الأديب

هارون هاشم رشيد

العيون الرامزة

قراءة في ديوان (وردة على جبين القدس)

للشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد

طلال الطاهر قطبي*

مقدمة

ولد الشاعر "هارون هاشم الرشيد"، في حارة الزيتون بغزة عام 1927م، وهو من شعراء الخمسينيات الذين أطلق عليهم اسم شعراء النكبة، ويمتاز شعره بروح التمرد والثورة، ويعد من أكثر الشعراء الفلسطينيين استعمالاً لمفردات العودة، عمل بمجال التدريس 6 سنوات بعد أن حصل على شهادة المعلمين العليا، ثم انتقل للعمل في المجال الإعلامي فتولّى رئاسة مكتب إذاعة "صوت العرب" المصرية في غزة عام 1954 لعدة سنوات، وعندما أنشئت منظمة التحرير الفلسطينية كان مشرفًا على إعلامها في قطاع غزة من عام 1965 إلى 1967، ثم رئيسا لمكتب منظمة التحرير في القاهرة، ثم عمل لمدة ثلاثين عاما كمندوب دائم لفلسطين في اللجنة الدائمة للإعلام العربي.

دواوينه:

له مجموعة ضخمة من الدواوين الشعرية أهمّها:

1- **مع الغرباء**. القاهرة: رابطة الأدب الحديث، 1954.

2- **عودة الغرباء**. بيروت: المكتب التجاري، 1956.

3- **غزة في خط النار**. بيروت: المكتب التجاري، 1957.

4- **أرض الثورات**. بيروت: ملحمة شعرية المكتب التجاري، 1958.

5- **حتى يعود شعبنا**. بيروت: دار الآداب، 1965.

6- **سفينة الغضب**. الكويت، مكتبة الأمل، 1968.

* جامعة الطائف. المملكة العربية السعودية. / جامعة دنقلا، كلية الآداب - السودان.

7- **رسالتان**. القاهرة: اتحاد طلاب فلسطين، 1969.

8- **رحلة العاصفة**. القاهرة: اتحاد طلاب فلسطين، 1969.

9- **فدائيون**. عمان: مكتبة عمان، 1970.

10- **مزامير الأرض والدم**. بيروت: المكتبة العصرية، 1970.

11- **السؤال**. مسرحية شعرية. القاهرة: دار روز اليوسف، 1971.

12- **الرجوع**. بيروت: دار الكرمل، 1977.

13- **مفكرة عاشق**. تونس: دار سيراس، 1980.

14- **المجموعة الشعرية الكاملة**. بيروت: دار العودة، 1981.

15- **يوميات الصمود والحزن**. تونس: د.ن، 1983.

16- **النقش في الظلام**. عمان: د.ن، 1984.

17- **المزّ غزة**. د.م: د.ن، 1988.

18- **ثورة الحجارة**. تونس: دار العهد الجديد، 1991.

19- **طيور الجنة**. عمان: دار الشروق، 1998.

20- **وردة على جبين القدس**. القاهرة: دار الشروق، 1998.

إضافة إلى ذلك واصل عمله الإبداعي في الكتابة والصحافة والتأليف، وكتب أيضا أربع مسرحيات شعرية، كما ذكرنا مُثِل منها على المسرح في القاهرة، مسرحية "السؤال"، التي نشرت في مجلة روز اليوسف، ثم أصدرتها في سلسلة الكتاب الدائم عام 1972، وبعد حرب العبور 1973 كتب مسرحية "سقوط بارليف" وقدمت على المسرح القومي بالقاهرة عام 1974، وفي مسرحية "القصر" طرح جانبا من جوانب القضية الفلسطينية عام 1987 عندما اشتعلت انتفاضة الحجارة بالإضافة إلى ديوان "ثورة الحجارة" الذي يدور حول نفس الانتفاضة، وعن دار المستقبل بالقاهرة أُصدرت مسرحية "عصافير الشوك"، إضافة إلى العديد من المسلسلات والسباعيات التي كتبها لإذاعة "صوت العرب" المصرية وعدد من

الإذاعات العربية، وقدّمت عددًا من الدراسات عن القضية الفلسطينية، وقد وقع الاختيار على أكثر من 90 قصيده من أشعاره قدمها أعلام الغناء العربي.

وكانت قصيدة "مع الغرباء" ميلادًا حقيقيًا له كشاعر التقطها من مخيم البرج، حينما كان في زيارة لأسرة فلسطينية لاجئة من يافا، وكانت فيها طفلة سألت والدها لماذا نحن أغراب؟

كانت علاقته حميمة مع محمود حسن إسماعيل، وأحمد رامي من مصر، ونزار قباني وعمر أبو ريشة من سوريا، وحسن البحيري من فلسطين، وقد تعرف على محمود حسن إسماعيل في مهرجان الشعر العربي في غزة، واستمرت علاقتهما بعد أن انتقل إلى القاهرة، كذلك تعرف على أحمد رامي، وكان معجبًا بشعر عمر أبي ريشة، خاصة بعد أن توجه إلى الهمّ الفلسطيني، أما معين بسيسو فقد كان زميله في كلية غزة وكانت تربطه به علاقة متينة.

مكانته في خارطة الشعر العربي لا تخفى، فقد تم تكريمه في مهرجان الشارقة للشعر العربي في دورته الثانية عشر في 5 يناير 2014 بجائزة الشارقة للشعر العربي في دورته الرابعة إبان حفل افتتاح المهرجان بقصر الثقافة بالشارقة. ويعتبر هذا التكريم احتفاءً وتقديرًا لمسيرة الشاعر المعطاء الذي أثرى الساحة الشعرية، وشارك في محافلها وقدم للمكتبة العديد من الإصدارات التي تعزّز مكانة الشعر العربي، حيث أن الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد من الشعراء الذين تركوا بصمة وتأثيرًا من خلال فيض ما أنتجه من شعر ودراسات عالجت قضايا وطنيّة وتجلّت مع إبداعات الشعر وفصاحة اللغة. وفاز هارون هاشم رشيد بالجائزة الأولى للمسرح الشعري من الألكسو 1977 كما فاز بالجائزة الأولى للقصيدة العربية. إلا أن أهمَّ تكريم ناله هو المكانة العميقة التي احتلها في وجدان وقلوب الناس ممن اتصلوا بشعره أو استمعوا إليه، فهو ليس من طلاب المجد.

