صورة القدس في ديواني (القدس المفترسة) لشولاميت هارئيفين و(أحبك أو لا أحبك) لمحمود درويش

دراسة سيميائية مقارنة

Image of Jerusalem in my Diwani (The Predatory Jerusalem) And (I love you or I don't love you) by by Shulamit Harivin Mahmoud Darwish
A comparative semiotic study

إعداد

د. ندى يسري
Dr. Nada Yousry
مدرّس الأدب العبري الحديث - كلية الآداب- جامعة الإسكندرية

Doi: 10.21608/mdad.2022.249232

استلام البحث	٢٠٢٢ / ٥ / ٧
قبول النشر	٢٠٢٢ / ٥ / ٢٢

يسري، ندى (٢٠٢٢). صورة القدس في ديواني (القدس المفترسة) لشولاميت هارئيفين و(أحبك أولا أحبك) لمحمود درويش - دراسة سيميائية مقارنة. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٦ (١٨)، ٦٣ – ١١٨.

http://mdad.journals.ekb.eg

صورة القدس في ديواني (القدس المفترسة) لشولاميت هارئيفين و(أحبك أو لا أحبك) لمحمود درويش
دراسة سيميائية مقارنة

المستخلص:

ظهر جيل كامل في الأدب الإسرائيلي يعبر أصحابه عن رفضهم المطلق لواقع وطنهم فيما أطلق عليه: "أدب الاحتجاج"، دعاهم إلى ذلك التوجه الحلقة المفرغة من الحروب التي لا تنتهي، وانكشاف وهم المدينة الفاضلة التي رسمتها الصهيونية، فيما اتضح أنها لم تكن أكثر من سراب؛ من هذا الجيل كانت الشاعرة الإسرائيلية (شولاميت هارئيفين). ويمثل ديوانها (القدس المفترسة)، صفحة من الصفحات الأولى في السلسلة المبكرة لشعر الاحتجاج الإسرائيلي وذلك قبل البداية الفعلية لما أطلق عليه فيما بعد (أدب الاحتجاج)؛ حيث رسمت فيه شولاميت صورة للمدينة الحلم التي أصبحت كابوسا.

وعلى الجانب الآخر، كان لابد لصوت الرفض الفلسطيني أن يرد على الرفض الإسرائيلي؛ فكان ديوان الشاعر الفلسطيني محمود درويش (أحبك أو لا أحبك)، الذي يمثل سادس دواوين درويش الشعرية وبداية دخوله عالم قصيدة النثر؛ والديوان يحمل حالة مشابهة لما طرحته شولاميت هارئيفين من رثاء الذات الفلسطينية والتساؤل ذاته الذي طرحته شولاميت في بعض قصائدها في ديوان (القدس مفترسة) أي نوع من المدن تكون القدس؟ أهي المدينة المحببة أم أنها المدينة القاسية على أحبتها التي تجعلهم يدفعون ثمن حبها.

وهنا تصبح صورة المدينة ذاتها مرهونة بالأنساق الثقافية والفكرية والتجربة الذاتية التي تصنع وجدان الشاعر؛ فكلّ من شولاميت ودرويش قد عاشا في القدس؛ وكل منهما يرى فيها موطنه الذي يعاتبه ويعاتب فيه قسوة الظروف، لكلّ منهما في القدس حلم ضائع، وحبيب غيّبته الحروب؛ وهو ما يتيح لسيمياء الصورة أن تلعب دورها في الدرس الدلالي، لتصبح القصيدة ينبوعا يتفجّر بالدلالات، وتصير القدس رمزا متعدّد الأوجه.

الكلمات المفتاحية: القدس- أدب الاحتجاج - شولاميت هارئيفين – محمود درويش- السيميائية.

Abstract:

An entire generation appeared in Israeli literature whose companions expressed their absolute rejection of the reality of their homeland in what was called “the literature of protest.” They were

called to this approach by the vicious circle of endless wars, and the exposure of the illusion of the utopian city drawn by Zionism, while it turned out that it was nothing more than a mirage; Of this generation was the Israeli poet Shulamit Harivin. Her Diwan (The Predatory Jerusalem) is one of the first pages in the early series of Israeli protest poetry, before the actual beginning of what was later called (protest literature); In it, Shulamit painted a picture of a dream city that became a nightmare.

On the other hand, the voice of the Palestinian rejection had to respond to the Israeli rejection. It was the collection of the Palestinian poet Mahmoud Darwish (I love you or not love you), which represents Darwish's sixth collection of poetry and the beginning of his entry into the world of prose poem; The diwan bears a similar case to what Shulamit Harivin raised of the Palestinian self-pity, and the same question that Shulamit posed in some of her poems in the Divan (Jerusalem is predatory). What kind of city is Jerusalem? Is it the beloved city, or is it the city that is cruel to its loved ones, which makes them pay the price for its love?

Here, the image of the city itself becomes dependent on the cultural and intellectual patterns and the subjective experience that make up the poet's conscience. Both Shulamit and Darwish lived in Jerusalem; And each of them sees in it his home in which he admonishes him and rebukes the harsh conditions in it, for each of them in Jerusalem is a lost dream, and a lover who has been hidden by wars; This allows the semiotics of the image to play its role in the semantic lesson, so that the poem becomes a fountain that explodes with connotations, and Jerusalem becomes a multifaceted symbol.

Keywords: Jerusalem - the literature of protest - Shulamit Harivin - Mahmoud Darwish - the semiotics of the picture.

مقدمة

تمثل القدس في الوعي الجمعي الإسرائيلي والعربي رمزا يحمل أبعادا ذات دلالات دينية وسياسية وتاريخية؛ بل إنّها تمثل مكانا مقدسا للديانات الإبراهيمية الثلاثة.

يقول الباحث اليهودي أمنون كوهين: "إنّ مصدر الانطباعات القوية التي تعكسها القدس في أذهان العامة والخاصة عبر التاريخ وحتى أيامنا هذه ناجم بالطبع عن أهميتها الدينية والثقافية، صحيح أنّ بوادر التوحيد لم تنشأ في جبالها إلا أنّ المدينة كانت ولأول مرة عاصمة كيان سياسي؛ ألا وهو مملكة داوود وسليمان..." (أ)

وتتعدّد تسميات المدينة باختلاف الحقب الزمنية التي مرّت بها؛ فهي: (كنعان)، و(شاليم)، و(أورشالم)، و(أرشاليم) ، و(القدس) في العهد القديم؛ ولكل اسم من هذه الأسماء دلالة زمنية وسياسية. (ب)

وتظهر المدينة في العهد القديم بصور متعددة، فليست الأسماء متعددة فحسب باختلاف وتفاوت الحقب والعصور، لكن صورة المدينة في عين من يروي سيرتها تختلف باختلاف رؤية الراوي للمدينة ولساكنيها؛ فهي تارة مدينة مقدّسة يقول عنها الرب إنها " أورشاليم، المدينة التي اخترتها لنفسي لأضع فيها اسمي" (سفر الملوك الأول ١١:٣٦)، وهي التي ذكر في العهد القديم أن الرب قال عنها أيضا: " ... وأحامي عن هذه المدينة لأخلصها من أجل نفسي، ومن أجل داوود عبدي." (ملوك ثان: ١٩:٣٤)

وهي في رواية أخرى مدينة آثمة ملعونة أصبحت وكرا للشرور والآفات الأخلاقية، فنراها في سفر إشعيا ترثي حالها قائلة: "وقالت صهيون قد تركني الرب وسيدي نسيني، هل تنسى المرأة رضيعها، فلا ترحم ابن بطنها..." (إشعيا: ٤٩:١٤)

ورغم أنّ الرب في نهاية سفر إشعيا يعد المدينة بعودة روح العدل والحق إليها، إلا أنّ المتابع لصفحات العهد القديم يستطيع أن يرصد اللعنة التي تحل على المدينة بسبب عصيان أهلها فيخاطبها الرب بعد أن كانت مدينته المحبّبة منذرا إياها بالخراب والويلات فيقول: ".... تأدبي يا أورشاليم لئلا تجفوك نفسي، لئلا أجعلك خرابا، أرضا غير مسكونة" (إرميا ٩:٨)

هكذا يجد المتلقي للعهد القديم تفاوتا وتباينا في الصورة التي قُدّمت بها مدينة القدس، وذلك وفقا للسياق الثقافي الحاضن والظرف الزماني الذي قدّمت من خلاله صورتها في النص؛ ذلك التباين في الصورة للدال الواحد هو موضوع بحثنا.

فإذا كان العهد القديم يحفل بذلك التنوع الرمزي والمجازي للقدس فإنّ الشعر العبري الحديث قد حفل بمثل هذا التنوع في الصورة وحمولاتها الدلالية والتي تنوعت وفقا لمنتج النص وزمنه والسياق الثقافي الذي نتج عنه النص؛ حيث نجد عددًا من شعراء

إسرائيل المحدثين يتحدثون عن القدس بأكثر من صورة وذلك وفقا لرؤيتهم لدولة إسرائيل، وانتمائهم للمشروع الصهيوني أو عدم انتمائهم؛ كيعقوب كاهان (١٨٨١-١٩٧٢) الذي يرى القدس من خلال رمزية حائط المبكى (حائط البراق في التصور الإسلامي) الذي يمثل في نظره صورة من صور معاناة اليهود منذ آلاف السنين؛ إذ يجتمع حوله اليهود من كل صوب وحدب يبكون وينوحون على ما مروا به من ويلات.(ج)

كذلك نجد أشير باراش (١٨٨٩-١٩٥٢) يكتب قصيدة بعنوان: "استقبال السبت في القدس" يعبر من خلالها عن رؤيته للقدس بوصفها أرضًا يهودية طاهرة، ووصفه للوجود الإسلامي والمسيحي عليها بكونه كابوسا يهدد اليهود.(د)

لكن الأمر اختلف مع توالي الحروب على المنطقة منذ قيام الدولة ١٩٤٨، إذ كره المجتمع الإسرائيلي تلك الحلقة المفرغة من الحروب التي لا تنتهي، وعرفوا أن أوهام المدينة الفاضلة التي رسمتها لهم الصهيونية لم تكن أكثر من سراب، فظهر جيل كامل في الأدب الإسرائيلي يعبر عن رفضه المطلق لهذا الواقع المأفون فيما أطلق عليه: " أدب الاحتجاج"؛ وهو ذلك النوع من الأدب الإسرائيلي الذي نما بشدة على الساحة الإسرائيلية في أعقاب حرب لبنان الأولى ١٩٨٢، غير أن إرهاصات هذا الأدب الاحتجاجي امتدت لأبعد من هذا حيث كان هناك جيل عبّر عن رفضه للواقع الإسرائيلي وللاغتراب في أرض يفترض أنها وطن؛ من هذا الجيل كانت الشاعرة الإسرائيلية (شولاميت هارئيفين).

والشاعرة والقاصة شولاميت هارئيفين ولدت في وارسو ببولندا عام ١٩٣١، ثم هاجرت إلى فلسطين مع أسرتها حين بلغت التاسعة على إثر أحداث النازي إبان الحرب العالمية الثانية. استقرت في القدس ثم خدمت في الهاجاناه (هـ). درست الأدب والفلسفة في الجامعة العبرية في القدس ثم اختيرت بوصفها أول امرأة تدخل مجمع اللغة العبرية. عملت أثناء حرب الاستنزاف بوصفها مراسلة صحفية. ثم حاضرت في جامعة أوهايو بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٤ ثم حاضرت في الجامعة العبرية بالقدس من ١٩٨٩ حتى ١٩٩٠. (و) اتسمت أشعارها ومواقفها بالطابع الإنساني وربما كان هذا نابعا من موقفها الفلسفي من الحياة. كتبت شولاميت تقول في كتابها (المسيح أم المعبد) عام ١٩٨٧:" إنّ قيادة شعب ما بصورة جيدة تشبه تماما القيادة الجيدة للذات الفردية، وهو ما يظهر جليا في تحديد الأولويات القائمة، تلك الأولويات التي لا يمكننا فعل أي شيء حيالها، ثم طرح الأمور المستحيلة جانبا..."(ز)

إنّ احتجاج شولاميت وأمثالها لا يمثل احتجاجا مطلقا على الصهيونية وقيمها، بل يمثل حلما بغد أفضل للفرد الإسرائيلي، لذا فهي تظل تطالب الدولة بالأحلام اليوتوبية

التي كانت قد وعدت المهاجرين بها، وتظل حتى توجهات شولاميت الإنسانية مثل زيارتها للفلسطينيين وقت الانتفاضة الأولى ١٩٨٧- ١٩٩٣ لا يعبر عن رفض الدولة بقدر ما يعبر عن حلمها بوصفها مواطنة إسرائيلية ومثقفة واعية بواقع يعيش فيه الإسرائيلي إلى جوار الفلسطيني في سلام.

ويمثل ديوان شولاميت هارئيفين (القدس المفترسة) - الصادر عام ١٩٦٢عن دار نشر بوعليم في القدس- صفحة من الصفحات الأولى في السلسلة المبكرة لشعر الاحتجاج الإسرائيلي وذلك قبل البداية الفعلية لما أطلق عليه فيما بعد (أدب الاحتجاج)؛ حيث رسمت فيه شولاميت صورة للمدينة الحلم التي أصبحت كابوسا؛ فكل ما في المدينة يذكرها بالحرب، كل ما حولها يكرّس لشبح الخوف، ولا يطمئن بمستقبل حالم كما حلمت ذات يوم وهي طفلة هاربة من ويلات الحرب.

وعلى الجانب الآخر، كان لابد لصوت الرفض الفلسطيني أن يرد على الرفض الإسرائيلي؛ فكان ديوان الشاعر الفلسطيني محمود درويش(١٩٤١-١٩٩٨) [ح] (أحبك أو لا أحبك) الصادر عام ١٩٧٢والذي يمثل سادس دواوين درويش الشعرية وبداية دخوله عالم قصيدة النثر؛ والديوان لا يمثل مجرد حالة احتجاج عادية على الشتات الفلسطيني وتشرّد الشعب الفلسطيني بسبب الاحتلال لكنّه يحمل حالة مشابهة لما طرحته شولاميت هارئيفين من رثاء الذات الفلسطينية والتساؤل ذاته الذي طرحته شولاميت في بعض قصائدها في ديوان (القدس مفترسة) أي نوع من المدن تكون القدس؟ أهي المدينة المحببة أم أنها المدينة القاسية على أحبتها التي تجعلهم يدفعون ثمن حبها.

وهنا تصبح صورة المدينة ذاتها مرهونة بالأنساق الثقافية والفكرية والتجربة الذاتية التي تصنع وجدان الشاعر؛ فكلّ من شولاميت ودرويش قد عاشا في القدس؛ وكل منهما يرى فيها موطنه الذي يعاتبه ويعاتب فيه قسوة الظروف، لكلّ منهما في القدس حلم ضائع، وحبيب غيّبته الحروب؛ وهو ما يتيح لسيمياء الصورة أن تلعب دورها في الدرس الدلالي، لتصبح القصيدة ينبوعا يتفجّر بالدلالات، وتصير القدس رمزا متعدّد الأوجه.

أسباب اختيار الموضوع:

١- تمثل شولاميت هارئيفين ومحمود درويش مرحلة واحدة من عمر الوطن الفلسطيني، وتحتل مدينة القدس في نتاجهما الشعري مكانة ذات قيمة دلالية ورمزية كبيرة؛ إذ تحمل المدينة أبعادًا تفوق حيّز المكان الحسي لتصبح رمزًا للشتات داخل وخارج الوطن حسب رؤية كل منهما.

٢- يتشابه الديوانان (القدس مفترسة) و(أحبك أو لا أحبك) من حيث التركيب الكلّي

والجزئي، أو ما يمكن أن نطلق عليه (البناء المعماري)؛ حيث يفتتح الديوانان بقصيدتين كبيرتين (سوناتا) هما: (القدس مفترسة) و(المزامير) تحملان تركيبا شديد الشبه، وروحا شديدة التقارب، كما تحمل كثيرا من قصائد الديوانين تكافؤا معنويا أو تضادًا يطرح صورة تكمل بعضها البعض عن مدينة القدس.

٣- يشترك الديوانان في كثير من التقاطعات التناصية مع العهد القديم وأبطاله والتراث بعامة، حيث يقدمها كل شاعر منهما لتحمل مأساته ورؤيته لقضيته وللمدينة.

