مستويات صورة الشهيد في شعر المقاومة الفلسطينية

د. أ. امتنان عثمان الصمادي*

تاريخ وصول البحث: ٢٠١٠/٦/٦م تاريخ قبول البحث: ٢٠١٠/١١/١١م

ملخص

يهدف هذا البحث إلى بيان مستويات الخطاب الاستشهادي في شعر المقاومة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة وخارجها، وذلك من خلال الوقوف على الأسئلة الآتية:هل تم تجسيد صورة الشهادة من منظور ديني، أو إنها حالة ذهنية خاصة، وهل تنوعت في مستوياتها بحسب المراحل الزمنية التي مر ت بها المقاومة الفلسطينية، أو إنها تشكيل بنائي ثابت تحكمه جملة من الطقوس والشعائر؟ وبالوقوف على تجارب عدد من الشعراء الفلسطينيين تبين أن صورة الشهيد تجسدت في ثلاثة مستويات فنية:

- **المستوى الأول:** أفقي يفيد الانبعاث والانتشار الذي ينتهي إلى الخصوبة والنماء.
- **المستوى الثاني:** عمودي صاعد يتمثل في حركة التجذر الناجمة عن الصعود نحو السماء.
- **المستوى الثالث:** عمودي هابط، انفرد به الشاعر إبراهيم نصر الله في ديوانه "مرايا الملائكة".

وفي ختام البحث كان لا بد من رصد ملامح المستوى الفني في قصائد الشهادة في المستويات الثلاثة السابقة فكشفت عن صورة للشهيد في المستويين الأولين تميل إلى المباشرة والبكائية أو الخطابية الهادرة، في حين كان المستوى الثالث يميل إلى الإيقاعات الهادئة والبناء الدرامي العميق.

الكلمات الدالة: شعر المقاومة، شعر المقاومة الفلسطينية، الانبعاث والانتشار، التجذر، تحليل أدبي، دراسة أدبية.

Abstract

This research aims at showing the different levels of discourse on martyrdom in Palestinian resistance poetry inside and outside the occupied lands by considering the following questions: Has martyrdom been actualized within a religious framework or is it presented as a special psychological state and do its levels vary according to the temporal stages of the Palestinian resistance or is it a stable structural pattern controlled by a host of poetic conventions? Palestinian poets in whose work the image of martyrdom and martyrs is especially pronounced will be considered. Some of these poets include Darwish, Al Qasim, Tawfiq Ziad, Mueen Bseiso, Fadwa Touqan and others on the one hand and Ibrahim Nasrallah on the other hand .

It is shown that the image of the martyr is revealed in three levels. The first level is horizontal which encourages dissemination, thus resulting in fertility and growth. The second level is vertical which results from the martyr's journey upwards, allowing him to enter the heavens where there is absolute justice, where he will experience happiness since his ascension is a blessing and represents human freedom from oppression.

As for the third level, considered as the core of Ibrahim Nasrallah's "Angels' Mirrors,".

In conclusion, the artistic levels of structure in the poetry of martyrdom in the three above mentioned levels reveal the images of the martyr in the first two levels, which lean towards direct presentation of emotion or angry oratory and in the third level, which leans towards subtle tones and the formation of serious drama.

* أستاذ مساعد، كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

تمهيد:

وجد أدب المقاومة منذ عصر الحروب الصليبية، واستمر في العصور اللاحقة حتى يومنا هذا. ونحن إذ نأخذ على بعض الدارسين قولهم بحداثة هذا المفهوم[١]، فإننا نقدر محاولاتهم في تتبع هذه الظاهرة، ووضع تعريفات تكون متباينة أحيانا، ومتوافقة أحيانا أخرى. فمن الدارسين من يرى أنه "رفض للواقع وإيمان بالقدرة على تغييره، وتعبير عن الألم، وغضب عارم ضد صور القمع والاضطهاد والاستلاب، وأمل في استشراف حياة أخرى"[٢]. ويرى آخرون أنه يتخذ من أسطورة البعث رؤية فكرية تتدرج تحت أدب المقاومة، وأن الأدب بوصفه أدبا هو في ذاته نشاط إنساني يقاوم عوامل الضعف التي تلم بالنفس البشرية في لحظات الانكسار[٣]. ويعني عند آخرين إزالة آثار العدوان، إلا أن هذا التعريف غير دقيق حسب رأي يحيى هويدي؛ لأن معناه يوحي بالضعف والهزيمة والانكسار[٤].

وما يهمنا في هذا السياق أن المقاومة العربية الفلسطينية انبنت على فكرة رفض سلبيات الأمر الواقع، والإيمان بوجوب تغييره. ومما لا شك فيه أن واقع الفلسطيني داخل الأرض المحتلة اتصف، بفعل المواجهة اليومية، وما زال يتصف به ؛ لأنهم الأكثر تعرضا لمحاولات الطمس الثقافي؛ مما يستوجب عليهم حركة مقاومة لكل أشكال الطمس. وفي سياق ذلك يأتي تعريف غسان كنفاني لأدب المقاومة "بأنه حركة النضال داخل الأرض المحتلة"[٥]. لكن لا يمكن نفي وجود علاقة تلاحم طبيعي بين أدب المقاومة والمعارك العربية خارج الأرض المحتلة، سواء أكتبه فلسطينيو المنفى والشتات أم غيرهم، وخير ما يدل على ذلك التصور الذي يرى أن أدب القضية الفلسطينية شامل للفنون الأدبية المتعلقة بتجربة القضية بصرف النظر عن جنسية كاتبها[٦]. من ذلك يمكننا القول إن أدب المقاومة لا يقتصر على مكان دون غيره، وإنما يسير في محورين يلتقيان في نهاية المطاف، فإن كان في الداخل ثوريا متأججا بقصد الحفاظ على الهوية، وتأكيد الذات، ومواجهة خطر الانسحاق، فهو في الخارج (أدب المنفى) يسعى ليؤكد ذاته عن طريق الخلاص من خلال الجسد العربي حتى وإن غلب عليه طابع النواح والبكائيات واليأس في حقبة زمنية امتدت حتى الثمانينيات[٧].

وخلاصة القول في أدب المقاومة، والمقاومة الفلسطينية بخاصة، داخل الأرض المحتلة وخارجها، إنه استطاع أن يواكب الصراع من أجل الحفاظ على عروبة الأرض والإنسان، الأمر الذي يجعل صورة الشهيد، بوصفها من أهم نتائج المقاومة، أبرز القضايا التي تشحذ قصيدة المقاومة وتدفع بها للاستمرار. وقد انصرف هذا البحث للنظر في مستويات الشهادة، وصورها، وتجلياتها، في أدب المقاومة عند عدد من الشعراء الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة وخارجها، ولذا فقد اتسعت رقعة البحث زمنيا من منتصف الستينيات حتى مطلع الألفية الثالثة، فقد تبين أن دواوين الشعراء تعج بقصائد خاصة تتخذ الشهادة والشهيد موضوعا لرؤى شعرائها، وشكلت الشهادة لديهم نموذجا لفعل المقاومة بالاختيار (الاختيار بالصمود)، واختيار الموت على الحياة، وقد وقف البحث على صورة الشهادة والشهيد عند الشعراء: محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، ومعين بسيسو، إضافة إلى كل من: محمد القيسي، ووليد سيف، وفدوى طوقان، وعز الدين مناصرة، ومريد البرغوثي، وغيرهم. كما ألقت الدراسة الضوء على النموذج الفريد الذي قدمه إبراهيم نصر الله في ديوانه "مرايا الملائكة" إذ تجسدت ملامح مستوى ثالث من مستويات الصورة الاستشهادية.

دلالة الموت (الشهادة) والحياة:

إن كان الموت يعني فيما يعني التلاشي والفناء، فهو عند المناضل وجه من وجوه الحياة وجسر من جسورها، والعلاقة بينهما علاقة جدلية، فحياة الفلسطيني تحت الاحتلال هي الموت بعينه، وعلى الوجود أن يبعث تجدده وتوهجه من لحظة الانطفاء؛ لتكون معادلة الموت والحياة، كما عبر عنها درويش:

والموت والميلاد في وطني المؤلّه توأمان[٨]

وما يصوره شعر المقاومة منبثق من أن المناضل الفلسطيني تعود الموت وأدمنه، فلم يعد يفزع منه أو يقلقه، لذا نجد المناضل يسعى إلى الموت كما يسعى إلى الحياة،نظرا لما يحققه له من حياة وكرامة وعزة، فتتحد صورة الحب مع الموت، وتصبح الصورة عند توفيق زياد مثلا حالة عشق للموت ليس منبعها حبه لسفك الدماء وإنما لأنه وسيلة لتحقيق الحياة:

من شدة حبي سأموت
إن يوما سأموت
لا حزنا أو حسرة
لكن
من شدة حبي
لك يا وطني المحتل
لك يا قطرة طل
تترقرق في صمت
تتلألأ في وجه الموت
أسمعتم بالحب القاتل؟
هذا هو
يا شعب
الحب القاتل[٩].

