

بين شعر القضية ومقتضى الجائزة

مقاربات نقدية

في ديوان الشهيد

«محمد الدرّة»

تأليف

د. عمر أحمد بوقرورة



مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

ردمك: 2 - 24 - 704 - 9921 - 978 ISBN

رقم الإيداع: 0095 - 2020

حقوق الطبع محفوظة للناشر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

هاتف: + 965 22415172

فاكس: + 965 22455039

بريد إلكتروني: info@alabtaincf.org

تصميم الغلاف: محمد ناجي

صدرت هذه الطبعة بمناسبة إقامة الدورة الثامنة عشرة

دورة «ابن سناء الملك وابن مليك الحموي» - 2023

الكويت 2023

التصدير

على الرغم من مرور اثنين وعشرين عاماً على حادثة استشهاد الطفل محمد الدرة برصاص الاحتلال الصهيوني خلال أحداث انتفاضة الأقصى عام 2000، إلا أنها لاتزال حية في وجدان الشعوب وكاشفة عن مدى جرم المحتل ووحشيته في إطلاق الرصاص على الفلسطينيين بمن فيهم الأطفال، فأصبح الطفل محمد الدرة أيقونة الانتفاضة الفلسطينية وصورتها الإنسانية في مشهد لن ينساه العالم. وانطلاقاً من اهتمام «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية» في دعم قضايا الأمة العربية، وجهت دعوة لشعراء العربية آنذاك في كل مكان للتعبير عن هذه الجريمة النكراء، فلبى النداء كثير من الشعراء من كل أقطار الوطن العربي، فبلغ عدد الشعراء المتقدمين (1682) شاعراً وزاد عدد القصائد على (2200) قصيدة، وقد تم جمعها في ديوان «الشهيد محمد الدرة» في ثلاثة أجزاء عام 2001، سَطَّروا فيها الحادثة بحروف الألم والمعاناة وهاجموا المحتل الفاشم ولْيُشْهِدُوا العالم على ما اقترفته يد الغدر والبطش بحق الشعب الأعزل وما تمارسه سلطات الاحتلال من قتلٍ يومي وإراقة للدم الفلسطيني.

فجاء عمل الأستاذ الدكتور عمر أحمد بوقرورة دليلاً واضحاً على أن هذه الحادثة لا تزال باقية، وقراءةً لتلك القصائد المختلفة اللون والعديدة الصور والمجازات والمتباينة التعابير والألفاظ، ولكنها معبرة عن الأحاسيس الصادقة

لأصحابها إزاء تلك الجريمة النكراء وتجاه الأطفال الأبرياء. وهذه القراءة، هي رصد لبعض الشواهد الشعرية في هذا الديوان ورصد للمقاربة بين الفن والقضية، فجاءت مقاربة شاملة لكل الظواهر الفنية والموضوعية التي حضرت في الديوان بأجزائه الثلاثة.

عزيزي القارئ.. أضع بين يديك هذا الكتاب (بين شعر القضية ومقتضى الجائزة - مقاربات نقدية في ديوان الشهيد محمد الدرة)، آملاً أن تجد فيه الفائدة الأدبية المرجوة.

والله ولي التوفيق،،،

عبدالعزیز سعود البابطين

الكويت في 21 جمادى الآخرة 1444 هـ

الموافق 14 يناير 2023 م

تقديم في إشكالية «الفن والقضية»

لا نبتغي الحديث هذه المرة عن الشعر بإعجاب يجمعنا بصيغه المتنوعة التي سادها المختلف الفني والمعرفي في أوائل القرن الواحد والعشرين بصفة خاصة، إن الشعر الذي نبتغيه في هذا المجال هو شعر الموقف، ذلك الشعر الذي يحضر في واقعنا العربي مؤثراً وفاعلاً في وجدان المتلقي العربي بالمشارك المعرفي والفني الذي يعني أن الشاعر العربي لا يمكنه أن يؤثر في المتلقي وفي الواقع من حوله إلا إذا ملك مقومات شعر القضايا، ولا يمكنه أن يكون كذلك إلا إذا فقه كينونة ذاته المندمجة في ذات الأمة، فبذلك الاندماج يمتلك الشعراء الكُلَّ الفني والمعرفي والحضاري الذي تتشكل به هوية الشعر نفسه، تلك الهوية التي تبدو بصلح وبتواصل مستمر مع إيجابيات الأمة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

إن الشعرية العربية ذات النسق الجمعي المؤيد بقضايا الأمة مطلوب حضورها بالوعي بالذات في إطار حركتها الواعية في دائرتها الحضارية الخاصة التي تتفاعل إيجاباً مع حضارات الأمم الأخرى، وإن أي خلل في حضور الذات، وأي استبعاد لأسئلتها الخاصة بها إنما يؤدي يقيناً إلى خلل في الشعرية المرجوة المأمول حضورها بقضايا الأمة، ذلك الخلل الذي ستعكس بعض آثاره السلبية يقيناً على النظام المرجعي المتعلق بالأدب العربي الحالي ومنه الشعر الذي لا يمكنه أن يبلغ مبتغاه بقطيعة تحدث بينه وبين عالم الذات.

إن هـمنا - متلقين خاضعين لصيغ الإيجاب المؤيدة بكينونة الأمة - أن نتفاعل مع الفن المشروط بقضايا الأمة، تلك القضايا التي تمنح النصوص سماتها

وسياقاتها التي تغدو بها القضية هدفًا مركزيًا في الكتابة الشعرية، هذه الكتابة التي يبدو أنها قد حضرت من جديد بهذا الديوان الرائد «ديوان الشهيد محمد الدرة» الذي صدر عن مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، هذا الديوان الذي يزخر بالجمال الشعرية الدالة على كينونة مفعمة بالأمل، كما هو دال في الآن نفسه على بشاعة فعل القتل الذي ارتكبه ذلك الآخر الحاقد المنتهك لوجود الإنسان أصلاً، «إن القارئ لديوان (الطفل الشهيد محمد الدرة) الديوان الذي هزت صورة مقتله البشعة ضمائر الإنسانية في كل أرجاء العالم سيتنقل بين أزاهير شتى مختلفة العبق والنشر، متباينة اللون والرؤاء، عديدة الصور والأخيلة والتعابير والألفاظ، لكنها كلها مجمعة في التعبير الصادق والإحساس المعبر عن شعور أصحابها ومعاناتهم وأحاسيسهم بهذه الجريمة النكراء...»⁽¹⁾.

بهذا يكون حديثنا عن الشعر الذي فرضه هذه المرة موضوع جليل بحسم جدلي، نريد أن نواجه به الشعرية العربية المعاصرة بوعي يرينا مستوى الإبداع في تداخله مع الموضوع، أو القضية التي هي محل الاحتكام، إنها قضية فلسطين وفيها أطفال الحجارة الذين نحاجج بهم أهل الفن، ومنهم الشعراء بجدل نقدي خاضع للسؤال الآتي:

هل يمكن للشعراء العرب المؤيدين بالمتغير الحضاري العربي وبالعالم المعولم من حولهم أن يرصدوا الذات، وأن يبدعوا بعمقها، وأجل الرصد أن يتحدثوا عن فلسطين بشعر عميق مكثف بالدلالات الحضارية التي تكبر لتبلغ مستوى القضية التي هي أمّ القضايا وأصعبها في الآني العربي؟ أم أن الشعراء قد تاهوا في عوالم نصية شكلائية أغرقهم فيها الخطاب المعرفي والنقدي المعاصر في العالم العربي، ذلك الخطاب الذي أجهد نفسه في البحث عن الجديد المؤيد بالحدائي وبما بعده

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ج1، إعداد: عدنان بلبل الجابر- ماجد الحكواتي، راجعه عبد العزيز محمد جمعة، 2001م، ص 4.