٤- يمثل كلّ من شولاميت هارئيفين ومحمود درويش صورة متكاملة من صور الاغتراب عن الوطن وفيه؛ وتطرح الحمولات الرمزية أبعادًا لقيمة مفهوم الوطن ومضمونه في السياقين الإسرائيلي والفلسطيني في فترة زمنية واحدة من عمر الوطن.

المنهج المتبع:

يأتي المنهج البنيوي بوصفه منهجا كاشفًا للنص؛ إذ يشرّح النص ليفك شفراته ويأتي بما وراء اللفظ من تداع للمعاني، وما وراء التركيبات اللغوية والبلاغية من حمولات دلالية تكشف في النهاية عن السياق الثقافي الحاضن لهذا النص؛ لذا كانت السيمياء إحدى وسائل المنهج البنيوي لفك شفرات النصوص وتأويل معانيها؛ وتقترن السيمياء هنا بالأسلوب المقارن في الدرس الأدبي؛ إذ تعرض الباحثة صورة القدس في السياقين الثقافيين الإسرائيلي والفلسطيني من خلال الديوانين محل الدراسة، لتكشف عن الدلالات الكامنة خلف المكان في الثقافتين، وفي السياق الحاضن الذي جعل مفهوم المكان عند الشاعرين قد يختلف أو يأتلف.

الدراسات السابقة:

وقبل الولوج إلى صلب الدراسة كان لابد لنا أن نعرّج على الدراسات السابقة في مجال الأدب العبري الحديث والمقارن، ونشير إلى الاختلاف الذي يقدمه هذا الطرح الذي نحن بصدده.

١- دراسة الأستاذ الدكتور/ جمال عبد السميع الشاذلي بعنوان: (القدس في الأدب العبري الحديث، دراسة في رواية (مدينة عتيقة) لشولاميت هارئيفين. العدد السابع والعشرون من مجلة الدراسات الشرقية، يوليو ٢٠٠١، ص ٢٩٧-٣٣٣.

٢- دراسة الأستاذ الدكتور/ جمال عبد السميع الشاذلي بعنوان: (قضية القدس في الشعر العبري الحديث) في كتابه (الشعر العبري الحديث – مراحله وقضاياه) – ٢٠١٦ ص ٣٥- ٤٦

٣- دراسة الباحثة إيمان أيمن سيد عثمان، بعنوان: القدس في الشعر العبري المعاصر- نماذج شعرية مختارة" جامعة عين شمس، ابريل، ٢٠١٨

٤- د.إبراهيم موسى وكتاب بعنوان: (القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش)،نشر عام ٢٠١١ ضمن إصدارات جامعة الكومبلوتنسة، مدريد.

أمّا ما يميّز الدراسة التي بين أيدينا فهو أنها تضع صورة القدس موضع مقارنة بين الشعرين العبري والعربي، ليس هذا فحسب، بل إنها تستخدم السيمياء أو علم العلامة لتبحث عما وراء هذه الصورة في السياق الثقافي الذي يسهم في إنتاج خطاب شعري متفق أو مختلف، وهو ما ستظهره الدراسة.

السيميولوجيا (السيميوطيقا) أوعلم العلامات أو السيمياء كما يعربها العرب : هي علم دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة.[١] وتنتمي السيمياء (أيّا كانت التسمية) في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية ، "فالبنيوية نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة".[٢]

وقد كان فرديناند دي سوسير هو أول من استخلص الاسم (سيميولوجيا) من العلوم الطبية في أصولها الإغريقية ليطلقه على (علم العلامة أو الإشارة)، وهو أيضا أول من ميّز اللسانيات عن السيميولوجيا حين أصرّ على أن السيميولوجيا أصل واللسانيات فرع منها.[٣] ثم أكمل التأصيل لهذا العلم كلٌّ من رولان بارت وجاك دريدا ثم إمبرتو إيكو.

غير أنّنا إذا أحببنا ردّ الأمور إلى أصولها الأولى يمكننا أن نرجع الحديث عن الرموز المتضمنة في اللغة وسياقاتها إلى أرسطو في رسالته (في العبارة)؛ حين قال: "الأصوات التي ينطق بها رموز دالة على أحوال نفسية والألفاظ المكتوبة رموز دالة على أحوال نفسية، والألفاظ المكتوبة رموز دالة على الألفاظ التي ينطق بها الصوت. وكما أنّ الكتابة ليست واحدة عند جميع الناس فكذلك الألفاظ المنطوق بها ليست واحدة، مع أنّ أحوال النفس التي تلك العبارات دلائل عليها – واحدة للجميع، مثلما أنّ الأشياء التي تلك الأحوال صور دالة عليها – واحدة للجميع." [٤]

وهو ما يعني أنّ أرسطو قد سبق دي سوسير في الربط بين الصوت والدلالة، إذ استخدم لفظة " الدليل" كمرادف للرمز، معرّفا العلاقة بين الرموز والألفاظ بأنها علاقة بين ثلاثة أقطاب هي: الأصوات، وأحوال النفس والأشياء، وهو بهذا لم يسبق سوسير فحسب بل سبق أيضا – كما سيتضح بعد قليل- إمبرتو إيكو في حديثه عن " التلقي" ودوره في تأويل المعنى؛ وذلك حين ذكر دور " أحوال النفس " والتي يبرز من خلالها وعي المتلقي في فك شفرات النص.[٥]

وإذا كنا في بحثنا هذا معنيين بدراسة السيمياء في الدرس الأدبي، فهذا يعني أنّ العامل الأول لكشف هذا السيمياء هو عملية القراءة؛ والحقيقة أنّ القراءة عملية أعمق وأوسع من قراءة النصوص، بل إنها تشمل شتى الأنشطة البشرية في التعامل مع معطيات الواقع، وبهذا تكون القراءة عملية معقدة ومركبة ذات مراحل ومستويات وهي: الإدراك ؛ فالتعرّف ؛ فالفهم ؛ ثم التفسير. فالإدراك مستوى حسي يعتمد على الحواس؛ كالشم أو البصر أو السمع ...إلخ .أمّا التعرّف فينطوي على عملية ذهنية تنطوي على السيمياء في داخلها؛ " فرغم أنّ هذا المدرك شيء مادي ينتمي إلى عالم الواقع إلا أنّه ذو طبيعة خاصة ؛ إنّه **علامة** أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي، وكما هو معروف فالعلامة شيء مادي مزدوج البنية : له جانب ماديّ (سمعي أو بصري أو لمسي) وله جانب معنوي هو الدلالة."[٦]

ويرتبط مفهوم السيمياء في هذا الصدد بما يسمى " الشفرة" أو "الكود"، وقد انتشرت فكرة الشفرة في الكتابات السيميائية منذ الستينيات بفضل رولان بارت ، حيث يمكن القول إنّ "الكتابة شفرة تحول الكلام المنطوق إلى كلام مكتوب دون إبدال الرسالة؛ فالكتابة هي تحويل للكلمات من سلسلة أصوات إلى أشكال خطية مرئية على سطح ما."[٧]

ولئن ربط دي سوسير- حديثا- العلاقة الدلالية باللغة فحسب؛ مصرا على أنّ "العلامة هي الوحدة الكاملة التي تجمع الدال والمدلول معا، ولهذا فإنها نتاج اتحاد الدال (أي الصورة الصوتية) بمدلوله النفسي"[٨] فإن بارت وامبرتو ايكو قد شدّدا على أنّ الطرح السيميولوجي إنما يركز على العلامات في أي نظام قائم في ثقافة معينة وليس فقط النظام الصوتي اللغوي؛ وبناء على هذا فإنهما قد ربطا الطرح السيميولجي في أي طرح بما يطلق عليه (المتلقي)، إذ يقرران أنّ" العلامات لا تعني شيئا ما لم يكن هناك شخص واع مدرك، غير أنّ المرء لا يدرك المرجع أو المعنى، وإنما يدرك فقط العلاقات بين الدال والمدلول ، لأنّ الدال بذاته لا معنى له. ثم إن هذه العلاقة التي ندركها ليست علاقة (مساواة) بين الدال ومدلوله، وإنما هي علاقة تكافؤ، أي أنّ الدال بذاته لا يفضي إلى دال آخر، أو إلى مدلول معيّن وإنما يفضي إلى ما أسماه سوسير (علامة): والعلامة اتحاد بين دال ومفهوم نفسي. وهكذا فنحن نعيش ضمن فيض من العلامات..."[٩]

والحقّ أنّ إمبرتو إيكو قد صاغ العلاقة الوثيقة بين الرمز أو النظام الشفري والمتلقي، أو ما اصطلح اليوم على تسميته "جمالية التلقي" بقوله " إنّ النص في نظره آلة كسولة لأنه معطى غير تام، معطى ينقصه الكثير، وذلك لتضمنه بياضات، ولاحتوائه على مناطق غير محددة، تنتظر القارئ المناسب لملئها وتوجيهها وجهة تأويلية ما."[١٠]،

فمنذ ذلك اليوم الذي أعلن فيه رولان بارت موت المؤلّف، تمّ توجيه جام الاهتمام إلى المتلقي، أو القارئ، في فك شفرة النص، واستخلاص معناه [١١]؛ لذا، فإنّ إيكو "يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فهو رغم أنه يرغب عموما في أن يؤول بقدر كاف من أحادية المعنى، فإنه في حاجة إلى مساعدة المتلقي كي يشتغل." [١٢]

ولكن السؤال هنا، من القارئ الذي يفترضه إيكو والذي يستطيع أن يشتبك مع النص، بل ويتصارع معه في أحيان أخرى لينتج الدلالة؛ إنه حسب وصف إيكو "القارئ النموذجي"، وهو" القارئ الذي يتوقعه المؤلف، والذي يقدم نفسه أولا، وقبل كل شيء باعتباره بناء نصيّا، إنه يمثل مجموع المعارف اللازمة من أجل تحقيق المشاركة التأويلية، فهو إذن استراتيجية مبثوثة داخل النص ولا علاقة له بالقارئ التجريبي". [١٣]

وبهذا نرى الفارق بين رأي سوسير الذي يرى أنّ النص شفرة صوتية لغوية في ذاته؛ أي أنه من النص وإلى النص يعود، و إيكو الذي يعقد علاقة تشاركية في بناء التأويل النصي بين النص وشفراته والقارئ الذي يفك شفرات هذا النص، وهو ليس أي قارئ، إنه " قارئ نموذجي"، يتجاوز المعنى السطحي ليلج إلى معنى المعنى، وما خلف النصوص والشفرات والأصوات ليصل إلى العمق قاصدا الدلالة العميقة.

وهكذا يمكن القول إنّ القواعد السيميوطيقية "هي الطريقة التي تنظم بها كل ثقافة آليات العلامات للإشارة إلى نفسها ... وإنّ الفرد لا يملك القدرة على إبداع علامات سيميوطيقية ولكنه قادر على شحن هذه العلامات بدلالات خاصة في صيغ الخطاب المختلفة، وتختلف نوعيات الخطاب، وتصنّف طبقا لشفرات محددة ثقافيّا." [١٤]

وإذا كنّا معنيين في هذا البحث بالبحث في الدلالات السيميائية لمكان هو **القدس** لدى شاعرين كبيرين كشولاميت هارئيفين ومحمود درويش؛ فهذا يعني أنّ المكان يمثل واحدا من منابع الدلالات السيميوطيقية التي يفجرها الخطاب شعرا كان أم نثرا؛ وهو الأمر الذي يستوجب بنا أن نعرّج على مفهوم **"المكان"** ببعده السيميوطيقي، والذي سنعمد من خلال هذا البحث إلى فك شفرات رموزه في الديوانين اللذين نعني بدراستهما.

فإذا كانت الاتجاهات الحديثة تميل إلى جعل المحيط الكتابي أو المكاني أو الزماني أو أي محيط ممتلئ بالمعاني التي نضفيها نحن عليه إلى **سياق**؛ فإن هذا السياق الكبير ما هو إلا فيض من العلامات والأكواد التي تنتظر متلق يحلّها، وهو ما انطبق على فكرة المكان بأبعاده المختلفة؛ سواء أكان المكان فيزيقيًّا يحمّله الإنسان أبعادا ميتافيزيقية، أو مكانا نفسيّا يحيلنا إلى فيوض لا حصر لها من العلامات والإشارات.

" فبينما يدرَك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، يدرَك المكان إدراكا حسيًّا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان بجسده ؛ هذا الجسد هو مكان أو فلنقل "مكمن"

– القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي ..."[١٥]

وهنا قد نجد أشكالا للمكان الفيزيقي تتجاوز المادية إلى كونها سياقا يمتلئ بالعلامات؛ كالمكان الفردي في مقابل المكان الجمعي، والمكان الإنساني في مقابل المكان المقدّس، والمكان والحرية في مقابل المكان والسلطة، والمدينة في مقابل القرية[١٦] وغيرها من السياقات المكانية التي تحمل بين طياتها المعنى وظلاله البعيدة والقريبة والتي تتفجر حسب مستويات التلقي.

المبحث الأول: السياق وإنتاج المعنى في ديواني (القدس مفترسة) و(أحبك أو لا أحبك)

ينطوي مفهوم النص على عدد من الإشكاليات؛ حيث تختلف وجهات النظر في تعريف "النص" من اللغوي إلى اللساني إلى النقدي إلى التاريخي، فالفلسفي ، فالتفسيري فاللاهوتي. إن هذا التنوع في التعريفات إنما يدلّ على عدم استقرار المفهوم من جهة، وتباين تطبيق هذا المفهوم في حقول الدلالة وإنتاج المعنى بين جمهور المختصين؛ ممّا حدا ببعض النقاد باعتبار "النص" و"الخطاب" مترادفين في السيميائية غير اللسانية؛ فكلّ منهما يمثل أحد مظاهر التواصل الإنساني حين يوضع في نسق ما.[١٧]

والنص إنما هو "نسيج من الكلمات يرتبط بعضها ببعض، وهو مرتبط من حيث تكوينه بالكتابة إذ هو المكتوب، فكلمة نص تعني في أصلها "النسيج"، ومفهوم النص يعني ضمنيا أنّ البلاغ المكتوب هو في تكوينه على غرار العلامة" [١٨]؛ أي أنّه نسيج يضم بين طياته شفرات تحتوي على علامات في انتظار حلّها.

ويعدّ ارتباط مفهوم النص بمفهوم الخطاب أمرا يدلّ على وجوب حمل النص لأوجه مختلفة من المعاني؛ فعبارة "النص حمّال أوجه" التي تطلق أحيانا لم تأت من فراغ ، فهذه الأوجه إنما تكون باعتبار النص يمثل سياقا / سلة من الدلالات التي تؤدي في النهاية بالمتلقي إلى تأويل ما، هذا التأويل قد يكون هو الخطاب المراد من خلال النص .