تتميّز قصائد هارون هاشم في ديوانه (وردة على جبين القدس) بما تحمله من أهميّة مواضيعها، وقوّة مبناها، وحرارة لغتها، ومفرداتها المؤثرة والمعبّرة بضراوة ورهافة مضمونها.

يرصد البحث بعض الظواهر الأسلوبية في الديوان متمثلة في الروح الخطابية ومتعلقاتها كالحجاجية والدرامية وقد فرضتها الظروف والواقع المعيش. كما يشتغل البحث أيضا على ما تضطلع به بعض العلامات (العناوين. أسماء المؤلفين. الإهداءات) من وظائف في تحديد المعاني الدلالية. ومن هذا المنطلق سيكون بحث هذه العلامات النصية في مؤلف الشاعر مدخلنا لرصد هذه الملامح السيميولوجية، بوصفها علامات دالة تحلّل وتؤوّل لتكون بمثابة العيون الرامزة، تختزل مواقف المؤلف من العالم والأشياء والكون.

مدخل

إن الرغبة في التعبير من خلال شكل فني أو أدبي هي رغبة في الاستمرار في الحياة رغم الحدود والعقبات الموضوعة أمام الإنسان وحتمية الزوال ومحدودية الطاقة البشرية في استيعاب تجليات الواقع وتعقيدات العالم. والتعبير بالكتابة هو محاولة لتجاوز تلك الشروط التي تشدنا إلى الواقع والتطلع إلى أفق أرحب يعطي دلالة لتجربتنا في الحياة. لكن الكتابة إلى جانب ذلك هي متابعة لفهم الذات وعلاقاتها المختلفة بما حولها.

من هذا المنظور، تغدو الكتابة جزءا من مغامرة العيش والوجود، كما تصبح أحد الشروط الملازمة لنشوء الوعي وتبلوره عندما يخوض الفرد صراعه الأبدي ضد القوى الخارجة عنه وعندما يجري وراء المستحيل في تجلياته المغرية الجذابة، وعندما يجابه اليأس والجنون ومأزق العبث واللَا يقين[1].

نلمح غلبة القصيدة العمودية على قصائد التفعيلة، وفي هذا ملمح هام يدل على نيّة الشاعر وقصديّة خطابه المشحون بالحجاج والخطابة ولعل هذا اللون من الشعر مناسب لهذه القوالب.

تجيب هذه النصوص عن أسئلة الأخلاق والمصير. وهو يجيب عن ذلك بشكل جمالي-فني، فمن خصائص النص الجيد انه يقبل التعدد بل إن أهم خصائصه هو تحرّكه

[1] برادة، محمد. "الكتابة الحرية ومواجهة الانهيار" **مجلة الكرمل** العدد 82، 2005، عمان، ص 156.

المستمر وقبوله المرن لتأويل بعد تأويل. فالنّصّ الشعريّ خالق دلالات تتعدد وتتنوع وكل قراءة تصبح مغايرة لقراءة أخرى.[1]

ارتبط الشعر بخاصية الغنائية حيث ظهرت فيه ممزوجة بالذاتية والشعرية، وقد سيطر هذا الاتجاه الغنائي على الشاعر العربي زمنًا غير قصير، لكنه ارتبط في هذا العصر بوعي الشعراء بحقائق الحياة، مما نجم عنه وعي الشاعر بالقيمة والوظيفة المنوطة به ولم تعد القصيدة لديه انطواء على الذات وتصويرًا لمشاعره وأحاسيسه بل أصبحت رحلة في الحياة تستجلى حقائقها وتبحث عن كوامنها.

إنَ الأنواع الأدبية القديمة تتمثل في الشعر الغنائي، السردي القصصي والدرامي، وقد تجاوزها المتلقي والأديب ثم أصبح كل واحد من هذه الأنواع الأدبية كيانًا لم يستقل بالبنية التي نشأ عليها بل حصل امتزاج بين هذه الأنواع خاصة القصصي والدرامي بجانب أنواع أخرى، واستعارت القصيدة الغنائية من الدراما كما استعارت الرواية من القصيدة الغنائية فلم يعد مبدأ نقاء النوع أمرًا جوهريًا فلا يوجد شعر خالص ولا حتى دراما نقيّة بل هي نصوص هجينة، بحيث يمكن أن نجد في القصيدة أكثر من بنية: سردية، درامية، غنائية، وأصبح النص صاحب طعم خاص وتأثيرات متراكبة متنوعة.

إن بروز التفكير الدرامي في القصيدة الحديثة "يمكن من المزاوجة بين عوالم النفس الداخلية وأجواء القصة الخارجية من طبيعة ومجتمع حتى تكتمل الصورة الرومانسية التي يستثير فيها العالم الخارجي وأن يعبّر عن مشاعر ذاتية من خلال تجارب لا تتصل بذاته هو لكنها تنبع من أفق أرحب خلال رصده للحياة والناس والطبيعة "[2] ومؤدّى هذا القول إن الشاعر الحديث استطاع أن يفيد من الدراما وما توفّره من إمكانات تعبيرية في الخروج

[1] إسماعيل، كمال محمد وإسماعيل، عبد المنعم. **الشعر المسرحي في الأدب العربي المعاصر**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 100.

[2] القط، عبد القادر. **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1981، ص 350.