بلا مسوغات ذاتية تضمن حضور ذلك الخطاب واستمراره فاعلاً ومؤثراً في المتلقي من حوله، فكان أن ضيعه الجديد الذي ألقى به في سياق معرفي عالمي غير متكافئ يبادر به الآخرون تأسيساً وتأصيلاً وينقله الخطاب المذكور بالصدى الذي لا يمنحه إلا الزبد الذي يلقي به في متاهات الزمن الوجودي الغامض الخائب، زمن بلا أبعاد، زمن البكاء والنداء الضائع في الآماد:⁽¹⁾.

أنا الذي أحيا بلا أبعاد

أنا الذي أحيا بلا أماد

أنا الذي أحيا بلا أمجاد

إن الأسطر دالة على تأثر واضح بالفلسفة الوجودية، وهي أسطر دالة على تجربة شعرية محكومة بهاجس اليقين الذي لم يستطع الشاعر بلوغ أماده فكان القلق الوجودي الذي أفقده الأبعاد الماثلة في إدراك الزمان، بل وفي إدراك الفكرة التي يمكنها أن تكون عوناً له على بلوغ اليقين الذي يجنبه الخضوع والانقياد لزمن الآماد الضائعة، وشتان بين من يعاين الزمان بهذا الاغتراب، وبهذه السلبية القاتلة، وبين من يبحث عن نفسه في داخل الزمان أو في ذات الأمة ليكتشف من خلالها سلبيات الحاضر ويحدد لنفسه مسوغات العبور نحو المستقبل.

فالموضوع موكول بأطفال الحجارة الذين مكّتهم زمانهم المشرق المضيء من أسباب الجدل والإقناع والحجة التي تجعلهم يفاخرون بها السياسي والثقافي في العالم العربي، وفي العالم من حولهم، كما يواجهون به الشعراء والمفكرين والمبدعين، أولئك الذين اعتادوا الحديث عن فلسطين في وسائل إعلامية عربية وعالمية بخطاب تتحرك سماته في دائرة السلام الذي يبدو لن يأتي، أو في دائرة الحل الترقيعي الذي لا يليب رغبة المقدسيين.

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ص 202.

إن منظومة الأدب والفن ومعها المنظومة الحضارية العامة في العالم العربي يجب أن تعترف بأنها لن تكون إلا بإرادة القضية وذلك الطفل الذي يشعُّ الوعي، ويحرك الوجدان، ويسبغ عليه من التأجج والانفعال ما يكفي لكتابة القصيدة و القصة والمسرحية والرواية، وما فوق ذلك وما دونه.

إن أطفال الحجارة قد برهنوا أن الفن لن يكون فناً ولن تستقبله وجدانيات العرب والمسلمين، ولن يشمخ بصور فنية وحضارية رائدة إلا بالأطفال، فهم المؤسسون للبطولة، وهم مصدر الكلم في العالم العربي، وهم الطفل الرّجل الذي لا يضاھيه الرجال وإن حاولوا أو مسرحوا الأمر بسياق ممّوه خاضع للخلل الذي أصاب ميزان الحضارة فيهم.

وبأطفال الحجارة نأتي إلى الموضوع الذي نريده بالقضية المؤيدة بالكلية الحضارية، لأنه في الحديث عن فلسطين يجب أن يغيب ذلك التنوع الفني والموضوعي للإبداع الذي اعتاده النقاد والدارسون الذين يعتمدون في مقارباتهم النقدية على تقسيم الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى مذاهب ومدارس أهمها: المدرسة الكلاسيكية أو الإحيائية والمدرسة الرومانسية أو الوجدانية والمدرسة الواقعية وتيار الحداثة وما بعدها، كما يعتمدون التقسيمات الأخرى التي تتعلق بالموضوع الشعري الذي تحكمه مرجعيات مختلفة ومتباينة ومتصادمة أحياناً ومنها: الشعر القومي والشعر الديني والشعر السياسي... والغريب في الأمر أن تحضر هذه المرجعيات المختلفة حين الحديث عن أطفال الحجارة، هذا الموضوع الواحد الجليل الذي غدا موضوعات عند كثير من الشعراء العرب المعاصرين، فطفل الحجارة يحضر عند بعض الشعراء العرب طفلاً مقدسياً، وعند بعضهم صموداً فلسطينياً، وعند الآخرين كبرياء قومياً فرضه الزمن العربي الرومانسي الحالم، وعند البعض الآخر بطولة إنسانية، وهو في عرف الشعراء الذين لا يقلقهم كثيراً راھن الطفل الفلسطيني أو راھن الأمة بصفة عامة، نوع من الدبلوماسية التي تصب في إطار غواية وهيام الشعر.

إن الطفل في شعر القضية نريده بالبدل الحضاري المأمول الذي يعصف بالبدائل العرجاء المشوهة التي لا تتوفر على المقدرة التي تجعلها تتفاعل مع عالم كعالم أطفال الحجارة الأوفياء الواعدين بالأمل الذين تحضر صورتهم في القصيدة الملتزمة بالقضية، تلك القصيدة المشحونة بالعمق الحضاري الوارد في صيغ عديدة منها: أن الطفل الفلسطيني أو محمد الدرة نفسه قد حضر بطلاً في إطار المكان والزمان الخاضعين لصراع مرير بين الإنسان الفلسطيني وذلك الآخر الغاصب المحتل، وأنه طفل بسند حضاري موغل في تاريخ الأمم (القدس)، وأنه الطفل المأمول المستعد حضارياً بخلاف الكبار الذين ركنوا إلى الدونية، وأنه طفل ضدي تائر لا علاقة له بالواقع العربي المهزوم...

بهذا نرى أن الحديث السليم الصحيح عن القضية يستلزم النقد الموضوعي الجاد للشعر، والسليم والموضوعي أن نتناول ذلك الشعر بكلية فنية وموضوعية ترفض الفصل، فالقضية واحدة ويجب أن يكون الإبداع كذلك، فلا معنى لشعر يحكمه المرجع الوطني والقومي والحضاري المختلف، ونبغته في الأخير بأنه شعر القضية، كلا فلسطين قضية واحدة والإبداع يجب أن يصب في دائرة الكل التي يتناص فيها العقيدي والحضاري والوطني والقومي والوجداني بحميمية تلغي المسافات، ولا بأس بعد ذلك أن تختلف مستويات التعبير الفني عن القضية، فذلك جهد الشعراء، وتلك أساليبهم وقدراتهم الفنية التي تختلف يقيناً من شاعر إلى آخر. وفي الحديث عن فلسطين وعن أطفال الحجارة يجب أن يغيب ذلك الوهم الموسوم بالفن للفن، أو ذلك الشعر المنفلت الذي يجهد به أهله للخروج عن دائرة الكل أو عن المساحة الحضارية للأمة.