وتستند فلسفة الموت في شعر المقاومة إلى مبدأ التصاعد، فتنقل الحدث من الأسفل الذي يمثل الواقع (الاحتلال والمنفى) إلى الأعلى حيث الحياة العزيزة. من هنا نستشف سر القداسة التي تحيط بفكرة الموت دفاعا عن الوطن والنفس.

وتتقاطع المفاهيم والمصطلحات الدالة على الموت، كالضحية، أو القتيل، أو الشهيد إلا أن كلا من الضحية والقتيل مصطلحان دالان على الشخصيات المسالمة والكادحة كالمزارع، والعامل والبائع والشيخ، كما هو الحال عند محمود درويش على سبيل المثال:

يا كفر قاسم
من توابيت الضحايا سوف يعلو
علم يقول: قفوا! قفوا!
....
لا، لا تذلوا
....
يا كفر قاسم لن ننام وفيك مقبرة وليلُ
ووصية الدم لا تساوم[١٠].

في حين أن الشهادة والشهيد من المفاهيم الإشكالية في الوقت الحاضر، ولربما تجسد هذا المفهوم في أكثر من صورة تمثل جميعها حالة الانتصار على الوجود السلبي للجموع المهزومة إثر تداعيات الهزائم العربية المتلاحقة، فمصطلح الشهيد بوصفه مصطلحا دينيا يعني المرتبة الإيمانية التي تقضي بأن المقتول في سبيل الله حي عند ربه ويشهد له بالجنة[١١]. ومهما تعددت الأقسام، وتنوعت المجالات، فإنها تشترك جميعها في مسألة الثواب**﴿عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾**[آل عمران: ١٦٩]. **﴿عِندَ رَبِّهِمْ لَهُمْ أَجْرُهُمْ وَنُورُهُمْ﴾**[الحديد: ١٩].

وقد استفاد الشعراء من هذه المكانة التي خص الله الشهيد بها، فهم رغم بعدهم عن أعين الناس من منظور القدرة البشرية لقوله تعالى **﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا﴾**[آل عمران: ١٦٩]، إلا أنه، عز وجل، خصهم بخصائص الأحياء من استبشار وتأثر وتأثير ورزق وغيرها. من هنا كانت الشهادة أمرا مخصوصا من حيث الإقبال عليه والتدافع إلى تحقيقه، وهو بلا شك شكل من أشكال الموت التي ارتضاها المناضل حتى وإن اختلفت مسمياتها شريطة ألا تتعدد الغايات كما يقول إحسان عباس: "الشهيد لا تتعدد لديه الغايات، وإذا تعددت ظاهريا فإنما هي وجوه لشيء واحد، ولهذا فإن الشهيد لا يقاتل حمية ولا يقاتل شجاعة (بقصد التباهي) ولا يقاتل تكاثرا ولا يقاتل ابتغاء عرض، الشهيد إنسان دقيق في انتظامه ومسلكه وهو عازم لا يعرف التردد"[١٢]. وقد ظهرت حركة الشهيد غير المنظورة في المألوف من حياة الناس حاضرة، فتجاوز عدد من الشعراء الفكرة الدينية للشهادة بعد أن استوعبوها، ودل على ذلك قلة القصائد التي تصور الشهيد بالمفهوم الديني للشهادة والاكتفاء بالمكانة والمنزلة، والتعامل مع

الشهيد على أنه بطل تتعدد مناقبه، وصور صموده وتضحياته، كتلك الصور التي رصدها "خلدون الشيخ علي" في كتابه، ولم تخرج على كونها نواح قلب محزون ينسج بريقا لقوافل الشهداء، فيورد قصائد لشعراء تحاكي لحظة الصدمة بفجيعة الفقد دون الالتفات إلى بنية الخطاب الشعري[١٣]، على أن بيان مكانة الشهيد وتصوير إصابته برصاص الاحتلال، والاحتفاء بزفافه ظلت من الصور المتداولة في شعر المقاومة مع اختلاف مستوى الخطاب الشعري من شاعر إلى آخر ولا سيما أن بعضهم تجاوزها إلى التعامل مع الشهادة على أنها فكرة

الحياة[١٤]. فالشهيد أصبح لحظة تحول الكلمة إلى فعل مرهونا لحساب الحركات التحررية الأخرى، وما ورود هذا المصطلح في شعر رواد المقاومة (درويش وزياد، والقاسم) إلا بوصفه فرعا من فروع التراث، وثمرة من ثمار الأرض المقدسة[١٥]، ومفهوما ذهنيا أقرب إلى الفلسفة كما يتضح ذلك عند درويش إذ تمثل الشهادة لديه خلاصة فعل المقاومة:

أرى صفا من الشهداء يندفعون نحوي ثم يختبئون في صدري ويحترقون

....

وأود لو تتمزق الأيام في لحمي ويهجرني الزمان
فيهدأ الشهداء في صدري ويتفقون[١٦].

وأضحت الشهادة كذلك، حالة أزلية، وقدر المناضل الذي يلاحقه في كل مكان كما يصورها وليد سيف:

"زيد الياسين"
مسكونا بالزعتروالمأساة
مسكونا بعصافير الدم ...
وبعض وجوه الموتى[١٧].

ونظرا لاتساع دلالة الشهيد، بوصفها الكلمة المرتبطة بجوهر المفهوم الذي يعني انتهاء الحياة بعد قتال الأعداء والتعرض للظلم، إلى أن أصبح مفهوما مرتبطا بالوطن من أجل الحرية والاستقلال، لم تكن النصوص التي قيلت في شهداء بعينهم، أو وردت فيها كلمة شهيد صراحة هي مجال الدراسة وحسب، بل كان لا بد من الوقوف على بعض القصائد التي وردت فيها كلمات دالة على مفهوم الشهادة، كالقتيل، والطائر، والمناضل، والضحية، والجراح، والدم بوصفه علامات الشهيد المميزة.

المستويات البنائية لصورة الشهيد:

لما كانت الشهادة فعل اختيار الشهيد للموت على يد العدو، أو بعملية فدائية، وما يتبعها من حالة صعود إلى ذروة الخلود، فقد تجلت مستويات الشهيد في شعر المقاومة في ثلاثة مستويات: المستوى الأول، أفقي، يمثل الانتشار والانبعاث، ويعد رمزا للحياة. والمستوى الثاني، عمودي صاعد، يمثل التجذر والصعود المرتبط بحالة الصعود نحو الخلود في حركة أزلية مقدسة مستمرة بين الأرض والسماء. والمستوى الثالث عمودي هابط، يرصد رحلة الشهيد المعاكسة من العالم السماوي إلى العالم الدنيوي. ويأتي في سياق هذه المستويات بيان جملة من القضايا المتعلقة بصورة الشهيد إن كانت نمطية أم مقدسة أم رومانسية، فضلاً عن مصدر الصورة هل هو ديني أو غير ذلك، وهل عبرت عن حالة الاستشهاد ومواجهة الموت. ولا يفوتنا التنويه إلى أن "عبد البديع عراق" ركز في كتابه "صورة الشهيد في شعر المقاومة الفلسطينية" على إبراز الصور التي دلت على الشهيد، فرصد بإسهاب، وبتغطية شاملة لكل شعراء المرحلة منذ عام ١٩٤٨ حتى مطلع الألفية الثالثة، صورة الدماء وكذلك الجراح وما تحملان من أمل بالنصر دون الوقوف على أبعاد الصور ودلالاتها[١٨].

أولا: المستوى الأفقي/ الانتشار والانبعاث:

يتجلى الشهيد في هذا المستوى رمزا للخصوبة الدائمة، فحركة الانتشار والانبعاث بقصد الوصول إلى الأمل المنشود تتوالد من دم الشهيد، وتتوزع على مساحات الأرض، فترويها وتخصبها، يقول مريد البرغوثي:

"وجهه بيدر قمح مشبع بالمطر

راحتاه اخضرتا بالثمر"[١٩]

ولمعين بسيسو ما يتقاطع مع هذا التصوير:

"ارسمي من دمي ومن أصفادي

يا أيادي خريطة لبلادي"[٢٠]

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصورة تنطلق في معظم القصائد المدروسة من حس متفائل؛ لأن الشهادة أصبحت المعادل الموضوعي للسعادة من خلال التماهي مع الأرض عن طريق ريها بالدماء، كما عبر عن ذلك توفيق زياد:

ومد الردى للضحايا ذراعا

ليقصف خمسين روحا تباعا

فتسقط فوق الثرى الأسمر

لتسقي بخمر الدم الأحمر[٢١].