بتجربته الشعرية من حالة التجريد والغنائية الصرف إلى حالة التجسيد والموضوعية، وهذه الموضوعية تقتلع الذات من قوقعتها وتصلها بالذوات الأخرى على نحو خاص، وبالعالم الموضوعي على نحو عام".[1] وتنهض القصيدة الدرامية الحديثة على مجموعة من الأسس والمقومات التي يتشكل منها العمل الدرامي، هي الصراع والحركة والشخصيات والحوار وما يصاحب ذلك من توترات الحياة وتعين للزمان والمكان. فالصراع هو جوهر الدراما وهو "ينشأ من اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة، وقد يكون هذا الصراع شخصيا".[2]

وقد عمد الشاعر هارون هاشم رشيد إلى التعبير الدرامي في قصائده وذلك بحكم طبيعته الرومانسية، وبحكم الظروف البيئية المحيطة التي انتقل إليها حيث تأثر بكثير من المفاهيم الجديدة سواء على مستوى الحياة العامة أو على مستوي الحياة الأدبية والنقدية، وهو إذ يصطنع الدرامية في عمله الشعري، إنما يصدر عن ذات متجذرة في الحياة والمجتمع، وفي كثير من قصائده التي تتبدّى فيها الخيوط الدرامية يرصد صراعات الإنسان الفلسطيني في مختلف اتجاهات أو تناقضات الحياة في شتي نواحيها محاولاً بذلك "أن يقيم بناء فلسفيًا يفسّر لنا الحياة والأشياء تفسيرًا خاصًا، تفسيرًا له قيمته الخاصّة لأنه ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة وتمثل لها".[3]

[1] كندي، محمد علي. **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**. بنغازي – ليبيا: دار الكتب الوطنية، 2003، ص255.

[2] أمين، أحمد. **النقد الأدبي**. بيروت – لبنان: دار الكتاب العربي، د.ت، ص 160.

[3] إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. بيروت. لبنان: دار الثقافة، د. ت، ص 284.

وسنعرض بعض النماذج الشعرية حتى نتبيّن تجليَات البنية الدرامية كسمة أسلوبية تعطي مؤشرًا لتداخل الأنواع على مستوى العبارة أو التركيب الذي قام عليه العمل الشعري الدرامي عند الشاعر[1]:

حمـل البـرقُ صـوتها.. والأنـينُ وأتانـا نـداؤها والحنـينُ
شـيخها الباسـل الأبـي المُرجـى زوجهـا الطيـب الكـريم الحنـونُ
في دجى السجن في شـقاء لياليه مـريض معـذب مطعـونُ
شـيخُها المقعُـد العظـيمُ يقاسـي لا طبيـبٌ لا زائـر لا معـينُ
قـد أحـب الـبلاد أرضـا سـماء فهـو بـالأرض مُغـرم مفتـونُ
جاءنـا الصـوتُ مـن بعيـد إلينـا صـوتُها وانفعالُهـا المحـزونُ
أتنـادي؟ ومـن تنـادي؟ زمانًـا كـل مـا فيـه، سـيئ ملعـونُ
أتنـادي ومـن تنـادي؟ رجـالاً في التفاهـات عمـرهم معجـونُ
أتنـادي السـيوف؟ ما مـن سـيوف بعـد قـد خبئـت وغيـل العـرينُ

ويرتبط هذا الموقف المتصاعد للمشهد الدرامي في الانتقال من حالة الصوت الخافت الذي يتجسّد في صوت الأنين إلى حالة الصوت العالي بإظهار مشاعر المعاناة، فجاءت دراميته في درجة عالية من التوتر تجسّدت في صور النفي المتلاحقة، تكشف عن حالة من توتُر المشاعر الداخلية والتي تبلغ حدّتها وذروتها في اتخاذ القرار الأصعب، الذي يعبّر عن قمة المشهد الدرامي والذي يقتضي فعلا هو الجهاد وما من سبيل غيره لينهي هذا الصراع الذي يؤرق النفس:

تتـوالى الأخبـار تتـرى إلينـا والجهـادُ المـؤزر الميمـونُ
أهلُنـا الصـامدون مـا مـن مجيـر لنـداهم ولا صـباح مبـينُ
شُـغلوا عـنهم، فلـيس عجيبـا أن يشـيحوا وجـوههم أن يهونـوا
أن ينـاموا علـى جـراح المآسـي لا التفـاتٌ لا ثـورةٌ لا حنـينُ

[1] رشيد، هارون هاشم. ديوان: **وردة على جبين القدس**. بيروت: د.ن، 1989، ص 49.

فالحقيقة كما يعتقد (فوكو) أنها ليست خارج السلطة وليست بدون سلطة، إن الحقيقة هي من هذا العالم فهي ناتجة فيه بفضل عدة إكراهات، وهي تمتلك فيه عدة تأثيرات منتظمة مرتبطة بالسلطة. ولكل مجتمع نظامه الخاص المتعلق بالحقيقة وسياسته العامة حول الحقيقة: أيَ أنماط الخطاب التي يستقبلها هذا المجتمع ويدفعها إلى تأدية وظيفتها كخطابات صحيحة. لكل مجتمع الآليات والهيئات التي تمكنه من التمييز بين المنطوقات الصحيحة والخاطئة والطريقة التي تبين بها هاته من تلك، وكذا التقنيات والإجراءات المشار إليها من أجل التوصل إلى الحقيقة، وكذا مكانة أولئك الذين توكل إليهم مهمة تحديد ما يمكن اعتباره حقيقيا. وهذا ما يبرر اختلاف الرؤى بين الفلسطيني.[1]

ترتبط الدراما بالصراع كما أشرنا، وهذا هو الأساس الذي تنهض عليه، غير أن "الدراما في القصيدة الحديثة ذات خصوصية، تتردّد بين الموقف الدرامي والغنائي، وتنطلق من منطلق غنائي دون أن تتخلي عن أيّ منهما"[2]. كما أن أول ما يشد الانتباه هو اعتماد المشهد الدرامي على الصور والألفاظ المتقابلة. كما في قصيدة: رسالة مفتوحة إلى القاضي البريطاني باترك، حيث يقول[3]:

> يا سيدي..،/ بكيتُ عند نطق الحكم،/ موجعًا، بكيتُها العدالة/ بكيتُها لأنها قد طعنتْ، شعبي الحبيب/ خيبت آماله/ أهذه هي العدالة..؟!/ لكنني يا سيدي أسأل/ علَ يسمعُ المُحلّفون/ علَ الذين يحكمون/ في لحظة منْ الصفاء يُنصفونْ

ولكن ليس الذي يصنع دراميّة هذا المشهد في واقع الأمر هو الاعتماد على هذه المتقابلات ذلك أن "حشد المتقابلات في المشهد لا يصنع بالضرورة من المشهد مشهدًا دراميا"[4]، بل

---

[1] فوكو، ميشيل. **نظام الخطاب**. ترجمة: محمد سبيلا. بيروت- لبنان: دار التنوير، 1984، ص 55.