وبالقضية يأتي اختيارنا لبعض الشواهد الشعرية من «ديوان الشهيد محمد الدرة» الذي نشرته مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،

والاختيار موكول بالجدل السابق الذي نتعمد رصده بديوان جديد ينتمي إلى قرن جديد بمتغيرات جديدة وبمشكلات حضارية معقدة، أخطرها مشكلة فلسطين، فهل كان الديوان في مستوى المشكلة؟ وهل استطاعت صورته وبنياته الفنية والموضوعية أن ترصد أطفال الحجارة وهم ينجزون الإيجاب؟ وهل غدا محمد الدرة عند هؤلاء الشعراء شهيداً بكيان معقد يؤول إلى المقدسين الشهداء، أم أن محمد الدرة حدث آني أججت عناصره وسائل الإعلام فأحدثت تأثيراً في الشاعر الذي بكى واستبكى وأشعر بالآني الذي مات وانتهى؟

والاختيار موكول بشروط نجملها في هذا التقديم، ونفصلها في المبحث القادم الخاص بماهية الفن الذي نرجوه، أما الشروط بالإجمال فهي الفن بالكتابة الشعرية المشروطة بالحضاري والفني، ودون ذلك تغييب القضية ويخبو الفن، ويغدو الطفل الفلسطيني ملفاً تائهاً تتجاذبه موازين الانتماء المشوه الخاضع لمرجعيات عربية يحكمها الاختلاف والتباين والقطيعة في أغلب أحوالها.

وآخر التقديم ذكر منهجي نؤكد به أن مقاربتنا للفن والقضية في «ديوان الشهيد محمد الدرة» لم تكن مقارنة شاملة لكل الظواهر الفنية والموضوعية التي حضرت بكثافة في الديوان بأجزائه الثلاثة، فالرصد النقدي قد آثرناه ببعض الظواهر الفنية التي يمكنها أن تكون سنداً لنا في إبراز القيمي المائل أساساً في الفن والقضية، فبذلك جاءت هذه الدراسة المختصرة التي هي محاولة لرصد الفن الشعري الموكول بالقضية في علاقة كل ذلك بالجائزة.

المقاربة الأولى : الفن والقضية (بحث في شروط ومحددات المفهوم)

العنوان مؤسس بشروط الاختيار السابقة التي فصلها في الآتي، والتي نجعلها تأسيسًا لمفهوم نرتضيه للشعر بصفة عامة، ولشعر القضية أو أطفال الحجارة بصفة خاصة، إن الفن بالقضية لا يمكن حصره في صناعة شعرية تتلوها قدرات تصويرية وبدائع لفظية فحسب، بل الفن أن ترسم الرؤية الحضارية الشاملة في القصيدة - إن كانت كذلك - وفي الرواية والقصة والمسرحية... وأن تغدو رؤية بنسق خاص يوفره موقف بطولي يحضر هنا باندماج كلي مع التصور العام للحياة من منظور فلسطيني مقدسي، وفيما يلي تفصيل للشروط المحددة لماهية الفن، في علاقته بالقضية.

1 - الشرط الفني:

الشرط الفني إشكالية معقدة تواجهنا كلما حاولنا الحديث عن الفن العربي الأني ومنه الشعر، ففي علاقة القصيدة بالقضايا الحضارية المعقدة للأمة تحضر الأسئلة الآتية التي تصب في ماهية الشعر نفسه 5: ماهو الشعر الذي نرتضيه في موضوع «أطفال الحجارة» وفي موضوعات أخرى تتعلق بقضايا الأمة، أهو ذلك الشعر الذي يرصد الحدث بانفعال وجداني متأجج تفرضه لحظة إعلامية عربية وعالمية، ويؤيده خطاب تقريرى مباشر أساسه اللفظة النمطية الأفقية التي تترى بصيغ معهودة مشمولة بنماذج سابقة نقرأها في ثنايا القصيدة العربية القديمة

المعتمدة على الرثاء والنداء والاستغاثة والتحسر، تلك الأساليب التي فرضتها أزمنة الانكسار التي حلت بالأمة في لحظات السقوط ماضياً وحاضراً؟ ومثال ذلك الرصد المبني على النداء والبكاء والحسرة ما نقرأه في الجمل الشعرية الآتية التي اخترناها من ديوان الشهيد محمد الدرة:

« يا موطناً سرقوه من تاريخه...يا طفله المنساب مثل مياهه...يا أيها الأطفال أخرجتم الطغيان...يا قادة الإسلام قد بلغ الزبي سيل المهانة... يا سائراً نحو المواجه... يادرة الأرض والأشواق والألم...كيف تعود الشمس ثانية، يابن الوليد أجب... الموج عاتٍ يصوغ البطش.. القدس أدمى الغدر خاطرها... الشرق أنكر شمسه...».

أم أن الشعر رصد للقضية بالحدائي الذي يفرض الإبداع بتاريخ يكتبه الشاعر نفسه في لحظات شعرية مفايرة تخلق القضية ولا تتلقاها أو ترثها، وتعبّر عن الحدث كما أرادت في إطار بنيتها الفنية التي تعتمد التجاوز والإلغاء، كما تعتمد الكيان المعرفي والفني الخاص الذي يضمن الفرادة والتجاوز ومحاولة «الكشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة»⁽¹⁾.

أم أن الشعر رصد للقضية بإدراك جمالي كلي يحتوي اللفظ ومعناه في إطار الصيرورة النهائية للنص، تلك الصيرورة التي تصب في دائرة النسق المرغوب (نسق الأمة) وحينها تغدو القضية منجزاً من منجزات النص الإبداعي ذاته وليست منفصلة عنه؟.

نؤكد بما مضى أن الفن ومنه الشعر لا يمكنه أن يعبر عن القضية إلا بالكلية الجمالية التي تضمن الفن والفكر على السواء وأن أي خلل في الثنائية إنما يؤدي إلى ضمور القضية نفسها، كما يعمل على غياب صوت النص الشعري الذي

(1) زمن الشعر، أدونيس، ط1، دار العودة، بيروت، ص12.

يتجسد حينئذ بفجاجة تفرضها لحظة الكتابة الخاضعة لترقيعات فنية وفكرية، وقع الشاعر العربي الآني في شراكها حين حاول أن يلبي نداء الرغبتين: رغبة الفن بالحدائي ورغبة القضية بالحضاري، فكان أن خسر القصيدة حين خسر الملمح الكلّي الذي لا يمكن أن تبدو الرؤية الفنية الخاصة الخاضعة لنسق الأمة إلا به.

ويمكننا في هذا المجال المتعلق بالشرط الفني أن نذكر بعض الشواهد الشعرية الدالة على ذلك، تلك الشواهد التي نحتكم في قراءتها وفي الحكم عليها إلى الكلية الجمالية المذكورة دون سواها، إذ لا أثر للإقليم أو للجهة أو لانتماء مذهبي في هذا البحث: يقول حسين الصالح في قصيدة «على مهلكم حتى نهاياتهم»:⁽¹⁾

وحدي ولا أحدٌ يموت معي

بيتي على كل الشوارع

ثم ينأى عن شوارع غيره

عينٌ على الأقصى

ولا عينٌ على المدن القصية

وأنا أموت ولا أحدٌ

يبكي على هذا البلدُ

وحدي أموت فكيف تنهمرُ المصارعُ؟

وحدنا

يا أهلنا المستبصرينَ بأهلنا

كلُّ أحاط بكُنَّا

وأنا أحطتُ بهم

وحاصرتُ النصول

سقط الربيعُ هنا

(1) ديوان الشهيد محمد الدرّة، مؤسسة الباطنين، ج 1، ص 355.

وفي يدهِ الولدُ

سقط الولدُ

وعلى سقوط ربيعته احتفل المغولُ.

