم،

---

(١) عصفور، جابر، **أقنعة الشّعر المعاصر: مهيار الدّمشقي**، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الأول، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٨١م: ١٣٣.

(٢) ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة "مَرَدَ"، ٣/ ٤٠٠، والبغدادي، عبد القادر، **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، ٦/ ١٧٥.

وتحلُّ مشاكِلَهم[١]، أمّا في قصص ألف ليلة وليلة فقد صُوِّرَ فيها الماردُ في صورةٍ مُشابِهةٍ لصورَتِهِ في الإسلام، فهو كائنٌ من الجنّ ذو طبيعةٍ هوائيّةٍ، وينتقلُ بسرعةٍ خارقةٍ في الأرضِ، هذا إلى جانب إضفاء بعضِ الخصائصِ الخياليّةِ القصصيّةِ إلى طبيعةِ شخصيَّته.[٢]

وقد لامسَ هارون هاشم رشيد في نصوصه الشّعريّة كُنْهَ ما سَبَقَ، مُركِّزًا الحيويَّة الدّلاليّة على خاصّيّتي التّمرّد والقوّة الخارقة، لكنّ الفارقَ يتبدّى في إحجامهِ عن كلّ ما يَنْتُجُ عن هذا التّمرّد من شرٍّ وفسادٍ إلّا ضدّ الأعداء، وذلك من خلال استدعاء الرّمز ليكون موازيًا لشخصيَّة الطّفل الفلسطينيّ المُقاوِم، ومثال ذلك قوله: [الكامل]

أيّـــامُ غـــزَّةَ هـاشِـمٍ مـشبوبـــةٌ تتلاحَــقُ الثّـــوراتُ فيهــا تَهــدُرُ
وأنا الصّبـــيُّ أدورُ في حــاراتِــهـا أرمـــي جُنـــودَ الإنجليــز، وأزْجُرُ
عُلِّمتُ منها، كيفَ يَنهـضُ مَـاردًا طِــفْــلٌ، وكيفَ يُرَوِّعُ المُستَعمِرُ[٣]

وقولُهُ في موضِعٍ آخرَ:

من رأى،
كيفَ يصيرُ الطِّفلُ
في وجه الغُزاةِ
مـارِدًا،
يَقْذِفُ بالهَولِ،
وبالموتِ عِداه[٤]

---

(١) ينظر: خشبة، دريني، **أساطير الحبّ والجمال عند اليونان**، ٢/ ٣٧٩.
(٢) ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ٤/ ٥٥.
(٣) **الأعمال الشِعريّة**، ٢/ ١٢٧.
(٤) **المصدر نفسه**، ٢/ ٢٠٣.

ففي الموضِعَينِ كليهما تتكشّفُ الهَيمَنةُ الرّمزيّةُ على طبيعة الطّفل الفلسطينيّ الّذي يعكسُ افتراضاتِ التّلقّي بالضّعفِ الجسديّ المُرافقِ للإنسان في هذه المرحلة العُمريَّةِ، وهنا تظهرُ الوظيفةُ النّفعيَّةُ للتّناصّ الأسطوريّ، الّذي شكّل إطارًا جامعًا لتجربة شعوريّةٍ مُتَّحدةِ الموقفِ، وهذه التّجربةُ انطلقت من الذّاتِ الطّفوليّة في المقطع الأوّلِ عَبْرَ إشاريّةِ الضّمير المتكلّم (أنا الصّبيُّ)، وتربّعَتْ في المقطعِ الثّاني لِتَصِفَ تحوُّلَ الإنسانِ الطّفلِ الآخرِ الثّائرِ (يصيرُ الطّفلُ).

وبالنّظَرِ إلى التّكوين الدّاخلي المُحيطِ بالتّداخل النّصّيّ يمكن الوصول إلى المُدَرّجِ الدّلاليّ القائدِ إلى تبئير المدلولات الغائبة من خلال الدّوال الحاضرة، فالدّوال الماثلة في قوله: (يروّعُ المستعمرُ)، و(في وجه الغُزاةِ)، و(يقذِفُ بالهَولِ عِداه) تكشِفُ الغطاء عن المدلولات الغائبة الدّقيقة الّتي ترمي إلى تحديدِ اتّجاه القوَّةِ التَّمرُّديّة النّاهضة في طِفلِ فلسطين، فهي ضدّ العدوّ دون غيره.

وقد رافقَ ما سَبَقَ رصْفٌ آخر للدّلالات في حركةٍ فعليّةٍ نفسيَّةٍ رافضةٍ، تعكسُ ما يختلجُ في نفس الشّاعر من تحدٍّ للعذاباتِ، فما قَوْلُهُ: (ينهضُ، ويروّع، ويصير ماردًا، ويقذِفُ) إلّا مكوّنات علاميّة ذات فاعليّةٍ وظيفيَّةٍ في تكثيف المعنى، وشدِّ المُتلقّي إلى النّصّ.

أضِف إلى ذلك الصّيرورة التّحوُّليّة الكامنة في السّياق الفعليّ المُرافق لحالِ الطّفل، والمُعبّرة في الوقتِ عينه عن تبدُّل الصُّور، فقوله: (ينهضُ) في الموضع الشّعريّ الأول، و(يصيرُ) في الموضع الثّاني، يحمِلُ سيمياء النّقلةِ من الحالة الطُّفوليّة الوديعةِ، إلى حالةٍ نقيضةٍ مُتأجّجةٍ بالثَّورةِ والهَيَجان.

وفي أسطورة (بساط الرّيح) يتجلّى تصويرُ الاختزالِ الزّمنيّ والمكانيّ، فبساط الرّيحِ وسيلةٌ خياليّةٌ من وسائل النَّقْلِ الّتي ظهرت في القصص العربيّة القديمة، والقصص المزعومة الّتي

ارتبطت بالنّبيّ سُليمان عليه السّلام، فهو بساطٌ يطيرُ في الفضاءِ ويحمِلُ صاحِبَهُ أينما يشاءُ، ثمّ ينقله من أقصى الدّنيا إلى أقصاها في لحظاتٍ.[١]

وقد استغلَّ هارون هاشم رشيد الفاعليّةَ الدّلاليّةَ لجوهر هذه الأسطورة في قصيدةٍ وجَّهَها إلى روح الفدائيّ الفلسطينيّ (علي طه)، قائدِ عمليّة مطار اللّد (سابينا) سنة ١٩٧٢م، ويقول فيها:

وهو،

على بســاط الرّيحِ

سابحٌ، مُسافِرٌ

يُحاوِرُ الشّجَنْ

عيناهُ

في دروبِ اللّدِ

في الرّملة تسرحان،

في ليلاتِ بيتِ دجن

يا لدُّ

ها أنا بالدّيناميت

عُدْتُ، يا مدينتي

مُحَزَّمًا

وبالرّصاصِ مُخْتَزَنْ[٢]

وقد نُفِّذَت عمليّة (سابينا) بحنكةٍ تخطيطيّةٍ ذكيةٍ وجريئة، إذ استقلّ المُقاوِمُ طائرةً من بيروت إلى رومانيا، ومنها إلى ألمانيا، ثم بلجيكا، ومن بلجيكا إلى يافا في الرّحلة (٥٧١)، الّتي تمّ فيها

---

(١) ينظر: قطب، سيّد، **في ظلال القرآن**، ٤/ ٢٣٩١، وكيلاني، كامل، **بساط الرّيح**، ٢٦.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٨٤– ١٨٥.

اختطافُ الطّائرة وتوجيه مَسَارِها إلى اللّدّ، وتَبِعَت ذلك مُفاوضاتٌ بين قوّات الاحتلال والمقاوم علي طه، الّذي طالبَ بالإفراجِ عن ثلاثمئةٍ وخمسة عشر أسيرًا فلسطينيّا في سجون الاحتلال اليهوديّ، وانتهت هذه المُناوَرَةُ العسكريّةُ باستشهادِ مُنَفّذي العمليّة، وأيّما كانت النّتيجة فإن هذه العمليّة اعتُبِرتْ الأولى مِنْ نوعِها في العالمِ، كونها كَشَفَت حذاقةَ الإنسانِ الفلسطينيّ في استغفال المقدرة العسكرية، وعبور كلّ هذه المسافات بُعُبوّاتٍ ناسفةٍ، ومُسدّساتٍ، وقنابل يدويّة.(١)

والنّاظر في تفاصيل العمليّةِ يُعّلِّلُ للشّاعرِ تناصَّهُ مع أسطورة بساط الرّيحِ، للعبور الزّمنيّ والمكانيّ المُشبَعِ بالمُغامرةِ والمُخاطرةِ والسُّرعةِ، هذا إلى جانب سُهَولةِ العُبورِ وانعدامِ العراقيلِ فيه، ثُمَّ إنّ الخطّ الدّلاليّ الرّابط بينَ النّصّ المؤثِّر والنّصّ المُتأثِّرِ تتفرَّعُ منه دلالتَي العُلوّ والانفراد، والعُلوّ مُتَأطّرٌ في جانبين، أمّا الأوّل فقريبٌ مُستَدَلٌّ إليه من ارتفاعِ المسافة بينَ الأرضِ وبساط الرّيحِ، والأرضِ والرّحلاتِ الجوّيَةِ بالطّائرات، والثّاني غائرُ الدّلالةِ، ومُدْرَكٌ من نموذجيَّةِ الموقِفِ البطوليّ.

وبالعودة إلى دلالة الانفرادِ فإنّها مُتوازيةٌ في النّصّ مع الصّورة الذّهنيّة الّتي ولّدها الضّميرُ (هو) الّذي خُصَ بالاهتمام دون غيرهِ عَبْرَ تقديمه في التّركيب اللّغويّ (هو على بساط الرّيح)، وهذا يُفضي إلى استنتاجِ البراعة الأدبيّة في استغلالِ فاعليّةِ سيمياءِ المكانِ في تنميةِ الشّخصيّة الماثلةِ فيه. وبذا يكون الشّاعر قد تدرّجَ في عَرْضِ وجوه الاهتماماتِ الّتي ينبغي على المُتَلَقّي الوقوف عليها في فكِّ اللّغزِ التّناصّيّ.

وبالانتقال من تنامي إيجابيّة الدّلالة الأسطوريّة إلى سلبيّتها يَتَبَدّى لنا (الغُول) في أسطورته ذات المخزون العلاميّ المشحون بالوحشيّةِ المُفرِطةِ، تلك الّتي تتراوحُ ما بين الفظاعة الشّكليّة

(١) ينظر: صدقة، أريج، **حروب الظّلال الإسرائيليّة وسياسات الاغتيال**، ١٧– ١٩.

والفظاظَةِ الدّاخليّة، وتوظيفُ مثل هذه الشّخصيّة السّلبيّة ما هو إلّا تفجيرٌ لطاقةٍ انفعاليّةٍ داخليّةٍ تفتحُ العيونَ على إشكاليّاتٍ واقعيّةٍ تَمَسُّ التّجربةَ الشّعوريّةَ وتؤثّرُ فيها.

وتجسيمُ الانفعالاتِ الدّاخليّة السّلبيةِ في شخصيّاتٍ وحشيّةٍ يَصُبُّ جُلَّ تركيزِ القارئ على صُلبِ العُقدَةِ السّيميائيّة، الّتي تُضفي بِحيثيّاتِها الدّاخليّة معالمَ الإثارة على نسيجِ الصّورة الشّعريّة الأسطوريّة، وقد اختارَ هارون هاشم رشيد أسطورة الغول مُستَنطِقًا إياها بوصْفِها انعكاسًا بيّنًا للاحتلال.

وقد برزت شخصيّة الغول في القصص الجاهليّ بصورةٍ شهيرةٍ تَصِفُ خَطَرَهُ وشراسته[١]، كما وَرَدَ في قصص السّندباد البحري.[٢] وقد مدّ الشّاعرُ نصوصَه بفَيضٍ من الحقائق المكنونة المُستَمَدّةِ من المجالِ التّناصّيّ الأسطوريّ بوصفِهِ تكتيكًا مُصَوِّرًا للواقع البَشِع، ومثال ذلك قولُه:

[الكامل]

غِيْلَتْ دِيــارٌ، واستُبيحَــتْ أرْبُـعٌ وتلاحَــقَ التّزويــرُ والتَّدجيــلُ

فالقدسُ، وهي أعزُّ ما في أُمَّتي سُبِيَــتْ وحَطَّت فَوقَها اسرائيـلُ

والموطِــنُ العربــيُّ مَنْ نادَيتَــهُ للوَحـدةِ الكُبرى طَواهُ الـغُــولُ[٣]

ففي هذه الأبيات يمرُّ الشّاعر فوق المَصاعبِ في قصيدةٍ يُعاتِبُ فيها أبناء العُروبَةِ، وقد بَرَزَ الأثَرُ الدّلاليُّ الأسطوريُّ في النّصّ الحاضر الماثل لاستكشافِ حالةٍ من القلقِ النّفسيّ المُرتَبطِ بالضّعف العربيّ ارتباطًا شُعوريًّا.

---

(١) ينظر: علي، جواد، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ١٢/ ٣٠٤.

(٢) ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ٣/ ٢٨٨.

(٣) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٤٦٢.

وهذا القلقُ ناتجٌ من تَصَوُّرِ مشكلةٍ تتجاوزُ الفرديَّةَ إلى المجموعِ، عابرًا في دلالته فوق الاحتلال اليهوديّ الّذي هو صنيعٌ استعماريٌّ بَحتٌ، ولاسيّما أنّ التّعاضُد السّيميائيّ المحيط بالتّناصّ يرفِدُ الصّورة الشّعريَّةَ الأسطوريّةَ من خلال الاستهداءِ بالدّوالِّ اللّفظيّة الّتي توصل إلى فكّ المدلولاتِ الإشاريّة في العلاقة التّناصّيّة، فالسّطور الشّعريّة تتلاحّقُ فيها الأفعالُ المبنيَّةُ للمجهولِ في مُحاولةٍ من الشّاعرِ في تشويشِ أُفقِ التّوقّعاتِ الأوليّة الّتي قد تُقلّل من إثارة الفِكرة الّتي تحمِلُها لفظة (الغول)، فقال: (غِيْلَتْ، واستُبِيْحَتْ، وسُبِيَتْ)، وهي في معانيها تُعَبِّرُ عن الواقعيّةِ الإيحائيّة السّلبيّة الأوّليّة.

ثمّ تتّسعُ الدّائرةُ الدّلاليّة في جموعٍ مكانيّةٍ تتواءمُ مع الواقع الاستعماريّ المُتَمَطِّي في البلاد العربيّة، فقال: (ديارٌ، وأَربُعٌ). ولتقريبِ المسافةِ الدّلاليّة أخذَ الشّاعر يُفاضِلُ بين تلك الأمكنة، جاعلًا القُدسَ أعَزَّها، ومؤكِّدًا على بقائها مدينةً فاضلةً، وذلك في قوْلِه: (فالقُدسُ وهي أعزُّ ما في أُمَّتي).

وتِبعًا لهذا التّمهيد الدّلاليّ تتبلورُ التّجربةُ المُعاصِرة، الّتي ظَهَرتْ في الخَيبَةِ المُدْرَكَةِ ذِهنيًّا من فعليَّةِ (الطَّيِّ)، فطَيُّ المَوطِنُ العربيّ يوحي بانكماشِ النَّفْعِ المُرْتَجَى مِنَ الوَحدَةِ أمامَ عَظَمَةِ المكان، والشُّخوص، والعَتاد، والحضاراتِ المُمتدّةِ في بلاد العرب؛ نتيجةً للسّيطرةِ الوحشيّةِ الاستعماريّةِ الّتي ما انفكَّتْ تتحكَّمُ في مَجامِعِ الأمَّةِ المُغَيَّبةِ عن الوَعي، وهذا ما شكّل انتكاسًا شُعوريًّا في نفسِ الشّاعرِ ظهرَ في أبياتٍ لاحقةٍ في قَوله:

فــإذا حَزِنْــتُ، فلا عِتَابَ فإنّني في الحُـزنِ مَعْجُونٌ به مَجْبُولُ

فاليومَ تَطْفَـحُ بالعَذابِ مَواجِعـي فأضُــمُّ أجنِحَتــي أســىً وأميــلُ[1]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٤٦٣.

ومن رؤيةٍ ذاتيّةٍ يظهَرُ أنّ هارون هاشم رشيد قد قدَّمَ مشاهدَ أسطوريَّة في خطاباتهِ الشّعريّة، في اتّكاءٍ منه إلى الرّمز المُعَمَّق المُتَواري بَذكاءٍ بين طيّات الشّخوص والأحداث، فما كانَ التّناصّ إلّا صدىً مُنَحدِرًا من صُلْبِ التّجاربِ الشّعوريّةِ الذّاتيّةِ والجماعيّة.

والحقُّ أنَّ تلك الأساطير الخُرافيّة المُتمَخِّضَة عن تاريخِ البشريّةِ بما فيها من أنماطٍ أوليَّةٍ مُقدَّسَةٍ (الرُّوح، الغُول، السّحر، الإله...) أصبَحتْ في الأدبِ الحديثِ حاجةً من حوائجِ الحاضر، لإبرازِ حقيقةِ السّلوكِ الفكريّ والمَوقفيّ والقوميّ والعالميّ، دُونَ تَوَرُّطٍ في عَرضِ تلكِ الحقيقةِ بآليّةٍ واضحةٍ تمامَ الوضُوحِ. ثمَّ إنّ الأساطيرَ في شِعْرِ هارون هاشم رشيد أصبَحت مِساحةً ذات قابليّة لامتصاصِ المَوجاتِ النَّفسيَّةِ الّتي انحسَرَتْ حينًا واندَفَعَتْ أحيانًا، مع الحفاظِ على الخطوات الشّعريّة المُضيئَةِ، الّتي سَمَتْ –على اختلافِ أغراضها– بهَدَفِ الشّاعرِ وهَدفِ الشّعب الفلسطينيّ في استنهاضِ الهِمَمِ لتحريرِ البلادِ الفلسطينيّة.

الفصل الثّالث– التّناصّ الأدبيّ والشّعبيّ.

أوّلا– التّناصّ الأدبيّ.

أ. الخارجيّ

١. التّناصّ مع الشّعر القديم.

٢. التّناصّ مع الشّعر الحديث.

ب.الدّاخليّ

ثانيًا– التّناصّ الشّعبيّ.

أ. الحكاية الشّعبيّة.

ب.الأغنية الشّعبيّة.

ت.اللّباس الشّعبيّ.

الفصل الثّالث– التّناصّ الأدبيّ والشّعبيّ.

إن للتّراثين الأدبيّ والشّعبيّ دورًا فاعلًا في رَفْدِ الأدبِ الحديثِ بملامحَ شعريّةٍ تنقُلُهُ إلى باحةِ التَّجربة الواسعة، والإحساس الشّعريّ العميق والمُكثَّفِ، فشُعراءُ التَّجربةِ الجديدةِ استطاعوا أن "ينظروا إلى التّراثِ من بُعدٍ مُناسبٍ، وأن يتمثَّلوه لا صورًا وأشكالًا، بل جوهرًا وروحًا ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنويّة".(١)

والتّناصّ مع التّراث الأدبيّ يخلقُ نوعًا من التّوازن بين الجذور الضّاربةِ في الماضي، والفروع النّاهضة على سطح الحاضر(٢)، وهو اتّصالٌ فكريٌّ بين فئةٍ خاصّةٍ من الجماعات الإنسانيّةِ الّتي وثَّقتْ في نتاجاتها تجاربَ الأممِ على مدى الأزمان، أمّا التّراث الشّعبيّ فهو انعكاسٌ لفكرِ الشّعبِ، وواقعه، وهمومه، وآلامه الّتي يختصُّ بها دون غيره من الشّعوب الأخرى، وله أثرٌ بليغٌ في عمليّةِ الاتصالِ والتّواصلِ بين الكاتب والقارئ.(٣)

وعلاقة الشّاعر المعاصر بالتّراث علاقةُ استيعابٍ وفَهمٍ وإدراكٍ واعٍ للمعاني الإنسانيّة والتّاريخيّة، واستخراجه لها في ضَوءِ التّجاربِ المعاصِرَةِ ما هو إلّا إضفاءٌ لصفة الدّيمومةِ لهذا التّراثِ بالدّرجة الأولى، ثمّ استخدامُه علامةً رمزيَّةً خفيَّةً لتفجير مكنونات النَّفس المُعبِّرةِ عن الواقع المَعيشِ(٤). وهذا الفصلُ سيتناولُ وجوه التّلاقي التّراثيّ الأدبيّ الشّعريّ، والشّعبيّ؛ لبيانِ مدى فاعليّتها في تصويرِ رؤيةِ هارون هاشم رشيد المُعاصِرةِ.

---

(١) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، ٢٨.

(٢) ينظر: **المرجع نفسه**، ٢٨.

(٣) ينظر: سماحي، رفيقة، **التّناصّ في رواية خرفان المولي**، ٧٧.

(٤) ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **المرجع السّابق**، ٣٠.

أوّلًا- التّناصّ الأدبيّ.

إنّ العلاقة بين الشّعر القديم والشّعر الحديثِ لا يمكن أن تقوم بأيّ حالٍ من الأحوال على العداء أو بيان أفضليّة المتأخّر على المتقدّم، بل العلاقة تكمن في الاستفادة المحفوفةِ بالمُغايَرةِ، تلك المُغايرة الّتي تتناولُ الشّكل حينًا، والتّجربة الشّعوريّةَ حينًا آخر.(١)

ولأنّ العلوم الإنسانيّة تتّخذُ صفة التّراكميّة والبناءِ فإنّ الشّعر الحديث لا يمكن أن ينقطع عن قديمه الّذي هو حجر الأساس وإنْ خرجَ عن إطار عمود الشّعر في بعض أحيانه. لذا لا يمكنُ نَفْي وجود ملامح الاستقاء من القديم في الشّعر الحديث، شريطة أن يخرجَ عن دائرة التّقليد، ليكونَ مزيجًا أدبيًّا من تجاربَ إنسانيَّةٍ زمنيّةٍ تصُبُّ في هدفٍ واحدٍ مفادُهُ إجلاءُ الغطاء عن معنًى نهائيٍّ مُرتَجى، مع التّأكيد عليه؛ لخدمة الرّؤية الحاضرة.

وقد ضمَّن هارون هاشم رشيد في قصائده نصوصًا تراوحتْ بين الخارجيّةِ المنهولة من أشعار الشُّعراء القُدماءِ، أو المُعاصرين المرحليّين، والدّاخليّة الّتي استقاها الشّاعر من نصوصِهِ السّابقةِ. ومهما يكن من أمرٍ فإنّ النّصوص الأدبيّة تحتوي فضاءاتٍ بيضاء، وفَجَواتٍ لا بدَّ من مَلْئِها، وهذه الفضاءات قد تركها المؤلّفُ لِيملَأَها المُتلقّي، الّذي يُبادرُ بالتّأويل الإشاريّ للنّصّ مع الحفاظِ على المعنى العامّ له، وهذا لا ينفي ضرورةَ رجوع المؤلِّفِ إلى سلسلةٍ من القدراتِ الّتي تُعطي المضمونَ للعباراتِ المُؤَلَّفةِ، لذا فهو يتوقّع رجوع القارئ النّموذجيّ إلى تلك القدراتِ نفسِها، وهذا يساعدُ في تحقيق النّصّ بالطّريقةِ الّتي يفكّرُ فيها المؤلِف، فيتحرّك القارئ تأويليًّا لملْءِ الفضاءات البيضاء كما تحرّك المؤلّفُ توليديًّا.(٢)

---

(١) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ١٩.

(٢) ينظر: بو حسن، أحمد، **نظريّة الأدب: القراءة- الفهم- التّأويل**، ٣١، ٣٥.

ولتأويل الطّبيعة السّيميائيّة المنوطة بالتّناصّ الأدبيّ الشّعريّ وَجَبَ تفصيل القول في نوعين أساسيّين فيه، هما: الخارجيّ، والدّاخليّ.

أ. الخارجيّ.

إنّ الشّاعر المُعاصر قد اختار أن يجعل من التّناصّ مع التّراث الشّعريّ وسيطًا لإرسال همومه وقضاياه؛ لتحقيق هدفٍ مزدوجٍ يمنح فيه التّجربة نوعًا من الأصالة والشّمول عن طريق ربطها بالتّجربة الإنسانيّة القديمة في زمانها وفي معناها الشّامل، ويثري من ناحيةٍ أخرى مُعطَياته بالدّلالات الجديدة، ويُكسِبُها حياةً جديدةً كذلك، وبذا يُؤخَذُ الشِّعرُ الماضي من أصوات الماضي إلى الحاضر[١]، وتراوَحَ الأخذُ الشّعريّ في شعر هارون هاشم رشيد بين الأخذ من الشّعر القديمِ، والشّعر الحديثِ المُعاصِر.

١. التّناصّ مع الشّعر القديم.

يشكّل الشّعر القديمُ رافدًا من الرّوافد الذّهنيّة العقليّة للشّعراء، حيثُ يمكنُ وَصْفُ هذا النّوع من التّناصّ بأنّه أخْذٌ لتجربةٍ شعريَّةٍ سابقةٍ، يُسقِطُ عليها الشّاعرُ المُحدَثُ همومَهُ وآلامه وتطلُّعاته، وينزاحُ فيها عن الوَصْفِ المباشِر للواقع الحاضرِ إلى الماضي البعيدِ، متجاوزًا رغمَ ذلكَ الدّلالاتِ السّابقة، وبانِيًا فضاءً شعريًّا جديدًا يتناسَبُ وعُمْقَ تجرِبَتِهِ الواقعيّةِ الّتي يعيشُها. وقد تنوّع التّناصّ مع الموروث الشّعريّ القديمِ بأطيافِه المختلفةِ ليبني في الحطاب الشّعريّ الحديثِ لوحاتٍ منمنمةٍ من الفنّ الشّعريّ [٢]، ومن الشّعراء القدماء الّذين استقى هارون هاشم

(١) ينظر: زايد، على عشري، **استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر**، ٥٩.
(٢) ينظر: شعث، أحمد جبر، **جماليّات التّناصّ**، ١٧٨.

رشيد أجزاءً من أشعارَهم وضمّنها في شعره: المهلهل بن ربيعة، وعبّاس بن مراس، والمتنبّي، وأبو فراسٍ الحمدانيّ.

وتعدّدت الطّرائق التّكنيكيّة الّتي استخدمها هارون هاشم رشيد في تناصّه مع النّصوص الأدبيّة الخارجيّة، وأوّلها: مثولُ الصّورة الشّعريّة القديمة في الشّعر الحديث، ومثال ذلك توظيف صورة (كأس الموت)، أو (كأس المنيّة) الّتي ظهرت في شعر شعر المهلهل بن ربيعة في قوله:

[الخفيف]

ما أُرَجِّي في العَيشِ بَعْدَ نَدَامى يَ أراهُمْ سُقُـوا بِكَـأسِ حَلَاقِ[1]

ويقول هارون هاشم رشيد: [الكامل]

مُوتُوا كَمَا تَبغُونَ أنتـمْ مَوْتَنـا وتَجَرَّعُوا كأسَ المَنِيَّةِ واشهَدوا[2]

فقد تلاقّت الصّورة في البيتينِ رغم تشاكل الإيقاعات، والحالات الشّعوريّة، والأغراض الشّعريّة، فبيت المهلهل قيل في وَصفِ قَتلَى أبناء قبيلة تغلب، وسيطرت على الشّاعر فيه حالة من الأسى والحزن، بيد أنّ هارون هاشم رشيد قد تخطّى المفهوم العامّ الماضي الّذي وُضِعَت فيه الصّورة، وألبسها ثوبًا حداثيًّا أفصحَ فيه بصورة غير مباشرةٍ عن حالةٍ شعوريَّةٍ مِلْؤها الرّغبةُ في الانتقامِ والثّأر من الاحتلال اليهوديّ، ثمّ التّشفّي بموتهم في مرحلةٍ تحريريَّةٍ افتراضيَّةٍ ومستقبليَّةٍ من خلال النّموذج الشّعريّ المُعاصر.