وتتحول الحالة الاستشهادية إلى عرس وفرح، ويزداد معنى الدماء عمقا ليصبح رمزا لماء الاغتسال والتطهر من دنس المحتل في إطار المفهوم الديني للماء بدلالته التطهيرية، وقد سيطرت هذه الصورة على نتاج عدد كبير من الشعراء[٢٢]. يقول عز الدين المناصرة في قصيدة "بالأخضر كفناه":

بالأخضر كفناه

....

نزف المطر على شجر الأرز لذكراه

وعلى الأكتاف حملناه

بكت المزن البيضاء

دمه ينزف والبدوية تنتظر الأيام

دمه ينزف، زغرد سرب حمام[٢٣].

فصورة الشهيد في مستواها الأفقي لم تخرج على كونها حالة عرس ومشهد زفاف، فالشهيد يقدم على الموت بفعل الاختيار ويتسابق مع غيره من أجل أن يشكل بدمه جدلية الحياة والموت في احتفال الروح بهذا الصنيع. ولا عجب أن يتخذ الموت شكل احتفال في موسم فرح، فقوافل الشهداء لا تنتهي على امتداد الوطن، والكل يتسابق للوصول إلى ذلك، من هنا تتجلى المفارقة ويتولد الفرح من الحزن وتتولد الحياة من الموت، كما يتضح في قصيدة فدوى طوقان "جريمة قتل في يوم ليس كالأيام" رغم ما يظهر من تداخل بين المستويين العمودي الصاعد والأفقي في هذا المقطع إلا أن غنيمة الشهادة هنا تتجلى بالأثر الذي تنتجه شهادة الطالبة منتهى:

وما قتلوا منتهى وما صلبوها

ولكنما خرجت منتهى

تعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا[٢٤].

ولا تتضح حقيقة العشق إلا في تماهي العاشق بالمعشوق، وتتجسد في تماهي الشهيد بالموجودات التي تشي بهوية المكان، وقصيدة محمود درويش "أعراس" مثال على التماهي اللذيذ المصحوب بإيقاع جنائزي:

يا محمد يا أمير العاشقين

وتزوجت الدوالي

وسياج الياسمين

يا محمد

وتزوجت السلالم

يا محمد /وتقاوم

يا محمد /وتزوجت البلاد[٢٥].

ويبدو أن حالة التوحد تتم مع كل ما يمكن المناضل المقاوم من الأرض بطريقة تعد من أقوى صور الالتحام، فالزواج سبب في بعث جديد ممتد عبر عروق النسل فلا يستطيع الموت أن يقف في وجه مشهد الانتشار المتدفق من روح المناضلين الوثابة المقبلة على الموت كما الحياة المؤمنة بالانتصار الذي لا يكشف عن نفسه إلا إذا تحقق الاتصال بالأرض عندها يفر الموت وتنتصر الحياة بشقيها: حياة الشهيد من جهة، وفوز الأحياء بالانتصار من جهة ثانية، تقول فدوى طوقان:

كفاني أموت على أرضها

وأدفن فيها

وتحت ثراها أذوب وأفنى

وأبعث عشبا على أرضها

وأبعث زهرة
تعيث بها كف طفل نمته بلادي[٢٦].

وبفضل هذا الالتحام بين الشهيد والأشياء (الموجودات) تنتفي الثنائيات، وتنتج قوة ضخمة (الحياة الجديدة) يشكلها التوحد بين متناقضين: الموت والحياة اللذين لا يمكن لهما أن يكونا قوة واحدة في غير هذا السبيل،يقول درويش: "اذهب إلى الموت الجميل"[٢٧].

ويقول وليد سيف: "من يحمل عني هذا الفرح الوحشي"[٢٨]، وتقول فدوى:

تفتح مريولها في الصباح
شقائق حمرا وباقات ورد
وعادت إلى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح التي حذفوها
ورفرف مريولها راية في صفوف المدارس، رفرف وامتد
ظلّل في الضفة المشرئبة[٢٩].

ويمكن القول إن الشهادة التي تحدث الخصوبة والانتشار أضحت لازمة مضمونية يكاد لا يفارقها جل الشعراء. وازدادت صورة الشهيد عمقا في المستوى الأفقي عندما ظهرت محاولات أسطرة الشهادة والشهيد مستفيدين من أسطورة الخصب والانبعاث، ومحاولين إيجاد علاقة توحد بين إلهة الخصب إيزيس وبين الشهيد. وأسطورة طائر الفينيق "الذي صورته الأساطير على شكل طائر الرخ الضخم الذي يجوب آفاق الكون ليبعث الحياة، يجدد الولادة بتجدده، إذا احترق وصار رمادا ثم قام، لتستمر الحياة عندما تتوحد الطبيعة برماده"[٣٠]. يقول معين بسيسو:

الشاعر الذي مضى كغيمة
وغاب ثم عاد
كطائر من الرماد[٣١].

ولعل تجربة وليد سيف في توظيف الأسطورة والتراث الشعبي معا خير مثال على ذلك فقد حمل قصيدته "وشم على ذراع خضرة" دلالات رمزية كثيرة، وقد اعتمد الحركة الدرامية في بنائه بحيث "تصبح فلسطين نشيدا خاما قروي الملامح، واللغة [عنده] عالم متحرك"[٣٢]. وقد مكنت الدارسين من قراءة ملامح الحالة الاستشهادية وتشكلها النفسي، فجاءت القصيدة ذات نفس ملحمي تعتمد تداخل المشاهد في بنية مركبة من جملة من الأصوات تشير إلى روح وثابة تتلاءم وطبيعة الشهادة، وجعل الشهداء رموزا ذات علاقة حية بالخصب، وأصبح حضور الشهيد يعني استحضار القوة لانتصار الحياة، وقد تحركت لديه رموز الخصب والأرض والنماء في شخصيتي خضرة وزيد الياسين اللذين توالفا في تركيبة فنية قوية شكلت هوية البطل الجديد أو المسيح المخلص الذي ينقذ الأرض، كما أصبحا رمزا للشعب الفلسطيني المناضل، مستفيدا في ذلك من أسطورة الطفل الفارس فيديريكو لوركا، وهو على حد تعبير محمد الجزائري"تخصيب فني لم يكتف بالإشارة ولم يسقط بالشعارية والهتاف آخذا زيد الياسين نموذجه المحلي والصعود به إلى مرتبة الإنسانية الموازية للوركا وعرس دمه"[٣٣]، فخضرة هي ربة الخصب، وزيد الياسين رمز للفداء والخلاص يتجاوز المدن باتجاه الموت دون خوف أو رهبة:

مفتونا بالموت
استسلم للمطر اللاذع والأعشاب
من يحمل عني هذا الفرح الوحشي
هذا العشب الطافح من جرحي البري
من يقوى
أن يغلق هذي الأبواب إذ يشتعل الكون
برائحة البحر وصرخات البحارة
ورذاذ العرق الدافىء
في جسد امرأة ريفية
توقد أسرار الطمي ... وتاريخ الموال[٣٤].

لعل جماليات الصورة تظهر في هذا المستوى من خلال تصوير الدم المتدفق الذي يظهر قدرة البطل على البعث والتخصيب لحظة انهمار هذا الدم، أي أن كل فعل يقدم عليه البطل يتحول إلى فعل إخصاب وإنبات وانبعاث؛ ولأن الحياة لا تكتسب معنى إلا باقترانها

بنقيضها جعل سبيله في ذلك إبراز التضاد والمفارقة، فيتجسد الوطن في كل من زيد الياسين وخضرة:

ركضت كل الأشياء
إذ ركض الفارس نحو التلة
واشتعلت كل الأمطار
حين انكسرت قدم الفارس
سال على التلة خيط أحمر[٣٥].

ويقول أيضا:

ركضت خضرة
لسعت قدماها ضرع الأرض العطشانة
فنما النعناع البري على كل الجدران[٣٦].

ولا يمكن إغفال تجربة درويش في التعبير عن جدلية الموت والحياة، فهي عنده في دورة مستمرة، ينبعث الواحد من الآخر، فالسنبلة رمز الشهيد تمر بدورة حياة ولا تعرف التوقف.