[2] كندي، محمد علي. **م.س.**، ص255.

[3] **الديوان**، ص 81.

[4] إسماعيل، عز الدين. **م.س.**، ص 290.

الذي يصنع درامية هذا الموقف هو الإيحاء النفسي المرتبط بهذه المتقابلات، فالصورة الأولى هي صورة الفتاة (سمر ناجي العلي) التي تمثل صورة الظلم الواقع على الشعب الفلسطيني، وأمّا الصورة الثانية فترتبط بالآخر الغربي والمتمثل ههنا في القاضي البريطاني الذي أصدر حكمه على سمر العلي وجواد البطمة بالحكم عشرين عاما. حيث يقول [1]:

أسأل:/ في أي شرائع الُدنيا،/ يُسلب وطنٌ بأسره وأهله في العراء
يُطردون/ فيْ أي شرع،/ يأكلُ الأغرابُ زادهم، وخيرهم،/ وهم يجوعون
ويمرضونْ؟/ فإن توجعوا، أو صرخوا/ أو حاولوا شيئًا يحاكمونْ !!

والمتأمل في هذه الأبيات وفي خطّها الفكري الذي انتهجته يبرز أمامه مشهدان أو صورتان. فالصورة الأولى مقابلة للصورة الثانية تماما، فبينما ينعم الآخرون بعيش هادئ في ليل ساكن، تكابد هذه الفتاة صراعًا نفسيًا وجسديًا تزيده الغربة ألمًا ومعاناة، إحساسًا بغربة المكان وضيق به، فلا شك أن هذا التقابل الذي أقامه الشاعر بين المشهدين قد عمّق من دلالة الألم والأنين الذي أراد أن يفصح عنه، وهذا الوضع التقابلي بين عالمين مغايرين عالم الذات والعالم الخارجي قطعًا يصنع درامية المشهد.

الخطاب والحجاج عند هارون رشيد

يتمّ الحمل على الإقناع من خلال تفعيل ثلاث عمليات خطابية هي: 1- تعليمية الخطاب 2- تأثيرية الخطاب 3- فاعلية الخطاب وشمولية أدواره، فالخطاب يجب أن يلامس العقل والعاطفة. كما يمرّ الحمل على الإقناع بما هو مخاطبة للعاطفة وملامسة للقلب بتفاعل تلك العمليات من جهة وللنواحي الثقافية والحضارية من جهة ثانية والتي يضمن توفرها المحاج أو الخطيب أو الشاعر داخل عقل مخاطبه أو ضمائر جمهوره الموجه إليه الخطاب، كما يقتضي التأثير في السامع وجود الذاتية في الخطاب[2]

[1] **الديوان**، ص 82.

[2] الشبعان، علي. **بحوث في البلاغة الجديدة: القضايا والتحولات**. د.م: مكتبة المتنبي، 2012، ص 143.

يعد الخطاب سمة بارزة في الديوان وقد عاب عليه البعض هذه الخطابية وعدوها من قبيل المباشرة والتقريرية في الشعر، ولعل الشاعر نفسه مدرك لهذه الخطابية قائلا:[1]

عابوا علينا أنّ نبرةَ شعرنا تعلو وأن قصيدنا يتوقّدُ

ثم يوضح الشاعر منهاجه ورؤيته للقصيد والشعر قائلا:

الشعُر زلزلةُ النفوس بصدقه وعطائه تسمو النفوس وُتحمدُ

ولعل كلمة صدق هذه يستشفّ منها صدق العاطفة وقوة الشعور والقصد منها أيضا الصدق في تصوير الواقع.

وتقدم لنا المعطيات الأسلوبية في شعره، مجموعة من القيم والخصائص الشعرية وأهمها:

شيوع ظاهرة (التمرد) في شعره حيث التزم بمشروع نضالي نهضوي منذ اللحظات الأولى، لتتشكل هذا الروح في تعبير خطابه، فكان الشعر وسيلته وأداته التي تحمل هذه الوظيفة المستمدة من القيم التي يلتزم بها السياسيون وأصحاب النفوذ في المجتمع. فيقول[2]:

اللهُ أكبرُ، زلزالٌ وعاصفةٌ أقوى من الغادر الباغي وما جلبا
فلا السلاحُ الذي وافاه أعجزها ولا الجيوشُ ولا من جار واستلبا
ولا سياسةُ تكسير العظام ولا ما دبّر البغي في ليل وما نصبا

ولا يمكن دراسة البنى الأسلوبية منفصلة عن أهدافها الحجاجية وما يجعل الحجاج ناجعا هو أمر مطابقة المقام للمقال. وهناك ثلاث تقنيات طرائق لعرض الخطاب عرضا حجاجيا هي اعتماد التكرار وكثرة إيراد الحكايات و الإشارات إلى الدقائق والرقائق.[3]

[1] **الديوان**، ص 46.

2 **الديوان**، ص 144.

[3] **بحوث في البلاغة الجديدة. م.س.**، ص 143.