وبهذا فإنّ النص قد يكون فقرة أو كتابا بأكمله، إذ يحدّد تزفيتان تودوروف بنية النص بقوله:"يمكن أن يتطابق النص مع جملة، كما يمكن أن يتطابق مع كتاب بأكمله، ويعرف النص باستقلاليته وانغلاقه." [١٩]

وهو الأمر الذي يحدده ارتباط السياق وتفجّر المعاني من هذا السياق المتصل المحكم؛ "فالنص بنية مغلقة من الإشارات تتداخل فيه الأبنية، وتستمد الإيحاء من المرجع الذي تعيد إليه تلك الإشارات تراسلها النصي." [٢٠]

"والنص هو الساحة نفسها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه، فهو فضاء متعدد المعاني" [٢١] وبهذا فإنّ من حق منتج النص أن يختار في خطابه بين مجموعة من

"العناصر اللغوية، والمجازات، والصور المطروحة ، لإعادة تشكيل نصه وفق خياراته الفنية والنفسية الخاصة، ثم يكون للمتلقي حالات التأويل المتعددة، والمتاحة لقراءة هذا النص من زواياه الخاصة والنفسية أيضا، ولكن ضمن سياقات النص التي تقدّم اقتراحاتها السياقية النصية، والتاريخية، والزمانية، والمكانية، والاجتماعية، والنفسية."[٢٢]

أمّا السياق فيعني في دلالته الأولى والبسيطة "البنية اللغوية في اتصالها بما قبلها وما بعدها، وهو ما نطلق عليه السياق اللغوي أو المقالي، ويعني في دلالته الأخرى الظروف والملابسات التي تحيط بالحدث اللغوي ، أو غيره ، وهو ما ندعوه بالسياق غير اللغوي أو المقامي." [٢٣]

وإذا كان مفهوما النص والسياق Text & context يرتبطان ببعضهما البعض كل هذا الارتباط في إنتاج الدلالة وفي ولوج المتلقي إلى الخطاب الذي يبتغيه منتج النص؛ فإننا في هذه الورقة البحثية نستطيع بناء مقارنتنا بين صورة **القدس** في ديواني **القدس مفترسة** لشولاميت هارئيفين ، و**أحبك أو لا أحبك** لدرويش ، على عدد من الفرضيات:

أولا: إذا كانت "اللغة ظاهرة اجتماعية، فيكون الفهم متوقفا على النظر إلى الكلام في ضوء السياق". [٢٤] فالسياق إذا هو المعنى العام الذي تنتظم فيه عناصر النص ووحداته اللغوية ، والذي يمثل الإطار العريض الذي ينظم النص منه ؛ ووفقا لهذا التعريف يمثل ديوانا "القدس مفترسة"، و"أحبك أو لا أحبك" سياقين أسلوبيين كبيرين؛ ونعني باستخدام "السياق الأسلوبي" احتواء هذا السياق على عدد من السياقات الصغرى؛ الصرفية والنحوية والمعجمية ، إلى جانب سياق الصورة، والتناص، والزمان والمكان، والرمز ...إلخ.[٢٥]

ثانيا: إنّ "القدس" بوصفها علامة سيميائية ذات فيض دلالي تعدّ حسب نظرية (السياق وإنتاج الخطاب) عامل كشف بحثيّ؛ فوجودها – سواء أجاءت بلفظها الصريح أو بإشارة مجازية – ضمن سياقين ثقافيين كهذين الديوانين قد يأتي بنتائج تكشف عن فروق ثقافية ومفاهيمية تتمثل في رؤية كل من شولاميت ودرويش للقدس؛ وذلك ابتداء من السياقين الكبيرين موضوعي البحث (الديوانين) ، نزولا إلى العناصر الصغرى المكونة لهما، والتي تبني بدورها الصورة الثقافية والنفسية والاجتماعية للقدس في الخطابين الشعريين .

ثالثا: إذا كنا قد تخيّرنا نظرية (السياق وإنتاج المعنى) لنكشف من خلالها عناصر البناء الثقافي والأيديولوجي للقدس في الثقافتين العبرية والعربية من خلال الديوانين محل

البحث؛ فإنّ مفهوم (السياق) يفترض أنّ النص بوصفه نظاما لغويّا وعلاماتيًّا يشبه البناء المعماري الذي ما أن نراه حتى نجد أنفسنا قبالة بناء كلي، يتكوّن هذا البناء من عدد من الطوابق، ثم عدد من الشقق؛ فغرف، فأبواب، فنوافذ...إلخ.

فقد شبّه (دي سوسير) من قبل أيّ نظام لغوي بلعبة الشطرنج التي تستمد القطع فيها قيمتها من مواقعها، ومن علاقتها بالقطع الأخرى، ومن النظام العام للعبة ، وبذلك فاللغة كلٌّ متكامل قائم على السياق اللغوي أو الموقف.(٢٦)

"ووضّح دي سوسير العلاقات السياقية من حيث إنّ دلالة الكلمة يحكمها السياق ونظام التسلسل المنطقي له بين السابق واللاحق من الكلمات، فحينما تدخل الكلمة في تركيب سياقيّ ما، فإنها تكتسب دلالتها من علاقتها مع السابقة واللاحقة من الكلمات، ومن خلال ضمنيتها تتشكل لها ملامح ومعاني سياقية تشكّل لها هوية ما لم تتحرّر من سلطة ذلك السياق لتدخل في سياق آخر." (٢٧)

وبناء على هذا، فبوسعنا أن نفترض أنّ الديوانين اللذين بين أيدينا يمثلان بنائين معماريين كبيرين، أو سياقيْن، ينبثق عنهما سياقات أصغر:القصائد، فأصغر : المقاطع، ثم سياق أصغر ويمثله الأسلوب؛ وعناصره: الصورة، والتناص، وغيرها من العناصر الأصغر التي تكمل صورة البناء.

أولا: صورة القدس ودلالاتها في السياق الأكبر (البناء المعماري للديوانين):

١ـعتبة النص / العنوان :

إنّ المطالع لديواني (القدس مفترسة) لشولاميت هارئيفين و(أحبك أو لا أحبك) لمحمود درويش يجد نفسه أمام عتبتين كبريين هما العنوان الخارجي للديوان ؛ فنجد عنوان ديوان شولاميت (القدس المفترسة) يأتي مباشرا صادما ينم عن رؤية الشاعرة للمدينة وربما لإسرائيل بأكملها، وما يؤكد هذا أنّ هذا العنوان لم يكن عنوانا للديوان فحسب، فالشاعرة لم تترك المتلقي يبحث عن أصداء هذا العنوان بين جنبات الديوان، بل جعلت القصيدة الأولى تحمل العنوان نفسه ونعرف منها معنى أن تكون القدس مفترسة.

أمّا العنوان الذي تخيّره درويش لديوانه فهو عنوان مخاتل؛ فهو لم يفرد قصيدة تحمل الاسم نفسه في الديوان، بل جعل عنوان الديوان جملة افتتاحية للقصيدة الافتتاحية المطوّلة للديوان التي تحمل اسم (المزامير) والتي تتكرّر فيها الجملة ذاتها أكثر من مرة لتدحض ظن القارئ إنْ ظنّ أن هذا العنوان يحمل دلالات عاطفية، ولنكتشف فيما بعد أنّ القدس هي المرادة من العنوان.

٢- ترتيب النصوص في الديوانين:

	القدس مفترسة	أحبك أو لا أحبك
١-القصيدة الافتتاحية	مطوّلة (القدس مفترسة)	مطوّلة (مزامير) تنقسم إلى سوناتات
٢-القصيدة الختامية	مطوّلة سباعية أبناء نوح (لكل سوناتا عنوان جانبي)	مطوّلة سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا (لا عنوان جانبي للسوناتات)
٣-المتواليات الشعرية الأخرى	يوجد (خماسية تأبين لمدينة وارسو)	لا يوجد

يطرح هذا الجدول عددا من التساؤلات وهي؛ هل لهذا البناء المعماري مغزى في صناعة معنى كلّي لكلّ ديوان، هل رتّبت القصائد بحسب التاريخ مثلا،هل تتمتع القصائد بالانسجام العضوي ممّا يخدم الروح العامة لكلّ ديوان، ومن ناحية أخرى، هل إذا حذفنا إحدى القصائد أو اختلّ الترتيب سيؤثر هذا على المعنى الكلّي؟

والحق إنّ من بين أوجه الاشتراك بين الديوانين على مستوى البناء أنّ البناء المعماري في كليهما يتمتع بروح الانسجام ؛ حيث نجد القصائد في ديوان شولاميت وكأنه مقسّم إلى أجزاء؛ فالجزء الأول، الذي يبدأ بالقصيدة الافتتاحية ثم قصائد (أنشودة القرط ، ألعاب بأسود وعسل، نقود قديمة، الفجر، لقاء في عاصفة رملية، آباء وأبناء، عن الثلاثة، ليصنع له مسلكا، الزوفاء، الشجاع والطيّب، ليلة استراحة أيها الليث، ليلة السبت، في المستشفي، السبت، ليل النقب، حانوكاه ١٩٥٧) تمثل وحدة مرتبطة عن أسباب كون القدس مدينة مفترسة من حيث الموت، وسيطرة القادة العسكريين / الليث على كل شيء، ورائحة الموت في المستشفي، وطعم الأعياد الذي لا مذاق له.

أمّا الجزء الثاني، فهو خماسية (في تأبين وارسو)؛ والتي أفردت فيها لكل قصيدة عنوانا جانبيا (مدينة ماوراء النهر، أحياء، بستان المدينة إثر الإخلاء، سبعة، ليس كسفينة)؛ والتي تستخدم فيها الشاعرة الفلاشباك (الارتداد) لتعود إلى موطنها الأصلي (وارسو) وتحكي قصة الهجرة والشتات ثم الحنين إلى وارسو الموطن الأصل.

يعقب ذلك عدد من القصائد فردية الشكل التي تحمل في مجملها معاني الاغتراب والوحدة والضياع.

ثم تأتي المطوّلة الأخيرة (أبناء نوح) التي تحمل كل قصيدة فيها عنوانا منفردا؛ (الطوفان، كهذه الخطيئة، خشب الجفر ،طعام المساء ، حام ، أراراط ، مقدمة السفينة). وفيها تستسلهم الشاعرة نوح والطوفان ونسله لتطرح العديد من التساؤلات حول فلسطين بوصفها وطنا قوميّا جديدا، المكافئ لجبل أراراط الذي رست عليه سفينة نوح، ومصير أبناء نوح(اليهود الجدد) .

وبعامة فإن قصائد الديوان تأتي كالجديلة التي تفضي كلٌّ منها إلى الآخر، والتي تعبّر عن عنوان الديوان، شارحة لماذا وكيف تكون (القدس مفترسة)، وإن شئنا الحديث عن ترتيب القصائد بهذا الشكل فإنها تتابع تتابعا عكسيّا من الحديث إلى القديم، لتصور وضع اليهود في شتاتهم الجديد في فلسطين / القدس، ثم العودة إلى الوراء قليلا حيث وارسو، ثم القصائد المتفرقة التي تعود فيها الشاعرة لنغمة الضياع التي تردّها في النهاية إلى التاريخ القديم جدا؛ حيث نوح وأبناؤه الذين يمثلون المكافئ الموضوعي لليهود بعد الطوفان الحديث / الصهيونية.

أمّا ديوان (أحبك أو لا أحبك) فنجد فيه من حيث البناء الهندسي المطوّلة الأولى (المزامير) التي يحاكي فيها درويش مزامير داوود، والتي تأتي في اثنتي عشرة سوناتا، يبدأها بعنوان الديوان (أحبك أو لا أحبك)، غير أنّ مزامير درويش الحديثة لا تحمل من مزامير داوود سوى الاسم، وأنّ (مسيرة الأشرار)[٢٨] هي التي جنت ثمارها أمّا(مسيرة الأخيار) فقد كتب عليها الشتات الجديد ليصبح مشتتو بابل الجدد هم الفلسطينيون.

أمّا بقية قصائد الديوان فهي قصائد متفرقة شكلا لا تحمل تسلسلا مقصودا في الشكل العام، وإن حملت جميعها طابع الاغتراب عن الوطن وبكاء فلسطين بعامة والقدس وغيرها من المدن الفلسطينية بخاصة :(عائد إلى يافا، عازف الجيتار المتجوّل، تقاسيم على الماء، قتلوك في الوادي، مرة أخرى، أغنية إلى الريح الشمالية، أغنيات حب إلى أفريقيا، المدينة المحتلة، عابر سبيل، خطوات في الليل)

ثم يختتم الديوان بمطوّلته (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) التي تحمل عنوانا مغايرا لما تنطوي عليه القصيدة من معاني الاغتراب خارج الوطن .

وفي المجمل فإن ديوان درويش يتسم على مستوى البناء المعماري بوحدة طابع الاغتراب عن الوطن ورثائه، بيد أنّنا إن شئنا تبديل قصائده فيما عدا قصيدة الافتتاح والختام، فلن يضر هذا بالسياق العام.

والخلاصة؛ فإنّه إذا كان النقاد المحدثون قد تحدّثوا من قبل عمّا يسمى (وحدة القصيدة العضوية)، فإنه يمكن القول إن هذه الوحدة يمكن أن تنسحب على دواوين بعض الشعراء الذين تتوفر لديهم سمة القصدية؛ أي الذين يقصدون إلى بناء أعمالهم بناء هندسيّا محكما ليعطي في النهاية معنى كليّا كبيرا للنص / الديوان كله؛ وذلك مثل شولاميت هارئيفين في ديوانها هذا، في حين لم يعنَ درويش بمثل هذه الوحدة العضوية التامة على مستوى بناء الديوان العام، بل اكتفي بانسجام قصائد الديوان من حيث المعنى العام فحسب.

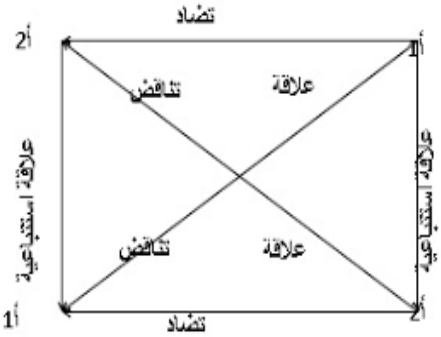
٣-القدس بين تكافؤ وتقابل القصائد:

تعدّ عملية القراءة السيميائية عملية " تشكيل جديد لعمل مشكّل على يد المبدع"[٢٩]، و"هي ليست المعنى البسيط المتداول ... وإنما هي العملية الذهنية التي يتم بها تلقي النص الشعري والتفاعل معه وتفسير معطياته، وتحليل أبنيته، وصوره، ورموزه."[٣٠]

ويحمل مفهوم تحليل النص عن طريق تقسيمه إلى وحدات وبنى وأنساق عليا وصغرى انتماء لحقل الدراسة البنيوية، حيث البحث في الأبنية ذات الدلالة الكلية وربطها بالدلالات الجزئية لبناء تصوّر عام يقوم عليه النص، وتحديد عناصره باستخدام أدلته النصية، وتوثيق العلاقة بينها جميعا.

وتعدّ مربعات جريماس أحد أهم طرق التحليل السيميائي، والتي تبيّن أوجه التضاد والاختلاف بين عناصر السياق. (٣١)

والمربع السيميائي طريقة في التحليل الدلالي، اجترحه جريماس، وأريد منه إظهار التقابلات ونقاط التقاطع في النصوص، وتطور حركة عناصر السرد وانتقالاتها من زاوية الى أخرى، ويتكون من أربع زوايا تمثل الزوايتان العلويتان الشيء ونقيضه، أما الزاويتان في الاسفل فتمثلان نفي الشيء ونفي نقيضه. (٣٢)



(٣٣)

تعدّ القصائد في الديوانين مثاري البحث سياقا ينطوي تحته عدد من السياقات الأصغر، أو إن شئنا الدقة فلنقل عددا من الوحدات السياقية الأصغر؛ كالمقاطع والصورة بمكوناتها والتناص وغيرها من السياقات الأدنى التي تعيننا على كشف صورة وتجليات القدس في العملين، والأهم في رؤية الشاعرين المراد دراستهما.

وإنْ شئنا استجلاء الصورة بأكملها فيجب علينا أن نضع نصفي الصورة قبال بعضهما البعض؛ أي القصائد متشابهة المعنى (المتكافئة) والقصائد ذات المعزى المتضاد (المتقابلة).

أ.القصائد المتكافئة:

ديوان القدس مفترسة	ديوان أحبك أو لا أحبك	المعنى المشترك
القدس مفترسة (القصيدة الافتتاحية)	المزامير (القصيدة الافتتاحية)	**ظلم المدينة لمن فيها وقسوتها**
أغنية قرط	عائد إلى يافا	**موت الأخوة والأحباب في**

		حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل
الشجاع والطيب	عازف الجيتار المتجوّل	**الخذلان على أيدي الجنرالات والقادة العسكريين**
السبت	قتلوك في الوادي	**الغربة داخل المدينة / الوطن**
ليل النقب	قتلوك في الوادي	**الدمار والموت**

تحمل القصائد المتكافئة من حيث المعنى في الديوانين الحالة السياقية (سياق المعنى) التي تحيلنا إلى كون القصيدة سياقا ذا حمولة دلالية متنوعة. ففي القصيدتين الافتتاحيتين نجد سياقين يحملان وجهتي نظر لطرفي المعادلة الفلسطيني المنزوع من الأرض والإسرائيلي المزروع فيها، ونظرة كلّ منهما للقدس/ المدينة/ المكان باعتباره مكانا طاردا لابن الوطن وللمستوطن.

وإذا آمنا أنّ النص لا يمكن إنتاجه إلا ضمن فضاء ثقافي، فإنّ الثقافة الفلسطينية حين شربت من المحتل عناصر ثقافته المفروضة عليها أنتجت سياقا جديدا ينطق بالشكوى ويضج بالاحتلال لكن باستخدام آليات ثقافة المحتل ذاته؛ فعنوان القصيدة (المزامير) مستوحى من أسفار المزامير في العهد القديم ليقدّم صورة جديدة للمكان الذي يؤمن اليهود أنّ المزامير الأولى قد خرجت منه، غير أن مزامير درويش الجديدة ليست تسابيح أو نصوصًا دينية وأخلاقية وإنما نصوص تعكس صورة المدينة الطاردة تماما كما طردت المدينة ذاتها المحتل الذي كان يطمح في وطن جديد وُعد به، ولكن هيهات.