إن الأسطر دالة على المنحى الترفيقي الذي تجسد بجمل وبعبارات ذات صيغة تناظرية خاضعة لتكديس لغوي أرادته صاحبه بملحمين يتداخل فيهما الحدث بالفن، أما الملمح الأول فهو الموضوع الذي يبدو من خلال التناص الذي اختاره الشاعر في إطار العلاقة بين الحاضر والماضي، أو بين اليهود والمغول، والملمح ضعيف لأن صاحبه لم يتجاوز به مرحلة الذكر الخاضعة للظاهر الذي لا فنية فيه، وبالضعف نفسه يأتي الملمح الثاني المتعلق بالأداة الفنية التي تتجلى في النص بلغة باهتة خاضعة للترفيع الذي جعلها لغة نثرية سريعة تحضر الألفاظ فيها بتناظر بلغ حد التسطيح (بيتي على كل الشوارع ثم ينأى عن شوارع غيره... وأنا أموت ولا أحد يبكي على هذا البلد... سقط الربيع، سقط الولد..).

إن الألفاظ لا ترتبط فنيًا بالقضية ارتباطاً بطولة وشهادة، بل الشاهد في بنية اللفظ أن تتلاشى القضية بموت البطل محمد الدرة الذي لم يعد يمثل الامتداد في البنية اللغوية، فالأصل في بيت محمد الدرة أن يتأسس بالتحام مع البيوت والشوارع، والأصل أن يستشهد البطل أو يعرج في سلم الشهادة أما السقوط فهو حدث أني عابر لا علاقة له بالبطل الذي لم يسقط فنيًا كما لم يسقط موضوعيًا، والخلاصة أن الأسطر الشعرية بهذه الكيفية لا تفصح عن حقيقة القضية كما لا تفصح عن ملامحها بالكيفية المرغوبة.

ومثل ما مضى نجد قصيدة «الشهيد والدرس» للشاعر عقاب بلخير التي توخى فيها الإيقاع الخاص الخاضع لنغم تعمّد الشاعر أن يجسده بصيغة الانكسار الدالة على عمق الجرح المفجع، كما حاول في القصيدة أن يكتب بتقنيات ذات

مدلول حدائى أهمها هنا تقنية (مركزية الفضاء الشعري) التي جعلها الشاعر في الأفعال الثلاثة الأولى (خرج..ضحك..صرخ) هذه الأفعال التي بدأ بها القصيدة ليدلل بها على الموضوع الخاص الخاضع لسيرورة القتل التي تحكم أيام الأطفال في فلسطين، تلك الأيام التي لا تبدو إلا بالموت الذي أراده الغاصبون، لكن الصيغة اللغوية المختارة تأبى أن تبين عن عمق الحدث الخاضع لعمق القضية يقول: (1)

خ .. ر .. ج

ض .. ح .. ك

ص .. ر .. خ

صرخاته كانت تهدّ وقلبه

ما بين جناحيه كعصفور يصارع من خطر

والترقيع المذكور الخاضع لفقر فني وفكري نقرأه أيضاً عند خضر عكاري في قصيدة «يا محمد الدرة» حيث يعمد فيها صاحبها إلى الإيقاع الموسيقي الصاحب الذي يغطي ضعف أصاب بنية الفن، يقول: (2):

ويلوح لي أفق الضباب

أصحو على صخب الشباب

كل النوافذ والمفارق

للمدى

ما بعدها

قلبي اهتدى

هذا زمان الصدى

زمن الحجارة والمرارة والجراح

عزف على وتر الرماح

غضب الصباح من الصباح.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج، 1، ص 233.

(2) نفسه، ج، 1، ص 413.

2 - الشرط الحضاري:

يتشقق الشرط الحضاري من عنوان الموضوع نفسه، الذي يحمل في ثناياه دلالة الخطاب الإبداعي المكثف بالفعل السليم الذي ينجزه أطفال الحجارة، هؤلاء الذين اختاروا الريادة والفرادة في زمن عربي تكاثرت فيه السيئات وتجاورت بمختلف جغرافي وسياسي وثقافي آل إلى الهزيمة الحضارية التي شملت الحاكم والمحكوم على السواء.

فالشرط أساسه الموضوع الخاص المتعلق بقضية فلسطين التي تبوأَت الريادة بسند حضاري معقد ممتد في الأزمنة، يذكره محمد البشير الإبراهيمي الذي كتب بين عامي 1947-1948 أجمل وأعمق ما كتبه الأقلام المخلصة عن فلسطين قائلاً: «يا فلسطين إذا كان حب الأوطان من أثر الهواء والتراب، والمآرب التي يقضيها الشباب فإن هوى المسلم لك أن فيك أولى القبلتين وأن فيك المسجد الأقصى الذي بارك الله حوله، وإنك كنت نهاية المرحلة الأرضية، وبداية المرحلة السماوية، من تلك الرحلة الواصلة بين السماء والأرض صعوداً، بعد رحلة آدم الواصلة بينهما هبوطاً، وإليك إليك ترامت همم الفاتحين، وترامت الأنيق الذلل بالفاتحين، تحمل الهدى والسلام وشرائع الإسلام... وكانت النتيجة أن الإسلام طهرك من رجس الرومان، كما طهر أطراف الجزيرة قبلك من رجس الأوثان.. يا فلسطين ملكك الإسلام بالسيف لكنه ما سَأَسَكَ ولا ساس بنيك بالحيف، فما بال هذه الطائفة الصهيونية اليوم تنكر الحق، وتتجاهل الحقيقة، وتجحد الفضل، وتكفر النعمة... ما بال هذه الطائفة تدعي ما ليس لها بحق، وتطوي عشرات القرون لتصل بسفاهتها وعد موسى بوعد بلفور، وإن بينهما لمدًا وجزرًا من الأحداث، وجذبًا ودفعًا من الفاتحين... ما بالها تدعي إرثًا لم يدفع عنه أسلافها غارة بابل، ولا غزو الرومان، ولا عادية الصليبيين، وإنما يستحق التراث من دافع

عنه وحامى دونه، وما دافع بابل إلا انحسار الموجة البابلية بعد أن بلغت مداها، وما دافع الرومان إلا عمر والعرب وأبطال اليرموك وأجنادين، وما دافع الصليب وحامله إلا صلاح الدين وفوارس حطين»⁽¹⁾.

والشرط الحضاري يتأسس أيضاً بمفهوم الفن نفسه الذي لا نريده بالصيغة الآنية الخاضعة للعارض الذي يتجلى بكشف أو برفض أو بقطيعة، أو برغبة وبرهبة يجليها الشاعر في لحظة من انتماء مربك أو إلزام معقود بالسلط التي لا حصر لها، إن هذا النوع من الفن لا يفيد في القضية (أطفال الحجارة) وأنه فن خال من القيمي الذي يضمن بقاءه وتأثيره في الواقع من حوله، وأن أصحابه لا يقدرّون على بلوغ القمة التي تجعلهم أصلاً في وجدان الأمة.

ويتأيد الشرط الحضاري بروح التاريخ الذي يعمل في إطار المسوغ المعادل لفهم الذاكرة التي بها تتأسس القضايا وتتأصل، والشرط ليس سلبية في الفن أو تقليداً ومحاكاة، بل هو الأساس الواعي الذي نرجوه في فن لا نعتقد فيه الفصل بينه وبين التاريخ، أو بين معارف تتآزر فيما بينها لتشكّل الإبداع، إن الفصل الذي مارسه بعض الأساتذة والنقاد والمبدعين الذين آثروا الكتابة بالآخر منهجاً وفكراً لم يؤدّ إلا إلى فن غامض مبهم ملغز لا يستطيع المتلقي العربي فهمه أو لا يرغب في تلقيه أصلاً إلا إذا انخرط في تلقيه زاعماً واهماً.