وقد حفل الديوان بالعديد من هذه المؤشرات متمثلة في: (الإيقاع، الترجيع، الترديد) كما في نص: نكون أو لا نكون، حيث يقول: [1]

سـجنوه، ومـا أدري أي شـيخ هـو هـذا المقيـدُ المسـجونُ
سـجنوه، وهـو الطليـق بـروح تتحـدى فكمـن تـراه السـجينُ
سـجنوه، ظنـا، بـأن لـهيبهـا مـن لظـاه يـذل يومـاً يهـونُ
سـجنوه، والسجـنُ يسـمـو شـموخًا بـالبطولات يزدهي ويـزينُ

حيث نلمح ترديده لكلمة سجنوه في الأبيات أكثر من مرة وما ذلك إلا ليلفت انتباه القارئ لهذا الفعل وبهذا الترتيب يستطيع أن يشد انتباه المتلقين ويجعل الكلام مؤثرًا ولأن هذين الرافدين يجعلان القول مؤثرًا وناجعًا في الآن نفسه؛ لأن المحاجّ إنما يعتمد في تبليغ الملفوظ وإيصاله إلى السامع ملكتين اثنتين: ملكة القلب هي العاطفة وملكة العقل هي الترتيب والتنظيم. وبذلك فإن الأحاسيس إنما تحملها الألفاظ وتقولها العلامات تكون إما ممسرحة وإما حقيقية. [2]

إن الموسيقى الإيقاعية عند هرون هي روح الديوان، لأن الوحدات الإيقاعية مضافًا إليها القافية بما تضيفه من جرس موسيقي تعطي نغما خارجيًا هامًا تتماشى مع الروح الخطابية في بعض موضوعات الديوان، حيث يقول من الكامل الأحذ[3]

أتنـامُ ك/يف تنـامُ أع/يـوننـا وعيونكم/ قد مسها/ الضررُ
مفتوحةٌ/ في الليل شا/خـصةٌ مذهـولـة/ تشجى وتع/تصرُ
مستفعلن/ مستفعلن / فعلن مستفعلن /مستفعلن/ فعلن

[1] **الديوان**، ص 50.

[2] **بحوث في البلاغة الجديدة**. م.س.، ص 70.

3 الديوان، ص 107.

فقد استخدم بحر الكامل، وهو من البحور ذوات التفعيلات الطويلة التي يمكنها أن تسع تجربته، وهو كثير النظر إلى الجمهور، إذ يعتبر الجمهور السامع حجر الزاوية في العملية الحجاجية نظرًا إلى أن كل خطاب يرمي إلى الإقناع إنما يصنع في ضوء الصورة التي يظهر بها الخطيب المحاج أمام جمهوره، ولا يهم إن كان السامع مصرحا به في الخطاب أم مسكوتًا عنه، فهو دائم الحضور وعنصر متضمن داخل المكون التلفظي.[1] حيث يقول في قصيدة نكون أو لا نكون: [2]

مقعدُ صوته يُجلجلُ في السجن ... فتهتز من صداه السجونُ
هو أقوى من السلاسل ... والسجان أقوى فؤاده والجبينُ
آيةُ النصرِ في مُحياه تعلو ... وهي فجر من الجهاد مبينُ
هو يدري أن الجماهير زحفٌ ... لا انحناءٌ لا ردةٌ لا سكونُ

ويقول أيضا:

قال: ما رملة نُفرطُ فيها ... حملتها قلوبنا والعيونُ
هي منا لنا اشتياقٌ ووجدٌ ... وعذابٌ وحرقةٌ وحنينُ
هي في عرفنا عقيدةُ إيمان ... وعهد على الوفاء وديُنُ
قال ما قال والجماهير ... رجعٌ لصداه مزلزل ومكينُ
مقعد أعجز الكتائب والجيش ... صبور على الجهاد أمينُ

ويجدر بنا أن نقول إن النقد الأدبي قد بنى مشروعه في العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة في تميزه بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، ونلمح الدلالة الضمنية في قصيدته: (الأرنب وأم إسماعيل)، حيث يقول:[3]

[1] **الديوان**، ص 33.

[2] **نفسه**، ص 53.

[3] **نفسه**، ص 98.

لأم إسماعيل كل أسبوعين رحلتان/ إحداهُما للسجنِ/ في الرملةِ/
والأخرى للأرنب الذي تحبّه/ في سجن عسقلانْ

والقناع هنا هو (الأرنب) و هو أحد السجناء تعرفتْ عليه أثناء زيارتها لزوجها المحكوم عليه بالسجن مدى الحياة. حيث صار كابنها وفي ذلك دلالة مبطنة تشير إلى وحدة المصير. كما تقول على لسان الشاعر:

أحببتم أنتم فلسطين كما أحببتها/ أفتديتمو لبنان/ مثلما افتديتها/
فكلُ كلمة نطقتمو/ بها وعيتها

وضع أرسطو للضمير مفهومًا، فهو حجة يمكن أن تصبح قياسًا مقوليًا وذلك بالجمع بين ملفوظ أو أكثر، مقدمة أو نتيجة، فهو قياس مقولي وقع السكوت فيه عن ملفوظ من تلك الملفوظات الثلاثة التي تبني القياس الشكلي: مقدمة كبرى، مقدمة صغرى، نتيجة. فالضمير حينئذ إنما هو أقرب إلى مجال الخطابة، فعنصره المفقود إنما يبنيه السامع ويستنتجه من خلال تحريك المضمر وكشفه وتعرية الغائب وفضحه[1]. يقول[2]:

قالوا بأنا الأغبياء لأننا ما زالت الأوطانُ فينا تُوعد
ولأننا بترابِها وحجارِها وفضائِها وسمائها نتعبد
لأَنَنا ولأَنَنا ولأَننا ويطول ما يُحكى وما يتردَد

وقد ارتبطت هذه الجمل الحوارية بحالة الغضب وردّة الفعل العنيفة للسلطان، لذلك اتسمت بالقصر وجاءت مشوبة بالانفعالية والحركة، على خلاف الجمل في قصائده السابقة التي اتسمت بالطول نسبيا لأن مقام الحوار كان يقتضي الكشف عن الرؤى وتجلية التصورات والتدليل عليها، أما هنا فالموقف كما ترى يختلف وتختتم المشاهد الحوارية بنهاية درامية مأساوية تؤكد طبيعة المواقف الأولى التي أبان عنها الحوار الذي

[1] **بحوث في البلاغة الجديدة**. م.س.، ص 143.