وتتعمق هذه الرؤية في بعدها الفلسفي في قصيدة "مغني الدم" لدرويش عندما يصير الدم نجوما وشجرا، فيتوصل بفعل الأمر (احصدوهم) إلى الفعل الماضي (حصدوهم) في تركيب بلاغي سلس، يعلن من خلال توظيف القفز الزماني عن قوة فعل البعث دون العناية بالتفاصيل:

آه يا خمسين لحنا دمويا
كيف صارت بركة الدم نجوما وشجر
الذي مات هو القاتل يا قيثارتي
ومغنيك انتصر
....
احصدوهم ...
حصدوهم
آه يا سنبلة القمح على صدر الحقول[٣٧].

وإذا كانت الصورة عند وليد سيف ودرويش هي صورة الانبعاث من الموت و"صوتي من جرح توهج"، فهي عند سميح القاسم من رمل الوديان ويابسها:

ولا تبكي إذا سلنا دما
في يابس الوديان
فإن زنابقا حمراء
مخبأة لنا في الرمل
لا تنمو بدون دماء
وأن القمح والزيتون والرمان
تظل رؤى بلا جدوى
إذا لم يخضب الشهداء[٣٨].

ولأن الموت والميلاد توأمان يبتعد الشعراء عن بكاء الشهيد، معبرين عن ذلك بتوظيف أساليب النفي والنهي المختلفة:

يوم قالوا سقطوا قتلى وجرحى
....
يوم قالوا ... ما بكيت[٣٩].

ويقول محمد القيسي في قصيدته "العاشق والأرض":

ما شققنا الثوب آن
لو ّحت كل المناديل لتابوت المسافر
حينما لم نبك فايز
ليس معناه بأنا لم نعد نملك حسا
والذي بين حنايانا حجر
إنما نحن بشر
....
فعزمنا بيننا
أن يظل الحزن في الداخل وعدا كالبذار
ورفضنا الانتظار
وتسربنا إلى الأرض انزرعنا كبرياء
مهرها ليس بكاء[٤٠].

ويقول عز الدين المناصرة في قصيدة "تقبل التعازي في أي منفى":

أراكِ تنادين،بيروتُ تعلنُ : كنعان مات فنكتمُ
أدمعنا في العيون
لأن الشوارع قد ملأتها العيون[٤١].

ورغم نفي الشعراء الاستسلام لبكاء الشهيد، فإن إيقاع قصائدهم يأتي مليئا بالدموع ومشحونا بالنشيج المكتوم والحزن الدفين. تقول فدوى طوقان في قصيدة " ذهب الذين نحبهم" المهداة إلى أرواح الشهداء:

أورقت صمتا على شفتيَّ أحزاني
وأطبقت الحروف شفاهها
تتساقط الكلمات صرعى مثلهم
جثثا مشوّهة، ترى ماذا أقول لهم
ومن عيني ومن قلبي تسيل دماؤهم؟
ذهب الذين نحبهم
رحلوا وما ألقت مراسيها مراكبهم ولا
مسحت حدود المرفأ النائي عيون الراحلين(٤٢)

ويقول المناصرة جاعلا المنفى مفتوحا على العالم؛ كي يستقبل العزاء في موت غسان كنفاني:

وكنعان يا صحبتي وردَ الموت قبل هطول السحاب
لقد كان برقا يثور فينجب ُرعدا فتبكي الغيوم وتبكي السماءْ
وما كان كنعان ُإلا حنين المحب لأحبابه الفقراء
....
فيا دارها خلف أسوار عكا، إذا ما نما العشب فوق السطوحْ
ويا مطر الساحل المستغيث بنا، لا تقل للأحبة هذا المحب ينوحْ(٤٣).

نجد مما سبق أن اتحاد المناضل مع الموت يكون لحظة اتحاد الجسد بالتراب ولكنه ليس لأغراض الفناء بل من أجل الانبعاث من جديد، وفي هذه الحالة يستحق الشهيد أن يسمى شهيدا، وهذا هو الفرق بين المستويين الأفقي والعمودي الذي يعبر عنه بخلود الروح في لحظة تصاعدها إلى السماء، مما يعني ديمومة الانبعاث والتشبث بالحياة كما سنلاحظ لاحقا.

ثانيا: المستوى العمودي /التجذر والصعود:

يشكل الشهيد ضمن هذا المستوى حالة التجذر والرسوخ الأزلي من خلال حركة متصاعدة نحو السماء، تهدف إلى تكريمه حتى يصل مرتبة الخلود المقدسة. وقد عبر الشعراء عن تكريم الشهيد على المستويين اللفظي والصورة، فكثرت ألفاظ مثل الروح الخالدة والسماء والنور والسلالم والعلياء وغيرها. أما الصورة فقد اتخذت من الحركة العمودية سبيلا للارتقاء، فشكلت سلما متصاعدا إلى ما لا نهاية، بوصف الشهيد وسيلة لنقل الحركة من الأسفل /الواقع إلى الأعلى حيث العدل الإلهي المطلق.

ومن النماذج الدالة على هذا المستوى قصيدة "وتسجد الدماء" للشاعرة "آمنة البدوي" فبالنظر إلى الصورة الكلية والمركبة داخل القصيدة، نجدها عبارة عن مشهد حركي يصور تصاعد الشهداء بأرواحهم نحو أعالي السماء في حركة دائرية لا تعرف التوقف صعودا وهبوطا:

أراهم يتسابقون في ميادين السماء
ويشهرون في وجه العدا أسيافهم
ويعبرون في امتدادت الضياء(٤٤).

وترصد الشاعرة فرحة السماء بلقاء الشهداء من خلال إيقاع حركي متتابع لأفعال المضارعة، الدالة على الحضور والاستمرار حتى ترتبط الأرض بالسماء، نتيجة هذه الحركة التبادلية الدائمة التي لا تتوقف:

وتعلن السماء عيدها
وتأخذ الفتيل من أرواحهم
فتسطع الشموس من جديد
وينزل السحاب
يلامس الفيافي
يعانق الجبال
ويلهم الأجساد
يلملم الدماء يضمها
فتمتطي الأرواح ظهره
فيرتقي ... ويرتقي
حتى يغيّب الأنظار(٤٥).

يتوزع المشهد الحركي في المقطع في ثلاثة عناصر اشتركت في تكوين الشهيد، وهي: السماء والسحاب والأرواح، فالسماء: تعلن ثم تأخذ ثم تسطع، والسحاب: ينزل ثم يلامس ثم يعانق فيلثم فيلملم فيضم الشهيد، والأرواح تأتي بالفعل فتمتطي عند أعلى درجات السلم، وتسلمها لفعل الارتقاء (يرتقي ويرتقي). ولا بد من القول إن الشاعرة أحسنت في تكرار الفعل (يرتقي) ليعبر عن تصاعد الشهيد في حركة هادئة سلسة، لما فيه من

تكريم. في حين أن عددا من الشعراء يستخدمون الفعل (يصعد) الذي لا يخلو من الإيحاء بشيء من المشقة، وهذا ما يتناقض ومفهوم الشهادة فنيا حيث الإقبال والتدافع نحو الشهادة، فالشهيد مقبل لا مدبر، مبتسم لا محزون، مبادر لا مكره، وفي هذا يقول مؤيد العتيلي في قصيدته "الطائر":

قال ...
إني رأيت السماء تهيئ لي خصبها
وتهيئني للعناق الطويل
صعدتُ
تصاعدتُ كالنار
ألقمتها جسدي
وسكنتُ إلى صدرها
نجمة
من دم وغناء(٤٦).

ومن الصور التي ترسم حدود الألم الفلسطيني وامتداد خيوط نهاياته، تلك التي عبر بها درويش عن توثيق عرى التواصل بين الأرض والسماء:

هذا هو العرس الفلسطينيّ
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلا شهيدا
أو شريدا(٤٧)

وكثيرا ما نجد أن خط الصعود يتحول إلى الهبوط في حركة دائرية ترمي إلى ترسيخ دعائم الحياة من جديد:

وكل الشهداء
ينبتون اليوم تفاحا وأعلاما وماء
ويجيئون
ويجيئون ...
وآه ...(٤٨).

وتبلغ صور الشهيد أجمل مستوياتها العمودية، عندما يصبح الشهيد حلقة الوصل بين المناضلين وأهل السماء من أنبياء وصالحين، كما يظهر ذلك في قصيدة "آه عبد الله" لدرويش:

كلَّ مساء
يتدلى جسمه كالغصن من كل الشقوق
وأنا أفتح شباكي
لكي يدخل عبد الله
كي يجمعني بالأنبياء(٤٩).