ثمّ إنّ المعاني والمضامين هي الأحاسيس الأولى عند الشّاعر قبل أن تستوي في صورة أدبيّة، وتأخذُ ملمحًا وجوديًّا غامضًا قبل وجودها في نموذج شعريٍّ، ويكتملُ وُجودُها حينَ تُصاغُ

---

(١) **الدّيوان**، ٥٨.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣٠١.

في قالبٍ معيَّنٍ بكلِّ خصائصها الفكريّةِ واللّفظيّةِ[١]، وهارون هاشم رشيد أعادَ إحياء المعنى المسبوك في صورته الماضيةِ، وزخْرَفَها من خلال وضْعِها في قالبٍ موضوعيٍّ مُغايِرٍ، مع تطويع الألفاظ الدّاخليّة لتتناسقَ مع النّسيج البنائيّ الدّلاليّ العامّ، ففي الوقت الّذي استخدَم فيه المهلهل تركيب (سُقُوا) إلى جانب (كأسِ حلاقِ[٢])، نرى هارون هاشم رشيد في المقابل يُسبِقُ الصّورة بفعليَّةِ (التّجرُّع)، الّتي يُقصّد بها: "الشُّربُ قليلًا قليلًا"[٣] في وصفٍ منه لمشهَدٍ من مشاهد التّعذيب والانتقامِ المُزَلزِل الّذي يأملُ تحقيقَهُ ضدّ الاحتلال اليهوديّ الّذي أذاق الشّعب الفلسطينيّ صنوف العَذابِ.

وبالانتقال زمنيًّا إلى فترة ما بعد العصر الجاهليّ نجدُ أنّ هارون هاشم رشيد قد استقى من عبّاس بن مرداس[٤] صورة السّلاح اللّامع كالسّحاب المضيء في ظُلمةِ اللّيلِ، وذلك في قوله:

[الطّويل]

نُذِيْقُكُم والموتُ يَبنِي سُـرادِقًـا عَليكُمْ شَبَا حَدِّ السُّيوفِ البَواتِكِ

تَلـوحُ بـأيدِينَا كَمـا لاحَ بـارِقٌ تَـلَألأ فـي داجٍ مِنَ اللّيـلِ حالكِ[٥]

ويقول هارون هاشم رشيد: [الكامل]

حَجَرٌ إلى حَجَرٍ تواصِـل ثورّةٌ لِلغـاضبيـن لهيبُهـا لا يـحسـرُ

حَجَرٌ إلى حَجَرٍ تَـلألأ بـارِقٌ شَـقَّ الظّـلامَ ضِرَامُهُ المُتَسَعِّرُ[١]

---

(١) ينظر: ضيف، شوقي، **في النّقد الأدبيّ**، ١٦٤.

(٢) حلاق: اسمٌ للمنيَّةِ، ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "حَلَقَ"، ١٠/ ٦٦.

(٣) **المرجع نفسه**، مادّة "جَرَعَ"، ٨/ ٤٦.

(٤) العباس بن مرداس بن أبي عامر السّلميّ، من سادات قومه وأمّه الخنساء، وأدرك الجاهليّة والإسلام، وأسلم قبل فتح مكّة، وتوفّي في خلافة عمر بن الخطاب ﷺ. ينظر: الزّركلي، خير الدّين، **الأعلام**، ٣/ ٢٦٦، ٢٦٧.

(٥) **الدّيوان**، ١٣٠– ١٣١.

وقد قِيلَت أبيات عبّاس بن مرداس في يومٍ من أيّام العَرَبِ يُقالُ له (يوم الفيفاء)[٢]، مصوّرًا فيه شجاعة بني سليم، ومُسلِّطًا الضّوء على وصف أداة القتال، وهي السّيف القاطع الّذي لاح في ساحة المعركة كالسّحابِ ذي البَرقِ في اللّيلِ الدّاجي، وهذا إنّما يدلُّ على احتدام المعركةِ واشتدادِ وطيسها.

ويتفاعلُ هارون هاشم رشيد مع التّجربة الماضية في خطابه الشّعريّ الحديث، ليخلقَ نوعًا من التّلاحم بين الشّعر الحديثِ ومرجعيّاته، ويُثبتَ أنّ الأدب لا يمكنُ أن ينغلقَ على ذاته. فتتآزرُ الألفاظ في التّناصّ لتُنتِجَ مدلولاتٍ رمزيَّةٍ تلمسُ متنَ التّجربةِ المُعاصِرةِ، لذا غُيِّبَ السّيفُ وحلّ محلَّه الحَجَرُ، ذلك الّذي عُدَّ الوسيلة القتاليّة الأولى والوحيدة لأبناء الشّعب الفلسطينيّ ضدّ الاحتلال اليهوديّ. ثمّ يستوفي الشّاعرُ جوانب الصّورة المرجعيّة بِفَرضِ صورةٍ حسّيَّةٍ بصريّةٍ لونيّةٍ على الحَجَرِ، من خلال التّرابط الّذي استقرّ في تشبيههِ بالسّحابةِ ذات البَرقِ (حَجَرٌ إلى حَجَرٍ تلألأَ بارقٌ)، ولأنّ الحجرَ في طبيعته لا يمتلكُ خاصّيّة اللّمعانِ والإضاءة، فإنَّ هذا يقودُ إلى كشف مداركَ أعمق تطالُ نتيجةَ استخدام الوسيلةِ القتاليّةِ، الّتي تمثّلت في إشاريَّة قول الشّاعر: (تواصلُ ثورةٌ للغاضبين)، و(ضِرامه المتسعِّرُ)؛ الدّالّة على اشتعالِ لهيبِ الثّورةِ، وهنا تتّضحُ أقطاب الصّورة التّشبيهيّة الحسّيّة، فالحَجَرُ المتلألئ دليلُ الثّورة المُضرَمَةِ.

وتتّجه الصّورة السّابقة تتابعيًّا نحو كشف سيميائيّة (شقّ الظّلام) الّذي يُقصَدُ بهِ: التّحرير وزوال الاحتلال. وقد تعمّد الشّاعر مخالفة الصّورة التّراثيّة الشعريّة بجَعلِ الصّورة الحاضرةِ صورةً بليغةً، وذلك عبر تجريدِها من أداةِ التّشبيه، وبذا يجعلُها أكثر قوّةً وأعمقَ تأثيرًا عن سابقتها.

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٤٣.

(٢) يومٌ لقبيلة سليم على قبيلة كنانة. ينظر: الأندلسيّ، ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٦/ ٣٩.

وأمّا الأفق الصّوتيّ فيُثبِتُ في ذهنِ المُتلقي رغبةَ الشّاعرِ المُلِحَّةِ في عودةِ الأرض لأصحابها، وهذا الإلحاحُ نابعٌ من طابعِ التّكرار الصّوتيّ المُلازِمِ صوت (الرّاء) في رويّ القصيدةِ وألفاظها الدّاخليّةِ، ومثال ذلك قوله: (حجر، وثورة، ويحسرُ، وبارقٌ، وضرامُه، والمتسعّرُ...).

وبالتّحوُّلِ إلى ثاني التّكنيكات التّناصّيّة، نلحَظُ استثمارَ الشّاعرِ التّراثّ الشّعريّ العبّاسيّ عند المتنبّي، لا بتضمين الصّورةِ كما ورد سابقًا، وإنّما باستلهامِ الفكرة الشّعريّةِ؛ لتكونَ صوتًا ممتدًّا للعذابِ من الماضي إلى الحاضِرِ، وقد اتّخذَ هذا الصّوت طابعًا سلبيًّا تماهى في ملمَحٍ مُضادٍّ في الفكرةِ نفسها، تمثّلَ في بروزِ شَعِيرةٍ دينيّةٍ إسلاميّةٍ مقرونةٍ بالإيجاب في واقعها، وجعلِها مركزًا دلاليًّا سلبيًّا لكشفِ رَفْضٍ تامٍّ للتّجربةِ الشّعوريّةِ الماثلةِ في مضامينِ النّصّ وأفكارِهِ.

فيقول المتنبّي: [البسيط]

عِيْـدٌ بأيَّةِ حـالٍ عُدْتَ ياعيدُ بما مَضى أمْ لأمرٍ فيكَ تَجديدُ(١)

ويقول هارون هاشم رشيد: [الكامل]

يا عيدُ كيفَ على الدّيارِ تَعودُ والبُؤسُ مِـلْءُ يَديْكَ والتّنكيدُ(٢)

وعلى الرّغم من اختلاف التّجربة الواقعيّة الموضوعيّة عند الشّاعرينِ إلّا أنّ التّجربةَ الشّعوريّة شكّلتْ بُعدًا شموليًّا لحالةٍ من البؤسِ، والشّكوى، ورفضِ آلام الدّهرِ، وهذا الرّبط الزّمنيُّ للتّراث الأدبيّ الشّعريّ الماضي بالنّتاجِ الأدبيّ الحاضر يخَلِقُ نوعًا من التّفاعلِ الجَدَليّ في النّصّ، وذلكَ باستثارةِ ذِهنِ المتلقّي لاكتشافِ تداعياتِ التّوظيف الفنّيّ للتّناصّ في هذا الجانب.

---

(١) **الدّيوان**، ٥٠٦.

(٢) **الأعمال الشّعرية**، ١/ ٤٥.

فالمتنبّي نظمَ قصيدَتَه عندما خرجَ من مصرَ، واصِفًا في ثناياها لواعِجَ نفسه وما يجولُ في ذِهنِه[١]. أمّا هارون هاشم رشيد فنظم قصيدته لتكون انعكاسًا لحالةِ البؤسِ الجماعيّ الّتي يعيشُها الشّعب الفلسطينيّ نتيجة الممارسات العُدوانيّة الّتي يقوم بها الاحتلال اليهودي، مؤكّدًا أنّ العيدَ الحقّ يكونُ يوم النّصرِ والثّأرِ، وهذا ما استُشِفَّ من العَتَبَةِ النّصّيّة الأولى للخطاب الشّعريّ، وهو العنوان (العيدُ يومَ الثّأرِ)[٢]. كما أنَّ حِفْظَ الشّاعرِ الصّيغَةَ الأسلوبيّةَ الاستفهاميّةَ في قوله: (كيف على الدّيارِ تعودُ؟) يكشِفُ موقِفَ الاستغرابَ المُصاحِبَ للامتعاضِ من الواقع المُستَدلِّ إليه من خلال العلامات اللّغويّة السّياقيّة (البؤس، والتّنكيد).

وقد تعمّد الشّاعر أن يستقي من المتنبّي الانزياحَ المعنويَّ ذاته في توظيفِ (العيد) وهو رمزٌ سيميائيٌّ إيجابيٌّ مقرونٌ بمشاعر البهجةِ، ثمّ حَرفِهِ عن مساره الدّلاليّ الاعتياديّ؛ ليُصبِحَ وعاءً إشاريًّا سلبيًّا تصُبُّ فيه النَّزعات الشّعريّة الرّافضةِ للواقعِ من خلال استثمار العلامات اللّفظيَّةِ والأسلوبيَّةِ.

ولأنّ الصّورة الشّعريّةَ تنقِلُ انفعالَ الشّاعرِ وفِكرَتَه، فإنّه لا مناصَ من أن يكونَ الخيالُ وسيلة من وسائل استخدامِ اللّغةِ على نحوٍ يضمنُ به انتقال مشاعره إلى المُتلقّي على نحوٍ مؤثّرٍ[٣]، لذا جُعِلَت الصّورة عند هارون هاشم رشيد علامةً مرجعيّةً لتعميق الشّعور بصورةٍ تتفوَّقُ على النّصّ السّابقِ؛ ففي الحينِ الّذي عَمَدَ فيه المتنبّي إلى توظيفِ الاستفهام لخَلقِ حيرةٍ ملازِمةٍ للاضطّراب الدّاخليّ، كان هارون قد لجأ إلى تشخيص الحَدثِ، فقد جَعَلَ العيدَ يحمِلُ بين يديهِ بؤسًا تنامى حتّى

(١) ينظر: المتنبّي، **الدّيوان**، ٥٠٦– ٥٠٨.
(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٤٥.
(٣) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الأدبُ وفنونه– دراسة ونقد**، ٧٩.

مَلَأَ يديهِ، وذلك في قوله: (والبؤسُ ملءُ يديكَ والتَنكيدُ)، وقد مثّلت لفظة (ملء) علامةً تكوينيّة سيميائيّة مفادُها تكثيفُ العوالم النّفسيّة المكنونة خلفَ الصّورة الشّعريّة الظّاهرة.

أمّا الجانبُ الصّوتيّ فيَظهَرُ فيهِ ميلُ كلٍّ من الشّاعرَيْنِ إلى جَعْلِ قصائِدهم (داليّة)، "والقصائدُ الدّاليّة كثيرةُ الشّيوعِ في الشّعر العربيّ"(١)، وحرفُ الدّال في الشّعرِ سبيلٌ لتفجيرِ المكنونات الدّاخليّة؛ ذلكَ لما يَحمِلهُ من صِفات الشّدّةِ والجَهر.(٢)

ويتجلّى التّناصّ الشّعريّ الخارجيّ في موضع آخر عند هارون هاشم رشيد مع شعر المتنبّي، لكنّه يستلهمُ هذه المرّة مضمون الفكرة الماضية، ويستثمرها لرسم الإطار الواقعيّ الحاضر الّذي يُبرِزُ الفلسطينيّ في صورة جليّةٍ من صور الأنَفَةِ والشّموخِ.

فيقول المتنبّي: [الخفيف]

غيرَ أنَّ الفتى يُلاقي المنايا كالحاتٍ ولا يُلاقـي الهوانـا(٣)

ويقول هارون هاشم رشيد: [الخفيف]

غيـرَ أنَّ الفتى تَطاولَ ريـشٌ في جـناحيـهِ جـارِحٌ غـلَّابُ

شـدَّهُ للعشـاشِ تـوقٌ لَـهـُوفٌ واشتيـاقٌ مُـلـَوّعٌ وانجـذابُ

ألـفُ لبّيكِ، قالها وهو يعلـو مرحبًا، مرحَبًا، وجُنَّ العِتـابُ

مــن رآهُ يـشــقُّ ليـلًا دَجـيًّا مُـذْلَهِمًّا كمـا يَشُـقُّ العُقـابُ

إلى أن يقول:

---

(١) يعقوب، إيميل، **المُعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر**، ٢٣٩.

(٢) ينظر: الحنفي، عصام الدين، **حاشية القونوي على تفسير الإمام البيضاويّ ومعه حاشية ابن التمجيد**، ٣٣٢/١.

(٣) **الدّيوان**، ٤٧٤.

وهو إذْ تسقُطُ الرّؤوسُ تِباعًا يَشْمَخُ الزَّهوُ منهُ والإعجابُ

عَـربـيٌّ إذا العُروبَـةُ شاخَـتْ واستنامـتْ، وغـالَها عـرَّابُ[1]

فالشّاعرُ رَصَدَ فكرة (لقاء الموتِ ورفض الهَوان) عند المتنبّي، وبنى عليها مقطَعًا شعريًّا مُفَصّلًا موقِفَ المُقاوَمةِ العربيّة الحَقَّةِ، وذلك في قصيدةٍ وَصَفتْ بطولة الفدائيّ العربيّ السّوريّ (خالد أكر)، الّذي استُشهِدَ على أرض فلسطينَ سنة ١٩٨٧م.[2]

وقد جُعِل تركيبُ (غير أن الفتى) شيفرةً أولى لفكّ رمزيّة التّناصّ، الّذي تلاشى تدريجيًّا خلف الدّوال المُعاصرة؛ لإفساح المجال أمام المتلقّي للقيام بعمليّة التّفكيك الدّلاليّ للوصول إلى مركزيّة التّلاقي.

ولأنّ "للخطاب الشّعريّ المعاصر فضاءاتٍ متعدّدةً ومتداخلة، تتخفّى في طيّاتها نصوص غائبة"[3]، فإنّه استوجّبَ ذلك وجود تلك المُراوغةِ الّتي تجعل من النّصّ الأدبيّ نصًّا منفتحًا، يتجاوزُ الزّمان لنقلِ الحدثِ إلى مستوىً أكثر اتّساعًا وارتباطًا بالخطّ الثّوريّ الملازِمِ للواقعِ، وبذا تقتربُ المسافةُ الفارقةُ بين الزّمنين في إطارٍ نصّيٍّ بنيويٍّ واحد.

وقد استغلَّ الشّاعر صلاحية الفكرة السّابقة لكلّ الأزمان، فلم تستعصِ أمامَه الخبرة الشّعوريّة القديمة رغم وقوفها عند حدّ التّدفّق الانفعاليّ الشّعوريّ عند المتنبّي، بل اشتقّ منها ما يُعَبّرُ عن صدى المشاعرِ الحديثة المَنوطةِ بحالِ المُقاوِمِ العربيّ خالد الأكر، الّذي كانت الأوطان العربيّة مقصدهُ ومكان أمانه الأوّليّ، وهذا ما ألمحَ إليه دالّ (العِشاش)، فالعُشُّ في النّصّ حنينٌ للذّكريات العربيّة الأولى، حيث كان للعربِ عزُّهم، وقد مثّلت سيميائيّة المكان تأويلًا غيرَ مباشِرٍ لفكرة التّوجه

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢١٨.

(٢) ينظر: أبو فخر، صقر، **الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة من النّضال المسلّح إلى دولةٍ منزوعة السّلاح**، ٢٢٠.

(٣) وارهام، أحمد بلحاج، **أنهار تغسل تجاعيد الذّات: دراسات في اللّغة والبلاغة والفكر والشّعر**، ٦٢.

إلى الهلاك طَوعًا، فالفدائيّ لم يأبه لفكرةِ سوداويّة الموت، بل لاقاهُ مُرحّبًا مُشتاقًا؛ ذلك أنّه سبيل استعادة الأرض الفلسطينيّة المباركة.

ولا يبتعد هارون هاشم رشيد كثيرًا عن المتنبّي، بل يتّخذُ من شعرِ مُعاصِرِهِ أبي فراسٍ الحمدانيّ سبيلًا آخر لانفتاح النّصّ الشّعريّ، مُعتمدًا إلى قوّة الإيحاء التّناصّيّ، وإمكانيّته في شَحْنِ مفاصل الخطاب الشّعريّ بدلالاتٍ متوالدةٍ ومُمتَدَّةٍ في الأثر، فيقول أبو فراس الحمدانيّ:

[مجزوء الكامل]

نــوحــي علــيَّ بِحســـرةٍ مِن خلفِ سترِكِ والحِجابِ

قـــولـــي إذا نـــاديتِنـــي وعَـيـيـتُ عنْ رَدِّ الجـوابِ

زيــنُ الشّبـــابِ أبـــو فرا سٍ لـــم يُمَتَّــعْ بالشّبـابِ[1]

ويقول هارون هاشم رشيد: [الكامل]

"هادي".. وهل أحلى وأجملُ عندما تـتـبـــارَزُ الألقـــابُ والأسمـــاءُ

زَيـــنُ الشّبـــابِ فَمَـنْ تُرى لوداعِهِ يـومَ الفِدا.. "أسماء" و"الخنساء"[2]

فأبياتُ أبي فراسٍ قيلت يومَ مَقْتَلِهِ، وكان قد أصبَحَ يومَها حزينًا كئيبًا وقَلِقًا، فرَأتهُ ابنتهُ وأحزَنَها حالهُ فبَكَتْ، وبدأ ينعى نفسَهُ في أبياتٍ مِلْؤها الحسرةُ[3]. وقد استدعى هارون هاشم رشيد من تلك الأبيات ما يُعينُه على حَشدِ الإشاراتِ؛ لإبرازِ تشابه التّجربة الشّعوريّة بين الشّاعرينِ، ورَبْطِ القواسِمِ السّلبيَّةِ المُشْتَرَكةِ بعضها ببعضٍ.

---

(١) **الدّيوان**، ٥٩.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٧٣.

(٣) ينظر: أبو فراس الحمدانيّ، **المرجع السّابق**، ٥٩.

والنّصُّ الحديثُ وُجِّهَ إلى زعيم حزب الله (حسن نصر الله) في نعيِ وَلَدِهِ (هادي)، وعلى الرّغم من سيطرةِ الصّدى الثّوريّ والفخريّ على جوانب الخطاب الشّعريّ إلّا أنّ مَوضِعَ التّناصِ شكّلَ مَنفَسًا لتسريبِ شيءٍ من حُزْنِ الفَقدِ الدّاخليّ المُتَواري خلفَ عباراتِ الاعتزازِ بمآثر الشّهيد هادي، الّذي سَقَطَ في مواجهةٍ عسكريَّةٍ ضاربةٍ ضدَّ القوّات الصّهيونيّة في جبلِ الرّفيع في إقليم التّفّاحِ في لبنان.[١]

ثمّ إنّ الإيحاء الموازي الّذي يحتويه تناصّ الشّاعر مع تركيب (زين الشّباب) يفرِضُ على المتلقّي معرفةَ السّياق الاجتماعيّ والسّياسيّ المحيطِ بالنّصِ الماضي، وتداعياتِ توظيفِهِ دون غيرِهِ ليكون سَبَبًا في تنامي الدّلالات المعاصِرة.

فبالنّظَرِ إلى الصّوت الكئيبِ الممتَدِّ من المرجعيّةِ الشّعريّة، نرى أنّه يُشَكِّلُ إحدى تَبِعات الحدث الماضي الّذي تمثّلَ في نهايةِ أبي فراس[٢]، وهو يدافعُ بكلّ ما أوتي من قوّةٍ عن الدّولةِ الحمدانيّة بعدما عَلِمَ بالمكيدةِ الّتي تُحاكَ لها بعد وفاة سيف الدّولة الحمدانيّ، وهنا تتكشّفُ سيميائيّةُ الإيحاء الأدبيّ المُكوّن للرؤية المُعاصرة، فنهاية الشّهيدِ هادي ماثلت نهاية أبي فراسٍ؛ فالمَكيدةُ اليهوديّة الّتي رَصَدتها المُقاوَمةُ اللّبنانيّة على جبل الرّفيع كانت كفيلةً ببذلهم حياتَهم في سبيل الدّفاع عن الأرض.

---

(١) ينظر: حجازي، فهد، **لبنان من دويلات فينيقيا إلى فيدراليّة الطّوائف**، ٣/ ٦١٣.

(٢) قُتِل أبو فراسٍ في معركةٍ خاضها ضدّ المولى التركيّ (قرغويه) الّذي أخذ يسيطرُ على الدّولة الحمدانيّة بعد موت سيف الدّولة، والسّيطرة كانت باستغلال أبي المعالي ابن سيف الدّولة الحمدانيّ، وعندما أدرك أبو فراسٍ نوايا قرغويه رَفَضَ أن يُطيعَهُ، فأوغر قرغويه صدر أبي المعالي، وأعلمَهُ بأنّ أبا فراسٍ ساعٍ إلى المُلكِ ليسلبه منه، فأرسل أبو المعالي جيشًا لإخضاعه بقيادة قرغويه، وجَمَعَ أبو فراسٍ جيشًا من حمص ومن بني كلاب، وانتهت المعركة بمقتَلِ أبي فراس. ينظر: أبو فراس الحمدانيّ، **الديوان**، ٩، ١٠.

والمُتَمعِّنُ في النّصّينِ يلحَظُ وجه المُخالفةِ في تكثيف العاطفة، الّتي تركّزت عند أبي فراسٍ، وخُفِفَت عند هارون هاشم رشيد؛ فالأوّل خرَجتْ أبياتُهُ في قالَبٍ سوداويٍّ تآزرت فيه الألفاظُ الدّاخليّةُ إلى جانب الإطار الشّعوريّ العامّ، لكنّ الثّاني خالَفَهُ بِجَعْلِ صدى الحزن مقطوعًا عند جدارٍ من الصّبرِ المُستَدلّ إليه استدلالًا تأكيديّا عَبْرَ الرّمزيّات التّاريخيّة (أسماء) و(الخنساء)، فالشّاعر لم يرغبْ في إظهارِ هَيمَنةِ الحزن في بناءِ خطابِه الّذي أُشبِعَ فَخرًا بالمآثر البطوليّة، ولجأ إلى الخفاءِ التّناصّيّ ليكونَ ملمحًا دلاليًّا سريعًا على المكنونات النّفسيّة العميقة المُرافِقةِ أَلَمَ الفَقْدِ.

٢. التّناصّ مع الشّعر الحديث.

وبالتّوجّه إلى العصر الحديثِ تظهَرُ مطالبُ الحرّيّة، والحياةِ، فإيقاعُ حركة الحرّية في نفوس الشّعراء المحدثينَ تشكّلُ مُتنفّسًا في فضاء الرّوحِ للالتقاءِ بما يشكّل مغادرةً للواقعِ وهجاءً له، والتَّعلُّقُ بفضاءِ الحريّةِ يعني أنّ ثمّة إشكالات تصطدمُ بها رؤيةُ الشّاعرِ، وتمنَعُها من التّحقُّقِ، ما يؤدّي بالشّاعر نحو بناءٍ حاجزٍ دلاليٍّ قابلٍ للتّشظّي يشيرُ إلى تلك الإشكالاتِ، وبذا يؤكّد الشّاعرُ إمكانيّةَ تحقيقِ الرّؤيةِ المستقبليّةِ رغمَ وُجودِ تلكَ العوائق الواقعيّة.(١)

ويظهرُ هارون هاشم رشيد في هذا الإطارِ وهو يفيدُ من شعرِ أبي القاسمِ الشّابّيّ، مُنتِجًا تناصًّا مرحليّا، ومُتَّبِعًا أسلوبينِ، أولهما: استدعاء جزء من القَولِ مع إجراء تغييرٍ أسلوبيٍّ ولفظيٍّ بسيط عليه.

(١) ينظر: جعفر، عبد الكريم راضي، **رماد الشّعر**، ٤٧، ٤٨.

ومثال ذلك قول أبي القاسم الشّابّيّ: [المتقارب]

إذا الشّعبُ يومًا أراد الحياة فلا بُدَّ أن يستجيبَ القَدَر

ولا بُدَّ للـيّــلِ أن ينجَـلــي ولا بُدَّ للـقيــد أن ينكسـر[1]

وتناصّ معه هارون هاشم رشيد في قوله: [البسيط]

قدْ قالَها الشّــابّيُّ مِنْ زَمَنٍ لا بُدَّ.. لا بُدَّ أنّ القيدَ ينكَسِرُ[2]

فهذا النّوع من التّناصّ المُستَدعى بصورةٍ شِبْه متطابقة يُحيلُ القارئ إلى استنباطِ الدّلالة الجماليّة المُكثّفةِ دون حاجةٍ إلى إرهاقِ الذّهن بمحاولاتِ التّنقيبِ عن القرائن الخفيّة، ويدعَمُ ذلكَ ذِكْرُ اسمِ الشّاعرِ السّابق في مطلَعِ التّناصّ (قد قالها الشّابّيّ...).

ثمّ إنّ التّفاعل النّصّيّ في شعر هارون قد أدّى إلى توسيع رُقعَةِ المدى الإيحائيّ، من خلال إبرازِ تلاحُمِ رؤيَتهِ المُعاصِرةِ مع رؤيةِ سابِقِهِ الشّابّيّ، وهذا يمثّلُ دفْعًا للحاضِرِ بالحاضِرِ نفسِه، وتركيزًا على تجاربَ شعوريّةٍ متقاربةٍ زمنيًا. فالسّياق السّياسيّ الّذي قيل فيه النّصّ السّابقُ تمثّل في رَفضِ حُكْمِ الطّاغيةِ في تونس، وتوجيه الأجيال القادمة نحو سُبُلِ الحرّيّةِ والتّغيير، وهذا ما يرنو هارون هاشم رشيد تحقيقَهُ عبر مضامينِ التّناصّ الموظَّفِ، بما فيه من أساليب توكيديّة مستقاةٍ من حرفِ التّحقيق مع الفعل الماضي (قد قالها)، ومن تكرار قوله: (لا بُدّ.. لا بُدَّ).

---

(١) **الدّيوان**، ٧٠.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٨٩.