[2] **الديوان**، ص 36.

ارتبط بشخصيات العمل، إلا أنَ الشاعر لم يشأ أن يجعل التجربة تنتهي عند هذا المشهد حيث يريد لها أن تدخل مرحلتها الختامية ولكن هذه المرّة ليس عبر تقنية الحوار بل عبر تقنية أخرى هي تقنية السرد وفي ذلك مقدمة كبرى تقود إلى مقدمة صغرى، كما في قوله [1]:

قلنا لهم إن كان حبُ بلادِنا هذا غباء فالغباء مخلَدُ
لا سلم والأجناد فوق رؤوسنا أكعابهم وحقوقنا تتبدَدُ

تعقبها نتيجة هي تبرير وتوضيح لرؤيته للسلام والعدل، حيث يقول:

إن السلام هو العدالةُ ما سوى هذا سلام يفتدى ويؤيدُ
إن السلام أن تكون حقوقنا محفوظة لا تستباح وتوأد
وهل العدالة أن يموت صغارنا جوعًا ويطوينا الظلامُ الأسودُ

وكثيرا ما تتمثل بنية الحوار في شعر هارون الدرامي في جدلية الصراع بين الواقع والمثال الذي كان ينشده وفق تبرمه بالمقاييس الموروثة، بحيث يعمد الشاعر إلى التكثيف والاختزال من خلال استخدام بنية الأفعال قلتُ و قالوا و قيل، مما يسهم في إثراء القصيدة بعناصر درامية ويؤكد انعتاق الشاعر من عنصر الذاتية وتفاعله مع المجموع. ومن أبرز هذه النماذج التي نعرض إليها [2]:

ذنبه أن يقول فلسطين لنا نحن شعبها المأمون
نحنُ لا غيرنا حماة حماها نحن درع لها ونحن الحصونُ
قالَ ما قالَ صامدًا لا يبالي بشواظ العذابِ لا يستكينُ

إنّ العمل الشعري الذي يبنى على هذه الرؤية الدرامية هو بناء فني يسعى إلى تشكيل رؤية الشاعر الخاصة للحياة من خلال حالة الصراع التي يخوضها وحالات التناقضات التي

[1] **الديوان**، ص 36.

[2] **نفسه**، ص 50.

يرصدها "فكلّ ما يمر به الإنسان في حياته من صراعات، أو ما تقع عليه بصيرته من المفردات المتناقضة يشكل لبنات ينهض عليها العمل الشعري صاحب الطابع الدرامي".[1]

على أن نذكر دائما أن هذا كله لا يعني وجود مدرسة ذات قواعد معينة، ففي ظل هذه المبادئ والغايات سلك شاعرنا طرقا مختلفة وخاض تجارب متنوعة وفي ظني أنه يجب أن يقرأ الشاعر في شعره كله لا في عمل واحد، وفي ذلك دلالات عديدة منه الإلمام بتجربته من مختلف زواياها؛ وليقيني كذلك أن إبداع الشاعر كل لا يتجزأ. حيث نلمح بعضًا من سمات الشعرية الغنائية عنده متمثلة في الاختفاء خلف الرمز وهي ما يعرف في بيئة النقد الأدبي بـ "تقنية القناع" وقد اعتمدها الشاعر في الكثير من القصائد، كما رأينا في رمزية (الأرنب) ومصدر هذا القناع هو الطبيعة بمظاهرها المختلفة، واعتمدت كلها على الشخوص الطبيعية قناعًا يتكئ عليه من أجل النهوض بالتجربة عبر بناء غنائي غايته الوصول بالعمل الشعري إلى أرقى صور التعبير الأدبي. كما في قوله: [2]

تلـــك المناديـــلُ التـــي ارتفعـــتْ ... رايـــات فـــوق الشـــمس تنتشـــرُ
يـــوم الـــودع وكـــل جارحـــة ... في الأرض تصـرخ ذل مـن أمـروا
أو تبعـــدون لأنهـــا صـــدقت ... أهـدافكم في وجـه مـن غـدروا
مـــا رملـــةٌ إلا وتعـــرفكم ... فيهـــا ومنهـــا، فلكـــم أثـــرُ
يترعـــرعُ الزيتـــونُ مـــن دمكـــم ... وينـــور الليمـــون يزدهُـــر
ترنـــو لعـــودتكم علـــى لهـــف ... الـــدورُ والســـاحاتُ والشـــجرُ

ويقول أيضًا:

فـــي الانتظـــار تظـــل أرضـــكم ... مهمـــا نـــأيتم إنهـــا القـــدرُ
بالســـيوف تبقـــى عائـــدون ... وإن طمسـت كهـدر الرعـد تنفجـرُ
غنـــوا بهـــا والله ناصـــركم ... وتـــدرعوا بـــالحق واتـــزروا

[1] إسماعيل، عز الدين: **مرجع سابق**، ص 290.

[2] **الديوان**، ص 107.