أما معين بسيسو فيجد عالم الشهداء مكانا مفتوحا للمزيد ما دام الخندق مفتوحا:

يذهب للخندق
ضيف آخر يا بيت الشهداء
الشهداء الجدد على مائدة الشهداء القدماء
الملصق فوق الملصق(٥٠)

ويلاحظ أن شعراء المقاومة أفادوا من مزايا الشهيد وصفاته في بعدها الديني، كالتي وردت في الأحاديث النبوية من أن أرواح الشهداء في حواصل الطير تحلق في الجنة، ورائحة المسك التي تتبعث منهم لتدل عليهم وغيرها، فنجد الطائر نموذجا تصويريا ورمزا دالا على حركة التحليق صعودا ثم الهبوط متى أراد، يقول مؤيد العتيلي في قصيدته "الطائر" مجسدا الدم رمزا للفداء:

طائرٌ من دم
ورصاص
زارني فجأة
خط في عنقي وشمهُ
واختفى
....
حط ما بين عينيّ
قبلني
فسرت في دمي رعشةٌ
واشتعلتُ
شققتُ له الصدر ...(٥١).

أما طائر مريد البرغوثي فقد اضطربت صورته في ظل واقع مضطرب، يحلق ولا يعرف الاستقرار بين الصعود والهبوط:

يحكون عن طائر معفر الجناح
عيونه مفتوحة لا تعرف النعاس
وريشه الجميل يا صديقتي أهداب ثوب عرس

يدور في السماء
ويشتكي من غضبة التلال
(أنا شاهدت مولده الخميس هنا
وعودته صباح الجمعة التالي لرحم الأم
وأخبرني بأن رجوعه هذا هو الثامن)[٥٢].

ثالثا: المستوى العمودي الهابط/ الرحلة المعاكسة:

لعل صورة الشهيد في المستويين السابقين كانت ناجحة في جعلنا ندرك حقيقة وجودنا من خلال فعل الشهيد. أما المستوى الثالث فتنج من تداخل المستويين السابقين اللذين يصبحان حرين طليقين لا فواصل بينهما، بل على العكس من ذلك فالحياة الدنيا تكتسب صفات الآخرة والآخرة تكتسب صفات الدنيا، وأن الشهيد في هذا المستوى سيدرك حقيقته من خلال وجود الأحياء، في الرحلة المعاكسة له، وهي رحلة تعني التشبث بالحياة في أجمل صورها؛ ذلك لأنها ترصد حالة الشهادة خارج حدود الاختيار التي عرفها شهداء المستويين السابقين، فهي هنا شهادة البراءة واغتيال الطفولة الذي أصبح سمت العصر الحاضر، وهم (الشهداء) الذين لم يعرفوا من الحياة سوى الوجه المشرق، لذا تجلت صورتهم في الرغبة للعودة إلى الحياة كي يتعرفوا حقيقتها ثم يختاروا فعل الشهادة من جديد. ويأتي ديوان إبراهيم نصر الله "مرايا الملائكة" نموذجا دالا على ذلك لأنه يشكل نموذجا متقدما لقصيدة طويلة يمكن أن نصفها بأنها سيمفونية الرحيل نحو الحياة، متخذا البنية الدرامية أساس تشكيل الديوان، وأعتقد أن تجربة الشهادة هذه قد منحت الشعر طاقة جديدة في التشكيل الفني، وجرأة في التغلغل في أدق دقائق المواقف الإنسانية.

يتصدى نصر الله لسيرة الطفلة الشهيدة ابنة الأشهر الأربعة، إيمان حجو، وهو إذ يعترف بخطورة بناء مثل هذه السيرة، إلا أننا نقر له بأنه استطاع أن يحمّل روح الطفلة مأساة الوجود الإنساني، ومعنى أن لا نكون قبل أن نكون من خلال ملامح الحيرة التي تلون بها صوت الصغيرة، والتساؤلات المتعددة التي تطلقها آهاتها وآهات أمها من بعد لمعرفة معنى الحياة وإذا كانت الشهادة "حضور الذين يصعدون إلى حتفهم باسمين، و... وروح الأمة التي لا تموت، وضميرها الحي الذي لا ينام"[٥٣] فهي عند إيمان حجو حلم الملائكة الذي لم يبتدئ بعد:

قطعت الطريق إلى شهر أيار
أسرع من طفلة تستظل بنور ملاك
....
لم أحبُ بعدُ
ولم أتشيطن[٥٤].

ولعلنا نقرأ حياة إيمان في هذا الديوان، لا موتها في ظل رؤية خاصة للشهادة تفصل بين المفهوم الذي عرفه البالغون بوصف الشهادة فعل اختيارهم وقرارهم الواعي، وبين عالم البراءة الذي تمثله الصغيرة، لذا لم يستثمر الشاعر هذا الديوان ليعمق إحساسنا بالشهادة وعالم الآخرة والجنة والثواب،وإنما وضعنا أمام رحلة الحياة إلى الحياة مظهرا واقعا مغايرا يمتد في مساحة زمانية قصيرة جدا تشكل عمر الصغيرة، إلا أنه رغم قصره فهو يبشر بحضور إنساني دائم، ويؤكد أن الحياة تستحق الحياة:

فنم يا ملاكي
كأي فتى أو فتاة بعمري
ولكنها ذات يوم ستكبر مثلي
فكن ضيف روحي في جنتي الأرض
حتى تعود إلى جنتك[٥٥].

وتتحول إيمان حجو إلى أسطورة جديدة، تنضاف إلى سلسلة شخصياته المؤسطرة في ظل مفهومه للوطن، كما برزت في أعماله الأخرى. وتتشكل أسطورة إيمان ضمن مرايا متعددة تعكس صورة الحياة والموت، ومفهوم التجذر والانتشار، وانتظمت في حوارية طويلة ممتدة عبر قصائد الديوان جميعها، فبدت القصائد امتدادا لقصائد أخرى، لا على سبيل التكرار، وإنما تتساب في خيط فني هادىء عبر حالة من الأسى الشفيف ربما؛ لأن مشهد

الموت الاستشهادي بات إيقاعا يوميا مألوف النغمات، فنجد الشاعر يقرأ صورا من مناخ المكان نفسه ويعطي مزيدا من الحركة المتصاعدة نحو لحظة الصدام بين الشهيدة والأعداء من خلال ما تسعى إليه من تشبث بالحياة ورغبة في العودة إليها:

ابتعدنا

- أعدني إلى حضن أمي

....

- سيبكي دمي فوق ريشك

....

- أعدني سأبكي إذا لم تعدني

إلى آخر الناس والكائنات(٥٦)

لقد استطاعت مرايا نصر الله أن تتجاوز الغنائية التي سادت المستويين السابقين، والبناء المأساوي الذي لم يخرج على البكائيات في كثير من الأحيان إلى بناء درامي يعتمد البنية السردية، والحوارية، ويتحكم في مختلف مظاهر الحياة عبر الطفولة، فأصبحت المركز الذي تدور في فلكه قصائد الديوان في بناء شبه مسرحي مركب من مجموعة من الأصوات والوجوه التي تلتقي جميعها في تعميق حالتي الحزن والتحدي في ظل ثنائية الموت والحياة، فكان الحوار هو العمود الذي يترجم الأصوات في ثلاثة وجوه: وجه الأم، ووجه الملاك، ووجه الصغيرة (الشهيدة)

وتتجلى في هذا المستوى محاولة الشاعر الجمع بين شكلين من الموت، الموت بوصفه قضية وجودية، والموت بوصفه شهادة، فسارا في خط زماني قصير يتلاءم وعمر الطفلة الشهيدة القصير بحيث شكل ثلاث مراحل زمنية هي لحظة الاستشهاد، وما قبلها، وما بعدها، بما تحمله هذه (اللحظة) من قيمة للحياة ومعنى للوجود.

وجه الأم:

يتجلى حضور الأم ملازما للصغيرة الشهيدة، فهي الأم والأرض التي حملت حزنها نبوءة قبل حصول فعل الشهادة، فاستشعرت لحظات الموت القادم بالدليل القلبي الساطع:

رأيت غيابك حين خرجنا من البيت

يعدو أمامي(٥٧)

ولا يجدي الأم نفعا محاولاتها في تكذيب النبوءة فتندفع المظاهر الكونية لتهيىء للشهادة السبيل:

تعثّر أيارُ في الطرقاتِ

رأت سروة تصعد السور

نخلا يرفُّ

رأت وردة تتوسل طفلا ليقطفها

....

ثَمَّ رائحة في الجوار تفوحُ

وموتٌ كثير بلا أي حدْ(٥٨).