وأمّا الأسلوب الثّاني الّذي اتّبعه الشّاعر في تناصّه مع أبي القاسم الشّابيّ فيتمثّلُ في التّناصّ مع فكرةِ الأبيات السّابقةِ نفسها دون الإشارةِ إلى القائل، فيقول هارون هاشم رشيد:

[الكامل]

والشعبُ إنْ يُرِدِ الحياةَ فإنّهُ لا بُـدّ يَبْلُغُ ما يُريدُ ويَظْفَرُ(١)

فهو يأخذُ من بيت الشّابّيّ شَطرَهُ الأوّلَ، ثُمَّ يُقَدِّمُ (الشّعبَ) ليجعلَ هذا الدّالَّ بؤرةَ البناء القرائيّ، والاستنتاجِ الدّلاليّ لفكرة (قُدرة الشّعوبِ على التّغييرِ)، ثمّ يُبدِّل قوله (لا بُدَّ يبلغ ما يريدُ ويظفرُ) بقول الشّابيّ (لا بدّ أن يستجيب القدر). ورغمَ التّغيّر الحاصل في الألفاظ والتّراكيب إلّا أنّ فكرة تحقيقِ المُراد تؤكّدُ دعوةَ هارون هاشم رشيد إلى ما دعا إليه الشّابيّ من حيث المضمون، والتّكثيف الوجدانيّ.

ولأنّ الشّعرَ الحديثَ عالجَ قضايا العصر بألفاظٍ بعيدة عن التّعقيدِ والجمود، فإنّ كلّ ما فيه من دوالّ رمزيّة وإيحائيّة كانت كفيلةً بجَعْلِ الرّؤى العصرية متقاربة وحيَّةً إلى حدٍّ ما، ثمّ إنّ تشرُّبَ النّصوص الحديثةِ بعضها لبعضِ ما هو إلّا امتدادٌ لحالةٍ من الوعي الجماعيّ المنفَتحِ، الّذي يربطُ التّجاربَ الإنسانيّة بعضَها ببعضٍ، ويحاوِرُها، ثمّ يأخذُ منها ما يتساوَقُ مع طبيعةِ الفكرِ الشّعبيّ المَخصوصِ بالقولِ.

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٨٥.

ب. الدّاخليّ.

لم يقتصر التّفاعل النّصّيّ في نصوص هارون هاشم رشيد على الموروث الشّعريّ الخارجيّ فقط، بل جاوزهُ ليطالَ ما أنتجَ هو من خطاباتٍ شعريّةٍ سابقةٍ؛ لتكون سببًا في نموّ نصوصٍ لاحقة، "فنصوصه يفسّر بعضُها بعضًا، وتضمن الانسجام فيما بينَها"[١]، وقد سُمِّيَ هذا الضّربُ من التّناصّ (التّفاعل النّصّيّ الذّاتيّ)؛ لأنّ نصوص الأديبِ تدخلُ في تفاعُلٍ مع بعضها، ويتجلّى التّفاعلُ بينها لُغويًّا، وأسلوبيًّا ونوعيًّا.[٢]

وإذا كانت بعض الآليّات التّناصّيّة المُتَّبَعَةِ مع المرجعيّات السّابقة الّتي تناولها البحثُ تُبَدِّدُ كثافة الخطاب السّابقِ وتتّجه نحو إخفاء ملامحِ شخصيّاته، ثمّ تطويعها لخدمة الخطاب الحديث[٣]، فإنّ التّناصّ الدّاخليّ يُخالفُ ذلك في كونِه يزيدُ كثافة الخطاب الثّاني بامتصاص الأوّل، مع تأكيد موضوعهِ، ودلالاته، وشخصيّاتهِ تأكيدًا تامًّا.

ومن النّماذج الّتي تجلّت فيها جماليّات التّناصّ الدّاخليّ في شعر هارون هاشم رشيد تناصّه مع ذاته في قصيدة (الآتي ..يأتي..)، ويقول فيها:

وحَطَّ على يدِ الشّاعرِ،

طَيْرٌ،

ناعمٌ،

أخضرْ

---

(١) مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ: استراتيجيّة التّناصّ**، ١٢٥.

(٢) ينظر: السّد، نور الدّين، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، ٢/ ١٢٥.

(٣) ينظر: تودورف، تزفيطان، **نظريّة الأجناس الأدبيّة دراسات في التّناصّ والكتابة والنّقد**،١٠١.

وفي منقاره المصقولِ،

إلى أن يقول:

غُصْنٌ، | **بشيرُ الخَيرِ، يا طائرُ**

ناضِرٌ، | **هَلَّ الخيرُ،**

مُزْهِرْ، | **لا تحزنْ**[1]

أتاهُ بهِ.. وحيَّاهُ..

ومالَ عليهِ،

واستَغْفَرْ،

وجاء هذا النّصّ مُتَمِّمًا لنصٍّ سابقٍ له، يحملُ الفكرة نفسَها، ويتعالقُ معه تعالقًا موضوعيًّا، وقد ورد ذلك في قصيدةٍ بعنوان (الطّائر الجريحُ)، ويقول فيها:

إلى أن يقول:

حَطَّ على نافذتي | **مُشَرَّدٌ.. مِثلي.. ومثلَ**

طَيْرٌ جريحٌ أخضرُ | **والِدي.. مُحَيَّرُ**

دِماهُ، من جناحَيْهِ | **يا طائِرًا.. يزقو على**

على الحديدِ تَقْطُرُ | **نافِذَني.. ويزفُرُ**

مِنَ الشّمالِ حيثُ | **ويَضرِبُ الحديدَ من**

أطيافُ الأماني تَخْطُرُ | **آلامِهِ ويَنْقُرُ**[2]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٦٧١- ٦٧٢.

(٢) **المصدر نفسه**، ١/ ٣٥٦- ٣٥٧.

فالطّائر الأخضر في القصيدتينِ كلتَيهِما جُعِلَ بؤرةً للتّوليد الدّلاليّ، وهذا التّوليدُ اتّكأ على المُعطَياتِ الأوّليَّةِ الواردةِ في النّصّ المأخوذ منه (الطّائر الجريح)، الّذي شُحِنَ بطاقاتٍ تعبيريّةٍ تكشِفُ عن التّجربةِ الشّعوريّةِ المُعاصِرةِ الأولى، ألا وهي تجربةُ التّشرُّدِ واللّجوءِ، بما فيها من توظيفٍ للدّوالّ المُشيرة إلى مُشاركة المأساةِ الواقعيّة بين الأنا في قوله: (مِثلي) والآخر في قوله: (والدي).

وعلى الرّغم من قُوَّةِ الدّيناميكيّة السّيميائيّة في البُعدِ البصريّ الّتي يحمِلُها اللّون الأخضر، إلّا أنّ الإستاتيكيّة السّلبيّةَ قد طغت عليه عبْرَ دلالة اللّون الأحمر المُستدلّ إليه من توظيف دالّ (الدّماء)، هذا إلى جانبِ السّوداويّةِ الصّوتيّةِ المستَشَفَّةِ من علامةِ (الزّفير).

كما يعمَدُ الشّاعر إلى ربط ذلك بالمكان ربطًا طرديًّا، معتَمِدًا عَكْسَ أُفقِ التّوقّع الأوّليّ، فـ(النّافذةُ) علامةٌ سيميائيّةٌ توحي بالانفتاح ونقل الطّاقاتِ الدّاخليّة إلى العالَمِ الخارجيّ والعَكسُ، ولكنْ ما يلبَثُ المتلقّي حتّى يُفاجَأ بانغلاقِ هذه البوّابةِ أمام أحلامِ الشّاعرِ بالحريّة والعودةِ عبْرَ دالّ (الحديد)، وانفتاحها في الوقتِ عينِه أمام العصفورِ الّذي شكّلت له النّافذة المُحصّنَة بالحديد ملجَأً من الكون الخارجيّ الموحِشِ. وعلى الرّغم من الجدليّة الّتي أوجدتها إشاراتُ النّصّ إلّا أنّ الضّمير المُتّصل بقوله: (نافِذتي) يوحي بامتلاكِ المكان رغمَ قَسوَةِ ظروفِه، في شكلٍ واضحٍ من أشكالِ التّمسّكِ بالبيتِ كنوعٍ من (الفضيلةِ الإنسانيّة)، أو (العَظَمةِ الإنسانيّة)[1] كما وصَفَهُ باشلار.

وسرعانَ ما يتحوَّلُ النّصّ بما يحتويهِ من تفاعلٍ تراجيديٍّ مرافقٍ لسايكولوجيّة الألم تحوُّلًا إيجابيًّا، وذلك عَبْرَ تقنيّة التّناصّ الّتي وُظِّفتْ في النّصّ اللّاحق (الآتي.. يأتي..)، الّذي شكّلَ تتمَّةً

(١) ينظر: **جماليّات المكان**، ٦٦.

لرؤية الشّاعرِ المستقبليّةِ باستخدامِ الطّيرِ الأخضرِ نفسِهِ، لكنّه يختلفُ في صورتِه الحاضرةِ عن الصّورةِ السّابقةِ الّتي جاء عليها، فهوَ إلى جانب النّسيج الدّاخليّ رمزٌ انتقاليٌّ من حالةِ التّشتّت والألمِ إلى حالة الخيرِ المُستَشَفَّةِ من قول الشّاعر: (وفي مِنقاره المصقول.. غصنٌ.. ناضر.. مُزهِر)، فقد أخذ العصفورُ موقعهُ من الطّبيعةِ، وتواءَمَ الخَصبُ المُمتدّ من لونه مع السّلامِ المُمتدّ في نسيجِ النَّصّ (ناضر، ومزهر، ومال عليه، وحيّاهُ، وبشيرَ الخير، وهلَّ الخير...)، وتِبعًا لذلك فإنّ الرّؤية العصريّة تتنامي بالتّجديد والحياةِ، ولَفْظِ الاحتلالِ عَبْرَ سيميائيّاتِ النّصّ المُتآزرةِ بعضِها إلى جانب بعض.

وأمّا مكان اتّصال الشّاعر بالعصفورِ فقد أصبحَ أكثرَ قُربًا، حيث قال: (حطّ على يدِ الشّاعر)، فالحواسّ دائمًا ما تكونُ حلقةَ وصلٍ للذّاتِ بالكونِ المُحيطِ، واقترابُ العصفورِ الأخضرِ من الشّاعرِ إلى هذا الحدّ علامةٌ واضحةٌ على السّلامِ المُتبادلِ بينهما، وعلامةُ الانفتاحِ المرغوب فيه، والمُحَقَّقِ في الوقت عينه بين الكونِ الخارجيّ وذات الشّاعر.

والمُرادُ المَنشودُ من التّكاتُفِ العلاميّ رغبةُ الشّاعر في زوالِ الاحتلال اليهوديّ، والأمل في العَودةِ بعد تحرير الأرض الفلسطينيّة من براثن الاحتلال. ولا يكتفي الشّاعر بتصويرِ ملامِحِ العودَةِ، بل يجعَلُها قريبةً، وهذا ما يُلتَمَسُ من دلالةِ (الغُصْنِ الأخضر) الّذي جاء به الطيرُ في منقاره، وهو من العلامات المستوحاة من القصص الدّينيّ المرتبط بنبيّ الله نوح- عليه السّلام- وانحسارِ الطّوفان.[1]

(١) ينظر: **البحث**، ٣٤- ٣٥.

ومن النّماذج الشّعريّة الأخرى الّتي تجلّت فيها جماليّات التّناصّ الدّاخليّ قصيدةُ (عشرون عام)، الّتي وصفت بين طيّاتها مظاهر التّشرّد واللّجوء، وخسارات الشّعب الفلسطينيّ الّتي سبّبها الاحتلال اليهوديّ، ويقول فيها:

عشرون عامْ..	**عَرَفتُ كلّ شيءْ**
يا أجِنَّةَ الظّلامْ،	**العُريّ..**
عشرون عامْ..	**والشّتاءَ..**
مِنَ الكهوفِ للخِيامْ،	**والسّقامْ**
مِنَ الظّلامِ للظّلامْ	**الجوع..**
لا حُبَّ.. لا ابتسامْ	**والأذى..**
لا فرحةً تضيءُ دربيَ الحزينْ	**والانتقامْ**[1]
لا سلامْ..	

واللّغز المكنون في القصيدة تمثّل في توظيف العدد (عشرون)، الّذي يشكّل حافِزًا للمحاولات القرائيّة في فكّ الشّيفرات الرّمزيّة، فكلّ ما في النّصّ استُثمِرَ للإيحاءِ بامتدادِ العذاباتِ خلال هذه الأعوام، وذلك بارزٌ في قول الشّاعر: (من الكهوف للخيام)، و(من الظّلامِ للظّلام)، فالغاية قد بدأت وانتهت في إطارَين إستاتيكيَّين سوداويَّين: زمانيّ ومكانيّ، وهذا يقود إلى استنباط حدثين متوازيين سلبًا، أوّلها النّكبة الفِلَسطينيّة الّتي ستكونُ مُنطَلَقَ العَدِّ الزّمنيّ التّصاعديّ الّذي سيكشِفُ دلالة العدد (عشرون) إلى جانب الوظيفةِ التّناصّيّةِ الّتي أزالت السّتارَ عن الخبايا الرّمزيّة، وذلك في قصيدةٍ أخرى لهارون هاشم رشيد بعُنوان (رسالةُ الشّهيدِ)، ويقول فيها: [الكامل]

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٤٩٢.

عشــرونَ عامًا، تائهٌ، ومُشَرَّدٌ مُتَنَقِّلٌ في البحـرِ في الصّحراءِ

عِشرونَ عامًا، والزّلازِلُ لُعبَتِي والرّعـدُ، والإرزامُ وَقْـعُ غنائـي

حتّى تفجّـرَ كـلُّ ما في أُمَّتي غَضَبًا ليـومِ النّكسـةِ النكـراءِ[1]

فذِكرُ دالّ (النّكسة) في البيت الثّالث كان بمثابةِ حلٍّ للّغز العدديّ الّذي تكرّرَ في شِعرِ هارون غيرَ مَرَّةٍ إلى جانبِ وَصْفِ أحداث النّكبةِ، إذ أوضَحَ النّصُّ غايةَ الشّاعرِ في قوله: (عشرون عامًا)، فأراد بها التّصريحَ عن التّحوُّلاتِ السّلبيّةِ الّتي أُرغِمَ عليها الفلسطينيّون في الفترة الواقعةِ بين النّكبةِ الفلسطينيّة سنة ١٩٤٨م، والنّكسةِ الفلسطينيّة سنة ١٩٦٧م، الّتي زادت الأوضاعَ سوءًا في فلسطينَ، فكانت حَدَثًا مَهُولًا. ثمّ إنّ تكرار توظيف (عشرون عامًا) يُظهِرُ مدى سيطرةِ الحَدَثِ على فِكْرِ الشّاعرِ من جهةٍ، وعلى الإطار العامّ لنصوصه الشّعريّة من جهة أخرى.

ومن النّكسةِ الفلسطينيّة يبدأ العدُّ الزّمنيّ مرّةً أخرى؛ ليكون جُزءًا من سلسلةِ التّفاعلاتِ النّصّيّة المرتبطةِ بالعدد (عشرون)، لكّنه في موقعه الثّالث يُشكّلُ مَحوَرًا لتعميقِ الارتباطِ بالوطن من جهةٍ أولى، وإنهاء مُدَّةِ انتظارِ المدادِ العربيّ من جهة ثانية، فالواقِعُ المَعيش في فترة ما بعدَ النّكسةِ كان كفيلًا بانطلاقِ الثّورة الشّعبيّة (ثورة الحجارة)، الّتي اشتعلتْ شرارتُها سنة ١٩٨٧م.

واتّجاهُ الشّاعر إلى هذا المُنحنى من التّحوّل في الدّلالة الرّمزيّة ما هو إلّا إبرازٌ لتَفَرُّدِ الفلسطينيّ بالشّجاعةِ والبطولةِ الّتي تبلورَت في داخله في نوعٍ من ردِّ الفِعلِ؛ نتيجةَ هيمَنةِ العذابات السّابقةِ، وقد تجلّى ذلك في قصيدة (ثورةُ الحجارة)، الّتي يقول فيها: [البسيط]

لــمْ يبـقَ غيــرُكَ لي يـا أيُّها الحَجَرُ فـقـدْ تخَلَّتْ جُمـوعٌ أَحْجَمَتْ زُمَـرُ

عِشرونَ عامًا.. وإنّي في انتظارهمو تَجَــذُرًا في تُرابي يَشْمَــخُ العُمْـرُ

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٧٢.

عِشرونَ عامًا.. ورايـاتي مُخَضَّبـةٌ بالـــدّمِ، شرّفــها أبطالُنــا الغُــرَرُ

قـدَّمــتُ مــا بَخِلَــتْ أمٌّ ولا وَلَــــدٌ ولا تخلَّــفَ شيـخٌ أو كَـبَا نَفَـرُ[1]

وبالانتقالِ إلى إحدى رمزيّات (المارد) في شعر هارون هاشم رشيد، نجِدُها كذلك قد اتّخذتْ من التّناصّ الدّاخليّ سبيلًا لامتداد الأثر الدّلاليّ، ووسيلةً لكشف الانفعالاتِ الجسديّة الّتي شكّلت تداعياتٍ واضحةً لربطِ الرّمزِ بالشّخصية الواقعيّة، وقد ورد ذلك في قصيدة (بينك وبينك) الّتي يقول فيها: [الكامل]

وأنا الصّبــيُّ أدورُ في حــاراتِــها أرمـــي جُنــودَ الإنجليــز، وأزْجُرُ

عُلّمتُ منها، كيفَ يَنهـضُ مَـاردًا طِــفْــلٌ، وكيفَ يُرَوِّعُ المُستَعمِرُ[2]

ولأنّ المارد ارتبط ذِكرُه غالبًا بمواضع القوّة والتّمرد فإنّه قد أُلصِقَ بشخصيّة الطّفل الفلسطينيّ، وهذا ما سَبَقَ ذِكرُهُ في موضعٍ سابقٍ في هذا البحث[3]، وقد اتّجه الشّاعر في موقفٍ شعريٍّ لاحقٍ إلى جَعْلِ الموقِفِ الأوّلِ أكثر وُضوحًا، وذلك في قوله في قصيدة (عرض تلفزيونيّ):

مَنْ رأى

كيفَ يصيرُ الطّفلُ

في وجهِ الغُزاةِ

مارِدًا

يقذِفُ بالهَولِ،

وبالموتِ عداه

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٨٥.

(٢) **المصدر نفسه**، ٢/ ١٢٧.

(٣) ينظر: **البحث**، ٨٥.

من رآه؟

حاملًا مدفَعَهُ،

أثقلَ منهُ،

كيفَ ينقَضُّ

على الأعداءِ

أعداء الحياه

مَنْ رآه،

قادِمًا، مِنْ رحم الموتِ

ومِنْ عُمقِ المُخَيَّمْ

ناهِضًا،

مِنْ وَسَطِ الأنقاضِ

مِنْ بيتٍ مُهَدَّمْ

نحوَ دبّاباتِهِمْ

كالسّهمِ يمضي، يتقدَّم[1]

فالتّأثير التّناصّيّ في السّطور الشّعريّة السّابقةِ يكادُ يكونُ مُهَيمِنًا؛ إذ إنَّ القوّةَ السّيميائيّةَ الّتي مَنَحَها التّناصُّ الأسطوريُّ بتوظيفِ رمزيّة (المارِدِ) أخذَت تتّسعُ حدودُها عَبْرَ توظيف التّناصّ الدّاخليّ، وذلكَ بالتّعَمُّقِ في استقصاءِ ردِّ الفعل الصّادرِ عن الطّفلِ الفلسطينيّ، فهو (يقذِفُ بالهولِ)، و(حاملًا مدفَعَهُ أثقلَ منهُ)، وهذا التّرابط التّفاعليّ في خطاب الشّاعرِ يُعَدّ وسيلةً دلاليّة لتشكيلِ عنصر الإقناعِ، وهو ما تتطلّبُهُ الرُّؤيةُ العُنصريَّةُ المُعالِجةُ للواقعِ المُظلِمِ.

وقد شكّل التّناصّ الدّاخليّ في النّصّ الثّاني تأويلًا لانبعاثِ الطّفلِ في هيئةِ المارِدِ، ومُسَوِّغًا للتّعارضِ الماثل بين عُمْرِ الطّفولةِ وردّ الفعلِ الجسديّ العظيم، فالتّركيبُ الرّمزيُّ المُختَزَلُ في النّصّ

---

(١) رشيد، هارون هاشم، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٠٣- ٢٠٤.

الشّعريّ الأوّل في قول الشّاعر: (ينهضُ مارِدًا طفلٌ)، وُضِّحَ مَأتاهُ في النّصّ اللّاحقِ في قوله: (قادِمًا، من رحم الموتِ، ومن عمقِ المُخيّم)، وقوله: (ناهِضًا من وسط الأنقاضِ، مِنْ بيتٍ مُهَدَّم)، فردود أفعالِ أطفال فلسطينَ ما هي إلّا نتيجة متوقّعة وغير مستهجنة أمام المُمارسات العدوانيّة الّتي يقوم بها الاحتلال اليهوديّ، فهم كما وصَفَهُمُ الشّاعرُ: (أعداء الحياة).

وبالنّظرِ فيما سَبَقَ نلحَظُ أنَّ التّناصَّ الّداخليَّ أو الذّاتيّ تكنيكٌ قائمٌ على المُقاربةِ بين أعمال الشّاعر نفسِها؛ رغبةً في استكمالِ فكرةٍ في ذهن الشّاعر، أو تجليةً للغطاءِ عن رمزيّةٍ خفيَّةٍ، أو تفسيرًا لموقِفٍ فِعليٍّ فرديٍّ أو جماعيٍّ، وفي مجمل الأمر فإنّ تلكَ المقاربات بين المضامين الشّعريّة تسعى بصورةٍ أولى إلى إبرازِ قضيَّةِ الشّخصيّةِ المحوَريَّةِ في أعمال هارون كافةً، ألا وهي شخصيّةُ الإنسانِ الفلسطينيّ.

ثانيًا- التّناصّ الشّعبيّ.

إنّ الآثار الشّعبيّة نابعةٌ من الوعي واللّاشعور الجمعيّ، ويُقصدُ باللّاشعور الجمعيّ: تلك الأحلام والخيالات والحكايات الخرافيّة، الّتي يُدرَكُ مغزاها بالبحثِ عن الجذورِ النّفسيّة، والاهتمامات الرّوحيّة الّتي دفعَتها إلى الظّهورِ، ويهدِفُ الإنتاجُ الشّعبيُّ إلى تفسير جوانب الحياةِ، ولهذا فإنّه يُعَدُّ من صنيعٍ عقليٍّ مُفسِّرٍ قادرٍ على استغلال اللّغة في وظيفتَي الخَلْقِ الإبداعيّ والتّفسير الحياتيّ.[1]

(١) ينظر: إبراهيم، نبيلة، **أشكال التّعبير في الأدب الشعبي**، ٣، ٨.

ثمّ إنّ "العقليّة الشّعبيّة لا يعوقها الزّمان أو المكان عن إبرازِ النّماذجِ، والمُثُلِ، والأهداف...، إنّها لا تهتمُّ بالتّواريخِ ولا تشغلُ نفسها بمنطق السّياق أو طاقةِ الزّمان، وحَسْبُها أن يتحَقَّقَ الهدفُ المطلوبُ"[١].

وتوظيفُ الأدب الشّعبي في النّصوص الشّعريّة الفلسطينيّة المعاصرةِ يُظْهِرُ مدى وَعيِهِ بالتّراث، باعتبارِهِ جسرًا رابِطًا بين رغبته في الحلول في الأرضِ من جهةٍ، والاتصال بالجماعةِ من جهة أخرى؛ لخلْقِ مجالٍ حيويٍّ للتّفاعُلِ بينه وبين نبضِ الشّعبِ، وتكوينِ طاقةٍ أدبيّة تأثيريّة مُمتَدَّةٍ وفاعلةٍ في التّعبير عن الواقعِ ورَسْمِ المستقبلِ[٢]، وبذا "ينتقل الشِّعر الفلسطينيّ من مرحلةِ الصّمود والحفاظ على الهويّة إلى مرحلة المُواجهةِ بِنَفْيِ أباطيل الآخر، كما أنّه يُرَسِّخُ المفاهيمَ الجديدةَ للشّعرِ، ويعطي لحداثة النّصّ بُعْدَهُ الحقيقيّ عندما يربط بين الموروث والواقع المعاصر".[٣]

وقد ظهرت آثار التّراث الشعبيّ الفلسطينيّ في شعر هارون هاشم رشيد الّذي أخذَ يتفاعَلُ معها، ويُضَمِّنُها أشعارَه في نوعٍ من التّلاحُمِ مع هُويّةِ الأرضِ وأصالتِها، فقد استغلّ رموز الأرضِ للدّفاعِ عن الأرضِ، وتراوَحَ هذا الاستغلالُ للموروث الشّعبيّ بين التّناصّ مع الحكاية الشّعبيّة، والأغاني الفولكلوريّة، واللّباس الشّعبيّ.

فالفنون الشّعبيّة تتجاوز وظيفتها في التّسلية والتّرويح عن النّفسِ إلى وظيفَةٍ محوَريَّةٍ عُليا، تطالُ القوميَّةَ على الدّوامِ، وترنو في مُجمَلها إلى المحافظةِ على ذاتِ الفردِ في أُمَّتِه، والمُحافظةِ

---

(١) يونس، عبد الحميد، **المأثورات الشّعبيّة: طابعها القوميّ والإنسانيّ**، مجلة الفنون الشعبية، العدد الأول، مصر، يناير ١٩٦٥م: ٨.

(٢) ينظر: موسى، إبراهيم نمر، **أشكال التّناصّ الشّعبيّ في شعر توفيق زيّاد**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد (٣٦)، ملحق، الأردن، الجامعة الأردنيّة، ٢٠٠٩م: ٧٤٧.

(٣) أبو سلطان، أسامة عزّت، وكلاب، محمد مصطفى، **استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطينيّ المعاصر المعتقدات الشّعبيّة أنموذجًا**، مجلة جامعة الأقصى، المجلّد الحادي والعشرون، العدد الأول، فلسطين، يناير ٢٠١٧م: ٥٢.

على الجماعةِ كلّها في آنٍ واحدٍ، هذا عدا عن أنّها تؤكّد القيمَ الإنسانيّة العُليا الّتي تعملُ الجماعةُ على تحقيقها، فالمُتَمَعِّنُ يجدُ أنّ فيها من النّفاذِ والعُمقِ في أكثر الأحيانِ ما يُنْبِئُ عن خِبرةٍ وذكاءٍ؛ ما يُفضِي إلى خَلْقِ ثباتٍ فرديٍّ أمامَ المواقفِ الصّعبةِ، وهذا الثّباتُ يكونُ بامتلاكِ القُدرةِ على تحويل مآسي الحياة إلى ملهاة.(١)

أ. الحكاية الشّعبيّة.

إنّ الحكاية الشّعبيّة من الفنون التّراثيّة الشّعبيّة الّتي تناصّ معها هارون هاشم رشيد، وتمثّلت في توظيفٍ متفرّدٍ لقصّة (الشّاطر حسن) في قصيدة (عودة الشّاطر حسن)، الّتي وُجِّهَت إلى روحِ المُناضِلِ (علي طه) قائد عمليّة مطار اللّد الأولى الّتي سَبَقَ الحديثُ عنها في موضِعٍ سابقٍ في هذا البحثِ.(٢)

وقد لُفَّتِ القصيدةُ من بدايتها إلى نهايتها بالثّوبِ التّناصّيّ ابتداءً من العتبة الأولى (العنوان)، الّتي تجعلُ المتلقّي على استعدادٍ للعبورِ الذّهنيّ الخياليّ القصصيّ المرافِقِ للقراءَة الشّعريّة، فالعنوان وحدَهُ كان كفيلًا بتكوينِ التّصوُّرِ الدّلاليّ الأوّليّ لملامحِ الشّخصيّة الواقعيّة المَقصودةِ؛ وذلك عبرَ استخلاصِ الملامِحِ الّتي لازمت الشّاطر حسن، فهو على الرّغم من تعدّد الرّوايات الشّفاهيّة واختلافِ تفاصيل الحكاية من بلد لآخر، إلّا أنّ جميعها تتّفقُ في أنّه فارسٌ مغوارٌ تخطّى الحواجز والصّعابَ، وقرّر أن يتخلّى عن الامتيازات والصّلاحيّاتِ الّتي تمنحهُ إيّاها المكانةُ المرموقةُ كونه ابن الملكِ، فاختارَ مُخالطةَ الشّعبِ، والثّورة على الحياة للوصولِ إلى مُبتغاهُ.