تقول شولاميت:

מרמת שלוה כזאת –
קוראת שלום סגל ، שלום פיטן
כל סלע – הד של סלע – נגה הר
והשלום אלכסוני – עינים רעבתן
חברי בשערי בתים לחים
שב ואל תעשה אפולו לעירם גופך
תפר בסות למצפונך
מתאות הרבה ספרים
עשה ביתך מגדל
לטוף – פעמונים בבקר
מקום – בגור לשושנה. (٣٤)
تخدع بالسكون في أنها
تلقي بسلام وردي– سلام الشعراء

كل صخرة – صدى لصخرة، كلمعان الجبال
والسلام زائغ العينين نَهِم
مختبئ عند مداخل بيوت جديدة
عُد ولا تكشف عن جسدك
انسج غطاءً لضميرك
من متعة الكثير من الكتب
اجعل بيتك برجا
لتراقص الأجراس في الصباح
مكانا لزيارة السوسن
عند مداخل البيوت يقف السلام المخادع
ويبتسم الحصا، ويختفي كعظاءة

بينما يقول درويش في المزامير:
نرسم القدس:
إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة.
أشباه عصافير تهاجر
وصليب واقف في الشارع الخلفي.
شيء يشبه البرقوق
والدهشة من خلف القناطر
وفضاء واسع يمتد من عورة جندي إلى تاريخ شاعر
نكتب القدس:
عاصمة الأمل الكاذب.. الثائر الهارب.. الكوكب
الغائب. اختلطت في أزقتها الكلمات الغريبة،
وانفصلت عن شفاه المغنين والباعة القبل
السابقة.
قام فيها جدار جديد لشوق جديد، وطروادة
التحقت بالسبايا. ولم تقل الصخرة الناطقة
لفظة تثبت العكس. طوبى لمن يجهض النار في
الصاعقة!
ونغني القدس:
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون إلى القدس قريبا
وقريبا تكبرون

وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي
آه يا أطفال بابل
ستعودون إلى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا
وقريبا
وقريبا،
هللويا
هللويا! (٣٥)

تطالعنا في القصيدتين أوصاف شتى اشترك فيها الشاعران في وصف المدينة بها كصفات : (الخداع، السلام المخادع، عاصمة الأمل الكاذب، الكوكب الخادع ...إلخ)

كما نجد اشتراك القصيدتين في تزييف مظاهر المعالم الدينية التي قد تقلب السياق الظاهر باصطفافها إلى جوار بعضها البعض (قبلة الأديان) ليتحول إلى سياق ينضح بمعالم الاختلاف والفرقة والاحتراب. وهنا يمعن الشاعران في ذكر العلامات الدينية لقلب السيمياء لدى المتلقي:(الصليب ،الأجراس، الصخرة ، الإله المتعري ...إلخ)

بينما يستلهم درويش(بابل) قبلة شتات اليهود ليوحي أنّ فلسطين / القدس الآن صارت المكافئ الموضوعي لبابل في العهد القديم، وصار كل من يولد ويكبر فيها وكأنما هو يكبر في المنفى لا الوطن. بينما تمعن شولاميت في ذكر كلمة (البيت / البيوت) التي يقف السلام المخادع على بابها لتوحى بأن (البيت) رمز الأمان والاحتواء والدفء ليس ببيت لكنه منفى صغير يقف في قلب منفى كبير في المدينة المفترسة.

وفي السياق نفسه تستخدم شولاميت فعل الأمر(عُد) في قولها: (عُد ولا تكشف عن جسدك) لتوحي بأنّ العودة إلى المدينة الحلم مرهونة بانعدام الأمان لا الراحة كما يظن المهاجرون ، ومن المعروف أنّ الأدبيات الصهيونية تعبّر عن الهجرة إلى إسرائيل بفعل (العودة) أي العودة من الشتات إلى الوطن. فيما يستخدم درويش أيضا لفظة (العودة) في قوله:

يا أطفال بابل"
يا مواليد السلاسل
ستعودون إلى القدس قريبا"

ليصبح بذلك المواطن غريبا مشتتا يتمنى العودة ، تماما كما تمناها اليهودي القديم في العهد القديم حينما سُبيّ ورُحّل إلى بابل في ظروف تاريخية معيّنة.

تقول شولاميت في قصيدة (القدس مفترسة) ذاتها:
אני בת כך וכך ימים ומחשבות
שרכתי את רגלי תהיות אחת אתה

וענקית אתה، ומבינה דורות דורות דורות
ולא היה שלום.
עמדה ילדה ، רחמה עיניה לכחל،
ומה פתו קרנות-השוק שלא לשאת עינים. (٣٦)
أنا ابنة كذا وكذا من الأيام والأفكار
مررت بها كلها، من البداية حتى النهاية
أوثقت قدمي لأتوحد معه
ولأصبح ضخمة معه، وأدرك جيلا بعد جيل-
أن لم يكن هناك سلام
وقفت طفلة، علقت بصرها باللون الأزرق
وما أغوى زوايا السوق في جذب الأبصار
ويوميا بعد الظلام الثقيل للحي
ومع تحرك الفقر لينهي عالم الأكفان الكئيب
وبحثت عن مكان منعزل، ومرتفع
منه تنطبع كل أرجاء المدينة في عيني

بينما يقول درويش في المزامير (المزمور الحادي عشر):
عندما سقطت عن ظهر حصاني الجامح
وانكسرت ذراعي
أوجعتني إصبعي التي جرحت
قبل ألف سنة!
وعندما أحييت ذكرى الأربعين لمدينة عكا
أجهشت في البكاء على غرناطة
وعندما التفّ حبل المشنقة حول عنقي
كرهت أعدائي كثيرا (٣٧)
يتبدى ظلم المدينة وطردها لقاطنيها في المقطعين السابقين على مر الزمن فشولاميت تذكر الكلمات: (أنا ابنة كذا وكذا من الأيام والأفكار، وجيلا بعد جيل، وحين كانت طفلة)، فيما يعود بنا درويش إلى (ألف سنة في غرناطة) ليؤكد كلاهما معنى **(الزمن)** ودوره في تأكيد حقيقة أن لا سلام مع الأعداء تقول شولاميت :(وأدركت جيلا بعد جيل أن لم يكن هناك سلام) ويقول درويش : (وعندما التف حبل المشنقة حول عنقي كرهت أعدائي كثيرا).

نأتي إلى قصيدتي (أغنية قرط) זמר עגילים لشولاميت هارئيفين و(عائد إلى يافا) لدرويش، وبصورة ديناميكية بسيطة نستطيع تبيُّن تكامل الرؤية الواضح بين النظرتين

الفلسطينية والإسرائيلية لا بوصف الشاعرين مواطنين أو مستوطنين أو أصحاب قضية سياسية ، بل بشرا يشعرون بالحب والفقد والخذلان بعد موت وضياع الأخوة والأحباب سدى في حرب قد لا يكون للفرد العادي من الجبهتين ناقة له فيها ولاجمل.

فشولاميت تقول:

אני יחפה ،
ולאחותי עגילים.
אתמול בדדת השמש
עדתה אחותי שתי שמשות לאזניה
לאחותי עגילים
לאחותי עגילים.
בלילה בצנות תריסים
באנק מזרון ורעב נעלים. (٣٨)

أنا حافية
ولأختي قرط
بالأمس عند غروب الشمس
تزيَّنت أختي بقرطي ذهب:
لأختي قرط
لأختي قرط
في المساء، حين أرخى الليل سدوله
روح أختي حلَّقت في سماء المنزل
كنحلة ذهبية تحمل عسلًا
روح أختي تتراقص في سماء المنزل
كتراقص الأقراط الجديدة
تتراءى على النافذة
تتلألأ في الأنحاء
وتلهف الفراش، وحنين النعلين

وعلى الضفة الأخرى يقول درويش واصفا الأخ الذي ترك أسرته راحلا إلى يافا التي تعد اليوم- بعد عملية ضمها إلى تل أبيب- مدينة ذات أقلية عربية يسيطر عليها أغلبية إسرائيلية، ليصف درويش الأخ الذي ترك الناصرة ذات الأغلبية العربية بحثا عن اندماج وعمل حقيقي مع سلطات الاحتلال ليعود في نهاية الأمر في كفن، فلا فرق عند المحتل بين مندمج وغير مندمج؛ فكلهم فلسطينيون.

يقول درويش في قصيدة (عائد إلى يافا):

هو الآن يرحل عنّا

ويسكن يافا
ويعرفها حجرا .. حجرا
ولاشيء يشبهه
والأغاني
تقلّده..
تقلّد موعده الأخضرا.
هو الآن يعلن صورته-
والصنوبر ينمو على مشنقة
هو الآن يعلن قصته-
والحرائق تنموعلى زنبقة
هو الآن رحل عنّا ليسكن يافا (٣٩)

بينما تقول شولاميت لتصف أختها التي لم تفعل سوى أنها خرجت لتشاهد الشوارع وتتنزه فيها:

בקר יצאה אחותי מביתה
לראות ברחובות הטובים
ולא סטרו רחובית על לחיה
ולא חלמו שערים בפניה
ולא התקלסו בה מדרכות
לא יחידה יצאה אחותי
לאחותי עגילים.
ואני יחפה،
רגלי בוססות בחולות
ראה، בוססות בחולות.
ובין הבהולות מחול- לי
מחול עגלי אחותי.
הלילה סמירת – כוכבים.
תשוב אחותי הביתה
וארקד עם נשמת אחותי
מחול עגילים חדשים. (٤٠)

صباحًا، غادرت أختي بيتها لمشاهدة الشوارع الجميلة ولم تخذلها الشوارع

ولم توصد مداخلها في وجهها
ولم تسخر منها الأرصفة
أختي لم تخرج بمفردها
لأختي قرط
وأنا حافية
قدماي تطئ الرمال
انظر، مغموسة في الرمال
وبين رؤوس الأصابع، تراقصني
رقص قرط أختي
هذه الليلة، النجوم شاخصة
ستعود أختي إلى بيتها
وسأرقص مع روح أختي
رقصة قرط جديد

يستخدم كلٌّ من درويش وشولاميت لفظ (العودة) ليوحي بأنّ العودة في ظل خيبات الحرب لا تكون إلا عودة لجثة هامدة، فلا حياة ولا أحلام في ظل الحرب التي لا يجني خيراتها إلا القادة العسكريون والسياسيون فحسب، أمّا الشعوب فتعاني شظف العيْش كما توحي لنا جملة (أنا حافية) التي تكررها شولاميت لتدلّنا على حال المستوطن الجديد الذي لا يحميه مال ويُدفع به إلى الحياة في إسرائيل ليجد الفقر في الدنيا ثم الحرب والنهاية المأساوية وانعدام الأمان ؛ فحتى أبسط الحقوق في التجوّل بحرية في الشوارع غير مأمون العواقب.

أمّا درويش فإن (العودة) عنده هي الأخرى لم تكن إلا خيبة جديدة منتهية بالموت حيث يقول:

ونام ولم يلتجئ للخيام
ولم يلتجئ للموانئ
ولم يتكلّم
ولم يتعلّم
وما كان لاجئ
هي الأرض لاجئة في جراحه
وعاد بها.
لا تقولوا: أبانا الذي في السموات
قولوا : أخانا الذي أخذ الأرض منّا وعاد..
هو الآن يُعدم
والآن يسكن يافا

ويعرفها حجرا .. حجرا
ولا شيء يشبهه
والأغاني تقلّده
تقلّد موعده الأخضرا (٤١)

إنّ رمزية استخدام (الأخ) عند درويش و(الأخت) عند شولاميت لم تكن عبثا وإنما هي رمز يضم من الحمولات الدلالية تحته معاني الخيبة في فقد ذلك الكائن الذي وُلد يوما من الرحم ذاته ، والرحم هنا ليس الأم فحسب ، بل الوطن والقيم التي تشرّبها الأخ وأخوه يوما ما واغتيلت من جرّاء الحرب ليتبقى في النهاية (قرط) لأخت حافية تريد حذاء و(أرض) سليبة ضائعة للفلسطيني المشرّد.

ويذهب بنا الموت والفقد إلى الحديث عن المتسببين في هذا الموت عن القادة العسكريين وذلك في قصيدتي (الشجاع والطيّب) העז והמתוק لشولاميت و(عازف الجيتار المتجوّل) ؛ وهنا تطالعنا سيمياء العناوين التي تخيّرها الشاعران للتعبير عن القادة ؛ فشولاميت تختار لفظة (الشجاع) لنتساءل معها عن معنى الشجاعة هل هي في خوض غمار الموت أو بدفع (الطيّب)/ المواطن البسيط إلى أتون الحرب.

تقول شولاميت:

אין ארך כרגע
כי השנים פוזמות מנין
לביא על מרום – ליל טרף וחרבן-
יונה שולח מגופו.
שיבת לביא בדיחה
פרדה היתה – וכבר איננה
תמיד ענן – יונים עולה
צומח מרקות.
מדרך ממרחק
קלסתר אהוב עבר רומז:
שוחק העז ברך
פנים בקועי – עפר
ידים מרומות – יגעה.[٤٢]

لبث طويلا في هذه اللحظة
لأن السنوات تُحصي عددًا.
ليث فوق ليلة فوضى وخراب-
يبعث سلامًا من صورته.
شيخوخة الليث أُضحوكة،

كانت بمثابة فِراق- وأخيرًا اختفت.
دائمًا سحابة الحمام تحلق عاليًا،
تتولد من الفراغ.
من الطريق، من البُعد،
بَهاء عشيق الماضي يلمح إلى:
الشجاع يداعب برقّة
الوجه متشقق الرماد
الأيادي عالية - تكدح.

تستخدم شولاميت عددا من المفردات لترمز بها إلى القادة الرابضين فوق كراسيهم كلفظة (الليث)، و(شيخوخة الليث) التي لا يمكن أن يعترف بها حتى لا يصير أضحوكة، وفي الوقت نفسه فإنّ شعارات السلام/(الحمام) لابد أن تظل مرفرفة ليظن (الطيّب) أن سلاما ما في الأفق يجب أن يدفع ثمنه في الحرب.

أمّا درويش فيعبّر عن القادة الذين لا يمّلون الحروب ويقتاتون عليها بتعبير غير معتاد (عازف الجيتار المتجوّل)؛ فحتى لو امتهن قادة الحروب مهنة أخرى بسبب إعاقة أو إصابة فإنّ أوتارهم قد تنزف دما.
يقول درويش:

عازف الجيتار يأتي
في الليالي القادمة
عندما ينصرف الناس إلى جمع تواقيع الجنود
من مكان لا نراه
عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود
عازف الجيتار يأتي
عاريا أو بثياب داخلية.
عازف الجيتار يأتي
وأنا كدت أراه
وأشم الدم في أوتاره
سائرا في كل شارع
كدت أن أسمعه
عازف الجيتار يأتي
صارخا ملء الزوابع
حدّقوا:
تلك رجل خشبية
واسمعوا:

تلك موسيقى اللحوم البشرية. (٤٣)

وهنا يصبح (عازف الجيتار المتجوّل) هو نذير الموت الذي ينشر الموت في كل مكان؛ وتحمل الألفاظ المعنى ونقيضه في الوقت نفسه، فتصير البندقية والجيتار واحد، ويصير العازف العسكري في الحرب واحد؛ ليفجّر درويش تساؤلات حول ماهية (عازف الجيتار المتجوّل) هل هو القائد الإسرائيلي الذي تحدّثت عنه شولاميت ، أم هو السياسي العربي الذي يكتفي ببيع الوهم وإنْ قطعت قدمه في الحرب فستبقى قدمه الخشبية/رتبه العسكرية تدك الأرض وتحصد الموتى (تلك موسيقى اللحوم البشرية). نلاحظ أيضا أن درويش حين صدر ديوانه هذا (ديوان أحبك أو لا أحبك) كانت الأوضاع السياسية في المنطقة العربية مشتعلة؛ حيث الخذلان العربي بعد نكسة ١٩٦٧ وضياع الضفة الغربية بأكملها من فلسطين إلى جانب الجولان من سوريا وسيناء من مصر، وهنا قد نجد أصداء وتساؤلات عن دور القادة العسكريين في المنطقة العربية الذين لا يتركون مقاعدهم حتى وإن قطعت أقدامهم فإنّ رتبا عسكرية تنبت على أكتافهم ليظل نشيد الموتى يسمع واللحوم البشرية تقطّع.