ومن اللافت أن عامل الزمن يشكل قيمة مفصلية في هذا المستوى من الحالة الاستشهادية، فزمن الشهادة يتشكل في (لحظة) سمتها السرعة الخاطفة في الفصل بين الموت والحياة، لذا يجد الشاعر في الزمن خير مؤازر للأم لحظة الفاجعة ويجعل منه البؤرة التي تدور حولها أجواء القصائد جميعها، فيظهره في أصغر أشكاله من مثل "لحظة أو أقل" و"قبل خمس دقائق مرت سنونوة قرب شباك بيتك"، و"منذ يومين تمضي إلى النافذة"، حتى يصبح حالة ذهنية متربصة بالطفلة الغافلة:

يعبر الموت من تحت شباكها كل ليل وينصتُ

للعشب يكبر في غرفة النوم

لا غرفة غيرها

يسمع الكركراتِ (٥٩).

يتجلى الزمن بأبعاده الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في بنية درامية متشابكة، ولأن المستقبل غير متحقق يأتي توظيف الحلم خير وسيلة تعين الأم المنكسرة؛ كي تكمل نسيج الزمن المنقطع الذي فاتته الصغيرة وراءها، فتنفتح على المستقبل المشرق الذي ترقبه كل أم لابنتها فتحلم بها تكبر وتعشق وتتزوج وتنجب:

نزوجها
ليس قبل الأوان
ونحملها فوق ظهر الأغاني
إلى بيتها
مهرة تتهادى
ونحرسها من عيون الرياح الطليقة
ما بين شرق وغرب[٦٠].

وتجدر الإشارة إلى أن صورة الأم في هذا السياق تتفق وصورة الأم عند درويش في قصيدة "عاد في كفن"، ذلك لأن تعامل كل منهما مع الشهادة لم يكن بمفهومه الوطني أو الديني،وإنما يعكس حالة الفقد غير المسوغة بحكم العمر الزمني الذي ينتهك البراءة. أما الوسيلة الثانية التي ترجمت انفتاح الواقع على الزمن المستقبل عند نصر الله فهي لجوء الأم إلى فعل التمني"لو عاشت البنت حتى الفطام"[٦١] من جهة،وإلى التعبير عن مشاعر الانكسار والتذلل بإيقاع ديني رقيق من جهة ثانية،فيكون الحوار مع الذات الإلهية مباشرة خير معين:

إلهي السميع المجيب البصير
....
أما كان يمكن أن تترفق
ترزقها مثل كل الطيور
وتمنحها فسحة كي تسير بمفردها
....
كان يلزمها يا إلهيَ من عمر هذا الزمان ... شهور[٦٢].

في حين أن صورتها في ديوانه "الفتى، النهر، والجنرال" كانت مختلفة فهي قوية باعثة أقصى حالات الحماس في ولدها المناضل: "إذا كثر الجند كن يا صغيري قويا"[٦٣] ذلك لأن الشهادة عند الابن المناضل فعل اختيار وليس حالة اغتيال كما هي عند الطفلة إيمان حجو.

وتعكس صورة انكسار الأم البعد الفلسفي للحياة في محاولة لاستشراف المستقبل والأمل بكل جديد سيولد بفعل الشهادة، وهذا هو عينه سر المقاومة، فعلاقة الصغيرة بأمها علاقة الحي بالميت، والطفلة الشهيدة هي العشب والنور والبحر والسلام والورد ... وهي الرمز الحاضر المنفتح على المستقبل مقابل الأم التي ستصبح، حين يتشكل الوعي، رمز الغياب (الماضي) المنفتح على الموت:

وفيها حياة وتكفي
لتعرف من بعد عمر طويلٍ
مصادفة
كيف عشنا
وكنا هنا دائما ميتين[٦٤].

وفي مقطع آخر يقول:

ها أنت كلكِ
قلبك المكسورُ
فوق السور
ظلكِ
يا ابنتي
وأنا الغياب[٦٥].

وينضاف إلى عامل الزمن في تشكيل البنية الدرامية شيوع لغة الحياة اليومية الأكثر ملاءمة "لخلق توتر بين مستويات التعبير الشعري وأحداث فورية مضارعة تميز الدراما باعتبارها لغة تصنع حدثا حركيا بتموجاتها الصوتية والدلالية"[٦٦].

افتحي الآن عينيك
جاء الصباح
وغنى لك الطير صلى ... وراح
يكفيك نوم
لكي يعرف الناس أسعد أم[٦٧].

وجه الملاك الصغير:

يكشف الملاك الصغير عن وجه آخر لا نراه، ولكنه يرانا ويحس بنا ويرصد تحركاتنا إلا أن هذا الوجه هو صورة أخرى من صور البراءة، وظلها الذي يمشي ومرجعها في قبول الواقع أو رفضه: ها أنت قربي /هنا فيّ /أقرب.

....

نم يا ملاكي
ولتلهم الآن ما شئتَ
....
والعب بهذا التراب[٦٨].

ويقول أيضا:

قم يا ملاكي الحلو
يا ظلي الكسول
قم قبل أن يأتيك غول[٦٩]
الملاك الصغير رأى ظلَه
الملاك الصغير الذي تمطى هنالك فوق الذراعين
مثل ملاك صغير
راى ظله يتجول ملتصقا بالسماء
الملاك الصغير بكى فجأة
ظلهيتبعثرُ
يلتفُّ زوبعةً يتطايرُ
يهوي
السماء ستهوي
رآها
هوتْ[٧٠].

وما من شك في أن نصر الله يسعى لبيان أن العلاقة بين الصغيرة والملاك هي علاقة تماه وتوحد لا تنفصل إلا إذا امتلأ الواقع بالرصاص عندها تتشظى ملامح الوجوه وتختفي:

ذات يوم حلمتُ
ستكبرُ ... نمشي جناحا بيدْ
إن رحلت سأبقى هنا (لا أحد)[٧١].

وجه الصغيرة:

يشترك صوت الصغيرة مع صوت الأم وصوت الملاك الصغير فهم جميعا وجه واحد في مرايا متعددة إلا أنها تتباين في مستوى الخطاب فخطابها للذات الإلهية تجلى في حوارية مباشرة دون اللجوء إلى التوسل بالدعاء كالأم التي توسلت بسلسلة من أسماء الله الحسنى، وفي هذا نقد لاذع للذين يتوسلون بالقول فقط لا بالعمل، خاصة إذا عرفنا أن فعل الشهادة عند نصر الله لا ينصب في القراءة الدينية.

تكشف الصغيرة في مجمل صورتها التي برزت في الديوان عن سر رغبتها في العودة إلى الحياة:

لو كنتَ انتظرتَ قليلا
لجئت إليكَ على قدميا
كان يلزمني بعض عام،أقلُ
ليشتد عودي
وأمتدَ في الأرض شمسا وفيا[٧٢].

ونصر الله منذ البداية يعمد إلى إخراجها من دائرة البشرية إلى الملائكية، فتتماهى مع الملاك الصغير حينا، ويتبادلان الأدوار حينا آخر، مستفيدا من البنية الدرامية التي تخلو من مسحة الحزن المأساوي التي يقتضيها حديث الموت والفقد وموظفا كذلك الحوار في مستوييه الفصيح والعامي:

أعرني جناحك
لن أستطيعهنا كلُّ بَعدٍ سيصبح ضدي
....
ويصحو الملاك الصغيرُ
الصغيرة ساهرة قربه تتأمله
هل غفوتُ ؟ ابتعدتُ ؟
سيسألها
وستهمس: لا لم تزل فوق زندي[٧٣].

وتتجلى المفارقة في صورة الصغيرة الشهيدة فعالمها قبل الشهادة جميل بريء، لذا لا تجد بديلا يضاهي ذلك العالمحتى وإن كان ذلك البديل هو الجنة، وما جنتها سوى حضن أمها:

"ابتعدنا/أعدني إلى حضن أمي/سأبكي"[٧٤].

فالنموذج التصويري يؤكد قيمة الحياة الدنيا وأهميتها من خلال إبراز أهمية المكان، وقيمته في معيار الحياة الدنيا.

ويبدو أن الشاعر استفاد من حالة الشهادة في توظيفها للكشف عن الوجه الآخر للحياة، فالتحول من عالم الجسد إلى عالم الروح يعني أن ترى الشهيدة ما لا

يراه الآخرون، فتتكشف حقائق، وتترسخ نبوءات، ومع ذلك يبقي الشاعر روح الشهيدة في حالة من عدم الراحة في ثوبها الجديد:

"وتوجعني صورتي وتوجعني جنتي"(٧٥).

وتتداعى أمنياتها ورغباتها، وتكشف عن أمنيتها في العودة إلى حياة الأمن والاستقرار التي يناضل من أجلها الشرفاء وتصبح الشهيدة الصغيرة المعادل الموضوعي للحياة الكريمة التي تتولد في أسئلة عديدة أساسها الحيرة:

هل أعود إلى البيت ثانيةً أتفقد أمي
....
هل سأمشي
وأركض
في حوشنا
....
هل أنام متى شئتُ
أصحو مت شئتُ
دون انفجار يطوح بي للأعالي
ودون دمٍ أو عويل ... (٧٦).