لا ترجعـــــوا إلا لمـــــوطنكم فدروبـــه الخضـــراء تنتظـــرُ

وأصبح حلم العودة هو الذي يراوده في كل حين، ونراه موقنا هنا بها كل اليقين، حيث يقول[1]:

صباحُ الخيرِ/ يا أحبابَنا الأحرار/ يا أمل الملايين/ ويا لمع الَسنا والضوء/
في ليلِ التشارين/ على ميعادنا نبْقى/ على العهدِ الفلسطيني

أراد الشعراء المحدثون أن ينقلوا الحقيقة على غير ما يتصورها الشعراء السابقون، فاتجهوا إلى نقل الحقيقة الكلية التي يحسها الشاعر بكل جزء من طبيعته بفكره وشعوره وعواطفه كلها معًا، ولا شك أن الشاعر الحديث يقف موقفًا عسيرًا حين ينصب من نفسه رقيبًا لتصوير الحقيقة ونقلها للآخرين. ووظيفة الشاعر ليست في أن يحلل ويستعمل الاصطلاحات التي يستعملها العالم النفسي وإنما مهمته أن يصور الشيء كما يراه، وينقضَ على بوادره ويخطف في لمح البرق أشكاله المتغيرة ويجعلنا نحس نحو هذا الشيء ما أحسَه هو ولو لم يكن في مقدورنا أو مقدوره أن نفهم ما يقول. وكأنه يرى أن شعره شاهد على عصره بحالته وحلته الجمالية، وأنه معنيٌّ برصد الواقع المعايش. حيث يقول في قصيدته لسمر العلي [2]:

يـا إخـوتي أدعـوكم أن تكتبـوا لعزيـزة جـورا وظلمـا تغلـب
في السجن أختكم تعاني قهرها وبليلها القاسي الطويل تعذب
سـمر العزيـزة مـن لهـا الألـى مـن أجلهـم هـذا العطـاء الطيـب

ونلمح التفاصيل الصغيرة في قوله[3]:

منذ ثلاثاء جمجوم/ وصاحبيه/ والكوارثُ الأخرُ/ منذُ الثلاثاء التي/
تأرجحتْ بها الرءوس/ والأرواح والفكر

[1] **ن.م.**، ص11.

[2] **الديوان**، ص 91.

[3] **ن.م.**، ص 84.

البنية الدرامية عند هرون هاشم رشيد

وهي ظاهرة تتجلى في شعره، إذ تحول أسلوبه من طابع الغنائية إلى طابع درامي، وترتسم من خلال النزعة الدرامية بعض المنطلقات، وتتمثل في الحدث والحوار، حيث يعتبر الحدث والصراع والشخصيات والحوار من أبرز مقومات الصناعة الدرامية التي تنهض عليها القصيدة الدرامية عند شاعرنا، وتتجلى في بعض العناصر التي تجعل من القصيدة كأنها مسرح مفتوح، والحدث هو أشمل العناصر الفنية التي تنطوي على علاقات ضمنية كثيرة مع الشخصية والزمان والمكان بأنه الحركة الداخلية للأحداث [1] والمقصود بالحركة الداخلية شيء وراء ما تدركه الحواس، شيء يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسي بل تحتاج إلى قدرة على فهم ما يجري وربطه بعضه ببعض حتى تكتمل الدائرة. فالحدث يمثل منطلق البناء الدرامي وهو شديد الارتباط بالمقومات الأخرى، حيث يسهم تطور الحدث في تأزّم الصراع ويكشف عن تفاعل الأشخاص ويبين مواقفها وطرق تفكيرها، كما يبين مستويات الحوار وأشكاله في العمل الشعري الدرامي.

وينمو هذا الصراع ويبلغ ذروة تأزمه بمعاونة العناصر الدرامية الأخرى، فيعمد الشاعر إلى الأحداث فيحركها، وإلى المواقف فيطوّرها، وقد يعمد إلى الحوار فيدفع بشخصياته بالحديث إلى ذواتهم كاشفين عن خباياها، أو قد يدفع بهم مع شخصيات أخرى بما يسهم في توضيح الموقف والكشف عن تلك الشخصيات.[2]

فشخصياته هم أبطال قصائده، حيث تدور حولهم الأحداث، وكثيرا ما يلعب الشاعر دور الراوي متحدثا بلسان أبطاله ويتمثل ذلك في قصيدته: وردة على جبين القدس[3]

مـن أيـنَ هـذا الفتى؟ مـا اسـمه؟ ولمـــنْ أطـلّ صـــباحه المتوقـــدُ؟

---

[1] إبراهيم، عبد الله: **المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناصّ والرؤى والدلالة**. بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م، ص 62.

[2] كندي، محمد علي: **م.س.**، ص 254، 255.

[3] **الديوان**، ص 31.

من شاطئ الأحزانِ حيث ترعرعتْ روح البطولةِ ووجهه المتوردُ

ثم يعين المكان، قائلا:

ومن النصيرات الذي قاسى الفتى ليلاته دوى النفيُر المرعدُ

ويرسم المشهد بأكمله مصورا واقع الحياة هو وأقرانه التلاميذ واصفًا المعاناة التي يكابدونها:

كان الشتاءُ يزورهم فيثورهم ويؤرق الليل الطويل ويسهد

وتظل أعينهم تتابع قطرةً في قطرةٍ من قطرةٍ تتقصد

ثم يصور مشهد الوداع بينه وزوجه:

ترنو إليه وفي لهيبِ عيونها شيء تكتمه فلا يتحددُ

نهر الحنانِ حبيبها ونجيبها وأبو جنين في الحشا يتهدهدُ

وتلف بالشال المطهر رأسه وتضمه عند الوداع تزغردُ

ويصور البطل بعدها مسبغًا عليه من خياله صور البطولة والفداء، قائلاً:

هل للنوارس أن تحط رحالها من بعد رحلتها الطويلة ترقدُ

هل شاطئ الأحلام ما زالت به منه إليه لفتة وتوددُ

وهل شذى الهفهاف من ليمونها ما زال ينضح بالأريج ويرفدُ

ويستخدم الشاعر للعلامات المكانية المحددة التي توحي بحيوية التجربة وواقعيتها مما يؤدي لتفاعلنا معها كما في قوله[1]:

هو من قطاعٍ صامد مستبسل منه الشرارة والدوي المرعدُ

هو في طريق القدسِ وهي عروسه عند النصيرات المحاصر ترقدُ

ونلمح حشده للمفارقات والقصد منها فضح منطق الغرب في تعاطيه مع وقائع الأحداث، وإن كان الشاعر لا يقر تمام الإقرار بما ارتكب معلنا أنه مع العدل والقانون، لكنه القانون

[1] **الديوان**، ص 27.