نأتي إلى قصيدة درويش (قتلوك في الوادي) لنجد أنها تأتي متكافئة من حيث المعنى مع قصيدتين عند شولاميت هارئيفين وهما قصيدتي (السبت)، و(ليل النقب) يقول درويش:

ولتذكرينا
نحن نذكرك اخضرارا طالعا من كل دم
طين .. ودم
زهر .. ودم
ليل.. ودم
وسنشتهيك –
وأنت طالعة من الوادي
ونازلة إلى الوادي
غزالا سابحا في حقل دم
هل تحرقين دمي!
كالزنبق اللاذع
وأحب موتك حين يأخذني
إلى وطني
كالطائر الجائع
يا قبلة نامت على سكين..
البرتقال يضيء غربتنا
البرتقال يضيء

والياسمين يثير عزلتنا
والياسمين بريء
يا قبلة نامت على سكين
تستيقظين على حدود الغد
تستيقظين الآن
وتبعثرين الساحل الأسود
كالريح والنسيان
يا قبلة نامت على سكين كبر الرحيل
كبر اصفرار الورد يا حبّي القتيل
كبر التسكّع في ضياء العالم المشغول عنّي
كبر المساء على شوارع كل منفى
كبر المساء على نوافذ كل سجن (٤٤)

بينما تقول شولاميت في قصيدة (السبت):
עיף אתה כמדינה
וכל סאון-היום בצעדיך
ועל רוחץ יומך، שעון על הרהורך
ועל נצנוץ טפות קטנות כרגעים.
ידי מנורות על קמרוני עירם גבך
אולי אפרק מטען היום
יחדיו עם עיר נושמת
אטול את הסאון לחשכתי.
נסלח כבר פשע -יום، הוית רחוב،
ואדם צעקת הקבצנים נקפל כדגל.
החדר אוהבך ، הדלת נאמנת
תבונת הכד שוקטת בפנה
הנה אקח מחשבותך
ואעשה אותך לצפרים.
ידי מנורות על קמרוני עירם גבך
אתה נעור לתוך חלום
חוגג עירם העני הצנוע
חג גב -ומנורה ، צואר -וכר תמים
חג ברך לטופת -שבת.
ידי מנורות על קמרוני גבך

ובקרבי-
אני שומעת תחת עפעפיך
פלא – אולי،גורי וחם. (٤٥)
منهكٌ أنت كمدينةٍ،
وكل صخب النهار في خطواتك.
أنتَ تطهر يومك، متكأ على خواطرك،
وعلى ومضات قطرات صغيرة كلحظات.
يداي- قنديلان على انحناءات عراء ظهرك.
لعلي سأنزل عني مشقة اليوم.
قد غُفِر جُرم النهار حقًا، اعوجاج الطريق،
وطويت حُمرة صرخة المستجد كرايةٍ.
الغرفة أحبتك. الباب متينٌ.
حكمة الجُرة تحلُّ في الزاوية.
هاأنذا سأقتبس أفكارك
حكمة الجُرة تحلُّ في الزاوية.
هاأنذا سأقتبس أفكارك
وسأجعلها عصافير.
يداي- قنديلان على انحناءات عراء ظهرك.
أنتَ مستيقظٌ داخل حلم،
محتفلٌ عُريان أيها الفقر المتهدِّل
عيد ظهر وشمعدان، عنق ووسادة سويّة،

نلاحظ استخدام التمثلات اللونية بين درويش وشولاميت في التعبير عن معاني الاغتراب في الوطن/المدينة/ الفضاء المكاني/ النسق (سنفرد لسيمياء الألوان مبحثا منفصلا فيما بعد)؛ حيث نجد لوحتين تبدو الألوان فيهما هي البطل المحفّز للمتلقي لى رسم صورة الوطن الذي يحمل من التناقضات ما يجعل الاغتراب يخيم على كلّ من فيه.

فدرويش يرسم بالألوان صورة من انتُزع من وطنه ليبدو عنوان القصيدة (قتلوك في الوادي) مشيرا إلى الوطن/الحبيبة التي اغتيلت؛ فتسيطر الدماء /اللون الأحمر على الصورة:

نحن نذكرك اخضرارا طالعا من كل دم
طين .. ودم
زهر .. ودم
ليل.. ودم
وسنشتهيك –

وأنت طالعة من الوادي
ونازلة إلى الوادي
غزالا سابحا في حقل دم (٤٦)

بينما يخيم اللون الأصفر في يوم السبت؛ يوم اليهود الأسبوعي المقدّس على صورة الوطن؛ حيث (القنديل، الشمعدان) بكل ما يحمل من معاني الشحوب لتخاطب هي الأخرى ما يفترض أنّه وطن، لتراه (عاري الظهر) بدون غطاء حقيقي يحميه أو يحمي من فيه. وتبدو رمزية (يوم السبت) ضمن سياق (القدس المفترسة) / السياق العام الذي تأتي بقية القصائد تحت لوائه في إيضاح جانب من جوانب افتراس المدينة لكل ما فيها من مظاهر الفرح، فهي تقتل الفرح، والعيد، والأمان.

بينما نجد درويش - حين يتساءل في عنوان ديوانه/ السياق الأكبر (أحبك أو لا أحبك)-؛ لا يعرف إن كانت تلك المدينة/ الوطن هي ما كان يعرفها يوما فيحبها أم من قتلت فيها أحلامه وأحبته فبات لا يستطيع معها حبا.

وهنا نلاحظ استخدام شولاميت للون واحد (الأصفر) بتجلياته (القنديل-الشمعدان-النهار) ليخيم على جو القصيدة، بينما ينوّع درويش في استخدام الألوان وتمثلاتها (الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأسود)؛ فلدى شولاميت منظور واحد حول الشحوب الذي صار يكسو كل شيء، حتى يوم السبت، وهو منظور الوافد الذي يرى من المكان الذي وفد إليه إلا جانبا واحدا.

أمّا درويش فقد خبر الوطن بكل تجلياته لنجد الألوان كلها متمثلة في رؤيته حتى إن صبغ الأحمر كل شيء.

والحقُّ أنّ التمثلات اللونية لم تكن وحدها الركيزة الأساسية التي بنيت عليها صور التقارب بين رؤية شولاميت ودرويش للغربة داخل المكان، فالموت والخراب بكل مفرداتهما كانا أحد أهم عناصر اكتمال الصورة في عين المتلقي بين رؤية الفلسطيني والإسرائيلي الحالم. وهنا تتفجر الرموز التاريخية لتجعل تقاطعات القصيدة عند الشاعرين مع التراث والرمز السياسي تتفجر بالعمق الذي يولّد الدلالات لتصبح القصيدة حسب رؤية (ولتر بنيامين) " قصيدة قابلة للقراءة مع اختلاف الظرف الآني والمكاني"(٤٧)؛ فالقصيدة عند كليهما يمكن قراءتها الآن وبعد مرور أكثر من أربعين عام على كتابتها وكأنها وليدة الظرف السياسي الراهن، "هنا تثبت القصيدة ديمومتها الكامنة في ولادة المعنى منها مرات ومرات."(٤٨)

إذ نجد وصف صورة الموت عند (درويش) حين يقول:

وأنت طالعة من الوادي
ونازلة إلى الوادي
غزالا سابحا في حقل دم (٤٩)

وشولاميت في قصيدتها (ليل النقب) لليل نگב التي نجد فيها ملامح تشابه مع القصيدة ذاتها ولكن برؤية أكثر واقعية وعنفا؛ **حيث تقول:**

מטוס לילי שועט כפר،
מטוס ליל שועט כפר،
הורס،נוהג רוח ליל
קו אור פשוט، אין ספנקס، אין סוד،
כלי-צר، שריד ידי אבות،
חיי קוצים ללטאות،
כלם שלנו ، תואמים ידינו،
הולכים לקראת מבט ונמהלים בגוף،
אהבנו בבלי דעת הבגידה
בעיר ובאתמול- אמת היתה.
אמר ליל נגב، התפרסו כחול
בימין הרחיקו עיר، בשמאל חשפו מרבץ.
ואלמונים היו ככלי הצר،
בלי יהרת מחשבת- נצח.
ונענינו، ולאט، בשנת،
החל החול החם את עצמותינו מכסה،
ורעש כוכבים נדם، ובא שלום. (٥٠)

طائرة ليليّة تخترق القرية،
تدمر، تدحر ريح الليل،
خط نور بسيط، ليس هناك أبو الهول، لا سر،
قطعة صوان، فضلة يد الآباء،
حياتي شوكٌ لسحاليّ-
جميعهم لنا، متطابقتين أيدينا، تسير نحو نظرة، وتمتزج بالجسد.
أحببنا بلا وعيّ. الخيانة
في المدينة وبالأمس- حقيقة كانت.
قال ليل النقب: انتشروا كالرمل،
بيد يمنى أزاحوا مدينة، وبيدٍ يُسرى اكتشفوا ركاز معدني.
ومجهولين كانوا كوعاء الصوان،
بلا خُيلاء خاطر خالد.
وذهبنا، تدريجيًا، في النوم،
وبدأ الرمل المتقد يُغطي عظامنا

وسكن صخب النجوم، وحلَّ السلام.

فبينما يستخدم درويش صورا شاعرية مثل: (قتل الغزال في الوادي)، و(قبلة نامت على سكين) ليوحي بالموت ، تستخدم شولاميت أفعالا مثل: (تخترق، تدمّر، تدحر) لترسم صورة أكثر واقعية لساحة الحرب وإجلاء البدو العرب من صحراء النقب ، وإذا كان درويش يقول:

يا قبلة نامت على سكين كبر الرحيل
كبر اصفرار الورد يا حبّي القتيل
كبر التسكّع في ضياء العالم المشغول عنّي
كبر المساء على شوارع كل منفى
كبر المساء على نوافذ كل سجن (٥١)

لتصير شوارع وأزقة بلاده منفى وسجنا بفعل الاحتلال، فإنّ شولاميت تصف المكان بأنه قد صار مقبرة يُدفن فيها الآتون إليها:

ונעניני، ולאט، בשנת،
החל החול החם את עצמותינו מכסה،
ורעש כוכבים נדם، ובא שלום. (٥٢)

وذهبنا، تدريجيًا، في النوم،
وبدأ الرمل المتقد يُغطي عظامنا
وسكن صخب النجوم، وحلَّ السلام.

ليكمل درويش صورة الموت فيقول:

وفي الوادي تموت..
ونحن نكبر في السلاسل
طلعت من الوادي مفاجأة
وفي الوادي تموت على مراحل
ونمر الآن عنها جيلا بعد جيل
ونبيع زيتون الجليل
ونبيع تاريخ الجليل (٥٣)

ب- القصائد المتقابلة:

تحمل القصائد المتقابلة عنصر مفارقة السياق، حيث يصير السياق المعنوي المعاكس بين الشاعرين حاملا رؤية متكاملة عن المدينة بين الفلسطيني والإسرائيلي؛ لنرى كيف تحمل رؤاهم التي قد تبدو معاكسة للمكان ذاته تكاملا للصورة عند الناقد الذي يعنى بترجمة هاتين الرؤيتين المعاكستين إلى استجلاء صورة عن المكان في كلّ من الذهنية العربية والإسرائيلية.

شولايت	درويش	المغزى المفارق
سداسية وارسو	سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا	الهروب من الوطن إلى المنفى، ومن المنفى إلى الوطن المتوهم
في المستشفى	تقاسيم على الماء	مفارقات الحب المحبَط في المكان ذاته (فلسطين/ إسرائيل)

نأتي إلى (سداسية وارسو) التي أفردت لها شولاميت هارئيفين قسما كبيرا من ديوانها، لتعود بنا من قلب (القدس المفترسة) إلى الجذور؛ إلى وارسو- بولندا حيث وُلدت لتطلق عليها (مدينة ما وراء البحر) واصفة في خماسيتها رحلة الانتقال من بلاد ما وراء البحر إلى القدس التي كانت تظن أنها الوطن.

ومن المعروف أنّ شولاميت كانت قد هاجرت هي وأسرتها في أعقاب أحداث النازي إلى فلسطين [٥٤] هربا وطمعا في مستقبل ووطن مختلف وعدتهم به الأحلام الصهيونية ؛ ذلك الوطن الذي لم تجده، فهربت بالذكرى إلى الوطن الحقيقي؛ أرض الميلاد لتطلق على خماسيتها אזכרה לורשה (تأبين لمدينة وارسو) وكأنها تؤبّن معها ذكرياتها القديمة بوجود وطن . حيث يصبح الشعر هنا تعبيرا لا عن مأساة الشاعرة فحسب، لكن عن مأساة جيل بأكمله من اليهود،وهي بهذا تصبح جزءا من معاناة جيل بأكمله يرتع في الاغتراب عن المدينة.

تحكي القصائد الستة ذات العناوين الموحية قصة النزوح من الوطن الأول إلى ما ظنّه المهاجرون وطنا، لتستدعي في قصائدها الشاعرة التراث التوراتي القديم لتضفي على حدث الهجرة الحديث رؤيتها في الماضي. فقصيدتها الأولى העיר מבעד לים (مدينة ما وراء البحر) تحكي فيها قصة الفتاة الصغيرة التي كانت تقف يوما في شرفتها في مدينة ما وراء البحر مبتهجة بالحياة لكن صوت القتل / أحداث النازي أجبرتها على ترك ذلك الوطن.

הרבה מתים ברחובות،
ושוט،
הצליף השוט-
נפלו יונים ונתרסקו،
הנערה צנחה ממרפסתה،
הנשר שדרשתו פקעה،
והשמים צלצלו צלצול אחד،
לא לא אינך יכול לשמוע،

אמר אם כן אגדה היא،
כי אגדה על עיר،
מעבר לים. (٥٥)
أموات كثر في الشوارع،
وسوط
جلدَ السوط-
سقط حمام وتحطم،
سقطت الفتاة من شرفتها،
الجسر عموده تصدع
وطنَّت السماء طنينًا آخرًا.
لا لا لا تستطيع أن تسمع
قل إن كان كذلك أنها أسطورة،
لأنها أسطورة عن مدينة ما وراء البحر.

ثم تتوالى قصائد السداسية (أحياء) שכונות التي تصف فيها بيع الوهم على أيدي تجار وسماسرة الهجرة إلى فلسطين لتصف رحلة صمود اليهود وأنهم ظلوا رغم كل شيء أحياء.

ثم قصيدة (كستناء) ערמונים والتي أرادت بها شجرة الدلب المذكورة في التوراة، وفيها تمزج شولاميت القديم بالحديث حيث تعود بنا إلى قصة اقتحام فلسطين على يد (يشوع بن نون) لتلقي بظلال هذه القصة على الواقع الحديث، بعد اقتحام الصهاينة لفلسطين حديثا وأكلهم المدينة شبرا شبرا كما يؤكل خبز السلت المقدس، لذا تذكر شولاميت (القمر) لتذكرنا بمدينة (أريحا) التي يعني اسمها (مدينة القمر) وتقول إنّ اللعبة القديمة تتجدّد.

التهمنا القمر بأكمله (استولينا على المدينة بأكملها) قطعة، قطعة، كرغيف خبز طريّ (رغيف خبز أبيض من دقيق السُّلت حلو المذاق يؤكل في السبت عند اليهود)

ثم تأتي القصيدة الرابعة (بستان المدينة إثر الإخلاء) גן העיר אחרי הפינוי والتي تقص فيها علينا الشاعرة قصة الخذلان في بولندا وفلسطين، وإخلاء المدينة بعد غزوها كما رأينا في القصيدة التي سبقتها ، لنشاهد مظلوما يقتل مظلوما، ومقتولا يصير قاتلا ؛ فمن ظلموا وشُردوا على أيدي النازي ها هم يظلمون ويشرّدون غيرهم.

כאן،
ילדה לבנה וגמישה،
שנצח אותה הירה،

צנחה מעל מרפסתה،
לבין פרחי -איש שבגן-
ובו חכו חילים،
חכו לילדה חילם (٥٦)
هنا-
فتاة بيضاء ورقيقة
قهرها البدر-
سقطت من على شرفتها
بين أزهار النار التي في البستان-
وانتظرها الجنود،
انتظر جنودٌ الفتاة.