فوجهها نقي صاف و هو صفة إنسانية مكتسبة، وترى في ذاتها (المرآة) وجها ملائكيا يشبهها فيلتحمان معا بحب السلام وعشق الحياة:

الملامح الفنية لقصائد الشهادة:

تتبع القيمة الجمالية للعمل الفني من قدرته على تمثل هذا الواقع، وعكسه في نمط لغوي خاص. ولقصيدة المواجهة عامة، والشهادة والشهيد خاصة مناخاتها التي تجعل من الوضوح والمباشرة سمة مميزة لها، لا مثلبة تقلل من أصالتها؛ لأنها قريبة من وعي الناس، وبعيدة عن الغموض، والحذلقة، وتملك وعيا بخصائص الكلمة المناضلة(٧٧)، إلا أنه لكي تصبح القصيدة ذات قيمة فنية، عليها أن تقدم صورة صادقة لوعي الزمن الذي نتجت فيه، ولا يمكن لهذه الصورة أن تكون مباشرة، أو نمطية كما حدث في رثاء محمد الدرة على سبيل المثال، لذا ينجلي التساؤل: هل فجرت قصيدة الشهيد بنية شعرية جديدة، أو أنها اكتفت بالوقوف عند حدود وصف الحدث المفجع؟ والإجابة توجب الإشارة إلى قصيدة الشهيد التي ظهرت عقب انتفاضة الأقصى مثلا، بوصفها نصا ملازما للحدث، إذ يؤخذ على تلك القصائد الاتكاء على سمو الموضوع والتساهل في القيم الفنية إلى حد كبير، كما لم نلمس أي تطور لمفهوم الشهادة في إطاريها المضموني والشكلين أو تجاوز لما قدم فيما سبق من تجارب.

فبعد استعراض عدد كبير من قصائد الشهادة التي قيلت في تصوير استشهاد محمد الدرة على سبيل المثال تبين أن صورته بوصفة رمزا للانتفاضة لم تكن سوى صورة تسجيلية وتاريخية للحدث ولم تستطع أن تتجاوز الخطاب السياسي، بل هي في معظمها "نواح بالكلمات" يقول حلمي الزواتي:

صباح الندى يا حبيبي
لماذا رحلت بعيدا ونمت
وأسبلت عينيك مثل الحجل
وأرخيت كفيك مثل غزال الجبل(٧٨).

ولئن كانت صورة الشهيد محمد الدرة في معظم ما قيل نمطية ذات إيقاع جنائزين فإن عددا آخر من الصور اكتسبت منذ ظهور شعر المقاومة بعدا جماليا راسخا، كما لاحظنا في قصيدة وليد سيف "وشم على ذراع خضرة" التي تقوم على ثنائية هو /الشهيد الآخر/ الأرض على عكس ما جرت عليه الكثير من القصائد التي قامت على ثنائية هو نحن التي أدخلت الشعراء في حالة من جلد الذات والإحساس بالهزيمة والمرارة والتخاذل والخجل من دم الشهيد، يقول درويش:

هو الآن يخرج منا
كما تخرج الأرض من ليلة ماطرة
وينهمر الدم منه
وينهمر الحبر منا(٧٩).

أما المستوى اللغوي، فلا شك في أن أدب المقاومة أدب جماهيري وليس نخبويا، وقد اقتضى ذلك استدعاء ألفاظ من الحياة اليومية، والدينية الدالة (ملائكة، سجود،

صلاة، جنة، مواكب، خلود، وغيرها)، إضافة إلى اعتماد مجموعة من الألفاظ نتيجة تكرارها حتى أصبحت لازمة من لوازم النص الشعرين كالصعود، والارتقاء، والهبوط نوالدم، والعرس، والكفن، مما يضع القارئ أمام نص متشابه، يشترك فيه جميع الشعراء، الأمر الذي يشكل صعوبة في الوقوف على التميز الفني في هذا المجال.

وتجدر الإشارة إلى أن لغة قصيدة الشهيد غالبا ما تكون وصفية إلا أنه سرعان ما أصبحت وسيلة ودعوة إلى التغيير فشاعت اللغة التحريضية التي قد توحي فيما توحي من كثرة الأفعال إلى ثقة الجماهير بالشهيد واعترافهم بقدرته على التغيير. يقول فاروق مواسي في قصيدته قيامة الشهيد:

ارسم لنا نهرا وهاتِ
الكوكب الدري قربه
ارسم لنا نارا لنجعل هذه النيرانَ شهدا
انهض لا تتردد
وامسح دموعا ساجلتها أغنية
انهض فليست معجزة[٨٠].

ولعل توظيف الموروث الشعبي كان من أبرز الألوان التي شاعت في هذا المقام فتجلت الأغنية الشعبية بوضوح لأنها تعلي من قيمة النضال والشهادة المرتبطة بوجود الشعوب وقد برزت بكثرة عند كل من وليد سيف وعز الدين المناصرة ومحمد القيسي:

طلّت البارودة والسبع ما طل
يا بوز البارودة من الصدا مختل
بارودة يا مجوهرة شكّالك وينْ
شكالي ع عاداتوسرى في الليلْ[٨١].

أما ما يتعلق بالإيقاع فإن قصيدة الشهيد تقترح إيقاعها الذي لا يخرج على نمطين: الأول جنائزي، والثاني حماسي، ويظهر اسم الشهيد في بعض الأحيان لازمة موسيقية ضابطة لايقاع حزين، كما فعل درويش في قصيدة محمد الدرة التي ختم مقاطعها السبعة بلازمة واحدة هي لمم الشهيد، فهي وإن لم تفلح في تجسيد صوت درويش المميز بسبب بنائها الذي جاء منبهرا بالحدث على حساب الإبهار الفني، فقد اتخذ كل مقطع من مقاطع القصيدة جانبا من حياة الشهيد معتمدا أسلوب السرد الوصفي، وتتابع الأحداث بصيغة المضارع التي تؤجج الإيقاع وتزيده تصاعدا:

محمد: ....
يعشش في حضن والده طائرا خائفا
....
يريد الرجوع إلى البيت،منْ
....
يواجه جيشا بلا حجر أو شظايا
يرى موته قادما لا محالة. لكنه
يتذكر فهدا رآه على شاشة التلفزيون
إلى ما يريدون فاصعد[٨٢].

وبعد، فإن تجليات صورة الشهيد برزت من خلال رصد حالات استشهادية محددة وليس من قبيل التصوير البطولي المجرد فتراوحت بين النمطية التي تسعى لوصل الأرض بالسماء من خلال الدماء وهي أقرب إلى حالة الرثاء، وبين البعد الفلسفي الذي يستشرف ما وراء الشهادة من رؤى وما يحيط بها من هالات الخلود وأعيد تشكيل الرؤية للشهيد بما يمثله من رموز للخصب والانبعاث والتجذر وما ينطوي عليه من إحساس بقيمة الحياة. والشعر الفلسطيني في ذلك يمثل درجة من المواءمة بين جوهر الشعر من حيث هو رمز وإيحاء وتصوير ولغة وبين الأيديولوجيا السياسية من حيث هي التزام بقضية النضال، لذا نجد أن ما تحقق هو نمطان من الشعر نمط يكشف عن انسجام وتوازن في حدي العلاقة بين الالتزام وفنية الخطاب الشعري ونمط هبط فنيا بسبب طغيان الموقف السياسي بحيث انبثقت أساليب خطابية مدوية ونثرية مباشرة[٨٣].

ويلحظ الدارس لأنماط الصورة في قصائد الشهادة والشهيد في المستويين الأول والثاني أنها تتركز في نمطين اثنين وهما: صورة الدماء التي تسقي الأرض، وحبر الأرض الذي يكتب النصر والعطر الفواح، والزيت الذي يضيء القناديل، وهي السيف الذي يتسلح به

المناضل، كما تم تشخيص الدماء، فتبكي، وتغضب، وغيرها، من أنماط التشخيص. أما النمط الثاني فصورة الجراح التي اهتم بها الشعراء فتجلى تصوير الجراح تصويرا حسيا وغير حسي كالذي يصيب الكرامة والكبرياء. وكلا النمطين يتداخلان في معظم القصائد، بالإضافة إلى صورة الشهيد الحي الخالد، العريس وزين الشباب التي تكاد تتقاطع مع الصور النمطية القديمة منذ عصور النضال العربي الطويلة التي تتكئ على تعدد مناقب الشهيد، ومآثره، ومكانته في قومه، ودفاعه عن مبادئه، وقد سلك الشعراء في بيانها سبيل البكائية بسبب خذلان الأهل للشهيد.