إن المكون الحضاري المؤيد بالثقافي والفني في العالم العربي يجب أن يعترف أن المشاريع القائمة على التجاوز والقطيعة والإلغاء قد فشلت وأن الفن بلا ثقل معرفي باطل، لقد آل هذا المكون إلى التأسيس لأجيال جديدة بلا ذاكرة وبلا مسانيد أدبية وثقافية وتاريخية، إنها أجيال لا تتجزأ الأسئلة ولا تثير المشكلات الحضارية العميقة، ولا تتقن القواعد الأساسية التي تتشكّل بها أصول المعرفة، بل

(1) آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي ج 3 دار الغرب الإسلامي - ط 1 - 1997 بيروت، لبنان - ص 435 - 436.

هي أجيال ذات ثقافة طافحة هشة طغت عليها المصطلحات والمعلومات الأفقية التي أجبرتهم عليها المنظومات المعرفية والفنية والحضارية العامة، تلك المنظومات التي فرضت دون وعي بالتاريخ.

3 - الشرط العقيدي:

شرط أساسي في الفن، فدونه لا يمكننا أن نتصور الفن الجيد الذي يتناص مع القضايا الكبرى وفيها قضية فلسطين المثقلة بأحزان القدس وبآلام المقدسين، ودونه لا نقرأ الكلم الطيب الذي تتدرج فيه الألفاظ والصور، وتكبر فيه المعاني لتبلغ العمق الموصول بالله الذي يهب الفنان وجداناً نابضاً بالجمال، كما يهب الأكوان من حوله رونقها وبهاءها وصفاءها، تلك الأكوان التي تغدو موضوع الفنان أو المعادل الحياتي الذي ينسج به القصيدة والرواية وينحت به الإبداع أشكالاً وألواناً، وهي الأكوان التي تتداخل مع ما عند الشاعر لتتشكل بالعقيدة، ودون ذلك يصير الأدب هياماً إذ لا يتجاوز به صاحبه حينئذ المدرك الآني الخاضع للإغراء المادي، وللانفعال المتعدد المختلف الذي يفرضه غياب الوعي بالذات الشاعرة نفسها التي تعمى أن ترى الأكوان والقضايا بالخالق الذي لا تدرك عظام الأمور ولا تكون إلا به ومن العظام الكلم الطيب، يقول مالك بن نبي في هذا الشأن: «إن الكلمة لمن روح القدس... فهي ذات وقع في ضمير الفرد شديد، إذ تدخل إلى سويداء قلبه فتستقر معانيها فيه لتحوّله إلى إنسان ذي مبدأ ورسالة»⁽¹⁾. وهو القول المؤيد أساساً بالرؤية الفنية والجمالية التي تمتاح من القرآن الكريم، قال تعالى في شأن أنواع الكلمة: «أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ

وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ»⁽²⁾

(1) - شروط النهضة مالك بن نبي ترجمة عبد الصبور شاهين وعمر كامل مسقاوي، دمشق دار الفكر، 1979 ص 22.

(2) سورة إبراهيم، الآية 24.

ومن ذات القيمة المتعلقة بالكلمة انطلقت الأقلام والأفكار عبر العصور العربية والإسلامية لترسم صورة الفن بالعلاقة الواعية المسعدة الموصلة بالله، فالشرط العقيدي بهذه الكيفية واجب ودونه تسقط القضايا الكبرى من الفن الذي يغدو بلا مقدس وبلا تاريخ موصول بالإسلام، وبلا إرث جميل جليل فاعل بالإيجاب في المسوغات الحضارية والفنية الآنية للأمة.

ودون الشرط العقيدي تخبو الفنية في القصيد الذي قصده الشعراء في أطفال الحجارة، أو في محمد الدرة، لأن الفنية ستصير حينئذ كماً من المعاني الغامضة المتفجرة بالمختلف المرجعي والمعرفي الذي لا يتجاوب إلا مع ظاهر القضية، أو مع بعض أجزائها التي لا تعني - بانفصالها عن الكل الحضاري - شيئاً.

وبالشرط العقيدي نذكر أن الفن - المشروط هنا بالقضية - لا يعني التصور الإسلامي للوجود فحسب، كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد والدارسين بالصيغة الإسلامية، هؤلاء الدارسون الذين يعتمدون في تعريفاتهم للأدب الإسلامي على التصور الإسلامي للكون والوجود⁽¹⁾ بل الأكبر من ذلك أن يعي الفنان الوجود بأكمله، وأن يدرك جوهر وظيفته في هذا الوجود، فبذلك يحضر الفن مندمجاً في ماهية الإنسان التي تتشقق عناصرها من جوهر الاستخلاف الذي يمثل الخلاصة الكبرى لوجود الإنسان، بهذا نضمن المفهوم الكلي للجمالية في إطارها الإسلامي، تلك الجمالية التي تتجاوز حدود الأزمان لتصب في النسق الكلي الخاضع لأصل الإنسان، بهذا يحضر الوعي الفني الخاص الذي يرشدنا إلى أن الفن بصيغته الإسلامية أعمق من التصوير الذي قد تشوب مصادره أخلاط البشر ومذاهبهم واتجاهاتهم، فيسوء التصوير حينئذ ويفتقد إسلاميته، وكذلك نقرأ في بعض الأشعار التي وسمها

(1) ينظر في هذا المجال: إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامية في النقد والإبداع، د.عمر بوقرورة، وزارة الأوقاف، الكويت ط1، 2009 /ص80 وما بعدها. وأيضاً: من الشعر الإسلامي الحديث /ط1، دار البشير، عمان 1409 هـ، ص 10 وما بعدها...

النقاد منذ القديم بأنها أشعار دينية أو إسلامية⁽¹⁾ لكنها في حقيقتها لم تتجاوز المنجز البشري الذي قد يخالطه هوى المذاهب والفرق والملل والنحل.

فالوعي بالوجود إذاً هو الضامن للفن بالكلية المعرفية العربية الإسلامية، وبها القضية الفلسطينية التي تتبض بنبض القدس ودون هذا الوعي يغيب التصور الصحيح، وما صورة فلسطين الحضارية في ذهن العرب والمسلمين الآن ببعيدة عن ذلك، إنها الصورة التي شرذمتها الأفكار والاتجاهات والمذاهب المختلفة، وأخطر التشرذم أن تغدو الصورة بلا معنى في ذهن الفعل السياسي والثقافي العربي الآني الذي يتمنى أن تحل المشكلة وإن بضياعها حتى لا تقلقه أو تفسد عليه أسباب الحياة، ومن الأمنيات ما نجده في ذلك الخلل الحاصل في كنه القضية، حيث توارى الفعل الإيجابي الذي يمكنه أن يكون الأساس السليم للانتصار وحل محله الفعل السيئ المؤيد بشواهد سلوكية يلجأ فيها أصحابها إلى شيء من التمثيل الخاضع للهزيمة، ويمكننا أن نقف في هذا المجال عند نموذج شعري ناقد ساخر جريء للشاعر محمد علي الرباوي الذي يحكي فيه سيرة العرب المتخاذلين، فأطفال الحجارة بفعلهم الشجاع السليم دافعوا عن القضية بالحجارة، والعرب يتفرجون، لقد شغلتهم الأموال والبنون وكراسي البرلمانات، فأعادوا بذلك سيرة أولئك المخلفين من الأعراب الذين أشار إليهم القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿سَيَقُولُ لَكَ الْمُخَلَّفُونَ مِنَ الْأَعْرَابِ شَغَلَتْنَا أَمْوَالُنَا وَأَهْلُونَا فَاسْتَغْفِرْ لَنَا﴾⁽²⁾، لقد انطلق الشاعر من هذه الآية لينسج موقفه الشعري الدال على مسلمين انهزموا قائلاً:⁽³⁾

(1) ينظر في هذا المجال: ما أنجزه النقاد العرب القدماء الذين اختلفوا في شأن العلاقة بين الشعر والدين والشعر والإسلام، والشعر والأخلاق... ومنهم: محمد بن القاسم الأنباري وابن المعتز والأصمعي وأبو بكر الصولي وقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني وابن شهيد الأندلسي والفلاسفة المسلمون... وما أنجزه المؤيدون للأخلاق في الشعر وعلى رأسهم ابن حزم الأندلسي الذي التزم في شرحه للعلاقة بين الشعر والأخلاق بآيات الشعراء التي وردت في سورة الشعراء.