ثم تأتي قصيدة (سبعة) שבעה، والتي يتحيّر فيها المتلقي ليعرف دلالة الرقم سبعة ؛ ذلك الرقم المقدّس في الأدبيات الشرقية القديمة ، غير أنّ المتمعن في القصيدة يشاهد أطلال المدينة / فلسطين بعد الاقتحام أو فلنقل بعد خلقها خلقا جديدا لتتهيأ للمحتل الجديد، فنتذكر الأيام الستة لخلق الإنسان ، ونتساءل كيف بدت الحياة في اليوم السابع ؟

ثم تأتي القصيدة الأخيرة في السداسية (ليس كسفينة) לא כספינה والتي يحيلنا عنوانها إلى أشهر سفينة في التاريخ (سفينة نوح) وفيها تقترن أداة النفي بلفظة السفينة ليجد المتلقي نفسه منذ العنوان في حالة إنكار لأن تكون المدينة الجديدة سفينة نجاة تلم شتات اليهود كما فعلت سفينة نوح ، لأن المدينة كما جاء في العنوان الأول (مفترسة).

סבי לא צוה ליורש،
לא פרש מפרשי צפיות،
לא עשה מטתו חשובה،
ולא כספינה הפליג (٥٧)
جدي لم يوص لوارثٍ
لم يفرش مفارش ملاحف
لم يجعل سريره مهمًا
ولم يبحر كسفينة

وهنا تتخذ هذه القصائد التي تبدو للوهلة الأولى ذات مسحة دينية الطابع السياسي، إذ تلقي الشخصيات المنتقاة فيها بظلالها على الواقع السياسي في إسرائيل، وهنا يمكن لأيّ نص أن يتخذ الطابع السياسي، ليس لأنه في ذاته سياسي لكن لكون السياسة تكمن

في كل نص، إذ يعبر النص عن الخلفيات الثقافية والاجتماعية الكامنة وراءه، وهنا تتجلى قيمة التقاطعات التناصية. (٥٨)

"فكتابة الشعر السياسي، لا القراءة فحسب، ترتبط بمفهوم المسؤولية، التي قال بها جاك دريدا، وهو ما يتجلى في شرح التناقض، الكامن في شرح السياقات التاريخية للنصوص..."(٥٩)

وإذا كانت المدينة/ الوطن عند شولاميت سواء أكانت بولندا أم فلسطين قد صارت منفى، فإنّ درويش يصف لنا في مطوّلته (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) كيف تحوّل الوطن للفلسطيني ليكون منفي يدفع الفلسطيني للهرب خارجه إلى منفى جديد.

يقول درويش:

وما كان حبّا
يدان تقولان شيئا وتنطفئان
قيود تلد
سجون تلد
مناف تلد
ونلتف باسمك
ماكان حبا
يدان تقولان شيئا .. وتنطفئان..
ونعرف.. كنّا شعوبا وصرنا حجارة
ونعرف، كنت بلادا وصرت دخان
ونعرف أشياء أكثر
نعرف، لكن كل القيود القديمة
تصير أساور ورد
تصير بكاره
وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان
من نسل تذكرة، وتربّى بمطبخ باخرة لم تلامس مياهك
ما اسمك؟
- **نسيت**

وما اسم أبيك؟
- **نسيت.**

وأمك؟

- نسيت
وهل نمت ليلة أمس؟
- لقد نمت دهرا
حلمت؟
بماذا؟
- بأشياء لم أرها في حياتي. (٦٠)

تحمل لفظة (المدينة) التي تتكرر في سداسية وارسو سلسلة من تداعيات المعاني المتداخلة تحت لواء السياق الأكبر (القدس مفترسة) ؛ إذ تبدو المدينة بأكثر من وجه ، فهي تارة تذكر مدينة (وارسو) مسقط رأسها فتصفها ب(الأسطورة) لتقارن أو لتوضح الفارق بين المدينتين ، ثم تعود إلى المدينة المحتّلة/الوطن المزعوم لتصفه (بالخبز المأكول) و(القمر) رمز أريحا في سفر يشوع في العهد القديم ، ثم ب(السفينة) التي ليست بسفينة نجاة ، ونراها تكرر لفظ (المدينة) في كل قصيدة من القصائد .

أمّا درويش فإنه يذكر لفظة (المنفى) و(السجون) و(القيود) التي تولد مرافات للوطن الذي تركه سرحان وسافر على السفينة ظانا أنها (سفينة) نجاة تحمله إلى واقع مختلف ، لكنه لم يكن يعلم أنّه سافر إلى منفى جديد.

وسرحان يضحك من مطبخ الباخرة.
يعانق سائحة، والطريق بعيد عن القدس والناصرة
وسرحان متّهم بالضياع وبالعدميه
.....
ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي .. وأرجع
(حلم قديم – جديد)
....
وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر.
سرحان يعرف أكثر من لغة وفتاة. ويحمل تأشيرة
لدخول المحيط وتأشيرة للخروج . ولكن سرحان
قطرة دم تفتّش عن جبهة نزفتها.. وسرحان
قطرة دم تفتش عن جثة نسيتها .. وأين؟
ولست شريدا.. ولست شهيدا.
ورائحة البن جغرافيا.
وسرحان يشرب قهوته..
ويضيع. (٦١)

ثم نشاهد الحب سجينا سرير المستشفى على إثر الحروب ، حيث لا أمل في حب في ظل هذه المدينة المفترسة.

تقول شولاميت في قصيدة (في المستشفى) בבית חולים:

ראי יקירה-
מבעד לכתפתך השחוחה،
מבעד סנורך הצחור
המות החליק והלך،
ואת לבנה ולך לא מובן.
מדדת חיים בכפית הרועדת،
מעל הסנור הלבן،
אל תבואי את לילי אל לבנך לאסף،
מחר יצעדו אבלים בסך
שחור וכסוף. (٦٢)

انظري عزيزتي-
من وراء كتفك المنحني
من وراء مَرْيَلتك ناصعة البياض-
الموت دنا ثم ابتعد.
وأنتِ-
وأنتِ بدرٌ ولا يُفهم لكِ.
سبرت غور الحياة بالمعلقة المرتعشة
من فوق المريلة البيضاء.
لا تجلبي ليلي إلى بياضك لتقطفي.
غدًا يخطوا الحَزَانى بغطاءٍ
أسود وفضيّ.

أمّا درويش فبالرغم من كل شيء فمازال بوسعه أن يحب ويتمنى أن يحب يقول في قصيدته (تقاسيم على الماء)

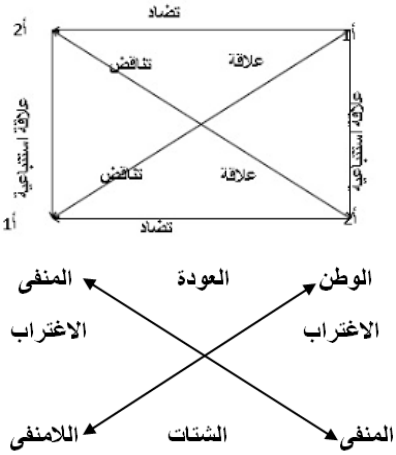
أحبك يوما .. وأرحل
تطير العصافير باسمي
وتُقتل

أحبك يوما
وأبكي
لأنك أجمل من وجه أمي
وأجمل
من الكلمات التي شردتني...
على الماء وجهك
ظل المساء
يخاصم ظلّي
وتمنعني من محاذاة هذا المساء
نوافذ أهلي.
متى يذبل الورد في الذاكرة
متى يفرح الغرباء؟
لكي أصف اللحظة العائمة
على الماء
أسطورة أو سماء...
وتحت السماء البعيدة
نسيتك
تنمو الزنابق هناك بلا سبب
والبنادق
هناك بلا غضب
والقصيدة (٦٣)

غير أن الحبيبة عند درويش تمثل الوجه الآخر للوطن الذي يحبه رغم (البنادق) والحرب وكل شيء، فمازال هناك متسع للحب في هذه المدينة. وهنا لا يمكن "أن نمنح النص الشعري السياسي هوية ذاتية، بل تحوي بداخلها تعددية ملحوظة؛ فهي متجانسة مع نفسها، وتعكس في الوقت ذاته فصاما عن نفسها، لذلك فإنّ قراءة الشعر دائما ما تبعث في نفس القارئ شيئا من الخلط بين ماهو ذاتي وما هو جمعي " (٦٤) وهو أمر يأتي في النهاية من التأويل والذائقة التي تنبع من القارئ ذاته. حيث يصبح مناط عملية الفهم والتأويل هو " إدراك التحدي الذي يكمن في الربط بين الكلمات والسياق، والذي يشكل لب ماهو سياسي". (٦٥)

الخلاصة:

ومن ثمّ ؛ فإننا وبتحليل كلّ من القصائد المتكافئة والمتقابلة بطريقة جريماس، التي تمثل نسقين فكريين يكملان صورة القدس في نموذجين للذهنية الإسرائيلية والفلسطينية، نستطيع أن نستنتج ما يلي:



يحمل الشكل السابق الخلاصة التي تمّ التوصل إليها من خلال مقارنة سياق القصائد المتقابلة بوصفها سياقات معنوية تتضمن عددا من الثنائيات التي تبرز الأزمة المسيطرة على نسقين فكريين ؛ الفلسطيني والإسرائيلي، حيث "إنّ المربعات السيميائية ترسم عالما خاصا في مقابل عالم الناس ليلاحظ الاختلاف بينهما أو الاتفاق، ومكامن الشعرية تكمن في الرسم المغاير لعقيدة الغير وتوقعاتهم ، وتقوم هذه المحاور كلها على الإحصاء الذي يفترض التأويل." (٦٦)

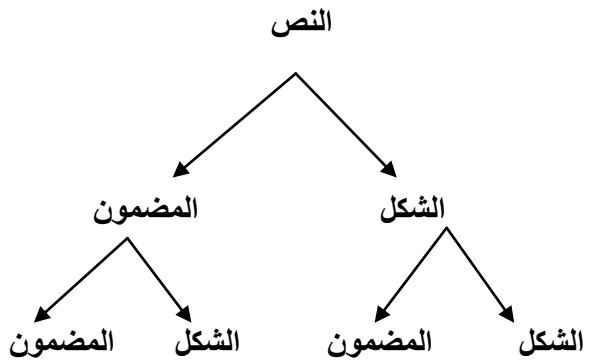
وهنا نلاحظ أنّ مجمل القصائد التي ذكرناها تحتوى بين طياتها رؤية للمكان/القدس/ فلسطين فتضم عددا من الثنائيات: (الوطن الدرويشي) في مقابل (المنفى الشولاميتي)، وفي المقابل فإنّ فلسطين أو القدس المفترسة لم تمثل لشولاميت إلا (اللاوطن) فهي لا تقوى على القول إنها وطن حقيقي، وفي الوقت نفسه فهي ليست كوارسو مثلا التي رغم كونها مسقط رأسها لكنها تظل حسب العقيدة الراسخة بداخلها مكانا (للشتات). أمّا درويش فإنّ فلسطين / القدس رغم كونها (الوطن) الحقيقي إلا أنها تظل وطنا محتلا، لا يحمل إلا ذكريات تجعله نقيضا للمنفى (اللامنفى) لكنه لا يحمل صورة وطنه الحقيقي ،لذلك يكون عنوان الديوان وسطا بين الحب والكراهية (أحبك أو لا أحبك)، ويبقى حلم (العودة) قائما؛ ومن ثمّ يصبح (الاغتراب) قاسما مشتركا يسيطر على النسقين.

المبحث الثاني

صورة القدس في السياقات الصغرى

أ- سيمياء الألوان:

السيميوطيقا - كما هو معلوم- عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب [٦٧] وتحديد البنيات العميقة الكامنة وراء البنيات السطحية المتجلية فونولوجيا، وصرفيا، ودلاليا، وتركيبيا. ومن ثم، تستكنه السيميوطيقا مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية، وتبحث جادة عن أسباب التعدد ولانهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة، وترصد الأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل والملفوظات والخطابات. ومن ثم، فالسيميوطيقا لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ماقاله. أي: إن السيميوطيقا لايهمها المضمون ولا حياة المبدع أو سيرته، بقدر ما يهمها شكل المضمون، كما يظهر ذلك جليا في هذا الشكل[٦٨]:



وإذا تتبعنا أسلوب جريماس في التحليل سنجد أنّ أسلوب جريماس يعدّ الأنسب من بين أساليب التحليل السيميائي؛ إذ إنّه يعنى باستنباط الدلالة ؛" فقد اهتم جريماس في أبحاثه بالدلالة، وشكلنة المضمون، معتمدا في ذلك على التحليل البنيوي، وتمثل القراءة المحايثة، ورصد الخطابات النصية السردية. ويعتمد منهجه السيميوطيقي على مستويين: سطحي وعميق. إذ ينقسم المستوى السطحي بدوره إلى مكونين: مكون سردي ينظم تتابع الحالات، وتسلسل التحولات، ويرصد البنية العاملية. أما المكون الخطابي، فيعنى داخل النص بالبنية الفاعلية، وتحديد الصور وآثار المعنى. أما على المستوى العميق، فيتم الحديث عن مستويين: مستوى المربع السيميائي المنطقي، ومستوى التشاكل السيميولوجي."[٦٩]

وبناء على ذلك، فإننا إذا تطرّقنا إلى الصورة باعتبارها سياقا أدنى من سياقات تحليل القصيدة سنجد أننا أمام عدد من الأضداد والتباينات التي تشكّل صورة القدس

وتعيّنها في أذهان المتلقين.

تفكيك سيمياء الألوان:

تحتل سيمياء الألوان مكانا كبيرا من الوصف عند كلّ من شولاميت ودرويش، فتتجسد من خلالها صورة القدس كما تصورتها مخيلتهما الشعرية، ونجد ذلك واضحا مع كل تيمة أو موضوع يدور صداه في المكان.

فعلى سبيل المثال:

تصف شولاميت أكذوبة (القدس مدينة السلام) في قصيدتها الافتتاحية (القدس مفترسة) فتقول:

تخدع بالسكون في أنها

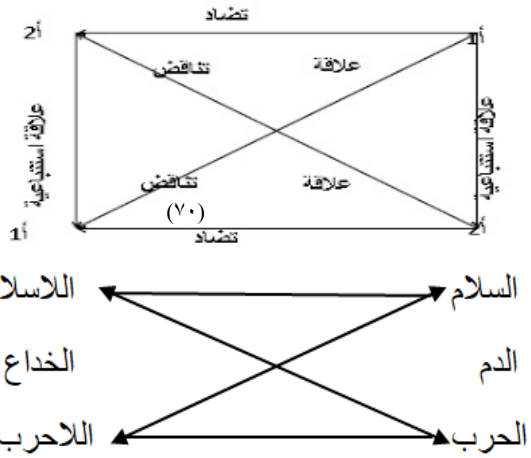
تلقي بسلام وردي– سلام الشعراء

أمّا درويش فيقول واصفا أكذوبة تعايش الأديان داخل القدس في المزامير، فيقول:

نرسم القدس:

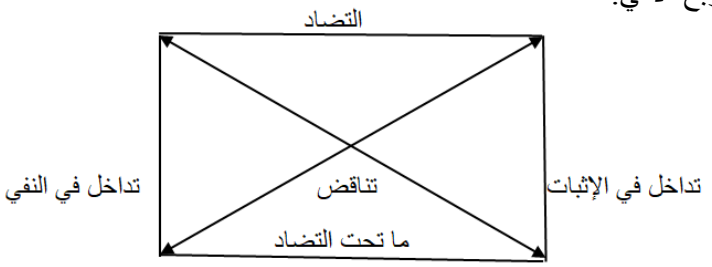
إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة. أشباه عصافير تهاجر

وصليب واقف في الشارع الخلفي. شيء يشبه البرقوق



ترسم الألوان بين شولاميت ودرويش صورة شديدة الخصوبة والحركة في رسم صورة السلام بينهما، والمفارقة أنّ كلا منهما يصف السلام في القدس بصفة الخداع وذلك عبر اقتران الأفعال بالألوان لتعطي معنى المفارقة ؛ كاستخدام شولاميت للفعل (تخدع) مع (السلام الوردي) لتعطي معنى (اللاسلام) ، في حين يستخدم درويش الفعل (نرسم) لرسم صورة القدس المخاتلة حيث تقف الصورة في المنتصف بين (السلام والحرب) ،(فالخضرة) رمز الخير (داكنة اللون) تتعرى فوقها القداسة ، بينما الصليب (يشبه) (البرقوق) الأحمر القاني أي أنه ملطّخ بالدم رمز (الحرب).