---

(١) ينظر: يونس، عبد الحميد، **المأثورات الشّعبيّة: طابعها القوميّ والإنسانيّ**، ٩.

(٢) ينظر: **البحث**، ٨٧.

ودالّ الـ(عودة) الّتي شملها العنوان فيه إشارةٌ خفيّةٌ توحي بتكرار الحدث القصصيّ، وهنا يكمُنُ عنصرُ التّشويق الّذي يضيءُ في الذّهنِ تساؤلاتٍ حول مدى توافُقِ الأحداثِ، ومدى إمكانيّةِ النّجاحِ في تحوير القصص الشّعبيّ ليُناسِبَ الخصائصَ الشّعريّة، وهذا التشويقُ يدفع إلى التّحليل البنائيّ لمتن الخطاب الشّعريّ.

والتّحليل البنائيّ يهدفُ إلى الكشف عن الأبعاد الاجتماعيّة والحضاريّة الّتي نشأ في ظلّها الشّكل الفنّيّ، وتحليلُ بناء الحكاية في ضوء القصيدةِ له دورٌ واسعٌ في فَهمِ شيءٍ من حضارة الجماعةِ ومعتقداتها وفِكرِها وطرائقِ عَيشِها، ولا عَجَبَ في قَولِ: إنّه يمكنُ لبعضِ ملامحِ الحكايةِ أن تتغيّر مع مرور الزّمن، كأن تتغيّر الدّوافع مثلًا؛ لتتناسبَ مع الأوضاع السّائدةِ، فتكون صورةُ الحكايةِ أقرب إلى واقعِ العصر الّذي تُروَى فيه.(١)

وقد بدا ذلك واضِحًا في تفاعل الشّاعر مع الحكاية الشّعبيّة، حيثُ بَدَأ قصيدته بدْءًا دراميًّا افتتاحيًّا وصفَ فيه الملامِحَ العامّة للمشهد الأوّل، وفصّلَ فيه سماتِ الشّخصيّة المحوريّة وهيئَتِها عبر الدّوالّ اللّفظيّة التّالية: (فارس)، و(مُنقِذ)، و(على جوادٍ أشهَبٍ)، و(مسافر)، مع الإشارة إلى سمةٍ خفيّةٍ من سِماتِ القصص الشّعبيّ، وهي (السّرد) والتّداولُ الشّفاهيّ مع عَدَمِ ربطِ الحكاية بقائِلٍ مُعَيَّنٍ(قالوا)، ويظهر ذلك جليًّا في قول الشّاعر:

قالوا: يَجيئُنا

ذاتَ صَباحٍ،

فارِسُ الآمالِ،

مُنْقِذُ الوَطَنْ..

على جَوادٍ أشهبٍ؛

---

(١) ينظر: علقم، نبيل، **مدخل لدراسة الفولكلور**، ١٥٥، ١٥٩.

من غابةِ الأشواكِ

يأتي،

جامِحًا بلا رَسَنْ..[1]

فيُستدَلُّ من ضمير الجمع (نا) في قوله: (يجيئنا...، فارسُ الآمال) إلى الخلاص الجماعيّ من الواقع الزّمنيّ المُضارِعِ المَريرِ، المُشارُ إليهِ في قول الشّاعر: (من غابة الأشواكِ، يأتي)، وتوظيفَ (الغابةِ) كمكانٍ سيميائيٍّ واسعٍ يوحي بشراسةِ الواقعِ، ويُلمحُ بطريقةٍ خفيّةٍ إلى سيادة قانون الغابِ.

ثم إنّ سعةَ الغابةِ المتناهية في الكِبر حُجَّةٌ ميتافيزيقيّةٍ لتوحيدِ العالم الواسعِ والأفكار الواسعةِ، فالاتّساعُ الدّاخليّ للمكانِ يمنحُ معنًى حقيقيًّا لبعضِ التّعبيراتِ المنوطةِ بالعالمِ المرئيّ المَعيشِ[2]، ومُلازَمةُ (الأشواك) تلكَ المِساحةِ المُمتدةِ توحي بامتدادِ سلبيّةِ العالمِ وسلبيَّةِ الواقعِ المَعيش فيه. فـ(حسن) يمثّلُ في الحكاية الشّعبيّةِ نموذجًا لتحقيقِ الغايةِ رغمَ الصّعابِ، ويُمَثِّلُ في غابةِ الواقِعِ قيمةً أصيلةً، وقُوَّةً للخيرِ، وسبيلًا للتّحرُّرِ من الهمومِ.

وما يلبثُ الشّاعر حتّى يفاجئَ القارئ باستراتيجيّة القَطْعِ المكانيّ والزّمانيّ للحدثِ، فيَخرُج بالمشهدِ إلى المجلِسِ القصصيّ حيثُ جُموع المُستمعينَ إلى ساردِ القصّةِ، الّذين بدأ الوَسَنُ والنُّعاسُ يُخَيِّمُ عليهم، في إشارةٍ واضحةٍ إلى الحال الواقعيّ للعرب الّذين ركنوا إلى تداولِ القَصص البطوليّة، وحَكايا الغزو القديم، ونَسَوا أنّ غول الاحتلالِ يلتَهِمُ حاضِرَهمُ الواهي، فأصبحوا أتباعًا له، وأشباحًا في أراضيهِ، وما لهم في ساحةِ وُجُودهِ سوى فُتاتِ الدّيارِ، وهذا بدا في قوله:

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٨٣.

(٢) ينظر: باشلار، جاستون، **جماليّات المكان**، ١٧١، ١٧٦.

قالوا: يجيئنا
وغَمغموا،
وأطبقوا عيونَهُمْ،
واستسلموا إلى الوَسَنْ...
والغُولُ في أحداقِهِمْ
عَشَّشَ،
في قلوبهم سكنْ...

وهُمْ نديفُ أوشالٍ،
وأشباحٌ
وأنقاضُ دِمَنْ...
يُرَدّدون قصص المغولِ
في ليلاتِهِمْ،
ويملؤونَها عَفَنْ[1]

ثمّ يعودُ الشّاعر مُجدّدًا إلى الحدث الأوّل، الّذي يواصِلُ فيه الاسترسالَ في وصفِ ملامحِ شخصيّة الشاطر حسن، ورَبطِها بالواقعِ ربْطًا تدريجيًّا، مُرورًا بالأحداثِ الواقعيّة الّتي تروي سير عمليّة (مطار اللّدّ)، وهذا ما أُشيرَ إليهِ سابقًا من تغييرٍ لملامحِ الحكايةِ لتناسِبَ واقِعَ العصرِ، فيقول:

وهو،
على بســاط الرّيحِ
سابحٌ، مُسافِرٌ
يُحاوِرُ الشّجَنْ
عيناهُ
في دروبِ اللّدِ
في الرّملة تسرحان،
في ليلاتِ بيتِ دجن[2]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٨٣، ١٨٤.
(٢) **المصدر نفسه**، ٢/ ١٨٤.

والمُتأمِّلُ يلحَظُ مَزْجَ الشّاعرِ الخيالَ القصصيَّ الشّعبيّ بالخُرافاتِ الأسطوريّة كالغولِ، والأشباحِ وبساط الرِيحِ، وهذا يجعَلُ من الخطاب الشّعريّ مزيجًا علاماتيًّا عميقًا، لا تُفَكُّ رُموزُهُ إلّا باستيفاءِ مفاصِلِ النّصّ، واستقراء مرجعيَّات التّناصّ المُوَظَّفة في كل جزئيّةٍ في الخطاب الشّعريّ.

واستمرارًا للمُغايَرةِ الجزئيّة لملامحِ القصيدةِ، يُغايِرُ الشّاعرُ في النّهاية الدراميّة، فالنّهاية المُعتادة لقصّة الشّاطر حسن اتّسمتْ بالإيجابيّة الكوميديّة، حيثُ يحيا البطل في سلامٍ وينالُ مُرادَهُ بعد طريقٍ مليءٍ بالتّحدّياتِ. بينَما خالفَ الشّاعرُ ذلك بِجَعلِ نهاية البطلِ نهايةً تراجيديّة تتمثّلُ في استشهاده فوقَ تُرابِ الوطنِ مُمَزَّقَ الجسدِ، وعاريًا من الكفنِ بعدما اختار الهلاكَ لأجلِ استمرارِ شُعلةِ النّضالِ والثّورة، وذلك في قوله:

ونامَ

في مَطارِ اللّدِّ،

هانئَ الضّميرِ

وادعًا،

مُمَزَّقَ البَدَنْ...

كَنَجْمَةٍ،

حَطَّ على تُرابِهِ

الحبيبِ

عاريًا،

حتّى من الكَفَنْ..[1]

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٨٥- ١٨٦.

وبناءً على ما سبقَ يظهرُ أنّ الشّاعر قد وظّفَ العناصر البنائيّة للحكايةِ في قصيدتهِ في إطارٍ من الإيجازِ والادّخارِ الدّلاليّ، فالمُغايَرةُ الزّمانيّةُ والمكانيّة، وتوظيفُ الشّخصيّات ورسمُها رسمًا جسديًّا دراماتيكيًّا، ونموُّ الأحداثِ وُصولًا إلى النّهايةِ، ما هو إلّا لجوءٌ في التّناصِ إلى إبرازِ جماليّة تداخل الأجناس الأدبيّة، وإثباتٌ لإمكانيّة تطويعِ الخصائص الشّعريّة في الشّعر الحديثِ بما فيه من رمزيّاتٍ دلاليّةٍ لاستيعاب الماضي، وخِدمةِ نموِّ الأحداث الدراميّة واكتمالها.

وحضور القوالب النّثريّة في الخطاب الشّعريّ يمزّقُ الحُجُبَ الفاصلة بينها وبين الشّعر؛ ما يجعل القصيدة الحديثةَ تخرُجُ عن الإطار الغنائيّ المحضِ إلى الإطار الدراميّ، الّذي يزيدُ من التّدفّق الشّعريّ والثّراء الإبداعيّ[١]، وبذا تُصبِحُ القصيدةُ بنيةً مُتفاعلةً يستفيدُ كلُّ شقٍّ فيها من الشّقّ الآخر، وينعكس عليه في الوقت نفسِه[٢].

ومَرَدُّ ذلك كلّه ماثِلٌ في إلحاحِ الشّاعر على تصوير الواقع بطريقةٍ مكثّفةٍ، وتكوين الرّؤية المُعاصرة المُرتجاةِ للوصول إلى الهدفِ، عبرَ تكرارِ طَلَبِ الثّورةِ على الواقعِ بعَودَةِ الشّاطرِ حسن، والتّأكيد على أنّ التّضحية في سبيل الوطنِ بادرةُ أملٍ أخضرَ في ظلّ سوداويّة الواقع، فالشّاطر حسن هو روحُ الشّعب بالدّرجة الأولى قبل أن يكون مُعادِلًا موضوعيًّا للفدائيّ علي طه.

فالتّراثُ الشّعبيُّ "هو الهُويّة القوميّة، فيه نستطيعُ أن نرى أنفُسَنا، ومن خلاله يرانا الآخرون، وكلا الرّؤيتينِ هامّةٌ وضروريّةٌ، فنحنُ بحاجةٍ إلى أن نعرِفَ أنفُسَنا، وأن نتعرّفَ إلى عواطفِ شعبِنا وآلامه وآمالهِ، أنْ نعرِفَ قوّتهُ وضَعْفَهُ، علمَه وجَهلَه"[٣]، وهذه مسؤوليّة التّراث الشّعبيّ.

---

(١) ينظر: موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤية الشّعريّة**، ١٣٧.

(٢) ينظر: إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ٣٠١.

(٣) علقم، نبيل، **مدخلٌ لدراسة الفولكلور**، ٤٧.

ب. الأغنية الشّعبيّة.

لقد طرَقَ هارون هاشم رشيد بابًا آخر من أبواب الفنون التّراثيّة الشّعبيّة، ألا وهو (الأغنية الفولكلوريّة الشّعبيّة)، الّتي تُعَرَّفُ على أنّها "شكلٌ من أشكال التّعبير الشّعبيّ، قَوامُه الكلمةُ واللّحنُ، ويغلبُ أن تُكتَبَ باللّغة المحكيّة"[١]، وتمتازُ الأغاني الشّعبيّة بكونها جزْءًا من شخصيّة الشّعب الرّوحيّة والثّقافيّة والفنّيّة، وعلى الرّغم من كثرتها إلّا أنَّ بعضَها فقط هو الّذي يُثبِتُ قدرَتَه على البقاءِ والشّيوعِ بين الأفراد، فتتناقله الأجيالُ، ويصبِحُ مُلكًا للشّعبِ، ويغدو انعكاسًا لعَواطفِ الجماعةِ، وهُمومها، وأذواقها المُشتركةِ؛ ما يضمنُ لها القدرةَ على الاستمرارِ واختراقِ جدارِ الزّمن؛ لتكونَ صورةً حيَّةً من المُجتَمَعِ.[٢]

وقد استغلّ الشّاعرُ التّناصّ الشّعبيّ في شعره للإشارةِ إلى الوظيفةِ القوميّةِ الّتي تقوم بها الأغنية الشّعبيّة الفلسطينيّة أو ما يُحيلُ إليها، فأغاني (العتابا) بما فيها من مطالع (الأوف) و(الميجنا)، والأهازيج الشّعبيّة ما هي إلّا جزءٌ من الفضاء الشّعبيّ الّذي يدورُ فيه سياقُ القصيدةِ؛ ليكونَ صدىً للانتماء الشّعبيّ، وتفاعُلًا مع الأحداثِ القوميّة، ومثالُ ذلك التّوظيفّ التّناصّيّ ما وردَ في قصيدةِ (رسالةٌ إلى أمِّ الشّهيدِ)، الّتي يقول فيها:

هُــوَ في سنابِلنَا.. ومِــلْءُ جُــفُونِــنا.. مِلْءُ الثَّمَـرْ

هو في النَّدى، في الزَّهْرِ، في الأنسامِ في ضوءِ القَمَرْ

هو في عبيــــرِ البُرتقــــالِ البِكْــرِ في نـفـحِ الزّهَــــرْ

هو في "عــتــابــا" السّـاهريـنَ وفي أهــــازيجِ السّمَــرْ

---

(١) قلعة جي، عبد الفتّاح، **الأغنية الشّعبيّة الفولكلوريّة قدرة فائقة على اختراق جدار الزّمن**، مجلّة البيان، العدد (٢٥٣)، الكويت، رابطة الأدباء، نيسان ١٩٨٧م: ٥٠.

(٢) ينظر: قلعة جي، عبد الفتّاح، **المرجع نفسه**، ٥١.

هو أينَمـا وجَّهْـتِ طَرْفَـكِ في الوُجـــودِ لـــهُ أثـــرْ[١]

والعتابا بيتين من الشّعر لا بدّ فيهما من الجناسِ التّامَ أو غير التّام، حيثُ يمُدُّ المُغَنّي صوتَهُ في غنائها إلى أقصى حدٍّ صوتيٍّ ممكنٍ[٢]، والعتابا مُشتَقَّةٌ من (العِتابِ)، وعادةً ما يحمِلُ هذا النّوع من الأغاني الشّعبيّة ضربًا من التّعبير عن الألمِ والشّكوى والحِرمانِ[٣]، وقد تدورُ حول موضوعاتٍ أخرى كالغزلِ العفيفِ، والفخر، والمدح، والهجاء، والوطنيّاتِ، والحكم، والنّصائح، والألغاز.[٤]

والسّطور الشّعريّة السّابقة تُبيّنُ وقوعَ التّناصُّ مع دوالٍّ مفردةٍ مجتزَأةٍ من الأغاني الشّعبيّة، فقد جعلت من دالّ (العتابا) مركزَ استقطابٍ دلاليٍّ للمشاعر الجماعيّة الّتي دلّ عليها جَمْعُ المذكّر السّالم: (السّاهرين)، وهي مجالٌ حيويٌّ للتّعبير عن شموليّة الموقفِ الشّعريّ، الّذي يكشفُ الخبايا النّفسيّة الّتي يعيشُها الإنسانُ الفلسطينيُّ نتيجة البَذْلِ والتّضحيةِ، فهذه المواساةُ الشّعريّة الإيجابيّة الظّاهرةُ الموجَّهة إلى أمّهات الشّهداء وُضِعَتْ فيها علامةٌ وظيفيَّةٌ خفيَّةٌ تحمِلُ ألمَ الفَقْدِ المُصاحِبِ للفخرِ بمآثر الشّهداء، فكانت مُفرَدَةُ (العتابا) علامةَ اختزالٍ حقيقيّة وغير مباشرة للقيامِ بتلك الوظيفةِ الشّعريّة.

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٦٣.

(٢) ينظر: علقم، نبيل، **مدخل لدراسة الفولكلور**، ٥٦، (حاشية). ويعقوب، إيميل، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر**، ٣٣١.

(٣) ينظر: نفل، نهى، **فرحة الأغاني الشعبية الفلسطينيّة**، ٨٢.

(٤) ينظر: رضوان، محمّد، **العتابا الغناء الشعبي في فلسطين وبلاد الشّام**، مجلّة جريدة الفنون، العدد الرابع والثّلاثون، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، أكتوبر ٢٠٠٣م: ١٠.

وإذا ذُكِرت العتابا ذُكِرَت (الأوف) و(الميجنا)[1]، وقيل إنّ الميجنا منحوتةٌ من عبارة: (ياما جانا)، أي: (ما أكثرَ ما أصابنا!)[2]، ووُظِّفت الأوف والميجنا في شعر هارون هاشم رشيد في قصيدةٍ وجّهها إلى الفدائيّين الفلسطينيّين شهداءِ عمليّةِ تفجير فندق (سافوي)، الّذي انهارَ فوقَ رؤوسِ العدوِّ اليهوديّ سنة ١٩٧٥م، ويقول فيها: [البسيط]

حَطُّوا على الشَّطِّ فاهتزَّت على لَهَفٍ ... رِمَالُهُ.. وهي عَطْشَى شَفَّـها التَّعَبُ

هـذي فلسطينُ.. يا أحبـابُ فاندَفِعوا ... إلى ثـراها.. وذوبوا فيه.. وانسَكِبوا

مـن كـلِّ سوسَنـةٍ تبـدو وزنبَقَـةٍ ... يفيـضُ منكـمْ عبيـرٌ طيّبٌ رَطِـبُ

وَمِـنْ جـدائـلِ بيّاراتِكـم وَثَـبـَتْ ... تَلقاكُـمُ أمنيـاتٌ شاقَـها الطَّـرَبُ

"الأوف" و"الميجنـا" ظلَّـتْ مُخَبَّـأةً ... والأغنيـاتُ لهـذا اليـومِ ترتَقِـبُ[3]

فالتّعالق النّصّيّ مع الأغنية الشّعبيّة في الأبيات السّابقة شكّل انعكاسًا لفِعْلَي الفخر والرّضا الملازمَينِ نتيجةَ العمليَّة البطوليّة الاستشهاديّة، ودلالةُ الرّضا مستقاةٌ من استمرار تخبئةِ الأغنية الشّعبيّة في قوله: ("الأوف" و"الميجنا" ظلَّـتْ مُخَبَّـأةً)، أي: ظلّت مُخبّأةً في فترةِ انتظار النّتيجة، والانتظارُ مصاحبٌ لحركة التّرقُّبِ، وهو غالبًا ما تُرافِقُهُ لحظاتٌ من الهدوءِ والتّوتّر والقَلَقِ من النّهاياتِ، فما إنْ تبدّتْ تَبِعاتُ العمليّةِ حتّى تلقّفَ الوطنُ أجسادَ أبنائه العَطِرَةِ، وانطلقَت الأغاني الشّعبيّة تصدَحُ بِروحِ الشَّعبِ وموقِفِه المُتَّحدِ ضدّ الاحتلال اليهوديّ، وفَخرِهِ بالتّضحياتِ المُستَمرَّةِ، وهذا ما ظهر في نهاية القصيدةِ في قولِه:

---

(١) الميجنا: بيتٌ شِعريٌّ صَدْرُهُ: (يا ميجنا... يا ميجنا يا ميجنا)، وعَجُزُهُ جُملةٌ تامّةٌ بمعناها، ومُستَقِلّةٌ في هذا المعنى عمّا بعدّها، على أن تنتهي بالمقطع الصّوتيّ (نا)، وتأتي (الأوف) غالبًا في مطلعِ الأغنيةِ الشّعبيّة، يتلوها مقطَعُ الميجَنا، ثمّ العتابا. ينظر: يعقوب، إيميل، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر**، ٤٤١.

(٢) ينظر: **المرجع نفسه**، ٤٤١.

(٣) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٤٧٦.

بِكُـمْ تتيــهُ على الدُّنيـا مَـوَاكِبُنـا وباسمِكـمْ يـفخَــرُ الإسلامُ والعربُ[1]

ت. اللّباس الشّعبيّ.

لقد استُدْعِيَ اللّباسُ الشّعبيّ الفلسطينيّ في شعرِ هارون هاشم رشيد عَبْرَ توظيفِ (الكوفيّة الفلسطينيّة) توظيفًا رمزيًّا دلاليًّا، فالكوفيّة أو ما تُعرَفُ بـ(الحطَّةِ) في اللّهجة الفلسطينيّة العامّية من ملابس الرّأسِ للرّجُلِ في فلسطين.

وانتشر ارتداء الكوفيّة في القرنِ العشرين بشكلٍ واسعٍ في فلسطين، وذلك بعدما طلبتْ قيادةُ الثّورةِ الفلسطينيّةِ عام ١٩٣٦م من المواطنين ارتداءَها بدلًا من ملابس الرّأسِ الأخرى كالـ(طّربوش)، و(الطّاقيّة)؛ حتّى لا يتسنَّى للاحتلال البريطانيّ آنذاكَ التّمييز بين الثُّوّارِ والمواطنين العاديّين القادمينَ من القُرى، فكانت استجابة المواطنينَ سريعةً لهذا الطّلَبِ.[2]

وتقاربت التّداعيات الأوّليّة لارتداء الكوفيّة مع المبتغى السّيميائيّ المرجوّ من توظيف التّناصّ في شعر هارون هاشم رشيد، فبَرَزَت الكوفيّةُ في قصيدةِ (الرّجوع ودلال المغربي)، ويقول فيها:

[مجزوء الكامل]

حيــفــا تَعالَــي هَا أنا قَدْ عُدْتُ دامِيةَ الرّداءِ

أنَا يَا حبيبَةُ جئتُ مِنْ لـيْــلِ التّشَرُّدِ والشّقاءِ

كـوفيَّتــي حمــراءُ يا حـيفَـا تُضَمَّخُ بالدِّماءِ[3]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٤٧٧.

(٢) ينظر: علقم، نبيل، وآخرون، **الملابس الشّعبيّة الفلسطينيّة**، ٢٠٦.

(٣) **المصدر السّابق**، ٢/ ١٩٠.

ولأنّ التّراث الشّعبيّ "يستطيعُ أن يَمُدَّ يد المُساعدةِ للتّاريخِ"[١]، فإنّ وجودَهُ يُتيحُ المجالَ لإعادة بناءِ التّاريخِ الرّوحيّ للإنسانِ من خلال ما تُمَثِّلهُ أصواتُ العامّةِ من النّاسِ، ونتاجاتِهم الفكريّةِ والمادّيَّةِ[٢]. وتوظيفُ الكوفيّةِ في خطاب الشّاعر فيه من الإيحاء الدّلاليّ ما يربطُ روحَ الجماعةِ بأصالةِ التّاريخِ الفلسطينيّ، وهذا الاقترانُ يُفضِي إلى سيميائيّةٍ أعمقَ تمتَدُّ خُيوطُها لتطالَ فِعْلَ الثَّورةِ والتَّمرُّدِ على المُحتَلِّ.

والنّاظرُ في تركيب التّناصّ يلحظُ عدمَ ارتكانِ الشّاعرِ بشكلٍ كلّيٍّ إلى الدّلالة الأوّليّة للكوفيّة، تلك الدّلالة المرتبطة ببداية ظهورها، بل يُسقِطُ عليها من القوّة العلاماتيّة المُستَمَدَّةِ من (اللّون الأحمر) ما يُكَثِّفُ دلالةَ التّضحيةِ وبَذْلِ الدّماء في سبيل الوطنِ، فقال: (كوفيَّتي الحمراءُ... تُضَمَّخُ بالدّماء).

وقد عَمَدَ الشّاعرُ كذلك إلى إثراء الإيحاءِ بخَلْقِ اتّساقٍ داخليٍّ معنويّ في الأبيات بين الخاصّ والعامّ؛ فالخاصّ مقرونٌ بتجرِبةِ (الأنا) المرتبطة بدلال المُغربيّ وتضحيتِها البطوليَّةِ في حيفا، وهو مستَمَدٌّ من توظيفِ ضمائر المتكلّم، مثل: (أنا)، و(التّاء) في (عُدْتُ، وجِئتُ)، و(الياء) في (كوفيّتي). وأمّا العامّ فمُستَنْبَطٌ من الدّلالةِ المُختَزَلةِ في دالّ (الكوفيّة) الّتي هي إرثٌ شعبيٌّ لجماعةِ الفلسطينيّين. وهذا التّناسقُ يؤكّدُ أنّ "الأزياءَ الشّعبيّة في تنوُّعِها وتشابُهِها كانت استجابةً لمؤثّراتٍ حضاريّةٍ بالإضافةِ إلى مؤثّراتٍ أخرى"[٣]، والمؤثّرات الحضاريّة الفلسطينيّة تأطّرت بالمأساةِ الّتي خلّفها الاحتلالُ، فكانت الكوفيّةُ انعكاسًا واضِحًا لمُتَطَلَّبِ الواقع العصريّ الفِلسطينيّ المَعيش، وهو ما مثَّلتهُ دلال المُغربيّ، وكُثُرٌ ممّن آثروا الفداءَ في سبيل القضيّة الفلسطينيّة.

---

(١) علقم، نبيل، **مدخل لدراسة الفولكلور**، ١٠٣.

(٢) ينظر: العنتيل، فوزي، **الفلكلور ما هو؟**، ٤٧.

(٣) علقم، نبيل، **المرجع السّابق** ، ١٠٣.

وخلاصة القول: إنّ التّراثَ –الأدبيّ والشّعبيّ– الموَظّف في شعر هارون هاشم رشيد خلاصةٌ لوعيٍ فكريٍّ فرديٍّ وجماعيٍّ، وفهمٌ دقيقٌ لتجارِبَ حياتيّةٍ سابقةٍ، ولمناسبةِ تلك التّجارب روحَ العصرِ أخذَ الشّاعرُ يُضَمِّنُها أشعارَهُ، راكِنًا إلى ما تحتويهِ من الطّاقاتِ الدّلاليّةِ لبَرهَنةِ صحّةِ الرّوايةِ الفلسطينيّةِ وبُطلانِ روايةِ الاحتلال اليهوديّ وتعرِيتها أمامَ العالَمِ.

الفصلُ الرّابعُ– مستوياتُ التّناصّ، وآليّاتُه في شِعْرِ هارون هاشم رشيد.

أوّلًا– مستويات التّناصّ.

أ. المستوى الامتصاصيّ.

ب.المستوى العكسيّ.

ثانيًا– آليّات التّناصّ.

أ. التّناصّ الإفراديّ.

ب.التّناصّ التّركيبيّ.

ثالثًا– القناع.

الفصلُ الرّابعُ– مستوياتُ التّناصّ، وآليّاتُه في شِعْرِ هارون هاشم رشيد.