(2) سورة الفتح، الآية 11.

(3) الولد المر، محمد علي الرباوي، ط1، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب، 1989، ص 56-57.

نحن ضيعنا بلادًا نحن

لم نسرج جيادًا، نحن لم نرسل دماء، نحن في كل

صلاة قد دعونا، ورجونا الغيث، لكننا نسيناكم جميعًا

في دعانا، شغلنا عن أراضيكم أراضينا، وعن كل

أهاليكم أهالينا، وعنكم يا أحبانا شغلنا بكراسينا

التي نحتلها في البرلمان

شغلنا عنكم أنفسنا

شغلنا عنكم أموالنا

فاستغفروا الله لنا.

إن الأسطر الشعرية دالة على سقوط للقيم الخاضعة لسنن الإيجاب في الأمة، وفيها انزياح خطير حدث في القيمة التي تحكم العلاقة بين الإنسان والوطن، وبينه وبين القضايا الكبرى.

ويتعمق الشرط العقيدي بالدرس التاريخي الذي يضمن حضور القضية الفلسطينية - وبها أطفال الحجارة - حضورًا عقيدياً تتلألأ به المصادر التاريخية وتترزين، ومجمل بناء القضية أن فلسطين بها أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، وإليها كان إسراء محمد ﷺ قال تعالى: ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله﴾⁽¹⁾.

وبالإسراء كان الرباط المتين «بين مكة والقدس، وبين المسجد الحرام والمسجد الأقصى فغدت كلتا المدينتين من مدن الإسلام المقدسة»⁽²⁾. ويخطئ المسلمون حينما يشدون الرحال إلى مكة كل عام لأداء فريضة الحج ثم لا هم يتذكرون بيت المقدس، ولا يدركون ما حل بها من تهويد وتزوير، ولا يستشعرون الجزاء الذي سيلاقونه حين

(1) سورة الإسراء / الآية 1.

(2) القدس في الخطاب المعاصر بحوث المؤتمر الأول لكلية الآداب، جامعة الزرقاء الأردن 1919هـ - 1998 م، ص 17.

يسألون السؤال المؤكد عن سبب قعودهم عن فك أسر القدس، وعن سبب القصور الحضاري الذي حل بهم حين اعتادوا الرحلة إلى مكة المكرمة منقوصة من بيت المقدس، يعبر مفتي القدس عن ذلك التفسير بقوله «... فالمسؤولية تكبر وتتسع لأن بيت المقدس ليس مرهوناً بخمسة ملايين فلسطيني في الداخل وفي الشتات، بل هناك ما يزيد على مليار ومائتي مليون مسلم في العالم»⁽¹⁾.

وفي فلسطين كان الفتح الإسلامي للقدس في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وتحت قيادة أبي عبيدة بن الجراح عام 15هـ 637 م، والقدس مفخرة صلاح الدين الأيوبي الذي أنجز الفعل الإيجابي بتحريرها من سيطرة الصليبيين عام 583 هـ، 1187م، وهي كذلك عربية إسلامية إلى يومنا هذا وإن شابها احتلال غاشم.

فالعقيدة شرط في الفن، وهي شرط في القضية أيضاً، وبذلك نحصل على المؤلف الذي يؤول إلى فعل سليم أبطاله أطفال الحجارة، وبكل ذلك نضمن الفهم الدقيق لقضايانا الحضارية الكبرى التي قزمتها خطابات عربية وعالمية معاصرة، ففي ظل شيوع الهزيمة النفسية لدى قطاعات من الساسة والمثقفين، ومسلسل تغيير البرامج والمواثيق اعترافاً واستسلاماً للأمر الواقع المفروض على الأمة، تحتاج الأمة إلى مرجعية المواثيق والثوابت التي لا تتغير، وإلى سنن الله في التدافع الأزلي الأبدي بين الحق والباطل، تلك التي لا تبديل لها ولا تحويل»⁽²⁾.

وخاتمة الحديث عن الشروط المحددة للمفهوم تأكيد مفاهيمي نذكر به أن الفن الموكول بالقضية لا يمكنه أن يكون كذلك إلا إذا تأيد بالشروط التي ذكرناها، تلك الشروط التي تمنح القصيدة هويتها كما تهب الشاعر نفسه كينونته التي تمنحه سبل إنجاز صلح يقيني مع ذاته الشاعرة، ومع المجتمع من حوله، فبذلك الصلح يحصل الاندماج التام بين الشاعر والمجتمع، وبه تحضر الكتابة الشعرية مشروطة بالقضية.

(1) المرجع السابق نفسه، ص 30.

(2) المرجع نفسه، ص 58.

المقاربة الثانية

الشعر والقضية وفضاء الديوان

ديوان «الشهيد محمد الدرة» محكوم بالخصوصية الفنية والموضوعية التي تتمحور في دائرة القضية، وهو بهذا يختلف عن الدواوين الشعرية الأخرى التي تتحو منحى ذاتياً هروبياً مؤيداً بالحزن والتشاؤم والضياع والكآبة والاعتراب دون أن تأخذ على عاتقها شواغل فنية تتعلق بذات الأمة، إن الأمر يتعلق هنا بخطاب شعري سنده القضية، وفي ذلك يأتي حديثنا عن فضاء الديوان مندمجاً في شعر القضية.

أ- زمن الديوان:

يتموقع الديوان في زمن معقد جديد فرضه المتغير الحضاري الخطير الذي آل إليه العالم العربي في نهايات القرن العشرين، وفي بدايات القرن الجديد، لقد تعقدت الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية في العالم العربي، وتعدت معها الفن الذي أمسى على سقوط مريع في مسيرة الأمة⁽¹⁾:

دمك الزكيُّ تناثرت قطراتهُ والكلُّ شاهد

ما متُّ إلا حينما باعوا دماك على الموائد

جاهدُ بصوتك في بلاد ما بها حيٌّ يجاهد

واترك دمي الأطفال إرثاً للرجالات القواعد

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص578.