في حين خلا المستوى الثالث من هذه الصور والأنماط، وانطفأت الغنائية العالية، وتجلت الرحلة المعاكسة، رحلة الحياة باتجاه الحياة في بنية درامية لم تكن موسومة بالحزن المأساوي، بل كانت عبارة عن مقاطع مطولة ممسرحة تظهر بنسق سردي يعتمد الوصف والحوار وتعدد الأصوات ذات النغم الحالم والإيقاع الهادىء، ومالت القصائد إلى البنية النثرية السردية التي تستند إلى اللغة اليومية البسيطة لتتلاءم وعالم الطفولة.

الهوامش:

(١) محمود، حسني، الشعر واليقظة قبيل الانتداب البريطاني, **م. شؤون فلسطينية**, ع١٠٤، (١٩٨٠)، ص١٢٠.

(٢) أحمد الخطيب، **ظواهر حديثة في شعر المقاومة**، السعودية: الهيئة الإدارية لاتحاد الكتاب، (١٩٩٦) ص١٨.

(٣) غالي شكري، **أدب المقاومة**، مصر: دار المعارف، ص١٣.

(٤) يحيى هويدي، فلسفة المقاومة، **م. الهلال**، ع٨، س ٧٥ (١٩٦٧)، ص٦.

(٥) غسان كنفاني، **أدب المقاومة**، بيروت: دار الآداب (د. ت)، ص٣٢.

(٦) حسام الخطيب، **ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية**، دار الثقافة، منظمة التحرير (١٩٩٠)، ص٢٣.

(٧) كنفاني، **المرجع السابق**، ص٢٧، ٥١.

(٨) محمود درويش، **الديوان**، (ط١٢)، مج ١، بيروت: دار العودة (١٩٨٧)، ص٢٢٢.

(٩) توفيق زياد، **الديوان**، بيروت: دار العودة، (٢٠٠٠)، ص٤١٣.

(١٠) درويش، **المصدر السابق**، مج ١، ص٢٢٠.

(١١) عبد الرحمن الجزيري، **الفقه على المذاهب الأربعة**، بيروت: دار الكتب العلمية، (١٩٨٦)، ج١، ص٥٢٧.

(١٢) إحسان عباس، نحن والشهيد، **م. شؤون فلسطينية**، ع ٤١، (١٩٧٥)، ص٢٩

(١٣) خلدون الشيخ علي، **صورة الشهيد الفلسطيني في أشعار فاروق مواسي**، جنين: منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، (١٩٩٥).

(١٤) خالد الكركي، **حماسة الشهداء، (رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث)**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (١٩٩٨)، ص١٢٠.

(١٥) محمد القاضي، **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**، ليبيا: الدار العربية، (١٩٨٢)، ص٧٦+ ١٨٢.

(١٦) درويش، **المصدر السابق**، مج١، ص٤٧٥- ٤٧٦.

(١٧) وليد سيف، **وشم على ذراع خضرة**، ديوان تغريبة بني فلسطين، بيروت، دار الطليعة، (١٩٧٦)، ص٢٥.

(١٨) عبد البديع عراق، **صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر**، عكا: مؤسسة الأسوار، (٢٠٠٢).

(١٩) مريد البرغوثي، **الأعمال الشعرية**، بيروت: دار العودة، (٢٠٠٠)، ص٧٠٦.

(٢٠) معين بسيسو، **القصائد المختارة** منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية: مطبعة المنار، (د. ت)، سلسلة القراءة للجميع ٢، ص٤٣.

(٢١) زياد، **مصدر سابق**، ص٣١٥.

(٢٢) عراق، **مرجع سابق**، ص٢٠٤.

(٢٣) المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص٣٠٠.

(٢٤) فدوى طوقان، **الديوان**، بيروت: دار العودة، (٢٠٠٠)، ص٥٦٣.

(٢٥) درويش، **المصدر السابق**، مج١، ص٥٨٤.

(٢٦) طوقان، **المصدر السابق**، ص٥٥٣.

(٢٧) درويش، **المصدر السابق**، مج١، ص ٤٧٧.

(٢٨) سيف، **وشم على ذراع خضرة**، ص١٧.
(٢٩) طوقان، **المصدر السابق**، ص٥٦٢.
(٣٠) وليد مشوح، **الموت في الشعر العربي السوري المعاصر (١٩٥٠ - ١٩٩٠)**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، (١٩٩٩)، ص٢٠٩.
(٣١) بسيسو، فلسطين في القلب، ص٦٨.
(٣٢) يوسف اليوسف، تطور الشعر الفلسطيني المقاوم، **م. شؤون فلسطينية**، ع٩٨، ص ١١٩.
(٣٣) محمد الجزائري، **تخصيب النص**، عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، (٢٠٠٠)، ص٢٢٩.
(٣٤) سيف، سوناتا، ص٧١.
(٣٥) سيف، **وشم على ذراع خضرة**، ص١٧.
(٣٦) المصدر نفسه، ص٣١.
(٣٧) درويش، المصدر السابق، مج١، ص٢٠٧.
(٣٨) سميح القاسم، بيروت: **الديوان**، دار العودة، (٢٠٠٠)، ص٤٦١.
(٣٩) نفسه، ص٤٦٠.
(٤٠) محمد القيسي، **راية في الريح**، دمشق: (د. ن)، (١٩٦٩)، ص٨١.
(٤١) عز الدين المناصرة، **الأعمال الشعرية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (٢٠٠١)، (ط٥)، ص٢٦٦.
(٤٢) طوقان، المصدر السابق، ص٥٦٠.
(٤٣) مناصرة، المصدر السابق، ص٢٦٧.
(٤٤) آمنة بدوي، **خيول لا يقهرها الصهيل**، [د. ن]، (د. ت)، ٩٠.
(٤٥) **المصدر نفسه**، ص٩٢.
(٤٦) مؤيد العتيلي، **نشيد الذئب**، عمان: (د. ن)، (١٩٩٠)، ص٥٢.
(٤٧) درويش، المصدر السابق، ص٥٠٤.
(٤٨) **المصدر نفسه**، ص٢٧٣.
(٤٩) **المصدر نفسه**، ص٢٦٥.
(٥٠) بسيسو، **مصدر سابق**، ص١٤٠.
(٥١) العتيلي، **مصدر سابق**، ص٤٩.
(٥٢) البرغوثي، **مصدر سابق**، ص٧٠٦.
(٥٣) الكركي، **مرجع سابق**، ص٢٣.
(٥٤) إبراهيم نصر الله، **مرايا الملائكة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (٢٠٠١)، ص١٤.
(٥٥) **المصدر نفسه**، ص٨٠.
(٥٦) **نفسه**، ص٩١ ٩٢.
(٥٧) **نفسه**، ص١٤٢.
(٥٨) **نفسه**، ص٨.
(٥٩) **نفسه**، ص٤٥.
(٦٠) **نفسه**، ص٤٢.
(٦١) **نفسه**، ص١٥٧.
(٦٢) **نفسه**، ص١٥٣.
(٦٣) إبراهيم نصر الله، **الأعمال الشعرية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (١٩٩٤)، ص٣٥٨.
(٦٤) نصر الله، **مصدر سابق**، ص١٣٣.
(٦٥) **نفسه**، ص١٣٨.
(٦٦) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، القاهرة: دار قباء، (١٩٩٨)، ص١٢٣.
(٦٧) نصر الله، **مرايا الملائكة**، ص١٠٨.
(٦٨) **نفسه**، ص٧٨.
(٦٩) **نفسه**، ص٣٤.
(٧٠) **نفسه**، ص٦١.
(٧١) **نفسه**، ص١٠٤.
(٧٢) **نفسه**، ص١٥٩.
(٧٣) **نفسه**، ص١٧.
(٧٤) **نفسه**، ص٩٢.
(٧٥) **نفسه**، ص١٢٢.
(٧٦) **نفسه**، ص٦٧.
(٧٧) أحمد الخطيب، **مرجع سابق**، ص٦٠.
(٧٨) حلمي زواتي، **تهليلة الدم والياسمين**، ضمن كتاب الجابر، عدنان بلبل، **ديوان الشهيد محمد الدرة**، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (٢٠٠١)، مج١، ص٣٦٢.
(٧٩) درويش، **مصدر سابق**، ص٤٠٢.
(٨٠) مواسي، **قبلة بعد الفراق**، ص٧.
(٨١) القيسي، **العاشق والأرض**، ص٨١.
(٨٢) محمود درويش، **محمد الدرة، القدس العربي**، لندن، س ١٢، ع٣٥٦١، ٢١/١٠/٢٠٠٠.

(٨٣) عراق، **مرجع سابق**، ص٤٣.