إنّ التّناصّ يَهَبُ النّصّ الأدبيّ طبقاتٍ نصّيّةٍ متنوّعةٍ، تدْفَعُ المتلقّي إلى قراءةٍ واعيةٍ تعملُ على تفكيكِ البِنى النّصّيّة، فكلّ طبقةٍ من طبقاتِ النّصّ تفرِضُ على المتلقّي نوعيّة القراءَة والتّحليلِ، وذلكَ بِسَبر أغوار النّصّ، واستكناهِ أبعاده الدّلاليّةِ على اعتبارِ أنّ النّصّ مجموعةٌ من العلامات اللّغويّة الّتي تُنتَجُ في بِنياتِه التّركيبيّة، فضلًا عن التّنوّع السّياقيّ الّذي يمنَحُ النّصّ المُستَحضّرَ بُعدًا دلاليًّا مُغايِرًا عمّا كان عليه، فالأديبُ المُبدِعُ ينقُلُ النّصوصَ المُستدعاة من فضاءاتِها، إلى فضاءاتٍ جديدةٍ مختلفةٍ كلّيًّا.

وتقومُ عمليّة التّناصّ على التّوالد المعنويّ النّاتج عن التّمازج الفعّال بين النّصوص بالدّرجة الأولى، وفق مستوياتٍ وآليّاتٍ تُضفي على النّصوصِ فاعليّةً دلاليّةً جديدةً، وعمقًا تركيبيًّا مزجيًّا بين أبعاده، ما يؤدّي إلى إعادة نسج البِنى المرجعيّة في إطارٍ حداثيٍّ مُشبَعٍ بالإشاراتِ المُختَزَلَة.

والشّعراءُ المعاصرون ظلّوا مسكونينَ بإقامةِ علاقةٍ قائمةٍ على ديمومة التّجدّد بين الظّروف الإنسانيّة المَعيشةِ وبين الموروث؛ ذلك من أجل تقديمِ رؤيةٍ واعيةٍ تكفلُ استمراريّةَ العلاقةِ الإبداعيّة بين الفنّانِ وأدواته؛ لتعبّر عن الرّؤية الواعيةِ، وعن كُنْهِ الحداثةِ الّتي لا يُعَدُّ نقيضها القِدَمُ، بل الجمودُ النّاتج عن اللّاوعي.(١)

وبعد أن تطرّقت الفصول السّابقة من هذه الدّراسة إلى المرجعيّات الّتي اتّكأ عليها الشّاعرُ في تحويل نصوصه إلى بنًى دلاليّةٍ مفتوحةٍ، فقد وَجَبَ تأطيرِ المستوياتِ التّناصّيّة، والآليّات الّتي تُبرِزُ الكيفيّات الّتي اعتَمَد إليها الشّاعر في صَهْرِ النّصوص المرجعيّة السّابقة في الخطابات النّصّيَّةِ الحاضرة.

---

(١) ينظر: الصّبح، رائد، **تقديس المدنّس في الشّعر العربي المعاصر**، ٢٨– ٢٩.

أوّلًا- مستويات التّناصّ.

إنّ النّاظرَ في النّصوص المُتعالقة في شعر هارون هاشم رشيد يلحَظُ اختلافَ المَناهجِ المُتَّبعةِ في وَصْلِ الخيوطِ المعنويّة والأسلوبيّة والدّلاليّة بينها، فعمليّة الاستحضارِ النّصّيّ الفاعل لا يمكنُ لها أن تتمّ بصورةٍ عشوائيّةٍ، بل لا بدُ من وجودِ علاقاتٍ ائتلافيّةٍ تعكِسُ طرائق توظيفِ النّصوصِ لنصوصٍ أخرى، وقد برزَ في أعمالِ هارون الشّعريّة مستويانِ، هما: المستوى الامتصاصيّ، المستوى العكسيّ.

أ. المستوى الامتصاصيّ.

يتمثَّلُ المستوى التّناصّيّ الامتصاصيّ بإعادة صياغةِ النّصوص السّابقةِ وَفقًا لِمتطلَّباتِ العصرِ، وتوظيفُها يكونُ بهدفِ الدّفاعِ عن النّصوص الحاضرةِ، وهذا يضمنُ للنّصّ السّابقِ ديمومَتهُ واستمراريّته مع الحفاظ على قداسته في الوقت ذاته.(١)

فهجرةُ النصّ من نصٍّ إلى آخر أو من فضاءٍ إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، توصَفُ بالهجرةِ الاختراقيَّةِ التَّحوُّليَّةِ، وهذا يتطلَّبُ من النّصّ أن يحيا في ظروفٍ سياقيّةٍ أخرى، وذلك بإعادةِ إنتاجِ جَسده ليتوافّقَ مع الملمَح المُعاصِر، فقد يكونُ النّصّ مأثَرَةً تاريخيّةً، أو موروثًا دينيًّا، أو أسطوريًّا، ثمّ يغدو شِعريًّا بصفاتٍ جديدةٍ لم تكن فيه مُسبَقًا. وليس بالضّرورةِ أن يتوافقَ النصّ السّابقُ مع النّصّ الحاضر توافُقًا تطابُقيًّا كما هو الحال في الاقتباسِ، وإنّما يكونُ من خلال التّفاعلِ الوظيفيّ الّذي تدعمُهُ طاقةُ النّصّ الغائبِ، إذ إنَّ شموليَّتَهُ ومرونَتهُ المعنويَّةَ تدفَعُ بالمؤلّفِ

(١) ينظر: سماحي، رفيقة، **التّناصّ في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا**، ٥٠.

إلى خَلْقِ تزاوُجٍ بين النّصوص السّابقةِ والحاضرةِ بتغييرِ طبيعة الجسدِ النّصّيّ المُهاجِرِ، ليغدو بفاعليّته الجديدةِ نصًّا مُختلفًا عنه فيما مضى.(١)

وقد ظهر هذا المستوى من التّناصّ في شعر هارون هاشم رشيد في تفاعله النّصّيّ مع النّصوص الدّينيّة، مُستفيدًا من القوّة الإشاريّة الّتي تحتويها، ومُحدِثًا تغييراتٍ تُطوّعُ النّصّ المُستَحضَرَ لخدمةِ رؤيةِ الشّاعرِ، مع حِفْظِ حدود القداسةِ الّتي تتجلّى بها تلك النّصوص، فلا يُحاوِرُها أو يناقِضُها.

ومثالُ ذلكَ امتصاصُ صورةِ (طير الأبابيل) في القرآن الكريم، وتحويلِ ملامِحها لتتناسَبَ والسّياقَ الحاضرَ الّذي وُظِّفَتْ فيهِ، وذلك في قصيدةِ (المُبحِرونَ إلى يافا) الّتي يَصِفُ فيها الشّاعرُ بطولةَ شهداء عمليّة (سافوي) سنة ١٩٧٥م، فيقول: [البسيط]

مُـقـاتِـلـونَ نجيءُ اليـومَ تَحمِلُنا زوارقٌ فـوقَ مـوجِ الهَولِ تنسَرِبُ

نَجِيئُـهـمْ في حَنايا اللّيـلِ أجنحةً من اللّهـيـبِ ونرميـهِم بما ارتكَبوا

في خَطْوِنا نَسْحَبُ الزّلـزالَ نَنقُلُهُ أنّى مَضَينا ونَرمي كُلَّ مَنْ سَلَبوا(٢)

فقد رَسَمت الأبياتُ صورةً دينيّةً مُحوَّرةً ومُمتصّةً من قوله تعالى:﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۞ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ﴾(٣)، وأعادَ الشّاعرُ صياغَة الصّورةِ المقدّسةِ لتُصبحَ قابلةً للتّجديدِ بما يوائمُ الدّلالةَ المُعاصِرةَ، فبتحليلِ السّمات المشتركة بين النّصّينِ نلحَظُ إسقاطَ صورة طير الأبابيل على أبناء الشّعبِ الفلسطينيّ، وتشبيه عمليّة تفجير فندق (سافوي) بحجارةِ سجّيل الّتي رُمِيَتْ فوقَ

(١) ينظر: الموسى، خليل، **قراءات في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر**، ٥٥.
(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٤٧٦.
(٣) **سورة الفيل**: الآية (٣-٤).

رؤوس الكافرينَ فكانَتْ سَخَطًا عليهم. وذلك بادٍ في الدّوالّ التّركيبيّة الموظّفةِ: (نجيئهم... أجنحةً من اللّهيبِ)، و(نرميهِم بما ارتكبوا).

والمُرادُ المُرتَجى من التّوظيفِ التّناصّيّ المُقدّسِ هو خَلْقُ دلالةٍ تكوينيّةٍ وتأويليّةٍ مُكثَّفةٍ عبر تحليلِ السّماتِ المُشتركةِ بينَ النّصّينِ، وما هذا المستوى من التّناصّ إلّا وسيلة لإعلاءِ القيمةِ الفنّيَّةِ للعملِ الجديدِ، وامتصاصِ النّصوصِ المُقدّسةِ لا يعني تجميدَها طالما أنَّ الشّاعرَ لا يَنقُدُها أو يُعارِضُها.

ومن الأمثلة الأخرى على امتصاص الأثر الدّينيّ: توظيفُ الشّاعر(يوم القيامة) بوصفِهِ حَدَثًا مُستقبليًّا مُرتبطًا بالعقيدةِ الدّينيّة، وقد نبّأ إليه الله في القرآن الكريم، وصَرَفَ أنظار البَشَرِ إليه كونه اليوم الّذي سينتهي فيه العالمُ الدّنيويّ في مشهدٍ تحوُّليٍّ تشخَصُ فيه الأبصارُ، وذلكَ واردٌ في قصيدةِ (شهداؤنا الأبرارُ)، ويقول فيها:

شُـهـداؤنـا للهِ درُّهـمُ، للهِ يـومَ الـرُّوعِ يـومُـهـمُ

شَدُّوا لإحدى الحَسَنينِ، كذا يأتي الفداءُ كذاكَ يَنحَسِمُ

لبَّـتْ فِـلَسطيـنُ بأجمَعِها شـدَّتْ للاستشهـادِ خَلفَهُمُ

قـامَـتْ قـيـامَـتُـهـا مُؤَجِّجَةً للثَّأر، إنَّ الثّـأرَ شُغْلُهُمُ

هذي فـلسطيـنُ الّتي عَشِقوا، ولأجلِها قد كانَ عُمْرُهُمُ(١)

فالشّاعرُ في المقطع الشّعريّ امتصّ الإشارات الدّالّة على يوم القيامة في قوله: (قامَت قِيامتها مُؤجّجَةً للثّأر)، في نوعٍ من توظيفِ الدّالّ؛ لتأويلِ هولِ الأثرِ النّاتجِ عنه، والأثَرُ مُتمثِّلٌ بوجودِ حالاتٍ من الاضطرابِ والتّوتّر والخوفِ المُصاحِبة للتّحوُّل أو التّبدُّل الحاليّ الّذي تومِئُ إليه

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٢٦.

رمزيّة (القيامة)، وهو ماثلٌ في قول الشّاعر: (مؤّجّجة للثّأر)، ما يوحي بانتقالِ فلسطينَ من حالِ الاستقرارِ إلى حالِ الثّورةِ المشحون؛ لذا فإنّ توظيفَ القيامةِ باعتبارِهِ أثرًا دينيًّا ما هو إلّا خَلْقٌ لمقاربةٍ تصويريّةٍ تُساعِدُ المُتلقّي على التّفكّر في الأثر السّابقِ، والاستدلالِ من خلالِه إلى عُمقِ المشهدِ الحاضِر وعِظَمِهِ.

ولم يتوقّف توظيفُ المستوى الامتصاصيّ عند حدود النّصوص الدّينيّة، بل طال التّاريخيّة كذلك، مع الحفاظِ على المأثوراتِ التّاريخيّة العربيّة الإسلاميّة، ومثال ذلك امتصاصُ واقعة (حطّين) في مواضعَ شعريّةٍ عديدةٍ في شعر هارون هاشم رشيد[1]، ومنها قصيدة (نكون.. أو لا نكون)، ويقول فيها: [الخفيف]

اسـألـوهُ: لِـمَـن فلسطينُ هذي ولِـمَـنْ يَهدُرُ اللّظى المجنونُ

اسـألـوا حـولَـكـمْ، تُجيبُ ليالٍ هِـيَ منَّـا لـنـا تُجيـبُ سُنونُ

اسألوا حولكُم، تُجيبُ العصافيرُ يُجيـبُ.. اللّيمـونُ، والزّيتـونُ

اسألـوا حولكُـم، تجيـبُ جبـالٌ وسُـهـولٌ، وأربُـعٌ، وحُـزُونُ

اسألـوا حولكُـم، تُجيبُ روابي القـدسِ، تحكي أخبارَها حطّينُ[2]

فالأبياتُ السّابقةُ تسيرُ في خطٍّ معنويٍّ واقعيّ واحدٍ، يصُبُّ في فكرةٍ مَفادُها أنّ الأرضَ ملكٌ للفلسطينيّينَ، وكلُّ ما فيها شاهدٌ على ذلك، ومن الشّواهِدِ (واقعةُ حطّين) الّتي امتُصَّتْ من مرجعيّتها التّاريخيّة في زمنها السّابقِ، ورُبِطَتْ في النّصّ بوَصفِها دلالةً جزئيّةً مُتَمِّمةً للدّلالةِ الكُبرى. وهذا التّحوُّل الزّمنيّ ظلّ مُحافِظًا على لُبِّ الحَدَثِ، ولكنَّهُ ضُمِّنَ إشاريًّا لينقلَ القارئَ إلى عتباتٍ تاريخيّةٍ تُثبِتُ الدّلالةَ الكلّيةَ، وتدعم النّسقَ المعنويّ العامّ.

---

(١) ينظر: **الأعمال الشّعرية:** ١/ ٤٣، ٢/ ١٢٦، ٣١٠.

(٢) **المصدر نفسه،** ٢/ ٣١٠.

وقد عاملَ الشّاعرُ الواقعةَ التّاريخيّةَ معاملةَ النّصّ المقدّسِ في الثّبات الجوهريّ؛ لما لها من الأثرِ في إحداثِ تدفُّقٍ شعوريٍّ إيجابيٍّ، وناتِجٍ عن تَوقِ الشّاعرِ إلى تجدّد فعليّة الحدث الماضي في الزّمن الحاضرِ الّذي غُيّبَ أبناؤهُ عن الوَعي. كما أنّ الدّالَّ التّاريخيّ –بما ينقلُ القارئ إليه من أحداثِ سابقةٍ– آليّةٌ تكثيفيّةٌ لجّأ إليها هارون هاشم رشيد للإلماحِ إلى مَقصديّةٍ خفيَّةٍ تتمثّلُ في تذكير العدوّ بالهزيمةِ المشهودةِ الّتي دُحِرَ فيها الصّليبيّون من فلسطينَ كافّةً، وبمِثلِها سيُدحَرُ اليهود.

وهذا يؤكّد أنّ في قانونِ الامتصاصِ قبولًا للنّصّ السّابقِ وتقديسًا له، وإعادة صياغته بطريقةٍ لا تَمَسُّ جوهَرَهُ، وهذا مُنطَلِقٌ من قناعةِ المؤلّفِ بأنّ توظيفَ تلك النّصوصِ ليس سوى مُهادَنةٍ لها، وضمانٍ ثابتٍ بتحقيقِ الهدَفِ المتمثّلِ في الحِفظِ والاستمراريّةِ إلى جانبِ التّطويعِ؛ لتوليدِ الدّلالات المعاصرة دونَ نقدٍ لجوهر النّصّ السّابقِ أو حوارِه؛ كونَه يتسلّلُ من الذّاكرةِ إلى النّصّ الحاضرِ ليُصبِحَ مُكوّنًا لشيفراتٍ سيميائيّةٍ خاصّةٍ، نستطيعُ بإدراكِها فَهْمَ النّصّ الّذي يتمّ التّعاملُ معهُ، وفكّ نظامِه الإشاريّ، ومعرفةِ علاقاته البنيويّة والأسلوبيّة الّتي تعتمدُ إلى التّرميزِ والتّكثيفِ.[1]

(١) ينظر: الموسى، خليل، **قراءات في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر**، ٥٦، ٥٧.

ب. المستوى العكسيّ.

يُطلَق على هذا المستوى من التّناصّ (القَلبُ)، أو (العكسُ)، أو (الحوار)، أو التّناصّ العكسيّ، وهو الصيغة الأكثر شيوعًا في عمليّة التّفاعل النّصّيّ؛ لما فيه من مُحاوَرةٍ للنّصّ المُستأثر به أو مُضادَّتِهِ، ويكون ذلك بصنوفٍ عديدةٍ تتمثّلُ في قلْبِ موقفِ النّصّ أو قلبِ أطرافِه، أو مُعاكَسةٍ لقيمةٍ ما، أو قلبُ الوضعِ الدراميّ كأنْ يُحِلَّ المؤلِّفُ السّلبَ محلّ الإيجابِ والعَكسُ، من باب إحلال مراتب محلّ مراتب أخرى في العَمَلِ المُنتَجِ، وقد يطالُ هذا المستوى التّناصّيُّ تغييرًا لمستوى المعنى المأخوذِ من النّصّ السّابق، ونَقْله إلى صعيدٍ آخر.(١)

وقد وظَّفَ هارون هاشم رشيد هذا المستوى في شعرِهِ في قصيدة (سرحان). الّتي كَشَفَ فيها جرائمَ أمريكا ضدّ الإنسانيّة، باعتبارها الدّاعم الأوّل للحركة الصّهيونيّة اليهوديّة، مُتَجرِّدةً من اعتباراتِ الدّين المسيحيّ الّذي تدينُ به، ومتَجاهِلةً ما تدعو إليه المسيحيّةُ من السّلامِ والتّسامحِ بين البشرِ، وذلك في قوله:

وتنادَوا...

نحنُ مسيحيّونَ

فيا للكذِبِ..

أباسمِ الرّوحِ

باسمِ الابنِ

باسمِ الأبِ

---

(١) ينظر: كاظم، جهاد، **أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة التّرجمة، يسبقها: ما هو التّناصّ)**، ٥٥، ٥٦، ٥٧. ومفتاح، محمّد، **التّلقي والتّأويل مقاربة نسقيّة**، ١٨٨.

تُداسُ القُدسُ

ويُذْبَحُ فيها

ويُهانُ الشّعبُ[1]

فالنّصّ السّابقُ يُعاكِسُ نصّ الصلاةِ المسيحيّة، ويقلِبُ معناها بإضفاءِ أسلوب الاستفهامِ السّاخرِ عليها؛ ليتوجَّهَ بالمعنى الجوهريّ المُقدَّس المسيحيّ إلى معنًى مُغايِرٍ كلّيًّا مِلؤهُ السّخريةُ والاستنكارُ، وهذه السّخريةُ "تدعو إلى مُراجعاتٍ شاملةٍ للوقوفِ على الأخطاءِ والأخطارِ من وراء أفعال المُجتمعِ السّلبيّة في المُعاملاتِ والعلاقاتِ"[2]، فأمريكا الّتي تحارب الإسلامَ وتعتزُّ بالدّيانة المسيحيّةِ لا تُعطي أيَّ اعتبارٍ لتعاليمَ دينيّةٍ أو قيمٍ إنسانيّةٍ إذا ما أرادت تحقيق مصلحةٍ سياسيّةٍ مرجوّةٍ في هذا العالم.

والشّاعرُ انطلقَ للتّنديدِ بالواقعِ من خلال ملامَسةِ جوهر الفكر العقائديّ الغربيّ، ليكونَ حُجَّةً على من يدّعون إحلال السّلام في العالم. وبهذا يكون قد نَجَحَ في نقل النّصّ من طوره المعنويّ المقدّس، إلى طورٍ معنويٍّ سيميائيٍّ يخدِمُ به الرّؤيةَ الواقعيّةَ بالدّرجة الأولى، ويُخرجُه من جمودِه مع التّغييرِ في جوهره.

وقد شكّل الاستفهامُ في النّصّ الجديدِ قرينةً مفارقيَّةً، ففيه من الأثر الإشاريّ ما يدعو إلى إحداثِ اضطرابٍ فكريٍّ في ذهنِ المتلقّي، وهذا يدفَعُهُ إلى التّساؤل عن مَدعاةِ جنوحِ الشّاعر إلى التّعامل مع النّصّ المقدّس المسيحيّ بهذه الصّورة، والإجابةُ لا تتّضحُ إلّا برَبْطِ التّناصّ بالسّياقِ السّابقِ واللّاحقِ للوصولِ إلى فكّ الشّيفرة الدّلاليّة العُظمى، المخفيّة خلف الظّواهر النّصّيّة المُتّسقةِ.

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٥١٣.

(٢) درادكة، ثراء، **الحسّ السّاخر في المجموعات القصصيّة لعمّار الجنيديّ**، ١٢٧.

ومن الأمثلة الشّعريّة الّتي تجلّى فيها المستوى العكسيّ في العمليّة التّناصّيّة: قصيدةُ (فلسطين)، ويقول فيها:

فلسطيني وإنْ خانوا

تَعاليمِي وخانُوني

فِلسطيني ولو أنّهمو

في السّوقِ باعوني

كما شاؤوا... بما شاؤوا

بآلافِ الملايينِ[١]

فالنّصّ الشّعريّ تشابكت خيوطُه المُعاصرة مع قصّة يوسف –عليه السّلام– في قوله تعالى: ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ﴾[٢]، وهذه الآيةُ تصفُ إخوة يوسف –عليه السّلام– الّذين أرادوا أن يتخلّصوا منه فتآمروا عليه وباعوه بثمنٍ قليلٍ، ولم تكن لهم رغبةٌ فيه، ولو سألوه بلا شيءٍ لأجابوا[٣]، فكان الهدفُ الأوّل هو التّخلّص من يوسُفَ بأيّ طريقةٍ كانت؛ لغيرةٍ في نفوسِهم منه عليه السّلام.

والمُماثلةُ الواقعةُ في النّصّ الحديث تتمحوَرُ في جَعلِ فلسطينَ مُعادِلًا موضوعيًّا ليوسفَ عليه السّلام، والدّول العربيّة بخيانتها لفلسطين تماثِلُ موقف إخوة يوسف، بيد أنّ المخالفةَ الّتي أحدثها هارون هاشم رشيد في أحداث القصص الدراميّ تمحورت في (ثَمَنِ البيعِ)؛ فإخوة يوسف باعوهُ بثمنٍ بخسٍ لغايةِ تغييبِهِ عن والدِهم، بينما باعَ العربُ فلسطينَ لغاياتٍ مادّيّةٍ وسياسيّةٍ بحتةٍ، فكان

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣٩٨.

(٢) **سورة يوسف**: الآية (٢٠).

(٣) ينظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٢/ ١٠٤٤.

المقصدُ المادّيُّ غايَتهم الأولى، فلا ضغينةَ أو كراهيّة في نفوسهم ، ولكنّ الإغراءات الّتي عُرِضَت عليهم من أعداء الأمّةِ كانت كفيلةً بجَعْلِ العربِ يُقدِّمونَها على طبقٍ من ذَهَبٍ لتحقيقِ مصالحهم.

فالواقعُ المَعيش استوجَبَ على الشّاعر استحضارَ النّصّ المقدّس، ومُغايرته جزئيًّا لا كلّيًّا، فالمُرادُ من التّناصّ الدّينيّ نَقْلُ الطّاقةِ الأسلوبيّة والبنيويّة وكذلك المعنويّة إلى النّصّ الحديث، وما المُعاكسةُ إلّا وسيلة لإحداث توتّرٍ فعليّ في عمليّة التّلقّي، لاستقصاء الإشارات السّيميائية وتَتَبُّعِ القرائن الدّلاليّة لبلوغِ غاية المؤلّف من إحداثِ المُفارقةِ المعنويّة الّتي نتجت بِقَلَبِ النّصوص.

وعلى الرّغم من التّأثير الدّلاليّ الّذي يُحدِثُهُ (تناصّ العكسِ) في الخطاب الشّعريّ، إلّا أنّ "السّياق الجديد ليجهد عمومًا في أن يَضْمَنَ لنفسِهِ استحواذًا ظافِرًا على النّصّ السّابقِ، فإمّا أن تكون هذه العمليّة مخفيّةً...، أو أن يُصَرّحَ السّياقُ الجديدُ بأنّه يُمارِسُ إعادة كتابةٍ نقديّةٍ، ويُقدِّمُ للنَّظرِ إعادة صياغةٍ للنّصّ"[1].

ولجأ هارون هاشم رشيد إلى المستوى التّناصّيّ العكسيّ في شعرِهِ لِقَلبِ القِيم الرّمزيّة، وذلك في قصيدة (عرض تلفزيونيّ)، الّتي يقول فيها:

من رأى،

كيفَ يصيرُ الطّفلُ

في وَجهِ الغزاة

مارِدًا،

يقذِفُ بالهَولِ

وبالمَوتِ عِداه[2]

(١) جهاد، كاظم، **أدونيس منتحلا**، ٥٧– ٥٨.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٠٣.

حيث تحوّل الشّاعرُ برمزيّة المارِدِ من السّلب المقرونِ بصفاتِ التّمرُّدِ والشّرّ والتّعنُّتِ، إلى الإيجاب المَحضِ، وذلك بِجَعْلِهِ منوطًا بصورة الطّفلِ الفلسطينيّ المُقاوِمِ والثّابت في وجه العدوّ اليهوديّ الغاشم. فأُخِذَ الرّمزِ من دلالته السّابقةِ ومُنِحَ سياقًا جديدًا بدلالته المُضادّةِ كلّيًّا، ليُصبِحَ بسِماتِه المُستَحدثةِ شيفرةً مُرتَبطةً بالواقعِ المَعيش.

والقيمةُ الّتي أرادها الشّاعرُ من هذا التّوظيف لَفْتُ النّظرِ إلى صفات (الرّفض والتّمرّد)، الّتي ينبغي على الإنسانِ أن يَقبِضَ عليها لنيل الحُرّيَّةِ، فهي مَطلبٌ إنسانيٌّ سامٍ، وهذا ما نَجَحَ الشّاعرُ في نقله للقارئ عند ربطِ المارِدِ برمزيَّةِ الطّفلِ الفلسطينيّ الّذي يتمرّدُ على عدوّه اليهوديّ لينالَ مطلَب الحرّية. وفي الإطار ذاته يقول الشّاعر في موضعٍ شعريٍّ آخر:

ننتظرُ المارِدْ

هذا القادِمُ

من أعماقِ الصَّخرِ

هذا القائدْ[1]

فيقلِبُ الشّاعرُ القيمةَ الرّمزيّة للمارِدِ لتُصبِحَ علامةً للقائِدِ المستقبليّ المُحَرّر المُنتَظَرِ(ننتظرُ المارِدَ)، والقادِمِ من رَحم المُعاناةِ (من أعماقِ الصّخرِ)، إذ إنَّ تَفَتُّحَ موهبةِ الشّاعر كانت مَدعاةً إلى إحساسه بشكلٍ مُلِحٍّ بضرورة وجودِ أداةٍ فنّيّةٍ جديدةٍ، يُحمِّلُها ثِقل رؤيته المعاصرة، فكان تقديس المدنّس، وتدنيس المقدّس أداته الوظيفيّة والفنّيّة الّتي يستطيع بها أن يطوي هاجس الاختلاف

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٥٩٥.

والذّاتيّة مع الحاجةِ الوظيفيّة والفنّيّة في آن واحد، وتمسُّك الشّاعر بهذه الأداة يُعينه على توليد رؤًى جديدةٍ وفقًا لمنظومةٍ فنّيّةٍ مُستحدثةٍ، وبِوَعيٍ إنسانيٍّ يخترقُ حدود السّائد.[١]

ثانيًا- آليّاتُ التَّناصّ.