كما أمسى الفن على منجزات قديمة عتيقة تتلوها أسئلة جديدة حيرى منها: ما هو الفن الذي يجب أن يلامس ويعانق قضايا الأمة ومشكلاتها الحضارية التي تواجهها في ظل المعقد العالمي المؤول بالعمولة، وبالنظام العالمي الجديد؟ وهل يمكن للشاعر أن يكتب بمعزل عن المتلقي العربي الذي لم تعد تستهويه القصائد الخاضعة لوجدانيات حاملة، ذلك المتلقي الذي باغته متغيرات العالم حين ألفت به في مجاهيل العمولة وفي عوالم سياسية ومعرفية وفكرية وسلوكية عالمية معقدة⁹. فالديوان قد جاء إذاً في ظرف جديد معقد، كما جاء في زمن فني استوجب الالتفاتة الكبرى لماهية الفن التي يجب أن تتشكل بماهية الأمة، هذه الماهية التي اعتبرها البعض - بحسم جدلي خاطئ وغامض - منتهية بحكم ما حلَّ بمنظومة الفن العربية من حداثة وعمولة آلت بها إلى التجريب المؤيد بالتجاوز والقطيعة والإلغاء..

لقد جاء ديوان الشهيد محمد الدرة ليضع الشعر العربي في إطار جديد بماهية جديدة تستلزم حضور الفن بالواقع، أو بالهم العربي في إطار تجانس وتكامل لا تكون الأمور الجليلة - ومنها الشعر - إلا به، وقد أركت مؤسسة الجائزة تلك الرسالة الأدبية الخاصة الخاضعة لكيثونة الأمة، يقول رئيس مجلس أمناء الجائزة: «إن القارئ لديوان «الطفل الشهيد محمد الدرة» الطفل الذي هزت صورة مقتله البشعة ضمائر الإنسانية في كل أرجاء العالم، سيتنقل بين أزهير شتى، مختلفة العبق والنشر، متباينة اللون والرؤاء، عديدة الصور والأخيلة والتعابير والألفاظ، لكنها كلها مجمعة ومتفقة في التعبير الصادق، والإحساس المعبر عن شعور أصحابها، ومعاناتهم وأحاسيسهم بهذه الجريمة النكراء»⁽¹⁾.

والديوان يتموقع بموضوعية وبأمانة علمية في جغرافية العرب جميعها، حيث حضر فيه الشعراء من مختلف الأمصار والأقاليم دون مراعاة لحسابات فكرية أو

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، المقدمة، ص 4.

أيديولوجية أو إقليمية أو مذهبية، ودون خضوع للمختلف السياسي الذي أصاب العالم العربي، ففي الديوان تتوأم الأسماء وتتجاوز بشكل مفرح أمل واعد بخير قلّ حضوره في العالم العربي، وفي الديوان لا نجد مفاضلة بين الشعراء إلا ما خضع لشرط فني حدده أهل الديوان (مؤسسة البابطين) دون سواها، ففي التقديم للديوان نقرأ هذا المنهج العلمي الدقيق الذي التزمته المؤسسة، إن مجموع ما يحتويه هذا الديوان عبارة عن خليط من تلك المستويات رأينا أن يكون ترتيب ورودها هجائياً حسب أسماء الشعراء، وهي الطريقة التي اتفقنا عليها... مبتعدين من خلالها عن تكريس القطرية الضيقة أو التصنيف أو المفاضلة»⁽¹⁾ وتبعاً لذلك فإننا نجد الشعراء من الجزائر والمغرب وتونس وليبيا ومصر وسورية وفلسطين والكويت والعراق والسعودية والأردن...

ب - سيمياء العنوان وفضاؤه:

لا نبتغي الحديث هنا عن تفاصيل تتعلق بسميائية العنوان، تلك التفاصيل التي وردت في ثنايا ما كتبه النقاد الغربيون عن علاقة العنوان بالمتن وعن وظائفه التي يمكننا أن نقرأها عند جيرار جنيت Gérard Genette وغيره من النقاد الغربيين الذين أسسوا للملمح النقدي الجديد المعتمد على دراسة التفاعلات النصية في علاقتها بالعنوان الذي يروونه أهم عتبة جمالية في النص، وبذلك حاولوا دراسة الوظائف التي يمكن أن يحملها العنوان ومنها: الوظائف التعيينية والوصفية والإيحائية...⁽²⁾ ومثل هذه الدراسات نجدها أيضاً في المنجز النقدي العربي المعاصر المؤيد بالدرس اللساني المتأثر أصلاً بالمنجز النقدي الغربي المعاصر⁽³⁾.

(1) السابق نفسه، المقدمة ص 8.

(2) ينظر: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعابد، الدار العربية للنشر ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م.

(3) ينظر في هذا المجال: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 8 وما بعدها.. ودينامية النص، محمد مفتاح، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006، ص 72.. وأيضاً: سيمياء العنوان، بسام طقوس، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2001، ص 34 وما بعدها.

إن مثل هذه التفاصيل الخاضعة لدراسات نقدية ذات بعد لغوي سيميائي مهمة، لكننا لا نعتمدها هنا لخصوصية تتعلق بالموضوع الشعري وبالرؤية النقدية التي لا نرى هذا البحث إلا بها، فالموضوع خاص أساسه القضية المؤيدة بالطفولة الشهيدة، وسيمياء العنوان محكمة عندنا وعند أهل الديوان الشعري بالرسالة أو بالهدف الذي يجعل الانحياز للقضية واضحاً، وبذلك يغدو العنوان أساساً في تحديد هوية القصيدة نفسها.

بهذا نقرأ العنوان الذي يبدو محكوماً بفضاء رمزي مكثف، تترى فيه الدلالات بما يوافق الحدث وبما يساويه، ففي الديوان فضاء هندسي مركب يحمله العنوان الذي يحتوي صورة الشهيد التي تكبر وتتمو حتى تغدو ديواناً شعرياً، وبالذلة الرمزية نذكر أن العنوان قد تجلى بالفن الشعري الخاص الذي يعني الكتابة بالقيمة التي يحكمها عنصران جليلان: الطفولة والشهادة، وهما عنصران لازمان في أي فعل جليل جميل يمكن أن يكون فاعلاً في متغير حضاري إيجابي، وهما لازمان أيضاً في مفهوم الشعر نفسه، فهما يتحول فعل الكتابة إلى رسالة يؤديها المخيال الشعري بالتزام تحضر تفاصيله في كامل الديوان، وبهما تحضر القراءات النقدية التي لا يمكنها أن تجازف بأي تحليل أو تأويل يخرج الديوان عن عالم الطفولة الموشحة بالشهادة.

ج- العنوان واشكالية التلقي والاستقبال:

إذا كنا قد تحدثنا في السابق عن عنوان الديوان، وعن أهمية حضوره بالزمن الخاص الخاضع للقضية في علاقتها بعالم الطفولة الشهيدة، فإننا نود أن نؤكد هنا أن حضور العنوان يجب أن يكون مشروطاً بأفق التلقي وهو مشروط أيضاً بزمن التلقي، فالمعروف في عالم التلقي أن «القارئ هو الذي يتعرف في موضوع ما، أو مكان ما أو حادث ما، على القابلية المحتملة للقراءة، والقارئ أيضاً هو

الشخص الذي يستطيع أن يعطي معانٍ لمنظومة من العلامات من أجل فك رموزها فيما بعد»⁽¹⁾.