وتبدو مربعات الثنائيات ممتدة إلى صلب الدراسة المعنوية ، فهي ليست كما يبدو دراسة بنيوية شكلانية فحسب، بل تأتي لتؤكد بنية التضاد والتناقض والتداخل إثباتا ونفيا كما في المربع الآتي:



فإذا تأملنا بنية التضاد المؤدي إلى بيان تناقض وجه الحب بين شولاميت ودرويش، نجد أنّ الألوان تشكّل اللاعب الرئيسي الذي يرسم صورة الحب في القدس، لتصبح في نظر شولاميت (مفترسة) ، لكنها عند درويش تصبح المكان القابل للحب أحيانا وأحيانا للاحب ولكن ليس الكراهية لأنه يبقى دوما الوطن.

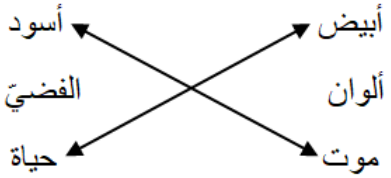
تقول شولاميت في قصيدة (في المستشفى) בבית חולים:

ראי יקירה-
מבעד לכתפתך השחוחה،
מבעד סנורך הצחור
המות החליק והלך،
ואת לבנה ולך לא מובן.
מדדת חיים בכפית הרועדת،
מעל הסנור הלבן،
אל תבואי את לילי אל לבנך לאסף،
מחר יצעדו אבלים בסך
שחור וכסוף. (٧١)

انظري عزيزتي-
من وراء كتفك المنحني
من وراء مَرْيَلتك ناصعة البياض-
الموت دنا ثم ابتعد.
وأنتِ-
وأنتِ بدرٌ، ولا يُفهم لكِ.
سبرت غور الحياة بالمعلقة المرتعشة
من فوق المريلة البيضاء.
لا تجلبي ليلي إلى بياضك لتقطفي.

غدًا يخطوا الحَزَانى بغطاءٍ
أسود وفضيّ.

بينما يقول درويش في قصيدة (تقاسيم على الماء):
أحبك
والأفق يأخذ شكل سؤال
أحبك
والبحر أزرق
أحبك
والعشب أخضر
أحبك زنبق
أحبك خنجر (٧٢)



الخلاصة؛ يمثل اللونان الأبيض والأسود ليس فقط نقيضين قد يعبران عن الموت والحياة، بل إنهما يعبران عند شولاميت في قصيدة (في المستشفى)، حين يقف الحب وراء أسوار المرض أو الإصابة بسبب الحرب، عن الشيء نفسه؛ وهو (موت) الحب وكل معاني الحياة في المكان/ القدس حين تصبح مفترسة.

أمّا درويش فمازال بوسعه أن يحب رغم الآلام والمنفى، ومازال الألوان تشكّل الصورة عنده (الأخضر- الأزرق- الأحمر- الأبيض) لتضع حدًّا فاصلا بين الموت والحياة وتقول إنّه ورغم كلّ شيء فمازال هناك متّسع للحب، ورغم شكوك الشاعر التي يعلن عنها مع عنوان الديوان (أحبك أو لا أحبك) فمازالت الحبيبة صنو الوطن في قلبه وعقله.

ويبقى اللون (الفضيّ) في الصورتين حدّا فاصلا كنصل السكين وحد الخنجر يفصل الحياة عن الموت (حدّ الخنجر) ، ويفصل النور عن الظلام (الفجر الفضي)، وتلك هي حقيقة الحياة في القدس حياة يعيش السكان فيها دوما على حافة الخطر .

ب- سيمياء استدعاء الشخصيات التراثية:

وإذا كنّا هنا بصدد الحديث عن سيمياء استدعاء الشخصيات في النص الشعريّ ، فيجب أولا أن نعرّج سريعا على مفهوم (الشخصية) مميزين إياه عن (الشخص)؛ فالشخص هو الإنسان الموجود في الواقع الذي يعيش في الزمن المعلوم الحقيقي .

أمّا الشخصية فهي " علامة لسانية وكائن ورقي تنشئه المخيلة والكلمات يستخدمه المؤلف ليوهم القارئ بصدق الواقع ..." (٧٣)

أمّا الشخصيات التراثية فإنّ استخدامها في طيات السرد أو الشعر فإنّه يحيل إلى معان محدّدة تفرضها الثقافة ويريد المبدع إحالة القارئ إليها ؛ لذلك فإننا عند دراسة هذه الشخصيات وفك رموزها ومالا تحيل إليه في بنية العمل ، فيجب علينا توضيح خلفية هذه الشخصيات المعرفية ، وذلك بإحالتها إلى السياق الحاضن الكبير ؛ ألا وهو السياق الثقافي العبري أو العربي ، وذلك لنعرف كيف تمّ إدراج مفردات السياق الثقافي في طيات السياق الأصغر والذي تمثله قصائد الديوانين مثار البحث ، وهو الأمر الذي يجعلنا باستخدام المقارنة نقف على الجذور الثقافية البعيدة التي استقى منها كلٌّ من شولاميت ودرويش صورة القدس في خطابهما الثقافي.

وبتصفّح الديوانين/ السياقين الكبيرين موضع البحث، نجد أنفسنا أمام نوعين من الشخصيات التراثية التي أفاد منها شولاميت ودرويش في رسم صورة (القدس المفترسة) عند شولاميت والقدس التي لا يعرف درويش إن كان يحبها أو لا يحبها؛ وهما الشخصيات الدينية والتاريخية.

فشولاميت تعود بنا في ديوانها إلى عصر الكتاب المقدّس لجد جلّ شخصياتها شخصيات دينية مستقاة من قلب الثقافة الدينية اليهودية ، لتعيد من خلال استخدامها بناء صورة جديدة عن (القدس المفترسة) ، وربما تريد أن تقول إنّ جذور افتراس هذه المدينة لقاطنيها بعيدة جدا، ربما تعود إلى عصر الكتاب المقدس وأجداد اليهود.

تقول شولاميت في قصيدتها (نقود قديمة) **מטבעות עתיקים:**

כשמת סבי בהר، איש לא ידע לקבוע
היכן נגמר גופו ומתחילים טרשים،
לכן אמרו- ישר היה האיש כצוארי חטה. (٧٤)

حينما مات جدي في الجبل، لم يعرف أحد تحديدا
إلى أين ينتهي جثمانه، وتسمروا في أماكنهم
لذلك قالوا_ كان الرجل صالحًا كأعواد القمح.

تحيلنا شولاميت في هذا المقطع إلى أحد المشاهد الأولى التى تؤكد وجهة نظرها في القدس، وهو مشهد موت موسى على مشارف المدينة (٧٥)

وكأنها تريد أن تقول إنّ هذه المدينة ملعونة منذ البداية ؛ منذ موسى الذي خرج باليهود من مصر إليها وتاه مع قومه في البريّة ، ليجد نفسه حينما صار على مشارف المدينة الحلم يرى السراب لأنه يموت وهو يراها دون أن تطأ قدماه إياها.

تستخدم شولاميت كلمة (الجد) بتنويعات شتى لتحيل المتلقي في النهاية إلى اتصال سيرورة تاريخ اليهود في هذه الأرض قديما وحديثا ، بل وربما تحيل المتلقي إلى سؤال حول حقيقة ما تعلّمه وعرفه عن تاريخ أجداده في هذه الأرض ، فعدم

المعرفة (عدم تحديد مكان قبر موسى حتى اليوم) يجعل الأحفاد يقولون ما شاءوا حوله (كان صالحا) وينسجون حول هذه الشخصية ما شاءوا من قصص تثبت أحقيتهم في هذه الأرض.

وتنزل شولاميت من سيمياء الجد إلى (الآباء والأبناء) لتتواصل سيرورة التيه واللعنة فتقول في قصيدتها (آباء وأبناء):

האב אחר، הבן נבחר،
משחר צר נולדת משפחה،
ינוקת אש، דמה דרדר،
בדהר מתקשרים אחים
ואב חדש נולד בממחנות. (٧٦)

الأب تأخر، والابن اصطُفي
من فجر العصر الحجري تكونت الأسرة
متوهجة تشبه الدردار
في العدْو يتواصل الأخوة
وأب جديد يُولد في المخيمات.

يحيلنا هذا المقطع إلى الأب الأكبر إبراهيم الذي تفرّع من نسله الأبوين الأولين ؛ إسحق وإسماعيل اللذين يمثلان بداية تاريخ العداء بين بني إسرائيل والعرب (٧٧)

لتقول إنّ قصة العداء قديمة قدم قصص الكتاب المقدّس وها هي تتجدّد في إقامة إسرائيل مخيماتها على أرض فلسطين المغتصبة تماما كما اغتصب إسحق حق إسماعيل في البكورة وتتساءل أين الأب ليحكم بين الإخوة المتنازعين ، وهنا يحمل (الأب) الذي تأخر لا دلالة تراثية فحسب ، تشير إلى تأخر إبراهيم عن هاجر في العراء ، بل تمتد لتصبح الدلالة لاهوتية ، تدلّ على غياب العدالة الإلهية التي زرعت البغضاء بين الأخوين قديما وحديثا، لتستعير شولاميت مفهوم (الآب) الراعي ضمنيّا مضمّنة إياه صورة إبراهيم الذي لا تصرّح باسمه لتترك الإجابة للمتلقي ؛ ليتساءل هل الأب الغائب عن المشهد إبراهيم أو الإله.

ولا تكتفي شولاميت بهذا بل تعيدنا إلى تاريخ أقدم ألا وهو تاريخ العداء الأقدم الكائن منذ نوح الأب الأكبر لسام وحام المتعاديين اللذين تفرع عن نسلهما – كما ورد في سفر التكوين- بنو إسرائيل والكنعانيون. (٧٨)

تقول شولاميت في خماسية (أبناء نوح):

في قصيدة (الطوفان) מבול:

פתח ביתך לטרף،
ויאיר עינך ככלות האור،
קרע אשנב למבול،
ויאוב בדמך והיה למסתור

ככלות שנות נח،
ומשקו על הים،
גם אני בבשרי הער
המקדם שנותיו בבקר،
הקצבתי מחבוא לסער. (٧٩)
افتح بيتك للمفترس
فتلمع عيناك بانتهاء الضوء
اكسر نافذة للطوفان
وأقبل بجرحك ليكون مخبأ
بانتهاء سنوات نوح
وأهله فوق اليم
كذلك أنا بجسدي السيء
المتقدم في السن
خصصت في الصباح مخبأ للعاصفة

تستخدم شولاميت (الطوفان) لتمثل نموذجا مكافئا للنجاة ، ولعلّ ابتداء شولاميت بهذه القصيدة الخماسية قد يكون رمزا معادلا للصهيونية التي حملت المهاجرين اليهود من كل صوب وحدب إلى فلسطين.

ثم تنهي خماسيتها بقصة تمثل نهاية قصة الطوفان في سفر التكوين أو فلنقل نهاية للصهيونية وابتداء لمرحلة جديدة من تاريخ عداء الإخوة على الأرض الجديدة ،ألا وهي قصة لعنة نوح لحام، صحيح أنّ الأرض التي وطأها نوح وأولاده في التكوين مختلفة (جبل أراراط) ، إلا أنها تظل تحمل رمزية المهرب من الشتات القديم .

تقول شولاميت في قصيدة (كهذه الخطيئة)כחטא הזה:

כמלים האלה
כבר לא נגיד לעולם.
נח אמר ובניו נכלמים.
אבינו פורס מכרסו בכבוד
ומונה את חייו בלחם
ועושה רצון-בוראו ביינות.
אנחנו יודעים،
מלטנו חיינו.
כחטא הזה
כבר לא נחטא לעולם. (٨٠)
بهذه الكلمات

لن نتكلم أبدا
تكلم نوح وأبناؤه خجولين
أبونا يمد بطنه باحترام
ويقتات على الخبز
وينفذ مراد خالقه في النبيذ
نحن نعرف
أنقذنا أنفسنا،
من مثل هذه الخطيئة
التي لم نقترفها أبدا
بينما تقول في قصيدة (حام)חם :

נח קרח، נח שוטה،
צלוחית של פליטון מארון ריש-לקיש.
אני אתחבא בעיני הנמר
תראה איך תרקד בהר אררט،
תראה איך תשחט،
בדיוק כמו אל.[٨١]

تشير هاتين الفقرتين إلى قصة شرب نوح الخمر وتعريه أثناء سكرته ثم رؤية أبنائه عورته؛ ليغض سام بصره بينما ينظر حام، فيلعنه أبوه حين يعلم بذنبه بعدها.

وكأنها تريد القول إنّ تاريخ العداء قديم قدم الدهر، لتتساءل عن مصير العدالة الإلهية التي جعلت من الإخوة أعداء دونما سبب حقيقي.

أمّا محمود درويش فيستعير نوعين من الرموز فهو تارة يستعين برموز التاريخ وتارة بالرمز الديني ، فصورة (صلاح الدين) القابعة في الذهنية العربية بوصفها رمزا ربما وحيدا في التاريخ العربي لاسترداد بيت المقدس من أيدي المغتصبين نجدها جلية في شعر درويش تماما كمعظم الشعراء العرب الذين يتباكون على ماضيهم السليب فيقول في قصيدة (تقاسيم على الماء):

ماذا يقول البرق
هل كنت في حطين
رمزا لموت الشرق
وأنا صلاح الدين
أم عبد الصليبيين [٨٢]

كذلك نجد الرمز الثاني الذي يستخدمه درويش هو رمز المسيح التي كانت فلسطين أرضا لتعذيبه ومكانا هرب منه صغيرا ليعود إليه كبيرا فيواصل رحلة عذابه وآلامه فيها فيقول في قصيدة (قتلوك في الوادي):

طوبى لمن نامت على خشبة
ملء الردى .. حيّة
كذلك يقول في القصيدة نفسها:
إنّا تعلمنا البكاء بلا دموع (٨٣)
ويعود ليستخدم رمز الصليب في قصيدة (مرة أخرى):
مرة أخرى
نزلنا عن صليبنا
فلم نعثر على أرض
ولم نبصر سماء (٨٤)

أما قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيرتيا) فتأتي بوصفها وثيقة إدانة للعرب أنفسهم حين فرّطوا في أرضهم وتعاملوا مع العدو :

وصاح بهم فجأة:
لماذا أكلتم خضارا مهرّبة من حقول أريحا؟
لماذا شربتم زيوتا مهرّبة من جراح المسيح؟
وسرحان متّهم بالشذوذ عن القاعدة.

ويقول أيضا:

يجلس عيسى إلى مكتب يوقع صفقة خمر وأقمشة
ويحيي العساكر باسمك . باسمك تحفظ في خيمة
وتُعلّب في خيمة. لا هوية للخيام. إذا
احترقت .. ضاع منك الوطن. (٨٥)

وخلاصة القول؛ إنّ (الرموز الأبوية) التي استخدمتها شولاميت متضافرة مع رمز (الإله المفتقد) ليست إلا صورة من صور الاغتراب عن الإله، كذلك تأتي رموز درويش الدينية مستلهمة نموذج (المخلّص المفتقد)؛ تماما كنموذج (جودو) الذي لا يأتي أبدا؛ ليبدو كلا الشاعرين وكأنه استغل الرموز الدينية ليوحي برؤيته في السلام المستحيل في أرض (القدس المفترسة) التي لا يعرف المرء إن كان حقا يحبها أم لا.

يقدّم ديوان شولاميت هارئيفين (القدس مفترسة) صورة شرسة للمدينة التي لا ترحم قاطنيها والمستنجدين بها من اليهود؛ فمن خلال تتبّع السياق العام لقصائد الديوان؛ تبدو القصائد وكأنها وضعت بطريقة منهجية بترتيب مضموني لا زمني، لتبدو قصائد الديوان كجديلة واحدة لا تنفصم روحا أو أجزاء، ولا يمكن إحلال واحدة منها مكان الأخرى، وكأنها تسرد مسيرة اليهود في هذه المدينة المفترسة من الحديث إلى القديم؛ أي من عصر شولاميت رجوعا إلى عصر الآباء وجذور أزمة اغتراب اليهود ومن قبلهم بني إسرائيل في المدينة.