إنّ آليّات التّناصّ لا تتمّ من خلال النّصّ وَحدَهُ، إنّما عبرّ المتلقّي الّذي يقومُ بدورِهِ بعمليّةٍ تأويليّةٍ لِعتباتِ النّصّ، والقراءة التّأويليّة دمجٌ للوَعيِ بمَجرى النّصّ، أو يمكن القَول: إنّ القراءةَ النّصّيّة تفاعلٌ بين (فعلٍ وبنيةٍ)، فكلُّ حالةٍ من الوعيِ تفرِضُ وُجودَ فاعلٍ وموضوعٍ، والفاعلُ يُقصَدُ به: صاحِبُ القَصدِ أو المعنى، والقَصْدُ يشمَلُ المواضيعَ بأنواعِها: الخياليّة، والمجرّدة، والمثاليّة، وكلُّ موضوعٍ يبيّن المعنى أو القصد بصورةٍ مختلفةٍ عن الآخر.[٢]

وتَجلِيةُ القَصْدِ في عمليّة التّناصّ تتطلّبُ من القارئ وُقوفًا على عتباتِ النّصّ المُدخَلِ، واستنطاقِ جوانبه للخروجِ بعُصارةٍ دلاليّةٍ واضحةٍ. ومن خلال العمل القرائيّ للتّعالق التّفاعليّ في شعر هارون هاشم رشيد يُمكِنُ الخُلوصُ إلى الآليّاتِ الّتي استخدمَها الشّاعرُ في مُقارَبَتِهِ النّصّيَّةِ؛ لإضمارِ المعنى خلفَ ظواهرِ النّصّ، وهذه الآليّاتُ تتمثّلُ في: التّناصّ الإفراديّ، والتّناصّ التّركيبيّ.

---

(١) ينظر: الصّبح، رائد، **تقديس المدنس في الشعر العربي المعاصر**، ٤٢.

(٢) ينظر: راي، وليم، **المعنى الأدبيّ من الظّاهراتيّة إلى التّفكيكيّة**، ١٧.

أ. التّناصُّ الإفراديُّ.

يُقصَدُ بالتّناصّ الإفراديّ: استدعاءُ مفرداتٍ مُحدّدةٍ ذات مرجعيّات دينيّة، أو تاريخيّة، أو أدبيّة، أو شعبيّة، أو أسطوريّة؛ ليتمّ إعادة إنتاجها في النّصّ الجديدِ بدلالاتٍ جديدةٍ موائمةٍ لسياقِ الخطابِ وأغراضِهِ.(١)

ومن الألفاظِ ما يحمِلُ القدرة على تمطيطِ الأفكار الذّهنيّةِ لبلوغِ المعنى وإن كان عميقًا، وقد يكون التّوظيفُ السّليمُ لهذه الألفاظ سببًا في نقلِ النّصّ الجديد إلى مستوياتٍ أبلغ تعبيرًا، وأدقّ دلالةً؛ لما تولّده من أثرٍ سيميائيٍّ ينصَهرُ في جوانب النّصّ حدّ اللانفصالِ، شريطةَ أن يأتي هذا التّفاعلُ بالجِدَّةِ والحداثةِ الدّلاليّتينِ، لا أن يكونَ تكرارًا لأثر سابقٍ.

وقد اعتمد هارون هاشم رشيد إلى آليّة التّناصّ الإفراديّ إيمانًا منه بقدرة الدّالّ الواحدِ على تغييرِ السّياقِ، وتمديد البُعدِ الإيحائيّ للنّصّ، بحيث تكون الكلمةُ ذاتُ الأصلِ المرجعيّ السّابقِ مركزًا دلاليًّا مُؤثّرًا، وكلّ ما يحيطُ بها في بنية العمل الفنّيّ يُشيرُ إليها ويؤازِرُها بصورةٍ غيرِ مباشرةٍ. والقارئ بدورِهِ عليه أن يُعامِلَ الخطابَ باعتبارِهِ وحدةً دلاليّةً قائمةً على مِحوَرٍ مُعيّنٍ، ألا وهو التّناصّ الّذي يتكشّفُ بديناميكيّة القراءةِ الفاعلة.

والأثر الدّلاليّ للدّال الموظّف يختلفُ تبعًا لمرجعيّته، وأكثر المرجعيّات تأثيرًا في شعر هارون تلك الّتي ارتبطت بالقرآن الكريمِ كما هو موضّحٌ في الفصل الأوّل من هذه الدّراسةِ؛ ذلك لأنّ للقرآن الكريم طاقةً إيجابيّة مقدّسةً، وتوظيفُ ألفاظِهِ في العَمَلِ الفنّيّ يؤدّي إلى تناسُلِ النّصّ داخليًّا بصورةٍ إبداعيّةٍ لإنتاجِ معنًى جديدٍ يعكس رؤية الشّاعر المُعاصرة.

---

(١) ينظر: بوقرة، نعمان، **لسانيّات الخطاب (مباحثٌ في التأسيس والإجراء)**، ١٧١.

والفنُّ السّامي لا بُدّ أن يرتبطَ بالدّينِ، وقد جَمَعَ (جان بارتليمي) آراءَ عددٍ من علماء الجَمالِ ونقّاد الأدبِ حول ارتباطِ الفنّ بالقداسة الدّينيّة، وتتلخّص الآراءُ في أنّ فنّ التّصويرِ نبيلٌ ونقيٌّ بطبيعته، وآتٍ من المَنبَعِ الإلهيّ الّذي نحنُ منه، ولذا فإنّه بِضَياعِ الدّينِ يضيعُ كلُّ شيءٍ وليس الفنّ فحسب، وتِبعًا لذلكَ فإنّه لا بُدّ لكلّ شعرٍ من أن يكونَ مُستندًا إلى قاعدةٍ دينيّة، ذلك لأنّ أساليب الفنّ المقدّس ترفضُ التّقليدَ، وتَدفَعُ إلى التَطوُّرِ؛ لما فيها من خَفضٍ لقيمة العالمِ المُرتَجَلِ، وإنكارٍ لما هو عابرٌ ووهميٌّ.(١)

ومن الأمثلة التّناصّيّة الّتي وُظِّفَت الآليّة الإفراديّة فيها ضمنَ الإطارِ الدّينيّ: قصيدة (يا هذي الأمّة)، ويقول فيها:

يا هذي الأمّةِ،

جِئتُ إليكِ،

لأقرأ نصَّ الإنذارِ

الوَطَنُ المُحتَلُّ تحدّى،

أشعَلَهُ،

بركانُ النّارِ

قرأ الفاتحةَ،

باسمِ اللهِ

وواجَه غزوَ الأشرارِ (٢)

---

(١) ينظر: **بحثٌ في علم الجَمال**، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٦.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٢٥.

فبتوظيفِ دالّ (الفاتحة) تتجلّى آلية الإفراد، حيث أن القارئ يلتفتُ إلى ما يحملُهُ التّفاعلُ النّصّيّ من اختزالٍ معنويٍّ مُتراكمٍ في بؤرة سيميائيّة واحدة، وتَكَشُّفُ بواطِنِ النّصّ لا يتأتّى إلّا بالعودةِ إلى آياتِ سورة الفاتحةِ في القرآن الكريم، لبيانِ ما تحمِلهُ من معانيَ تنسجمُ وطبيعة السّياق الجديد، بحيثُ يصبِحُ جِسمًا واحدًا.

والعائدُ إلى تفسير سورة الفاتحةِ يجدُ من الإعجازِ المعنويّ ما يُفاقِمُ الأثر الفعليّ للنّصّ الجديد؛ حيثُ اشتمَلتْ على حَمْدٍ وتمجيدٍ لله تعالى، والثّناء عليه بذِكْرِ أسمائه الحسنى، كما فيها ذِكرٌ ليوم الدّينِ، إضافةً إلى إرشادٍ من الله لعبادهِ بالتّضرُّعِ له وحدهُ، والتّبرّؤ مِن حولِهم وقوّتهم إلى إخلاص العبادة له وحده جلّ وعلا، وفيها سؤالٌ لله بالهدايةِ إلى الصّراطِ المستقيمِ والدّين القويم الّذي سار عليه الأنبياءُ والصّالحون والصّدّيقون والشّهداء، لا الصّراطِ الّذي سار عليه المغضوب عليهم، أي: اليهود، ولا طريقُ الضّالّين، أي: النّصارى.[1]

فهذا التّفسيرُ –بما فيه من مؤازرةٍ معنويّةٍ لقارئه– مُختَزلٌ في النّصّ الشّعريّ بآليّةٍ إفراديّةٍ حافَظَت على قداسة الدّالّ، ضمنَ إطارٍ خصائصيٍّ شعريٍّ يمتازُ بالإيجازِ والاختصارِ، فـ(الفاتحة) جاءت قرينةً سيميائيّةً تمهيديّةً لِفعلِ الثّورةِ على العدوّ، وكلّ ما فيها كفيلٌ بجَعلِها سببًا للتّحوّل الواقعيّ نحو الفضيلةِ، والآليّة الإفراديّة حافظت على قدسيّة الدّالّ ضمن إطارٍ خصائصيٍّ شعريٍّ موجَزٍ، ما أسهمَ إسهامًا فاعلًا في توسيع الفضاء الدّلاليّ للنّصّ الجديد.

(١) ينظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ١/ ٣٤، ٣٥.

ومثال توظيف آليّة التّناص الإفراديّ كذلك قول الشّاعر في قصيدة (وردة على جبين القدس): [الكامل]

فَلنا من المـاضي، ومِنْ آياتِـــهِ

عِـبَرًا بِوَقفـاتِ الجِـهـادِ تُؤَيَّـــد

هاتــوا الصّليبيّينَ، هــاتوا بَعدَهمْ

جيشَ التّتارِ، وجَمّعوهُ، وأحْشِدوا

لِنُــعـيـدَ تاريخًا، تــلألأَ حَـرْفُـــهُ

بالنَّصـرِ يَطـردُ حشـدَكُـمْ ويُبَدِّدُ(١)

وفي السّطور الشّعريّة السّابقةِ يظهرُ أثر الإفراد التّناصّيّ في مرجعيّته التّاريخيّة داخل النّصّ الحديث، وهو استدعاءٌ حرٌّ للحدث التّاريخيّ من خلالِ الشّخصيّات المُوظّفَةِ في النّصّ، حيثُ ينقلُ الشّاعر القارئَ إلى بُعدٍ تاريخيّ بأحداثٍ داميةٍ ومعاركَ مُحتدمةٍ بين المسلمين وأعداء الدّين في معركتي (حطّين) الّتي أشار إليها الدّال (الصّليبيّون)، ومعركة (عين جالوت) وقرينَتُها الدّلاليّة لفظة (التّتار)، وهذا التّكوينُ التّاريخيّ –بأحداثه المُستَحضَرة خلف المفردات الدّلاليّة– تطويرٌ للفضاء الدّلاليّ الكُلّيّ الحاضر، الّذي تُبرِزُه القرائن المجاورة، مثل: (لنُعيدَ تاريخًا).

وتِبعًا لما سبقَ ينكشفُ المُرادُ المنشودُ من وراء التّلاقي النّصّيّ، وهو متمثّلٌ في رؤية الشّاعر الهادفة إلى التّخلّصِ من الخراب الواقعيّ العربيّ، وإعادةُ أمجاد التّاريخِ، إلى جانبِ توَعُّدِ العدوّ اليهوديّ بالثّورةِ والطّردِ والتّبديدِ، وذلك ظاهرٌ في قوله: (بالنّصرِ يُطرَدُ حَشدُكُم ويُبَدّدُ).

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٩٧.

وعلى خلافِ ما سبقَ، قد يكونُ الدّالّ التّناصّيّ المفرد سبيلًا لاستدعاءِ الشّخصيّة من خلال استحضار الحدث التّاريخيّ، فلا يُفصِحُ الشّاعرُ عن الأسماءِ التّاريخيّة والشّخصيّات المكوّنة للحدث، وإنّما تفرِضُ حُضورَها في أيّ مَلْمَحٍ يعبّرُ عنها، بوصفِها مكوِّنةً له، ومثال ذلكَ توظيفُ مفردات (حطّين)، و(ذي قار) في قصيدةِ (يا هذي الأمّة)، الّتي يقول فيها:

ناداكَ ليومِ الغَوثِ،

لَهُ، للزَّحْفِ،

بِجَيْشٍ جرّار

نادى..

حطّينا.. ثانيةً،

واستنفَرَ،

وَقعَةَ ذي قار[1]

فَفورَ ذِكْرِ (حطّين) تتبادرُ إلى الذّهن شخصيّة صلاح الدّين الأيوبيّ، وكذلك (ذي قار) الّتي تستدعي القبائلَ العربيّة الّتي اتّحدَتْ في هذه الواقعةِ ضدّ الفُرسِ. واستدعاءُ الشّخصيّة من خلال الحدثِ ليس مجرّد إخبارٍ عنها فحسب، بل المقصِدُ هو المعرفةُ الواعيةُ بملامِحِ تلك الشّخصيّاتِ وأبعادها السّيميائيّة، ثمّ الموازنة بين تلك السّمات الملمحيّة والقضايا الواقعيّة الّتي يُعايِشها الشّاعرُ.[2]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٢٦.

(٢) ينظر: أبو كشك، زهرة، والعبيدي، عاتكة، **دور استدعاء الشّخصيّات التراثية في توجيه الدلالة، شعر محمّد القيسي أنموذجا**، مجلّة الدراسات اللغوية والأدبيّة، العدد الأول، الأردن، جامعة الزّيتونة الأردنيّة، يونيو ٢٠١٨م: ١٦٨.

والمُتَمعّنُ في النّصّ الشّعريّ يرى في توظيف التّناصّ الإفراديّ خلْقًا لسلسلة متتابعةٍ من الدّلالاتِ الممتدّةِ تباعًا؛ فالإفرادُ اللّفظيُّ أدّى إلى استدعاء الحَدَثِ، والَحدثُ قرينُ شخصيّاتِه، والشّخصيّاتُ قرينةُ فضاءٍ دلاليٍّ تنبثقُ عنهُ الرؤية الواقعيّة المُتواريَةِ في النّصّ، والنّاتجةِ عن التّجربة الشّعوريّة للشّاعر.

ب. التّناصّ التّركيبيّ.

يمكن المقاربة بين تعريف التّناصّ التّركيبيّ والتّناصّ الاقتباسيّ في أنّ كليهما فيه اجتزاءٌ لجملةٍ أو تركيبٍ نثريٍّ أو شعريّ، أو شطرٍ، أو بيت كاملٍ[١]، بيد أنّ الأوّل (التّركيبيّ) فيه تسويغٌ للمؤلّف بالتّصرّفِ في النّصّ المأخوذِ بالحَذْفِ، أو الزّيادةِ، أو التّقديم، أو التّاخير بما يتناسَبُ وحاجةَ النّصّ الجديدِ، سواءٌ أكان النّصّ المُدخَل ذا مرجعيّة دينيّة، أم تاريخيّة، أم أسطوريّة، أم شعريّة...، بحيث يتمّ التّعاملُ معه بمرونةٍ، وإخراجه من جموده السّابقِ للوصولِ إلى درجةٍ عليا من التّأثّر الدّلاليّ، وذلك ضمن المستويين: الامتصاصيّ، والعكسيّ.

والحضور بين النّصّ التّركيبيّ المُضَمّن والنّصّ الحديثِ يجبُ أن يكون مُندمجًا "حتّى يغدوانِ كتلةً واحدة غير مَتشظّيةٍ...، وإلّا فإنّ الأمرَ لا يعدو أن يكون مجرّدَ تجميعٍ لا مُسَوّغَ له، ولا رابط يربطُ بين أجزائه؛ ليؤدّي دلالةً مكثّفةً لعملٍ واحدٍ مكوّنٍ من نصوصٍ شتّى، سابقةٍ عليه أو مُعاصِرةٍ له"[٢].

---

(١) ينظر: شهاب، جمال، **آليّات التّناصّ في شعر سعد الدّين شاهين**، ٢٤.

(٢) واصل، عصام، **التّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ٧٩.

ومثال التّناصّ التّركيبيّ في شعر هارون هاشم رشيد: قصيدة (إلى شهيد الحقّ)، الّتي وجّهها إلى روح الشّهيد يحيى عيّاش، فيقول فيها: [الرّمل]

قلتَها العَينُ بالعَينِ إذا حاوَلوا كرَّرتَها خَمسًا وعَشْرا

أَلَهُمْ أنْ يَقتُلُوا مِنَّا ولا نُبْدِعُ الرَّدَّ لَهُمْ رَدًّا أمرَّا؟

قُلْتَ: لا للذُّلِّ مهمَا حشَدوا مِنْ جُنودِ الشّرِّ، واسْتَبْسَلْتَ عُمْرًا[1]

فامتصّ الشّاعر التّركيب القرآنيّ (العينُ بالعين) من قوله تعالى:﴿وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾[2]، فهذه الآية فيها تقريعٌ لليهودِ وتوبيخٌ لهم؛ لمُخالفتهم ما جاء في التّوراةِ، فعندهم في نصّ التّوراةِ: أنّ النّفسَ بالنّفسِ، وهم يخالفون ذلك عمدًا وعِنادًا، ولا ينصِفونَ المظلومَ من الظّالمِ في الأمر الّذي أمر الله فيه بالعدلِ والتّسوية بين الجميع.[3]

وقد وُظِّفَ التّناصّ التّركيبيّ في موضعٍ شعريٍّ يعكسُ دلالةَ الائتِمارِ بأوامرِ الله تعالى في القصاص وأخذ حقّ المظلومِ من ظالِمه على خلاف اليَهودِ، فما المقاومةُ الفلسطينيّةُ بأشكالها كافةً إلا أخذٌ لحقّ كل مظلومٍ على أرض فلسطينَ. والنّصّ الحديثُ يحملُ تلميحًا آخرَ يوحي إلى بقاء اليَهودِ على حالِهم، وتطبُّعهم بطبائعِ العِنادِ والإفسادِ في الأرضِ منذ زمن الأنبياءِ إلى يومِنا هذا.

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٢٣٥.

(٢) **سورة المائدة**: الآية (٤٥).

(٣) ينظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٢/ ٦٤٧.

والتّوقّعُ القرائيّ السّابقُ إنّما نتجَ عن العلاقة التّناصّيّة التّكثيفيّة في التّركيبِ اللّغويّ، فالإيحاءاتُ الدّلاليّةُ لا يُتَوَصَّلُ إليها إلّا بمعرِفةِ مرجعيّة النّصّ المُدْخَلِ، ثمّ الرّجوع إلى السّياقِ السّابقِ الّذي قيلَ فيهِ، ومقارنتهُ بالسّياق الحاضرِ؛ للتّوصُّلِ إلى الرّؤيةِ المُبطّنةِ للشّاعرِ. وهذا يحتاجُ قارئًا ذا خلفيّةٍ ذهنيّةٍ ثقافيّةٍ تساعدهُ على معرفةِ المرجعيّة النّصّيّة للتركيب المضمّنِ، "وإذا سلّمنا بأنّ القرآن الكريم هو من أكثر النّصوصِ معرفةً وحضورًا في ذاكرة المتلقّي المسلم، فإنّ مجرّد توظيفِ كلمة منه، أو تركيبٍ، أو صورةٍ قد تُحيلُ إلى سورةٍ، أو آيةٍ"[١].

ومثاله أيضًا تعالقُ قصيدةِ (وردة على جبين القدس) مع قوله تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾[٢]، فالتّفاعلُ النّصّيّ جاء في تركيب (كالطّودِ العظيمِ)، وذلك في قول الشّاعر: [الكامل]

ويظلُّ كـالطَّــودِ العَظيــمِ قِطاعُنا

في وجْهِ مَنْ ظَلَموا يَعِزُّ ويَصْمِدُ[٣]

فالله تعالى صوّر مشهد انفلاق البحر بإذنه بالجَبَلِ العظيمِ، وذلك بعدّما أدركَ فرعونُ موسى –عليه السّلام– ومن آمن معه؛ لكي يقتُلهمْ ويتخلّص منهم لما يدعون إليه من توحيد الله وحدَهُ دون غيرهِ، فلمّا وصلَ موسى البحرَ ضَرَبَ بعصاه فانشَقَّ في مشهدٍ مهيبٍ حتّى صارَ كلّ فلقٍ كالجبلِ العظيمِ، وفُتِحَ الطّريقُ لموسى وقَومِهِ بإذن اللهِ، ولمّا أرادَ فرعونُ وجنودُه أن يسلكوا سبيل موسى أغرقَهُ اللهُ ومَن معهُ وكانوا من الهالكينَ.[٤]

---

(١) واصل، عصام، **التّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ٩٦.

(٢) **سورة الشّعراء**: الآية (٦٣).

(٣) **الأعمال الشّعرية**، ٢/ ٢٨٩.

(٤) ينظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٣/ ١٥٠٤.

وهنا تأتي فاعليّة التّلقّي عبر إحداثِ موازنةٍ بين التّفسير القرآنيّ، والغاية الّتي وُظِّفَ من أجلها في النّصّ الحاضَرِ، وذلك بِتَتبُّعِ الدّلالاتِ المُضَمَّنةِ المُحيطَةِ بالتّركيبِ الدّينيّ المُدخَل. فالشّاعرُ استلهَمَ من الآيةِ عِظَمَ المَشْهَدِ وهَيْبَتِهِ، وأسقَطها على قِطاعِ غزّةَ؛ لإعلاءِ القيمةِ المكانيّةِ، ثمّ أرادَ بصورةٍ غيرِ مباشرةٍ توجيهَ النّظَرِ إلى عاقبةِ فرعون، الّذي تجبَّرَ في الأرضِ فكانت نهايتهُ عبرةً لمن لا يعتبرُ، وهذا الإلماحُ فيه بثٌّ للصّبرِ في نفوسِ الفلسطينيّينَ، وتهديدٌ للعدوِّ اليهوديّ الّذي غالى بوحشيّتِهِ وانتهاكاتِه وفسادِه في الأرضِ.

وقد ظهرت الآليّة التّركيبيّةُ في تعالُق النّصوص الشّعريّة بعضها ببعضٍ، ومثال ذلك: قصيدة (مصطفى.. أنت هنا)، الّتي أُلقِيَت في حفلِ تأبينِ الشّهيد مصطفى حافظ، فيقول فيها: [الرّمل]

أنتَ قـدْ علّمتَهمْ كيفَ الفِدا وتَقَحَّمْتَ الرّدى لــمْ تُحْجِـمِ

وتقدّمَـتْ ســرايــاهُم فَــلَــمْ ترتَعِدْ، لمْ ترتَعِشْ، لمْ تُهْزَمِ

حَمَلُــوا أرواحَهُـم وانطَلَقـوا يَقْحِمُونَ الهَولَ مِثْلَ الحِمَمِ

عـانقوا يـافـا وحيفـا والرُّبى ومَشَـوا فوقَ أعـالـي القِمَمِ

فـإذا كُــلُّ فلسطيـنَ بِهِـمْ تنتَشي في فرحـةِ المُبتَسِمِ[1]

فتركيبُ (حملوا أرواحَهم) شكّلَ إلى جانبِ الشّبكة القرائنيّةِ المُضمّنةِ في النّصّ بُعدًا دلاليًّا مرتبطًا بمرجعيّة شعريّةٍ سابقةٍ، ومُستدعاةٍ من قَولِ الشّاعرِ عبد الرّحيم محمود في قصيدته (الشّهيد): [المتقارب]

سأحمِلُ روحــي على راحَتِي وأُلـقِي بها في مَهـاوي الرَّدى

فـإمّـا حيــاةٌ تســرُّ الصّديقَ وإمّــا مَـمَــاتٌ يغيـظُ العِـدا[2]

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٢١٥.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٣١.

وقد امتصّ هارون هاشم رشيد الأثر الشّعريّ السّابقَ مُجتَزِءًا من البيتِ ملمَحًا تركيبيًّا يوحي بتشابه التّجارب الشّعوريّة عند الشّاعرينِ، وتشاركهما الرّؤيةَ المعاصرةَ نفسَها؛ كونَهما عاشا في مرحلةٍ زمنيّةٍ واحدةٍ.

واستدعاءُ الموروث الشّعريّ ابتعَدَ في مستواهُ عن الاجترارية الّتي تقيّدُ النّصّ وتتعاملُ معهُ بقالَبيّةٍ ثابتةٍ لا مِساس فيها، بل استدعَى التّركيبَ وغيّر فيه جزئيًّا بحيث يظلُّ مُحيلًا لنصِّه الأصليّ السّابقِ، ودالًّا في الوَقْتِ عينِه على رغبةِ الشّاعرِ الحديثِ في الاستفادة من المعنى السّابقِ لإحداثِ تناسُلٍ دلاليّ في نصّه الجديد، فالبنيةُ السّطحيّةُ للنّصّ كفيلةٌ بتَجلِيَةِ البنيةِ العميقةِ له.

والتّغييرُ الحاصلُ في البنية التّركيبيّة السّطحيّة المُجتَزَأةِ اختلفَت تِبعًا لسياقِ النّصّ، حيثُ إنّها في سياقها الأوّل السّابقِ تعبّرُ عن (الأنا) الشّاعرة (سأحملُ روحي)، فعبد الرّحيم محمود رأى نفسَهُ مشروعًا للشّهادةِ في سبيلِ نيلِ حياةٍ كريمةٍ في وطَنِهِ، أمّا السّياقُ الثّاني فنُقِلَت فيه البنية التّركيبيّة إلى (الآخر) الفلسطينيّ (حملوا أرواحهم)، ليصبِحَ معناها أعمّ وأشمَل، فنيل الحرّيةِ عند هارون هاشم رشيد تجاوزَ كونَهُ مطلبًا ذاتيًّا، وهو الآن مَنالٌ مُرتَجًى للكلّ الفلسطينيّ، وللكلّ الإنسانيّ. لذا فإنّه يمكنُ اعتبارُ التّناصّ في هذا الجانبِ ترحيلٌ إبداعيٌّ شعريٌّ مرحليٌّ، وامتصاصيٌّ تركيبيٌّ.

ثالثًا– القناعُ.

إنّ لفظةَ (القناع) في اللّغة مأخوذةٌ من مادّة (قَنَعَ)، والقِناعُ: ما تتقَنَّعُ بهِ المرأةُ مِنْ ثوبٍ تُغَطّي بهِ رأسَها ومَحاسِنَها، و(المُقَنَّعُ): المُغَطَّى رأسُهُ، وقيلَ للشَّيبِ: قِناعٌ؛ لأنّهُ في موضِعِ القِناعِ مِنَ الرَّأسِ.(١)

أمّا اصطلاحًا: فلفظٌ استُعمِلَ "للدّلالةِ على شخصيّة المتكلّمِ أو الرّاوي في العمل الأدبيّ، ويكونُ في أغلبِ الأحيانِ هو المؤلّف نفسُهُ، والأساس النّفسيُّ لهذا المفهوم هو أنّ المؤلّفَ عندما يتكلّمُ من خلال أثره الأدبيّ يفعل ذلك عن طريقِ شخصيّةٍ مختلفةٍ ليست سوى مظهرٍ من مظاهر الشّخصيّةِ الكاملةِ"(٢)، وهذا يدلّ على أنّ القناعَ يمكّن الشّاعرَ من إضفاءِ سمةِ الموضوعيّة على قصيدته، ويُنحّيه عن الوُقوعِ في الذّاتيّةِ الشّعريّة الّتي وقع فيها من سَبَقَهُ منَ الشّعراءِ، وهو بتعبيرٍ أدقّ: مرآةٌ لرؤيةِ الجماعةِ الّتي ينتمي إليها الشّاعرُ، ويعكِسُ موقِفَها وتَجْرِبَتَها الشّعريّة.(٣)

و يستطيعُ الشّاعرُ بعبقريّة استغلالِ القناعِ أن يُخضِعَ النّاسَ لنفسِهِ ولجماعَتِهِ باسمِ الأفكارِ والمعاني العامّةِ الّتي تصوّرها الشّخصيّة الظّاهرة، وتؤثّر بها على المتلقّي(٤)، والقناعُ في القصيدةِ يُبرِزُ استعلاءَ الواحدِ الموظَّفِ فيه، سواءٌ أكانَ دينيًّا، أم تاريخيًا، أم رمزيًّا، أم أسطوريًّا، أم تراثيًّا...، و"هذا الواحدُ من بعدُ هوَ الشّاعرُ، هو المُنقِذُ، هو الشَّعبُ، الّذي ينبعثُ قويًّا ليُغيّرَ وُجْهَةَ التَّاريخِ، وبذلكَ تتطابقُ الفرديّةُ والجماعيّة، بحيثُ لا يمكنُ الفصلُ بينَهُما"(٥).