الذي يسري على الجميع دون استثناء، محولاً فعل أبطاله إلى حجج وبراهين وأدلة ومبررات لتبيان منطقه ورؤيته. كأن الشعر وثيقة تاريخية أو سيرة ذاتية.

يا سيدي،/ ماذا جنى جواد؟ وما الذي جنتْ سمر/ عشرون عامًا،/
كيف..؟؟/ من أين انتزعتمُ الحكمَ؟/ من دفاترَ للانتدابِ/ لمَا تزل تُكوى
فلسطين بنارِها، وتؤتسر؟

وكما تتمثل البنية الدرامية في العناوين والرسومات. وقد اشتغل علماء السرديات بما تضطلع به بعض العلامات (العناوين، أسماء المؤلفين، الصور والرسومات النصية) من وظائف في تحديد المسارات الدلالية والمآلات التأويلية التي يمكن أن يضمنها القارئ أو المتلقي. وغالبًا ما يكون العنوان مشحونًا بدلالات عميقة حتى يسهم في القراءة والتأويل عند القارئ، وبناء على بنيته التركيبية والدلالية يمكن الاطلاع على نوعية النصوص وتحديد أشكالها ومضامينها، لذا كان عنوان القصيدة من مكنونات الشاعر.

والقصيدة ذات البنية الدرامية تقوم في بنائها على الحوارات والأصوات المتعددة التي تمثل عنصرًا من عناصر الدراما المسرحية، فضلاً عن أن عنوان القصيدة له دور كبير في رفع القيمة الأدبية للعمل الأدبي، وإبراز ملامح النص الأدبي.

وقد تصدر العنوان الدال على القصّ مساحات واسعة عند الشاعر حيث نجد هناك تناغمًا بين عنوان القصيدة والقصة والسرد، لأَن العنوان يحدد طبيعة السرد لغة وإيحاء وحوارًا وشعرية لفضاء القصيدة أو القصة، وهو الأمر الذي يشتركان فيه معًا.

وقد وجه الخطاب في قصيدته لسمر سامي إلى القاضي البريطاني في العنوان قائلا: (إلى القاضي البريطاني باتريك جار لاند الذي أصدر حكمه على سمر العلي، وجواد البطمة بالسجن عشرين عاما) غير أنه لم يرد باترك جارلاند، بل غيره، فهي رسالة للجميع. ولعل هذا أوضح دليل على أن الشاعر يريد أن يكون شعره تصويرا لواقعه ولعصره و لانفعالاته، وسيرة ذاتية لحياته.

خاتمة

أراد هرون هاشم رشيد ترسيخ قيم النضال ومبادئه في المجتمع الفلسطيني من خلال استثمار الواقع وتناقضاته، مفيدًا من ذلك لإثراء تجربته الشعرية، واختبار قدرته على تصوير حياة المجتمع الفلسطيني بروح متوقّدة، تستمدّ فاعليتها من الصدق الشعوري وعمق انتمائه إلى الأرض والجماهير، حتى غدا شعره سجلًّا حافلاً بالقيم والمبادئ التي تخدم المجتمع بكافة طوائفه، العادي والمثقف، ورسم صورة واضحة للتعامل بين (الذات) و(الواقع)، وتشخيص العلاقة القائمة بين الشعب والآخر المتمثل في السلطة والغرب وإسرائيل، فحاول من خلال هذه الرؤية إنجاز مشروع التحرر والنهضة. واتخذ من قضية التظلّم وضياع الحقوق قاعدة لبلورة مشروعه، فاهتم بتعميق مبادئ الانتماء والهوية والتحريض على المجابهة والتطلع نحو تحقيق المجد والسؤدد والنضال.. إنها وسائل أسهمت في إثراء الأسلوب وزيادة طاقته الإيحائية.

كما أراد الشاعر من قصائده للسجناء والمبعدين أن تكون رسائل تواسيهم وتربطهم بنا حينما عمد إلى تصوير معاناتهم بعدما أراد العدو بقمعهم أن يقطع تواصلهم مع مجتمعهم وأرضهم، فمدّ بيننا وبينهم جسرًا للتواصل.

ومن خلال الإيقاع نستطيع أن نقول: إن الشعر الفلسطيني متصل بحركة الشعر العربي شكلا ورؤية وجوهرًا، لأنه يستمد من معرفته بالتراث العربي وقدرته على توظيف ذلك التراث روحًا نضالية قوية، لذا نجد شعراء المقاومة في فلسطين، يتصلون بالتيارات الحديثة في شعرنا العربي ويلجأون كذلك إلى شعر التفعيلة وينوّعون في إيقاعاتهم كما رأينا عند هرون هاشم رشيد.

المصادر والمراجع

1) برادة، محمد. "الكتابة الحرية ومواجهة الانهيار" **مجلة الكرمل** العدد 82، 2005، عمان الأردن، ص 156.

2) عيد، رجاء. **القول الشعري: منظورات معاصرة**. الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت.

3) إسماعيل، كمال محمد وإسماعيل، عبد المنعم. **الشعر المسرحي في الأدب العربي المعاصر**. د.م: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

4) القط، عبد القادر. **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1981.

5) كندي، محمد علي. **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**. بنغازي - ليبيا: دار الكتب الوطنية، دار الكتب الوطنية، 2003.

6) إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. بيروت: دار الثقافة، د.ت.

7) أمين، أحمد. **النقد الأدبي**. بيروت – لبنان: دار الكتاب العربي، د.ت.

8) رشيد، هارون هاشم. **ديوان: وردة على جبين القدس**. بيروت: د.ن، 1989.

9) فوكو، ميشيل: **نظام الخطاب**. ترجمة محمد سبيلا. بيروت- لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، 1989.

10) الشبعان، علي. **بحوث في البلاغة الجديدة: القضايا والتحولات**. د.م: مكتبة المتنبي، 2012.

11) إبراهيم، عبد الله. **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناصّ والرؤى والدلالة**. بيروت- لبنان: المركز الثقافي العربي، 1990.