أمّا ديوان درويش (أحبك أو لا أحبك) فنجد أن هذه الروح المترددة التي ينطق بها

العنوان هي نفسها تلك الروح التي نلمح أصداءها في الديوان نفسه؛ فيمكن للمتلقي أن يغيّر في البناء المعماري للديوان فيما عدا قصيدتي الافتتاح والختام، فلا وحدة عضوية، وإنما روحا واحدة تسيطر على الديوان، كذلك وبعكس مفردات الصورة القاطعة والحادة عند شولاميت، تأتي عناصر الصورة متنوعة خصبة عند درويش وهو ما يظهر في تقنية استخدام الألوان بينهما.

هكذا تبدو صورة مدينة القدس قاطعة القسوة ظالمة لقاطنيها منذ فجر تاريخ اليهود عند شولاميت، إذ تستخدم رموزا ذات دلالات قاطعة، بينما تظل صورة المدينة عند درويش تحمل مزيجا من التردّد بين القسوة والحنو تجعله يتردّد في محبتها تارة والنقمة عليها تارة أخرى.

نتائج الدراسة:

١- تمتّع الديوانان بروح الاتساق العام في ترتيب القصائد؛ حيث افتتح الديوانان بمطولتين رئيستين هما: (القدس مفترسة) في ديوان شولاميت، و(مزامير) في ديوان درويش.
كما تمّ اختتام الديوانين بمطولتيْن تنقسم كل واحدة منهما إلى سوناتات هما: (أبناء نوح) عند شولاميت، و(سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) عند درويش.

٢- تبدو الوحدة العضوية واضحة جلية في ديوان (القدس مفترسة) لشولاميت هارئيفين، حيث تفضي كل عتبة في الديوان إلى الأخرى، وكل قصيدة إلى التي تليها، وكلها تأتي لتفسير عنوان الديوان.

٣- بينما يخلو ديوان محمود درويش (أحبك أو لا أحبك) من الوحدة العضوية، ويحل محلها روح الاغتراب التي سيطرت على قصائد الديوان؛ بحيث يمكن تبديل قصائد الديوان من حيث الترتيب فيما عدا قصيدة الافتتاح، وقصيدة الختام.

٤- تبدو النتيجة النهائية من مقارنة الشكل العام للديوانين تنم عن روح الاغتراب التي سيطرت على النسق الذهني الذي رتّبت القصائد وفقا له في كل ديوان؛ ففلسطين بعامة، والقدس بخاصة مكان للاغتراب في النسقين.

٥- أمّا عن مقارنة الوحدات الأصغر في الديوانين باستخدام مربع جريماس نفسه، والتي سقنا منها وحدتي: صورة اللون، وصورة الشخصيات التراثية المستدعاة فسنجد:

أ- تمثل المساحة اللونية في ديوان (القدس مفترسة) مساحة الضد فحسب، إذ تتأرجح الصورة بين الضديْن؛ الأبيض والأسود ويعبر كلاهما عن صورة الموت التي تسيطر على المدينة وقاطنيها.

ب-تتنوع المساحة اللونية في الصورة البصرية في ديوان (أحبك أو لا أحبك)، لنجد (الأحمر، والاخضر، والأزرق، والأبيض) لتبقى مساحة من الحلم والحب ماتزال تقطن المكان برغم كل شيء في رؤية درويش.

ج- يشترك الديوانان في دلالة استخدام الرمز التاريخي، حيث يستخدم كلاهما صورة الجد والأب المفقود ليستعدعي من خلاله نموذج (المخلّص) المفقود والذي ينتظره السياقان الثقافيان العبري والعربي منذ القدم ولا يجيء.

قائمة المصادر والمراجع:

أ-أمنون كوهين: القدس: دراسات في تاريخ المدينة، ترجمة: سلمان مصالحة، القدس ١٩٩٠، ص٨٠.

ب- انظر: " ... ملكي صادق ملك شاليم أخرج خبزا وخمرا..." تكوين: ١٤:١٨
كذلك نجد أنّه عندما واجه يشوع تحالفا من سكان الأرض الأصليين ضم ملوكا خمسة كان منهم " أدوني صادق ملك أورشاليم" يشوع: ١٠:١
وفي سفر القضاة نجد أنّ يبوس هي ذاتها أورشاليم: " وذهب وجاء إلى مقابل يبوس، هي أورشاليم، ومعه حماران مشدودان..." قضاة:١٩:١٠
وفي سفر نحميا نجد الاسم (أورشاليم) صريحا: " وسكن رؤساء الشعب في أورشاليم ..." نحميا ١١:١
أمّا في المزامير فنجد الاسم المعروف (القدس): "ارفعوا أيديكم نحو القدس وباركوا الرب" ١٣٤: ٢-٣
انظر حول تعدّد تسميات القدس : هابيل فهمي عبد الملك: أورشاليم القدس منذ أقدم العصور حتى بداية العصر الروماني: دراسة تاريخية وثائقية ، وذلك ضمن (القدس التاريخ والمستقبل، أبحاث الندوة الدولية للقدس التي عقدت بمركز دراسات المستقبل، جامعة أسيوط، تحرير: محمد منصور إبراهيم: جامعة أسيوط ١٩٩٧، ص: ١٩٣-١٩٤.

ج- انظر: جمال عبد السميع الشاذلي، نجلاء سالم: الشعر العبري الحديث – مراحله وقضاياه: الثقافة الجديدة للنشر والتوزيع – ٢٠١٦- ص ٣٦-٣٨

د- السابق: ص ٤٠-٤٣

ه- الهاجاناه هي منظمة عسكرية سرية تأسست في فترة الانتداب البريطاني وارتبطت بنقابة العمال الهستدروت، ولعبت دورا في الأعمال الإرهابية التي كانت تتم ضد العرب بهدف التوسع الاستيطاني الصهيوني.ثم تركت قواتها المدربة للجيش الإسرائيلي سنة ١٩٤٨.

و- انظر جمال الشاذلي، نجلاء سالم: الشعر العبري الحديث مراحله وقضاياه: ص.٤٤

ز- ‹הגעגועים האסורים – או، מה שולמית הייתה אומרת על המצב
מאת ILAN SHEINFELD ILAN@ISHEINFELD.COM • 15 באוגוסט 2012ע
גם עיין، אלי אשד، שולמית הראבין، יוצרת ישראילית،
http://kulmosnet.co.il/articles/eshed/areven/areven.htm 20-1-14

ح- الشاعر الفلسطيني محمود درويش: (١٩٤١-١٩٩٨) ولد في إحدى القرى الفلسطينية في الجليل، خرجت أسرته سنة ١٩٤٨ مع اللاجئين الهاربين إلى لبنان، ثم عادت الأسرة متسللة بعدها بعام لتجد القرية الفلسطينية قد أقيمت مكانها مستوطنة إسرائيلية. فعاش مع عائلته في الموشاف الجديد. يمثل محمود درويش نموذجا للمواطن الفلسطيني بعد الاحتلال الإسرائيلي أو من أطلق عليهم عرب ١٩٤٨، حيث تعلّم وعمل في الدولة

الجديدة وفقا للأوضاع الجديدة التي فرضها الاحتلال، وعمل في جريدة الفجر التي يصدرها الحزب الشيوعي الإسرائيلي، ثم اعتقل بسبب آرائه السياسية سنة ١٩٦١. سافر إلى الاتحاد السوفيتي للدراسة، لم أقام بوصفه لاجئا في القاهرة، وكان عضوا بارزا في منظمة التحرير الفلسطينية. عاش في باريس لسنوات طوال، ثم توفي في الولايات المتحدة الأمريكية إثر إجراء عملية قلب مفتوح، ووري جسده الثرى في رام الله بفلسطين.

للمزيد انظر:

الجزار، محمد فكري. الخطاب الشعري عند محمود درويش. القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام." موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، اعداد وتحرير ياسين كتاني. ط.١، ج.١. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ٢٠١١. ٤٢٣-٤٤٥.

١- ميجان الرويلي – سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي – المركز الثقافي العربي – بيروت-الدار البيضاء –ط٥-٢٠٠٧-ص ١٧٧
٢- السابق ص ١٧٨
٣- السابق
٤- نقلا عن : تزفيتان تودوروف: نظريات في الرمز – ترجمة محمد الزكراوي – المنظمة العربية للترجمة – بيروت- ٢٠١٢- ص ٢٠
٥- انظر بوسكين مجاهد: من العلامة إلى التلقي والتأويل (امبرتو ايكو والتأويل تحت مظلة السيميائيات)، أيقونات، المجلد ٥، عدد ٦، ٣٠-٣-٢٠١٨ ، من ص ٣٩ حتى ٤٥
٦- انظر السابق.
٧- سيزا قاسم : القارئ والنص ، العلامة والدلالة :الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٤
٨- السابق ص ٢٥
٩- دليل الناقد الأدبي : ص ١٨١
١٠- السابق ص ١٨٢
١١- د.رشيد الإدريسي : سيمياء التأويل – الحريري بين العبارة والإشارة : دار رؤية للنشر والطباعة –القاهرة -٢٠١٠- ص ١٤
١٢- السابق ص ١٤
١٣- السابق ص ١٥
١٤- سيزا قاسم : ص ٢٦
١٥- ١٥-السابق : ص ٣٧
١٦- انظر السابق : من ص٣٩ -٤٨

١٧- انظر د. حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال – الدار العربية للعلوم-ناشرون- منشورات الاختلاف – بيروت- ٢٠٠٧- ص ٣٥
١٨- فاطمة الشيدي : المعنى خارج النص ، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب-دار نينوى – دمشق – ٢٠١١- ص ٩١
19- T- Todorov et O.Ducrot: Dictionnaire encyclopedique,p.375.
٢٠- السابق ص ٩٢
٢١- عبد الستار جواد : لغة النص – مجلة أفكار- العدد ١٩٩٦- العدد ١٢٧- ١٢٨- ص٢٩
٢٢- سالم عباس خداده : النقد والسياق ، مجلة العلوم الإنسانية ،ع٢، جامعة البحرين – ١٩٩٩- ص ١١٣
٢٣- فاطمة الشيدي : المعنى خارج النص : ص ٩٣
٢٤- نقلا عن: فاطمة الشيدي : المعنى خارج النص : ص ٩٤
٢٥- انظر السابق في تعريف مفهوم السياق وعناصره ص ٢٧-٣٣
٢٦- انظر السابق ص ٦٧
٢٧- السابق ص ٦٧
٢٨- انظر المزمور الأول من مزامير داوود – العهد القديم .
٢٩- فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص : ص ٩٤
٣٠- نفسه ص٩٤
٣١- عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، ج م ع ، ٢٠٠١، ص ٢٤١
٣٢- شفيع السيد : قراءة الشعر وبناء الدلالة ، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩، ص ٣
٣٣- انظر http://kitabat.com/2014/02/26/
توظيف المربع السيميائي في التحليل
٣٤- שולמית הראבין، ירושלים דורסנית، ספריית פועלים،1962، ע"מ
٣٥- الأعمال الكاملة لمحمود درويش – المجلد الأول-ديوان أحبك أو لا أحبك – ط١٤- دار العودة – بيروت-١٩٩٤- ص366
٣٦- שולמית הראבין، ע"מ 5
٣٧- محمود درويش: ص ٣٩٠
٣٨- שולמית הראבין، ע"מ 9
٣٩- محمود درويش: ص ٤٠١
٤٠- שולמית הראבין، ע"מ ١٠
٤١- محمود درويش: ص٤٠٤

٤٢- שולמית הראבין، ע"מ ٢١
٤٣- محمود درويش: ص ٤٠٨
٤٤- السابق : ص ٤٢١
٤٥- שולמית הראבין، ע"מ ٢٧
٤٦- محمود درويش: ص ٤٢١-
٤٧- مداس أحمد: المعينات والموجهات في سيمياء التواصل ،الملتقى الدولى الخامس "السيمياء والنص الأدبي" ص ١٨٨
٤٨- نفسه
٤٩- محمود درويش: ٤٢١
٥٠- שולמית הראבין، ע"מ ٣٠
٥١- محمود درويش: ص ٤٢٢
٥٢- שולמית הראבין، ע"מ ٣٠
٥٣- محمود درويش: ص ٤٢٣
٥٤- לקסיקון הספרות העברית החדשה
https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00075.php
٢نوفمبر ٢٠١٧- ١:٤٧ م
٥٥- שולמית הראבין، ע"מ ٣٧
٥٦- שם، ע"מ 42
٥٧- שם، ע"מ 46
٥٨- ראו، חנן חבר، שיר פוליטי، מפתח، 4/2011، ע"מ 220
٥٩- د.جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية ،التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية،شبكة الألوكة
pm ٣:٢٤ ٢٠١٧-١١-٤www.alokah.com-
٦٠- محمود درويش: ص ٤٤٩
٦١- نفسه
٦٢- שולמית הראבין، ע"מ٢٦
٦٣- محمود درويش: ص ٤١٠
٦٤- مداس أحمد: المعينات والموجهات في سيمياء التواصل ،الملتقى الدولى الخامس "السيمياء والنص الأدبي" ص ١٨٢
٦٥- نفسه
٦٦- د. ريم مفوز الفواز: سيميائية الشخصية في الرواية السعودية، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٤٣٧-٢٠١٥ ،ص ٢٣
٦٧- ترنز هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، ط١٩٩٦، بغداد العراق، ص ١١٤

68- Groupe d'Entreverne : Analyse Semiotique des textes, ed. Toubkal, Casablanca, 1987, p : 7 - 9

٦٩- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وأخرين، ط١، ١٩٨٧، دار أفريقيا الشرق، البيضاء.

٧٠- مبارك حنون:دروس في السيميائيات، ط١، ١٩٨٧، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛ص ٨١

٧١- שולמית הראבין، ע"מ٢٦

٧٢- محمود درويش : ص ٤١٢

٧٣- د. ريم مفوز الفواز: سيميائية الشخصية في الرواية السعودية، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٤٣٧-٢٠١٥ ،ص ٢٣

٧٤- שולמית הראבין، ע"מ١٣

٧٥- انظر تثنية ٤:٣٤

" وقال الرب له هذه هي الأرض التي أقسمت لإبراهيم واسحق ويعقوب لنسلك أعطيها قد أريتك إياها بعينيك ولكنك إلى هناك لا تعبر"

وأيضا تثنية ٦:٤ " ودفنه في الجواء في أرض مؤاب مقابل بيت فغور ولم يعرف إنسان قبره إلى هذا اليوم."

٧٦- שולמית הראבין، ע"מ ١٧

٧٧- انظر تكوين : ١٢:٢١-١٤

" فقال الله لإبراهيم ((لا يقبح في عينيك من أجل الغلام ومن أجل جاريتك. في كل ما تقول لك سارة اسمع لقولها ، لأنه بإسحق يدعى لك نسل)) ، وابن الجارية أيضا سأجعله أمّة لأنه نسلك ، فبكّر إبراهيم صباحا وأخذ خبزا وقربة ماء وأعطاهما لهاجر ، واضعا إياهما على كتفها والولد وصرفها.فمضت وتاهت في برية بئر سبع"

٧٨- انظر سفر التكوين الإصحاح التاسع : ٢١-٢٧"

وابتدأ نوح يكون فلاحا وغرس كرما
ذوشرب من الخمر فسكر وتعرى داخل خبائه
فأبصر حام أبو كنعان عورة أبيه، وأخبر أخويه خارجا
فأخذ سام ويافث الرداء ووضعاه على أكتافهما ومشيا إلى الوراء، وسترا عورة أبيهما ووجهاهما إلى الوراء. فلم يبصرا عورة أبيهما
فلما استيقظ نوح من خمره، علم ما فعل به ابنه الصغير
فقال: ملعون كنعان عبد العبيد يكون لإخوته
وقال: مبارك الرب إله سام. وليكن كنعان عبدا لهم
ليفتح الله ليافث فيسكن في مساكن سام، وليكن كنعان عبدا لهم"

٧٩- - שולמית הראבין، ע"מ ٦٤
٨٠- שם، ע"מ 65
81- שם، ע"מ 68
82- محمود درويش: ص ٤١١
٨٣- السابق: ص ٤١٤
٨٤- السابق: ص ٤٢٨
٨٥- السابق: ص ٤٤٨