---

(١) ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة "قَنَعَ"، ٨/ ٣٠٠، ٣٠١.

(٢) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدبِ**، ٢٩٧.

(٣) ينظر: فضيلة، حمودي، **القناع في الشّعر العربيّ المعاصر محمود درويش أنموذجًا**، ١٢.

(٤) ينظر: يوسف، حسين، **صراع الشّخصيّة بين القناع والواقع في موسم الهجرة إلى الشّمال للطّيب صالح**، مجلّة آداب الرّافدين، العدد الخامس والعشرون، العراق، جامعة الموصل، تشرين الثّاني ١٩٩٣م: ٩١.

(٥) عبّاس، إحسان، **اتّجاهات الشّعر العربيّ المُعاصِرِ**، ١٣٣.

وتجدُ الإشارةُ إلى نَفْيِ ضَرورةِ أن تكون الشّخصيّات السّابقة –الماضية أو المُعاصِرة– صالحةً لأنْ تُتَّخَذَ قِناعًا لموضوعٍ مُعاصِر؛ ذلكَ لانعدامِ السّماتِ الدّالّة فيها، ومِنْ هُنا تنشّأُ الصُّعوبَةُ، إذ لا بُدّ للشّاعرِ مِنْ أنْ يكونَ مُتَعَمِّقًا في قراءةِ التّراثِ من خلالِ رؤيةٍ فلسفيّةٍ شاملةٍ.(١)

والطّبعُ الفنّيّ للشّاعرِ يتّجه فطريًّا نحو رسم النّماذجِ من الشّخصيّات، وتقييمُهُ الفكريُّ للحياةِ يميلُ إلى انتخابِ الأشخاصِ المُميّزينَ سلبيًّا أو إيجابيًّا، والتّاريخُ العربيّ زاخرٌ بسلسلةٍ من القِمَمِ الشّخصيّةِ، والشّاعرُ بتوظيفه إياها ضمن إطار القناعِ يستقي مُغامراتِها، وطموحِها، ثمّ يُقَلِّبُها على وُجوهِها؛ كي يستَبطِنَ الأمورَ، ويَستوي له بعد ذلكَ التّعبيرُ عن المُرادِ المرتَبِطِ بالواقعِ في قصيدةٍ تفوقُ ما عَداها ذكاءً وحنكةً.(٢)

وتوظيفُ القناعِ إنّما هو دعوةٌ لإيجادِ عالمٍ شِعريٍّ مُوازٍ لهذا العالمِ، من خلالِ تكوين علاقاتٍ تعبيريّةٍ وتصويريّةٍ حديثةٍ، تُعَبِّرُ عَنْ مُوقِفٍ مُرادٍ، أو تُحاكِمُ نقائصَ العصرِ الحديثِ، والقِناعُ قد يُخلَقُ بعيدًا عن التّحدُّثِ بضمير المتكلّمِ، ولكنّ رقّة الحاجزِ بينه وبين الأصل تضعُ العلاقة التّناصّيّةَ في أبسطِ حالاتِها.(٣)

وينبغي على القارئ أن يكونَ فَطِنًا في التّمييز بين القِناعِ وغيرِهِ، فبِجانِبِ مفهومِ القِناعِ المُوَضّحِ سابِقًا يوَجَدُ ما يُسَمّى (الإلماعَة)، ويُقصَّدُ بها الإشارة العابِرة في القصيدةِ الّتي توحي إلى شخصيّةٍ، أو حادثةٍ، أو أسطورةٍ، أو عَمَلٍ أدبيٍّ بهَدَفِ استدراجِ مُشَارَكةِ القارئ، باعتِبارها تجرِبةً تتّكِئُ على معرفةٍ مُشتَرَكَةٍ بين الشّاعرِ والمُتَلقّي. فالإلماعةُ شبكةٌ من علاقاتِ التّناصّ الموظَّفَة في الخطابِ

(١) ينظر: صبحي، محيي الدّين، **الرّؤيا في شعر البياتيّ**، ١٣٥.
(٢) ينظر: صبحي، محيي الدّين، **المرجع نفسه**، ١٣٠، ١٣١.
(٣) ينظر: عبّاس، إحسان، **اتّجاهات الشّعر العربيّ المُعاصِر**، ١١٣، ١٢١، ١٢٢.

الشّعريّ[1]، وهي توازي في مفهومِها مفهومَ التّناصّ، وليس بالضّرورةِ أنْ تتخفّى شخصيّةُ الكاتبِ وراءَها أينَما وُظِّفَتْ، أو يمكنُ القَول بِعِبارةٍ أخرى: إنَّ كلَّ قناعٍ تناصٌ وإلماعةٌ، وليسَت كلُّ إلماعةٍ قناعًا.

وقد وظّف هارون هاشم رشيد القناعَ في غيرِ موضعٍ شعريٍّ، مُبتَعِدًا عن كلِّ ما قد يوقِعُهُ في اللّبسِ في استخدامِهِ الحقيقيّ للقناعِ. وللتّمييزِ بين الأقنعةِ والإلماعاتِ لا بُدّ من تسليطِ الضّوءِ على كلّ استدعاءٍ للموروثِ تَبرُزُ فيهِ شخصيّةُ الشّاعرِ من خلالِ توظيفِ ضمائرِ المتكلّم، مع الحرصِ على عدم وجود الذّات الشّاعرة المتفرّدة، بل الذّاتيّة المُلتَحِمةِ بالجَماعَةِ.

ومثالُ ذلكَ اتّخاذُه شخصيّة الرّسول محمّدٍ ﷺ قِناعًا مبنيًّا على ثنائيّة (الرّفض، والقَبول)؛ لتصويرِ الرّؤية المُعاصرةِ، وذلك بتوظيفِ ضميرِ المُتكلّمِ في حبكِ الأحداث الدراميّة، ليكون القناعُ المحمّديُّ موازِيًا للتّصوُّرِ الجماعيِّ للكلّ الفلسطينيّ، وذلك في قوله:

لو قَمَرُ السّماءِ

في يَسارِي

قَد وضعوا

والشّمسَ في يميني

إلى أن يقول:

حتّى أحيدَ شَعْرَةً

عن موقفي ودِيني

---

(١) ينظر: الشّمعة، خلدون، **تقنيّة القناع: دلالات الحضور والغياب**، مجلّة فصول، المجلّد السّادس عشر، العدد الاوّل، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٧م: ٧٤- ٧٥.

لصِحْتُ في وُجوهِهم

بِصَيحَةِ اليقينِ

بصيحةٍ تهتزُّ

بالجُدرانِ بالسّجونِ

إنّي فلسطيني[1]

فشخصيّةُ الرّسول محمّدٍ ﷺ أخذَتْ أبعادًا سيميائيّة متنوّعةً في قصائدِ الشّعراء المُحدَثينَ، وأكثرُ الدّلالاتِ شيوعًا تلك الّتي استُخدِمت رمزًا شاملًا للإنسان العربيّ، سواءٌ في انتصاراتِه أو عذاباتِه [2]، لذا فإنّ الاستدعاءَ الدّينيّ السّابقَ للقناعِ المحمّديّ فيه تحقيقٌ لأعلى مرتَبَةٍ من المِثاليَّةِ الموقِفِيَّةِ في العِنادِ والثّباتِ على المبادئ الحقّةِ الّتي لا جِدالَ فيها ولا تفاوُضَ. وهنا تتّضحُ الثّنائيّة المذكورة سابقًا، فـ(الرّفضُ) ماثِلٌ في لَفْظِ المُساوَمةِ المُتوشِّحَةِ بالمُغرياتِ، وأمّا (القَبول) فيكونُ باستِمرارِ مُقارَعةِ الواقِعِ رَغْمَ قَسوَتِهِ.

ثمّ إنّ الشّاعر قد نجحَ في تحقيقِ درجةٍ رفيعةٍ أخرى من المُقَارَبةِ الموقفيّة بين الأحداث السّابقةِ، والأحداثِ الواقعيّة الفلسطينيّة الّتي يرفضُ الفلسطينيّونَ المُهادَنة فيها مع العدوّ اليهوديّ بأيّ ثمنٍ كان. وهذا السُّمُوّ التّوظيفيّ تابعٌ لِما أحِيطَتْ بهِ شخصيّة الرّسول ﷺ من قداسةٍ وتوقيرٍ.

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥.

(٢) ينظر: زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ٧٨.

وهذا الثّباتُ ينمّ عن عاطفةِ الانتماء المُسيطرة على فكر الشّاعرِ وجوارِحِه، و"الطّريقةُ الوحيدةُ للتّعبير عن العاطفةِ في الشّكلِ الفنّيّ تكمُنُ في إيجادِ مُعادِلٍ موضوعيٍّ... أو بِعِبارةٍ أخرى إيجاد مجمودٍ من الأشياءِ، أو قُلْ مَوقِفًا، سلسلة حوادثَ تكونُ مُعادِلةً لتلكَ العاطفةِ بالتّحديدِ".(١)

وفي ضَوءِ توظيفِ القِناعِ لإدغامِ (الأنا) الواقعيّة بـ(الأنا) السّابقة تظهرُ شخصيّةُ المرأة العربيّة التّاريخيّة، الّتي أسِرتْ عند الرُّومِ فنادَت مستغيثةً: "وامعتصماه"(٢)، وقد عَبَرَت الاستغاثةُ زمنيًّا عبر القناع التّاريخيّ حتّى وصَلَت العصرَ الحديثَ، فإذا بها حاجةٌ جماعيّةٌ، وتَطَلُّعٌ نحوَ استنهاضِ كلّ معتَصِمٍ، أي: كلّ غيورٍ على الدّينِ ومقدّساتِه، وحُرماتِهِ، وهذا ماثلٌ في قول الشّاعرِ:

أنادِي الجُيوشَ،

الّتي عَلَّمُوها،

فُنونَ التَّقَدُّمِ، والاقتِحامْ

أُنادِي العَواصِمَ،

دارًا.. فدارًا،

وأَسْتَنْهِضُ البُسَلاءَ الكِرامْ(٣)

والنّاظرُ في السّطور الشّعريّة يرى أنّ الشّاعرَ قد مَزَجَ صوتَهُ بصوتِ قِناعِه، وتماهَى معه في قوله: (أنادي الجيوش)، و(أنادي العواصمَ)، و(أستنهِضُ البسلاء)؛ وذلك "حتّى يتأتّى للقِناعِ القيام بِمَهَمَّتِهِ الّتي يسعَى إلى تَحقيقِها، فإذا تمزَّقَتْ قِشرَتُهُ سَقَطَ في الذّاتيّة والمُباشَرةِ"(٤)، وبذلك

---

(١) ينظر: قول مترجَمُ لِـ(ت.س. إليوت) في مقالٍ لخلدون الشّمعة، **تقنيّة القناع: دلالات الحضور والغياب**، مجلّة فصول، المجلّد السّادس عشر، العدد الاوّل، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٧م: ٧٤.

(٢) للاستزادة ينظر: النّويريّ، شهاب الدّين، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ٥/ ١٤٣، ١٤٥.

(٣) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ١٠٧.

(٤) فضيلة، حمودي، **القناع في الشّعر العربيّ المعاصر**، ٧٨.

تتكشّف ثنائيّةٌ أخرى، ألا وهي: (النّصرُ، والهَلاكُ)، النَّصرُ الفائِضُ من الماضي، والهَلاكُ المُنسَلّ من الواقِعِ الجَدبِ، والخالي من الصّفاتِ ذات الدّلالةِ الإيجابيّة الموجودةِ في النّصّ السّابقِ، فالقناعُ في موقعه هذا رَصَدَ حالةَ الغِيابِ الواقعيّ من خلال الحضورِ الماضي في النّصّ الجديد.

ومثالُ توظيفِ الشّخصيّة الأثر: استحضارُ (الهنود الحمر)؛ ليكونوا قناعًا خفيًّا يحمِلُ في ثناياهُ أحداثًا تاريخيّةً مطبوعَةً بِعَارِ الظُّلْمِ والاستبدادِ الّذي لاقَته تلك الفئة البشريّة بعد إبادةِ أمريكا لها، حيثُ مُحِيَ وجودُهم بصورةٍ وحشيَّةٍ، وأُقيمَت على آثارِهِم أعظَمُ دولةٍ في العصر الحديثِ[1]، دولةٌ تنادي بالسّلامِ والقَضاءِ على الإرهاب! وقد ظَهَرَ ذلك التّوظيفُ القناعيّ في قول الشّاعر:

أصبَحْنَا نحنُ هُنودَ العَصْرِ الحُمْرِ

وسَقْطُ مَتاعِ الأُجَرَاءْ...[2]

فقد واءَم الشّاعرُ بين التّجربةِ الشّعوريّة التّاريخيّةِ والتّجربة الواقعيّةِ من خلالِ ارتداء القناعِ (أصبحنا نحن...)، سابِرًا بذلك أغوار الدّلالةِ النّامية نموًّا سلبيًّا، والمُستقاةِ من قناعِ (الهنود الحمر)، فإسرائيلُ باعتبارِها تفرُّعًا أمريكيًّا تُكَرِّرُ المَشْهَدَ ذاته ضدّ أبناء الشّعب الفلسطينيّ، فَتَقْتُلُ، وتأسِرُ، وتَسْرِقُ، وتنهَبُ ثمّ تدَّعي السّلامَ، وهذا ما يثبِتُه التّنامي الدّلاليّ في القصيدةِ نفسِها في قولِ الشّاعرِ:

يا غُصْنَ الزّيتونِ المكسورِ، على

مِئذَنَةِ الأقصى البَيْضاءْ[3]

---

(١) للاستزادة ينظر: إبداح، محمّد، **أسياد العبوديّة: حقائق بين التلفيق والتوثيق**، ١٠٥.

(٢) **الأعمال الشّعريّة**، ٢/ ٣١٩.

(٣) **المصدر نفسه**، ٢/ ٣٢١.

فَ(غصن الزّيتونِ) رمزٌ للسّلامِ المُدَعَّم بصورةٍ لونيّةٍ بيضاءَ تشُدُّ نسيجَهُ الدّلاليَّ (مئذنة الأقصى البيضاء)، لِتَلتَغي فيما بعدُ كلُّ هذه التّراكماتِ الدّيناميكيّةِ الإيجابيّة بقول الشّاعر: (غصن الزّيتون المكسورِ على مئذنة الأقصى)، وهذا يوحي بأنّ اليهودُ لا يريدون سلامًا مع الإنسانِ الفلسطينيّ، ولا يقبلونَ السّلامَ مع الأديانِ الأخرى غيرَ دين يهود.

ولم يقف هارون هاشم رشيد عند حدود الشّخصيّات التّاريخيّة البشريّة في توظيفِ القناعِ، بل طالَ الرّموزَ غير البشريّة، مثل: (طير الأبابيل)، وذلك في قوله:

أنا الطّيرُ "الأبابيلُ"

الّتي تمتّدُّ فوقَهُمُ

أنا اسمِي فدائيٌّ

إذا جهلوا وإن عَلِموا

أنا آتٍ(١)

فالشّاعرُ صَهَرَ ذاتيّتَه المعبّرة عن رؤيةِ الشّعب الفلسطينيّ بالرّمزِ الدّينيّ، ليُصَوّرَ فِعليَّةَ السَّخَطِ الشّعبيّ، والثّورةِ المُحتَدِمةِ الّتي ستَحرِقُ بِنارِها أعداءَ الدّينِ. والفضاءُ الدّلاليُّ الحاصلُ جرّاءَ التصاق القِناعِ بالذّاتِ الشّاعرةِ يمتَدُّ ليوحيَ بأنَّ الشّعبَ الفلسطينيّ مُرْسَلٌ من اللهِ لإهلاكِ اليهودِ مرّةً أخرى في الأرضِ كما أهلكهم من قبلُ، وهُنا يتمحورُ الارتباطُ التّعالقيّ، فطيرُ الأبابيلِ كانت وسيلةً إلهيّةً لإهلاكِ أبرهة الأشرم الظّالمِ وجنودِه. إذًا فالقناعُ هنا نُبُوءَةٌ باقترابِ نهايةِ الاحتلالِ اليهوديّ.

ويمكن القولُ إنّ هارون هاشم رشيد قد اعتَمَدَ القناعَ الماضي لِيعرِضَ حالةً من الاغتراب الزمانيّ الّذي يعيشُهُ، فهوُ يفتَقِدُ نموذجيّةَ محمّدٍ ﷺ، وبسالةَ المُعتَصِمِ بالله، والقوّةَ الإعجازيّة الّتي

---

(١) **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٤٥٢.

مُدَّت بها طيرُ الأبابيل، ويعيشُ ظُلْمَ الهنود الحُمرِ، وهذا الغيابُ يَجْعَلُ الشّاعرَ غريبًا عن واقِعِهِ الّذي لا يَجِدُ فيهِ مُبتَغاهُ، فليسَ أمامَهُ إلّا البحث عن الزّمن الفاضِلِ الّذي يُشبِعُ باستحضارِهِ في قصائدِهِ غريزَةَ الظّهورِ والتّعالي.

والشّاعرَ قد ابتَعَدَ في أعمالِهِ الشّعريّة عن إفرادِ قصيدةٍ كاملةٍ للقِناعِ من بدايَتِها إلى نِهايَتِها، بل اكتَفى بصَهْرِهِ في أجزاء من قصائده. ولم يعمد كذلك إلى تَعدُّدِيَّةِ الأقنعةِ في الخطاب الشّعريّ الواحد، بل كانَ يوظِّفُ قناعًا واحِدًا يلبِسُهُ حتّى يكادُ يُسَيْطِرُ عليهِ، مُكَثِّفًا كلّ جُهودِه في إبرازِهِ في موضِعِهِ دونَ غَيرِه، ثمّ ينسحبُ منه تدريجيًّا؛ كي لا ينغَمِسَ القارئُ في تصَوُّرِ الماضي حدّ نسيانِ الدّلالةِ المُعاصِرة، فيُحافظَ بذلكَ على الخطّ الدّلاليّ بين الأصالةِ والحداثةِ في النّصّ عينه.

وبناءً على ما سبقَ يظهرُ أن هارون هاشم رشيد قد تعمّد في استحضارِ الآثارِ السّابقةِ استخدامَ آليّاتٍ، وتكنيكاتٍ أسلوبيّةٍ تَخْرُجُ بالتّناصّ من بَوتَقَةِ التّكرارِ النّصّيّ الّذي لا فائدة تُرتَجى منه، وتمضي به نحو تكوينِ شبكاتٍ دلاليّةٍ مُكثَّفةٍ في مستوياتٍ تناصّيّةٍ عُليا، تُتيحُ المجالَ للقارئِ للكشفِ عن قدرتِهِ في تفكيكِ الشّيفراتِ الإفراديّةِ والتّركيبيّةِ؛ للوُصولِ إلى اللّذّة القرائيّةِ، الّتي تنتَهي ببناءِ أوسعِ أفقٍ توقُّعِيٍّ مُضْمَرٍ خَلْفَ قرائنِ النّصّ ورمزيّاتِه، وما كان هذا ليتمّ البتّةَ لولا أنْ ظلّ الشّاعرُ حريصًا كلّ الحِرصِ على الابتعادِ عن الاجتراريّةِ التّناصّيَّةِ، الّتي تتعاملُ معَ النّصّ المَأخوذِ بقالَبيَّةٍ تامَّةِ الجُمودِ.

الخاتمة

الحمدُ لله الّذي به تتِمّ النّعم، به نستعينُ، ونِعم المُستعان. لقد أُتِمَّت هذه الدّراسة بفضلٍ مِنَ الله، راجيةً مِنهُ أنْ أكون قد وُفِّقتُ لِمَا فيه الخير، وفي عَرْضِ الموضوع عرضًا لائقًا. فبعد تتبُّع مرجعيّات التّناصّ في شعر هارون هاشم رشيد (الدّينيّ، والتّاريخيّ، والأسطوريّ، والأدبيّ، والشّعبيّ) وإماطةِ اللّثامِ عن الدّلالات الخفيّة المرجوّة من الاستحضار السّابق في النّصوص اللّاحقة، ومن ثمّ الوقوف على المستويات: (الامتصاصيّ، والعكسيّ) الّتي وصل إليها الشّاعر في توظيفه التّناصّيّ، وإتباعِ ما سبقَ بآليّاتِ الاستدعاء النّصّيّ الّتي تمثّلت في (الإفراد، والتّركيب)، وانتهاءً بالـ(القناع) التّناصّيّ، فإنّ الدّراسةَ قد خَلُصَت إلى النّتائج الآتية:

١. إنّ التّداخلُ المُنصهِرُ بين نصوص هارون هاشم رشيد وما فيها من نصوصٍ سابقةٍ أو مُعاصرةٍ ولَّدَ بنىً نصيَّة تعكس مدى التّضلّع والحذاقة في استغلال المعاني السّابقة، وتوريدها في قالبٍ جديد لإبانةِ معنًى مختلفٍ كلّيًا ومرتبطٍ بصلب القضيّة الفلسطينيّة.
٢. برزت المرجعيّة التّناصّيّة الدّينيّة القرآنيّة في شعر هارون هاشم رشيد بصورة واضحةٍ تفوقُ غيرها من المرجعيّات الدّينيّة الأخرى، كالحديث الشّريف، والدّيانة المسيحيّة.
٣. عمد هارون هاشم رشيد إلى نصوصِ القرآنِ وما فيها من ديناميّة إعجازيّة وبلاغيّة، وتناصّ معها ليتشعّبَ في إبراز أبعاد الأزمة الفلسطينيّة؛ إيمانًا منه بمُناسبةِ القرآنِ الأزمانَ والأماكن كلَّها، وبقدرته الإعجازيّة في معالجة الإشكال الإنسانيّ الفرديّ والجماعيّ.
٤. لقد تعاملَ هارون هاشم رشيد مع النّصوص الدّينيّة الإسلاميّة بدرجةٍ رفيعةٍ من التقديسِ، فلم يمسّ جوهرها، ولم يحاورها أو ينقدها رغمَ ابتعاده في الوقت عينه عن اجترارها كما هي، أو التّعامل معها بجمودٍ سلبيٍّ.

٥. لقد شكّلت شخصيّات الأنبياء: محمّد ﷺ، وعيسى –عليه السّلام– رموزًا دينيّة أدبيّة، وانعكاسًا لطبيعة حركة واقع الإنسان العربيّ الفلسطينيّ: المُسلِم والمسيحيّ.

٦. كوّن هارون هاشم رشيد علاقات تناصّيّة في شِعره مع الموروثِ التّاريخيّ، وكانت في معظَمِها علاقاتُ اعتزازٍ وافتخار، وأخصّ منها ما اتّصَلَ بالتّاريخ العربيّ الإسلاميّ.

٧. شكّل (التّتارُ) علامةً سيميائيّة، ومرآةً عاكسةً للاحتلال اليهوديّ، لخلقِ علاقة دلاليّة توحي بالوحشيّةِ والهمجيّةِ الممتدّة من التّاريخِ إلى الحاضرِ.

٨. تنامت دلالة الطفل البطل في شعر هارون هاشم رشيد من خلال توظيف أسطورة (المارد) توظيفًا عكسيًّا.

٩. وظّفَ التّناصّ الشّعريّ الخارجيّ لإبراز مدى تقارب التّجارب الشّعوريّة عند الشّعراء، رغم اختلاف السّياقاتِ الثقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي تبلورت فيها تلك التّجارب.

١٠. لن يتمكّن القارئ من فكّ الشّيفرات التّناصّيّة في شعر هارون إلّا بعدَ ربطها بالنّسيجِ اللّغويّ والأسلوبيّ والدّلاليّ المحيط بها، فهي إلى جانب بعضها البعض تكوّن جسد النّصّ العامّ، وبتفكيكها تتّضحُ الرؤية الواقعيّة المُضْمَرةُ.

١١. شكّل القناعُ التّناصّيُّ وسيلةً لجذبِ الجماعةِ نحو الرؤية الحاضرةِ، وذلك باسمِ الفكرةِ المُستَحضرةِ، وهو في شعر هارون هاشم رشيدٌ مرآةٌ للكلّ الفلسطينيّ.

١٢. شكّلت القدسُ في معظمِ أعمالِ هارون هاشم رشيد بؤرةً محوريَّةً تدورُ في فضائها الدّلالات التّناصّيّة، ما يجعلها مادّة خصبةً للدّراسةِ والتّوسّع البحثيّ باعتبارها مدينةً فاضلةً.

١٣. لقد تحدّثت القرائن السّيميائيّة التّناصّيّة بلسان حال (الآخر): الفلسطينيّ (الطّفل، والمرأة، والشّهيدُ، والأسيرُ)، وغير الفلسطينيّ (الدول العربيّة، الاحتلال اليهوديّ، أمريكا...)؛ وهي

مادّة غنيّة تدعو إلى ضرورة تناولها بالدّراسة والبحث تحت عنوان: (صورة الآخر في شعر هارون هاشم رشيد).

١٤. برزت ظاهرة الاغتراب الزّمانيّ في قصائد هارون هاشم رشيد، وذلك في ثنايا التّوظيف التّناصّيّ التّاريخيّ الإسلاميّ، وهي ظاهرةٌ شعريّةٌ حديثةٌ، وجديرةٌ بإفرادِ دراسةٍ لتَتَبُّعِها واستقصاء مواطنها، وبيانِ تداعياتها، وإبرازِ ملامحها.

والحمدُ لله حمدًا كثيرًا طيّبًا في النّهايةِ كما البداية، والله المُوفِّقُ.

ثبتُ المصادرِ والمراجعِ

- **القرآنُ الكريمُ.**
- **الكتبُ:**

١. إبداح، محمّد، **أسياد العبوديّة: حقائق بين التلفيق والتوثيق**، الطّبعة الأولى، عمّان، دار الجنان، ٢٠١٦م.

٢. إبراهيم، نبيلة، **أشكال التّعبير في الأدب الشعبي**، الطّبعة الثانية، مصر، دار النهضة، ١٩٧٤م.

٣. آلان، جراهام، **نظريّة التّناصّ**، ترجمة: باسم مسالمة، الطّبعة الأولى، سوريا، دار التكوين، ٢٠١١م.

٤. آشكروفت، فرنسيس، **العيش على حافّة الخطر**، تعريب: عبد الكريم ناصيف، الطّبعة الأولى، السعودية، مكتبة العبيكان، ٢٠٠٤م.

٥. ابن الأثير، عزّ الدّين (ت ٦٣٠هـ)، **الكامل في التّاريخ**، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتاب العربية، ١٩٩٧م.

٦. أرسطو (ت ٣٢٢ق.م)، **الطّبيعة**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الطّبعة الثانية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٧. الأزكي، أحمد بن سعيد، **النّزعة الدّراميّة في المعلّقات العشر**، د.ط، عُمَان، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، ٢٠٢٢م.

- إسماعيل، عزّ الدين:

٨. **الأدبُ وفنونه– دراسة ونقد**، الطّبعة التاسعة، القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠١٣م.

٩. **الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، الطّبعة الثالثة، مصر، دار الفكر العربي، د.ت.

١٠. اشتيّة، محمّد، **موسوعة المصطلحات والمفاهيم الفلسطينيّة**، د.ط، عمّان، دار الجليل، ٢٠١١م.

١١. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن حسن (ت ٣٥٦هـ)، **الأغاني**، تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، الطّبعة الثالثة، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٨م.

١٢. الإكسيليّ، جعفر أبو قاسم (ت ١٣٧٦هـ)، **متعة الأنظار في شرح مسرح الأفكار بسيرة النّبيّ المختار**، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠١٨م.
١٣. أمين، أحمد، **ضحى الإسلام**، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٣٣م.
١٤. الأندلسيّ، ابن عبد ربّه (ت ٣٢٨هـ)، **العقد الفريد**، تحقيق: عبد الرحمن الترحيني، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.
١٥. الأندلسي، أبو القاسم الإشبيلي، **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق: محمد رضوان الداية، د.ط، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦م.
١٦. البادي، حصّة، **التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث البرغوثي أنموذجًا**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار كنوز المعرفة العلمية، ٢٠٠٩م.
- بارت، رولان:
١٧. **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الطّبعة الثالثة، المغرب، دار توبقال، ١٩٩٣م.
١٨. **لذّة النّصّ**، ترجمة: منذر عياشي، الطّبعة الأولى، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٢م.
١٩. بارتليمي، جان، **بحثٌ في علم الجَمال**، ترجمة: أنور عبد العزيز، د.ط، مصر، دار النهضة، ١٩٧٠م.
٢٠. باشلار، جاستون، **جماليّات المكان**، الطّبعة الثانية، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤م.
٢١. باقادر، فتحي، **الالتزام الدّينيّ وعلاقته بسمات الشّخصيّة الإيجابيّة**، الطّبعة الأولى، مصر، مؤسسة الأمة للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م.
٢٢. البخاريّ، محمّد بن إسماعيل (ت ٢٥٦هـ)، **صحيح البخاريّ**، الطّبعة الأولى، دمشق، دار ابن كثير، ٢٠٠٢م.
٢٣. البغدادي، عبد القادر، **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، الطّبعة الثالثة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م.
٢٤. بنهشوم، الغالي، **التّناصّ الشّعريّ بين الخفاء والتّجلّي**، الطّبعة الأولى، عمّان، دار الخليج، ٢٠٢٠م.

٢٥. بوقرة، نعمان، **لسانيّات الخطاب (مباحثٌ في التأسيس والإجراء)**، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م.
٢٦. تودورف، تزفيطان، **نظريّة الأجناس الأدبيّة دراسات في التّناصّ والكتابة والنّقد**، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، الطّبعة الأولى، سوريا، دار نينوى، ٢٠١٦م.
٢٧. الجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، الطّبعة الثانية، مصر، مكتبة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، ١٩٦٥م.
٢٨. الجبوري، محمّد، **التّوظيف الفنّيّ للّون في الشّعر العربيّ- السّريّ الرّفاء نموذجًا**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار غيداء، ٢٠١٦م.
٢٩. الجرجانيّ، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ)، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، الطّبعة الثالثة، القاهرة، مطبعة المدني، ١٩٩٢م.
٣٠. جعفر، عبد الكريم، **رماد الشّعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق**، الطبعة الأولى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨م.
٣١. ابن جعفر، قدامة (ت٣٣٧هـ)، **نقد الشّعر**، الطّبعة الأولى، القسطنطينية، مطبعة الجوائب، ١٨٨٥م.
٣٢. ابن الجوزي، شمس الدّين (ت ٦٥٤هـ)، **مرآة الزّمان في تواريخ الأعيان**، تحقيق: إبراهيم الزيبق، الطّبعة الأولى، دمشق، دار الرسالة العالمية، ٢٠١٣م.
٣٣. الجوزي، عبد الرّحمن (ت ٥٩٧هـ)، **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا، الطّبعة الأولى، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م.
٣٤. حجازي، فهد، **لبنان من دويلات فينيقيا إلى فيدراليّة الطّوائف**، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الفارابي، ٢٠١٣م.
٣٥. حسن، إبراهيم، **تاريخ الإسلام السّياسيّ والدّينيّ والثّقافيّ والاجتماعيّ**، الطّبعة الرابعة عشرة، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٦م.
٣٦. بو حسن، أحمد، **نظريّة الأدب: القراءة- الفهم- التّأويل**، الطّبعة الأولى، الرباط، دار الأمان، ٢٠٠٤م.

٣٧. حسين، يسري، **التّناصّ في شعر حميد سعيد**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار دجلة، ٢٠١٥م.

٣٨. الحمداني، أبو فراس، **الدّيوان**، شرح: خليل الدويهي، الطّبعة الثانية، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م.

٣٩. الحنفي، عصام الدين (ت ١١٩٥هـ)، **حاشية القونوي على تفسير الإمام البيضاويّ ومعه حاشية ابن التمجيد**، تحقيق: عبد الله محمود عمر، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية.

٤٠. خان، محمّد عبد المعيد، **الأساطير العربيّة قبل الإسلام**، د.ط، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧م.

٤١. الختاتنة، سامي محسن، والنوايسة، فاطمة، **علم النفس الاجتماعي**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار حامد للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

٤٢. خشبة، دريني، **أساطير الحبّ والجمال عند اليونان**، د.ط ، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٩م.

٤٣. خضر، عبد الله، **الانزياح التّركيبيّ في النّصّ القرآنيّ**، د.ط، عمّان، دروب للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م.

٤٤. الخطيب، رحاب، **معراج الشّاعر: مقاربة أسلوبيّة لشعر طاهر رياض**، الطّبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.

٤٥. ابن خلدون، عبد الرّحمن بن محمّد (ت ٨٠٨هـ)، **مقدّمة ابن خلدون**، تحقيق: عبد الله الدرويش، الطّبعة الأولى، دمشق، دار يعرب، ٢٠٠٤م.

٤٦. الخنساء، تماضر بنت عمر، **ديوان الخنساء**، شرح: عمر فاروق الطباع، د.ط، لبنان، دار الأرقم بن أبي الأرقم، د.ت.

٤٧. الدّاودي، زاهر، **التّرابط النّصّي بين الشّعر والنّثر**، الطّبعة الأولى، عمّان، دار جرير، ٢٠١٠م.

٤٨. الدّبّاغ، عبد الرّحمن بن محمّد (ت ٦٩٦هـ)، **معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان**، الطّبعة الثانية، مصر، مكتبة الخانجي، ١٩٦٨م.

٤٩. درادكة، ثراء، **الحسّ السّاخر في المجموعات القصصيّة لعمّار الجنيديّ**، د.ط، عمّان، دار البيروني للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.
٥٠. راي، وليم، **المعنى الأدبيّ من الظّاهراتيّة إلى التّفكيكيّة**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، الطّبعة الأولى، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧م.
٥١. ابن ربيعة، المهلهل، **الدّيوان**، شرح وتقديم: طلال حرب، د.ط، مصر، الدار العالمية، د.ت.
٥٢. رشيد، هارون هاشم، **الأعمال الشعريّة**، الطّبعة الأولى، عمّان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٦م.
٥٣. الرّافعي، مصطفى صادق (ت ١٣٥٦هـ)، **تاريخ آداب العرب**، الطّبعة الأولى، مصر، مكتبة الإيمان، ١٩٤٠م.
٥٤. الرّبيديّ، عبد السّلام، **النصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار غيداء، ٢٠١٢م.
٥٥. رضا، أحمد، **معجم متن اللغة**، د.ط، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٦٠م.
- زايد، علي عشري:
٥٦. **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، د.ط، القاهرة، دار الفكر، ١٩٩٧م.
٥٧. **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، الطّبعة الرابعة، مصر، مكتبة ابن سينا، ٢٠٠٢م.
٥٨. الزّبيدي، محمد مرتضى (ت١٢٠٥هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، الطّبعة الثانية، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٩م.
٥٩. الزّركلي، خير الدّين، **الأعلام**، الطّبعة الخامسة عشرة، لبنان، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م.
٦٠. الزّعبي، أحمد، **التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا**، الطّبعة الثانية، عمّان، مؤسسة عمّون للنّشر، ٢٠٠٠م.
٦١. زيما، بيير، **النّقد الاجتماعيّ**، ترجمة: عايدة لطفي: الطّبعة الأولى، القاهرة، دار الفكر، ١٩٩١م.
٦٢. السّدّ، نور الدّين، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث**، د.ط، الجزائر، دار هومة، ٢٠١٠م.

٦٣. السّلامي، إياد، **التّناصّ الأسطوريّ في المسرح**، الطّبعة الأولى، عمّان، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٤م.
٦٤. السّيوطي، جلال الدّين (ت ٩١١هـ)، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق: حمدي الدمرداش، الطّبعة الأولى، السعودية، مكتبة نزار مصطفى الباز، ٢٠٠٤م.
٦٥. سلامة، أمين، **الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة**، د.ط، القاهرة، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢١م.
٦٦. سماحي، رفيقة، **التّناصّ في رواية خرفان المولي**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار اليازوري العلمية، ٢٠٢٢م.
٦٧. شرّاد، شلتاغ، **أثر القرآن في الشّعر العربيّ الحديث**، الطّبعة الأولى، دمشق، دار المعرفة، ١٩٨٧م.
٦٨. الشّابّيّ، أبو القاسم، **الدّيوان**، تقديم وشرح: أحمد حسن بسج، الطّبعة الرابعة، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.
٦٩. شعث، أحمد جبر، **جماليّات التّناصّ**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار مجدلاويّ للنّشر والتّوزيع، ٢٠١٤م.
٧٠. صالح، هويدا، **مقاربات في النّقد الفنّيّ**، د.ط، القاهرة، دار بتانة للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م.
٧١. صبحي، محيي الدّين، **الرّؤيا في شعر البياتيّ**، الطّبعة الأولى، بغداد، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ١٩٨٨م.
٧٢. صدقة، أريج، **حروب الظّلال الإسرائيليّة وسياسات الاغتيال**، الطّبعة الأولى، عمّان، دار الجليل، ٢٠٠٧م.
٧٣. الصّبح، رائد، **تقديس المدنّس في الشّعر العربي المعاصر**، الطّبعة الأولى، المغرب، المركز الثقافي للكتاب، ٢٠١٧م.
٧٤. الصّياد، فؤاد عبد المعطي، **المغول في التّاريخ**، د.ط، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م.
- ضيف، شوقي:
٧٥. **تاريخ الأدب العربيّ: العصر الإسلاميّ**، الطّبعة العشرون، مصر، دار المعارف، د.ت.
٧٦. **في النّقد الأدبيّ**، الطّبعة التاسعة، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

٧٧. الطبري، محمّد بن جرير (ت ٣١٠هـ)، **تاريخ الأمم والملوك تاريخ الطبري**، اعتنى به: أبو صهيب الكرمي، الطّبعة الثانية، عمّان، بيت الأفكار الدولية، د.ت.
٧٨. الطّاهر، معين، **تبغٌ وزيتون حكايات وصور من زمن مقاوم**، الطّبعة الأولى، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٧م.
٧٩. طقوش، محمّد، **تاريخ الخلفاء الرّاشدين الفتوحات والإنجازات السياسية**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار النفائس، ٢٠٠٣م.
٨٠. عبّاس، إحسان، **اتّجاهات الشّعر العربيّ المُعاصِرِ**، د.ط، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨م.
٨١. عبّاسي، قصي، **المخابرات الإسرائيليّة سقوط الأسطورة**، د.ط، دمشق، مؤسسة علاء الدين للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م.
٨٢. عبد الحافظ، إسماعيل، **استراتيجيّة الاتصال الثّقافيّ في دراما المسلسلات التّلفزيونيّة العربية – نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار غيداء، ٢٠١٥م.
٨٣. عبد المطّلب، محمّد، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ**، الطّبعة الأولى، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٥م.
٨٤. عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٤م.
٨٥. العدواني، معجب، **القراءة التّناصّيّة الثّقافيّة**، الطّبعة الأولى، المغرب، المركز الثقافي للكتاب، ٢٠١٩م.
٨٦. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت ٣٩٥هـ)، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطّبعة الأولى، مصر، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢.
- علقم، نبيل:
٨٧. **مدخل لدراسة الفولكلور**، الطّبعة الثالثة، البيرة، جمعية إنعاش الأسرة، ١٩٩٣م.
٨٨. **الملابس الشّعبيّة الفلسطينيّة**، د.ط، البيرة، جمعية إنعاش الأسرة، ١٩٨٢م.

٨٩. علي، جواد (ت ١٤٠٨هـ)، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، الطّبعة الرابعة، لبنان، دار الساقي، ٢٠٠١م.

٩٠. عمر، أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، الطّبعة الأولى، القاهرة، دار عالم الكتب، ٢٠٠٨م.

٩١. العنتيل، فوزي، **الفلكلور ما هو؟**، د.ط، مصر، دار المعارف، ١٩٦٤م.

٩٢. العيسة، أسامة، **كم طلقة في مسدس الموساد الإسرائيليّ**، الطّبعة الأولى، عمّان، دار أسامة، ٢٠٠٤م.

٩٣. العيني، بدر الدّين (ت ٨٥٥هـ)، **عمدة القاري شرح صحيح البخاري**، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م.

٩٤. الغانمي، فهد، **النّصّ الفضائيّ: القيم والمعايير النّصّيّة- كتاب الطرق الحكمية في السياسة الشرعية لابن القيم الجوزية أنموذجا**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار غيداء، ٢٠٢٠م.

٩٥. الغذّاميّ، عبد الله، **الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر**، الطّبعة الرابعة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٩٦. غوشة، إبراهيم، **المئذنة الحمراء**، الطّبعة الثانية، لبنان، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، ٢٠١٥م.

٩٧. ابن فارس، أحمد (ت ٣٩٥هـ)، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، د.ط، القاهرة، دار الفكر، ١٩٧٩م.

٩٨. أبو فخر، صقر، **الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة من النّضال المسلّح إلى دولةٍ منزوعة السّلاح**، الطّبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م.

٩٩. القرطبيّ، محمّد بن أحمد (ت ٦١٧هـ)، **تفسير القرطبيّ الجامع لأحكام القرآن**، تحقيق: أحمد البردوني، وإبراهيم أطفيش، الطّبعة الثانية، مصر، دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م.

١٠٠. القزويني، جلال الدين (ت ٧٣٩هـ)، **التلخيص في علوم البلاغة**، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، الطّبعة الثانية، بيروت، دار الفكر العربي، ١٩٣٢م.

- قطب، سيّد:

١٠١. **التّصوير الفنّيّ في القرآن**، الطّبعة السابعة عشرة، القاهرة، دار الشروق، ٢٠١٤م.

١٠٢. **في ظلال القرآن**، الطّبعة الثانية، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٣م.
١٠٣. القيروانيّ، أبو عليّ الحسن بن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، الطّبعة الخامسة، بيروت، دار الجيل، ١٩٨١م.
١٠٤. كاظم، جهاد، **أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة التّرجمة، يسبقها: ما هو التّناصّ)**، الطّبعة الثانية، القاهرة، مطبعة مدبولي، ١٩٩٣م.
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر (ت ٧٧٤هـ):
١٠٥. **البداية والنّهاية**، د.ط، مصر، دار الفكر، ١٩٨٦م.
١٠٦. **تفسير القرآن العظيم**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار أسامة، ٢٠٠٣م.
١٠٧. كرستيفا، جوليا، **علم النّصّ**، ترجمة: فريد الزاهي، الطّبعة الأولى، المغرب، دار توبقال، ١٩٩٧م.
١٠٨. الكلبيّ، هشام بن محمّد (ت ٢٠٤هـ)، **جمهرة النّسب**، تحقيق: ناجي حسن، الطّبعة الأولى، مصر، عالم الكتب، ١٩٨٦م.
١٠٩. كيلاني، كامل، **بساط الرّيح**، د.ط، القاهرة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م.
١١٠. ماتسال، نسطور، **مذكّرات الإسكندر الكبير**، ترجمة: الطاهر فيفة، الطّبعة الأولى، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٨٩م.
١١١. المتنبّي (ت ٣٥٤هـ)، **الدّيوان**، د.ط، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.
١١٢. محمود، عبد الرحيم، **الأعمال الشّعريّة**، تحقيق وتقديم: عز الدين المناصرة، الطّبعة الأولى، دمشق، دار الجليل، ١٩٨٨م.
١١٣. ابن مرداس، العباس، **الدّيوان**، تحقيق: يحيى الجبوري، د.ط، بغداد، دار الجمهورية، ١٩٦٨م.
١١٤. المصري، عبد الرّحمن (ت ٢٥٧هـ)، **فتوح مصر والمغرب**، تحقيق: علي محمد عمر، د.ط، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٤م.
- مفتاح، محمّد:
١١٥. **التّلقّي والتّأويل مقاربة نسقيّة**، الطّبعة الأولى، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.
١١٦. **تحليل الخطاب الشّعري: استراتيجيّة التّناصّ**، الطّبعة الثالثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.

١١٧. الملّاح، هاشم، **الوسيط في تاريخ العرب قبل الإسلام**، الطّبعة الأولى، لبنان، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م.

- ابن منظور، جمال الدين (ت ٧١١هـ):

١١٨. **لسان العرب**، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.

١١٩. **مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر**، تحقيق: روحية النحاس، ورياض عبد الحميد، ومحمد مطيع، الطّبعة الأولى، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٤م.

١٢٠. موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤية الشّعريّة،: دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**، الطّبعة الأولى، فلسطين، الهيئة العامّة للكتاب، ٢٠٠٥م.

١٢١. الموسى، خليل، **قراءات في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر**، د.ط، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٢٢. ناهم، أحمد، **التّناصّ في شعر الرّوّاد**، الطّبعة الأولى، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٤م.

١٢٣. نفل، نهى، **فرحة الأغاني الشعبية الفلسطينيّة**، د.ط، الأردن، دار ورد للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

١٢٤. النّويريّ، شهاب الدّين (ت ٧٣٣هـ)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، تحقيق: يحيى الشامي، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤م.

- هلال، محمّد غنيمي:

١٢٥. **الأدب المقارن**، الطّبعة الثالثة، بيروت، دار العودة، ١٩٩٩م.

١٢٦. **النقد الأدبيّ الحديث**، د.ط، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

١٢٧. أبو هيف، عبد الله، **قناع المتنبّي في الشّعر العربيّ الحديث**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

١٢٨. وارهام، أحمد بلحاج، **أنهار تغسل تجاعيد الذّات: دراسات في اللّغة والبلاغة والفكر والشّعر**، الطّبعة الأولى، عمّان، مركز الكتاب الأكاديمي، ٢٠٢١م.

١٢٩. واصل، عصام، **التّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، الطّبعة الأولى، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

١٣٠. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدبِ**، الطّبعة الثانية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

١٣١. ياسين، عبد القادر، **الحركة النّسائيّة الفلسطينيّة**، الطّبعة الأولى، القاهرة، مكتبة جزيرة الورد، ٢٠١١م.

١٣٢. يعقوب، إيميل، **المُعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر**، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩١م.

١٣٣. يقطين، سعيد، **انفتاح النّصّ الرّوائيّ: النّصّ والسّياق**، الطّبعة الثانية، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.

١٣٤. **ألف ليلة وليلة**، د.ط، بيروت، المطبعة الكاثوليكيّة، ١٨٨٩م.

- **الرّسائلُ والأطروحاتُ:**

١. شهاب، جمال، **آليّات التّناصّ في شعر سعد الدّين شاهين**، الأردن، جامعة آل البيت، ٢٠١٦م.

٢. فضيلة، حمودي، **القناع في الشّعر العربيّ المعاصر محمود درويش أنموذجًا**، الجزائر، جامعة بسكرة، ٢٠١٩م.

- **المجلّاتُ والدّوريّاتُ:**

١. ت. س. إليوت، **الدين والأدب**، مجلّة الآداب الأجنبيّة، العدد الأوّل، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، تموز ١٩٧٤م.

٢. جينيت، جيرار، **طروس: الأدب على الأدب**، ترجمة: محمّد خير البقاعي، مجلّة الموقف الأدبي، العدد ٣٣٣، دمشق، اتّحاد الكتّاب العرب، كانون الثّاني ١٩٩٩م.

٣. داغر، شربل، **التّناصّ سبيلا إلى دراسة النّصّ الشّعريّ وغيره**، مجلّة فصول، العدد الأوّل، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٧م.

٤. رضوان، محمّد، **العتابا الغناء الشعبي في فلسطين وبلاد الشّام**، مجلّة جريدة الفنون، العدد الرابع والثّلاثون، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، أكتوبر ٢٠٠٣م.

- أبو السّعود، فخريّ:

٥. **أثر الدّين في الأدبين العربي والإنجليزي**، مجلّة الرّسالة، العدد ١٧٣، القاهرة، أكتوبر ١٩٣٦م.

٦. **التّاريخ في الأدبين العربي والإنجليزيّ**، مجلّة الرّسالة، العدد ٢٠٢، القاهرة، مايو ١٩٣٧م.

٧. أبو سلطان، أسامة عزّت، وكلاب، محمد مصطفى، **استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطينيّ المعاصر المعتقدات الشّعبيّة أنموذجًا**، مجلة جامعة الأقصى، المجلّد الحادي والعشرون، العدد الأول، فلسطين، يناير، ٢٠١٧م.

٨. الشّعبة، نجاة، **حواريّة باختين: دراسة في المرجعيّة والمفردات**، مجلّة التّواصل في اللّغات والثّقافة والآداب، العدد الواحد والثّلاثين، الجزائر، جامعة باجي مختار، سبتمبر ٢٠١٢م.

٩. الشّمعة، خلدون ، **تقنيّة القناع: دلالات الحضور والغياب**، مجلّة فصول، المجلّد السّادس عشر، العدد الاوّل، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٠. عصفور، جابر، **أقنعة الشّعر المعاصر: مهيار الدّمشقي**، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الأول، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٨١م.

١١. الفهد، ياسر، **القصص العلمية الأساطير الحديثة**، مجلّة الفيصل، العدد السّابع والأربعون، الرّياض، دار الفيصل الثّقافيّة، نيسان ١٩٨١م.

١٢. قاسم، سيزا، **المفارقة في النّصّ العربيّ المعاصر**، مجلّة فصول، العدد الثّاني، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٢م.

١٣. قلعة جي، عبد الفتّاح، **الأغنية الشّعبيّة الفولكلوريّة قدرة فائقة على اختراق جدار الزّمن**، مجلّة البيان، العدد (٢٥٣)، الكويت، رابطة الأدباء، نيسان ١٩٨٧م.

١٤. أبو كشك، زهرة، والعبيدي، عاتكة، **دور استدعاء الشّخصيّات التراثية في توجيه الدلالة، شعر محمّد القيسي أنموذجا**، مجلّة الدراسات اللغوية والأدبيّة، العدد الأول، الأردن، جامعة الزّيتونة الأردنيّة، يونيو ٢٠١٨م.

١٥. مباركي، جمال، **جماليّات التّناصّ**، مجلّة فكر وإبداع، العدد الخامس والثّلاثون، مصر، رابطة الأدب الحديث، يونيو ٢٠٠٦م.

١٦. محمّد، باقر جاسم، **التّناص: المفهوم والآفاق، مجلّة الآداب**، العدد ٧-٩، الكويت، المجلس الوطني للثّقافة والعلوم والفنون، يوليو ١٩٩٠م.
١٧. موسى، إبراهيم نمر، **أشكال التّناصّ الشّعبيّ في شعر توفيق زيّاد**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد (٣٦)، ملحق، الأردن، الجامعة الأردنيّة، ٢٠٠٩م.
١٨. يوسف، حسين، **صراع الشّخصيّة بين القناع والواقع في موسم الهجرة إلى الشّمال للطّيب صالح**، مجلّة آداب الرّافدين، العدد الخامس والعشرون، العراق، جامعة الموصل، تشرين الثّاني ١٩٩٣م.
١٩. يونس، عبد الحميد، **المأثورات الشّعبيّة: طابعها القوميّ والإنسانيّ**، مجلة الفنون الشعبية، العدد الأول، مصر، يناير ١٩٦٥م.

- **المراجع الأجنبيّة:**

1. Broneer, Oscar. "**The Isthmian Victory Crown**." American Journal of Archaeology, vol. 66, no. 3, 1962, pp. 259–63. JSTOR, https://doi.org/10.2307/501451

فِهْرِسُ الآياتِ القُرْآنِيَّةِ

الآيــة	السّورة	رقم السّورة	رقم الآية	الصّفحة
﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ﴾	البقرة	٢	١٤	٦٨
﴿وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾	المائدة	٥	٤٥	١٤٩
﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ﴾	يوسف	١٢	٢٠	١٣٩
﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾	يوسف	١٢	٧٦	٨
﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾	الإسراء	١٧	١	٣٠
﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾	الشّعراء	٢٦	٦٣	١٥٠
﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ﴾	الصّفّ	٦١	٤	٣٨
﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي	الصّفّ	٦١	٦	٤٦

اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾				
مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا﴾	الإنسان	٧٦	١٣	٣٦
﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۞ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ﴾	الفيل	١٠٥	٣-٤	١٣٣

فِهرِس الأشعار

قافية الألف

أوّل البيت	آخر البيت	وزن البيت	اسم الشّاعر	الصّفحة
سأحمِلُ	الرّدى	المتقارب	عبد الرّحيم محمود	١٥١

قافية الباء

أوّل البيت	آخر البيت	وزن البيت	اسم الشّاعر	الصّفحة
نوحي	والحِجابِ	مجزوء الكامل	أبو فراس الحمدانيّ	١٠٣

قافية الدّال

أوّل البيت	آخر البيت	وزن البيت	اسم الشّاعر	الصّفحة
عيدٌ	تجديدُ	البسيط	المتنبّي	٩٩

قافية الرّاء

أوّل البيت	آخر البيت	وزن البيت	اسم الشّاعر	الصّفحة
إذا الشّعبُ	القَدَرْ	المتقارَب	أبو القاسم الشّابّيّ	١٠٦

قافية القاف

أوّل البيت	آخر البيت	وزن البيت	اسم الشّاعر	الصّفحة
ما أرجّي	حَلَاقِ	الخفيف	المهلهل بن ربيعة	٩٦

قافية الكاف

أوّل البيت	آخر البيت	وزن البيت	اسم الشّاعر	الصّفحة
نُذِيقُكم	البَوَاتِكِ	الطّويل	عبّاس بن مرداس	٩٧

قافية النّون

أوّل البيت	آخر البيت	وزن البيت	اسم الشّاعر	الصّفحة
غير أنّ	الهَوانا	الخفيف	المتنبّي	١٠١

Summary of the study

The aim of this study is to examine the phenomenon of intertextuality in moderncriticism, for which scientific efforts have intensified; Being an extension of the literary methods and techniques of the ancient people that formed the first building block, they penetrate the verbal superficiality into the moral insides, combining disparities in literary discourses; With a view to indicating semantic perspectives that reflect the consciousness of the writer and the consciousness of the congregation. The only balance of the certainty of intertextuality is the recipient of the culture and know-how they possess to help detect the semiotic dimensions, which transcend the limits of acumen and draw attention to highlighting semantic tension through the convergence of previous and subsequent texts.

This study, entitled "The Aesthctics of Interextuality in the Poetry of Harun Hashim Rasheed" presents the aesthetics of one of the literary techniques employed by the poet in his work; To illustrate a situation of temporal alienation, while at the same time renouncing superficial expressions in highlighting the Palestinian cause, intertextuality was the best means of conveying the voice of torment, blaming the Arab nation mired in its slumber and denouncing the effectiveness of the Israeli occupation and its supporters.

The study was divided into an introduction that followed four chapters. The introduction contained insights into the theory of intertextuality. The four chapters directly related to the works of the poet Aaron Hashim Rashid, with the first chapter presenting religious intertextuality highlighting the role of religious influence in the reproduction of contemporary connotations. Chapter II deals with pre-Islamic and post-Islamic historical intertextuality, then mythical intertextuality. Chapter III included literary intertextuality, both internal and external, as well as intertextuality with folklore. This was followed by chapter IV, which contained three parts: the levels of intertextuality, the second part included the mechanisms of intertextuality, and the third part (mask).

The study examined the above carefully, with a view to interrogating religion, history, mythology, poetry and folklore mixed with the texts of Aaron Hashim Rashid, dealing with their joints by analytical, semantic and psychological reading and thus rebuilding them in a new, well-defined

dress; To show how connected it is to emotional experiences, and future insights.

Hebron University

Deanship of Postgraduate Studies

program of Arabic language and literature

The Aesthctics of Interextuality in the Poetry of Harun Hashim Rasheed

Prepared by

Bayan Kamel Mohammad Balasi

Supervised by

Dr. Nasim Bani Odeh

This thesis was submitted in fulfillment of the requirements for a Master's degree in Arabic Language and Literature to the Deanship of Graduate Studies at Hebron University.

2022/ 2023