هذا في حالات التلقي العادي التي تتم في أزمنة عادية، لكن إذا كان الموضوع مرتبطاً بانزياح تاريخي وحضاري معقد، كالانزياح الذي حدث في موضوع محمد الدرة في علاقته بقضية فلسطين فإن شرط التلقي يجب أن يأخذ مساره الخاص الخاضع لماهية الموضوع، وهنا نقول: إن التلقي لا يحصل إلا بماهية الزمن الحضاري الذي يعيشه القارئ أو المتلقي نفسه، فموضوع « محمد الدرة » يمكنه أن يكون فاعلاً في عالم التلقي حين تنتعش ذات الأمة وحين تتأجج بالعزة والقوة، وحين تتفاعل مع الأحداث، ومع العوالم من حولها بما يضمن حضورها أمة عزيزة، لكن إن حصل خلل في الذات الحضارية هذه فإن التلقي والاستقبال سيغدو حينها صفرًا، وفي أحسن الأحوال فإن التلقي سيغدو مؤقتاً وسيزول بمجرد زوال اللحظة الإشهارية المتعلقة بموت محمد الدرة، لأن ذات الأمة ستفقد حينها عناصر الاستجابة التي تدعوها إلى التفاعل مع الزمن، والمحصلة النهائية ديوان شعري بلا قارئ، وقضية بلا أصحابها، وفعل بطولي مؤجل !!.

د- الديوان وقضاء ببليوغرافيا الشعراء:

الجيد في ديوان «الشهيد محمد الدرة» أنه ديوان شعري جامع لعدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين للحدث الذي أنتج الموضوع «محمد الدرة» فقد استطاع القارئون على شأن الجائزة أن يتواصلوا مع الشعراء العرب من جميع الأقطار العربية «فقد وجهت المؤسسة نداءها إلى شعراء الأمة العربية كافة»⁽²⁾، وبالتواصل كانت المشاركة الواسعة، إذ « بلغ عدد الشعراء المتقدمين (1682) ألفاً وستمائة واثنين وثمانين، زاد عدد قصائدهم عن (2200)، وانتهت اللجنة إلى اختيار (815)

(1) تاريخ القراءة، ألبرتو مانغويل، ت. سامي شمعون، دار الساقي، ط3، 2011، ص 18.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص 3.

قصيدة...»⁽¹⁾، ومن النتائج الكبرى لهذا الديوان أنه يحتوي على هذا الكم الشعري الذي يمكنه أن يكون مصدرًا شعريًا بيبليوغرافيًا لكل باحث ودارس وناقد يريد أن ينجز دراسة تتعلق بشعر هؤلاء الشعراء، فديوان الشهيد محمد الدرة بهذا الكم الكبير إنما يضيء الموسوعات الشعرية الكبرى التي تجتمع فيها أسماء معظم المبدعين في عصر من العصور.

هـ - فضاء عناوين القصائد:

لا نبتغي الحديث هنا عن عناوين القصائد كلها، تلك العناوين التي يحتويها الديوان بمجلداته الضخمة، فذلك جهد لا يحتمله هذا البحث المحكوم باختصار أساسه الرصد المتعلق بالقضية، وتبعًا لذلك فإن المرجو أن نرصد في الآتي بعض العناوين التي يحتويها الجزء الأول من الديوان، وبها يمكننا أن نُشكّل لأنفسنا مفتاحًا فضاءيًا ندخل به إلى عالم النص، والرصد مؤسس بأهمية اختيار العنوان نفسه في مجال الإبداع، فالعنوان في حد ذاته إبداع، ولا يقدر على ذلك إلا الشاعر الذي امتلك العمق الفني والمعرفي الذي يؤهله لإنتاج العنوان المتجاوب والمتجاوز مع الحدث في علاقته بالزمن الحضاري للأمة بأكملها، فالعناوين الجيدة يجب أن تأخذ محتوياتها الدلالية وقوتها التعبيرية من عمق القضية، أما رصد فضاء العنوان فجعلناه في مستويين اثنين:

المستوى العادي: وفيه يحضر العنوان بالظاهر الذي يؤول إلى الكتابة بالتسجيل الخاضع لمشاهدة عينية تغدو أساسًا في نسج العلاقة بين الشهيد محمد الدرة وبين الشاعر، تلك العلاقة الخاضعة للمشهد التلفزيوني الذي يغدو وسيطًا بين الاثنين، كما هي علاقة خاضعة في بعض تفاصيلها للسرعة التي حكمت الكتابة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، وفي هذا المستوى يمكننا أن نجد العناوين الآتية: (درة

(1) السابق نفسه، ص 3 - 6.

في مهب الرصاص، كلمات دامعة، إلى الشهيد محمد الدرة، إلى الطفل الشهيد، لا لم تمت، بطولة طفل، ألم وحسرة، وردة الدم، ورد الغضب، إلى الشهيد محمد الدرة وإلى كل شهيد، ألم وحسرة على استشهاد محمد الدرة، أوراق لحقيبة محمد المدرسية، مات الولد، عاش الولد، جمال العروبة، محمد الدرة الشهيد الصغير الكبير، سلام سلام...).

ويبلغ العادي بعض مستوياته المؤثرة حينما يتعلق الأمر بالكتابة عن الطفل الشهيد أو عن الشهادة في تداخلها مع أمومة مكلومة كهذه العناوين: أماه لا تنسي نشيدي، أيا طفل أُمي، محمد الدرة يكاتب أمه، قتلوك يا ولدي...).

لكن المشكلة في هذا النوع من العناوين إنما تكمن في القيمة الفنية للعنوان وفي مدى تجاوبه مع مشهد البطولة الخاصة الخاضعة لطفولة بريئة يفتالها الأدمي المتوحش، فالمفروض في الكتابة بالأمومة وبالشهادة أن يتجاوز الخطاب الشعري حد الظاهر الخاضع لطفل يفتاله رصاص الغدر، وأم حانية باكية تكلى، ليبلغ الخفي الغامض المائل في أم فلسطينية ذات خصوصية حضارية تجاوزت الإنجاب البيولوجي المألوف إلى إنجاب البطولة ذاتها، وحينها يبدو موت محمد الدرة حياة، فالأم الفلسطينية تعلم يقيناً أن كينونة الوطن لا تقوى على الحضور إلا بإنجاب يعانق الحجارة وسيلة وبيتغي الشهادة هدفاً والحرية غاية.

وَبِمَوْضُوعِيَّةٍ نَذَكُرُ أَنَّ بَعْضَ عَنَاوِينِ الْقِصَائِدِ الْمَحْكُومَةِ بِالْأُمُومَةِ جَيِّدَةٌ كَهَذِهِ الْأَسْطَرِ الَّتِي نَقْرَأُهَا فِي قِصِيدَةِ (قَتْلُوكِ يَا وَلَدِي) لِلشَّاعِرِ أَحْمَدِ نَبُوي⁽¹⁾:

ولدي محمد

يا درة القلب الحزين

يا فجري الآتي وأحلام السنين

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج 1، ص 125.

قتلوك..لا
لم يقتلوك
لم يقتلوك فأنت باق..
في جنون الريح
في الإعصار
في شمس الحضارة
باق على حد الحجارة
باق على شفة المساجد والكنائس
في نشيد الصباح باق
في دموع الحلم باق
فوق عرش القدس شاره
فمُ يابني فأنت للوطن البشارة

فلغة الأسطر مؤيدة بعمق رؤيوي تتجلى سماته بالطفل البشارة، ذلك الطفل الذي رحل ليمنح الحياة للوطن، وفي ذلك مكنم العزاء، فالأم تدري أنها قد دفعت وحيدها عربون شهادة من أجل حياة وطن.

لكن مشكلة هذا النوع من القصائد تكمن دوماً في الخفي المذكور المؤيد ببطولة بطلها الطفل، ذلك لأن من أسئلة القيمي المطروحة في قضية فلسطين وفي قضايا الأمة بأكملها: لماذا ينحصر فعل الشهادة وفعل التضحية وفعل البذل في عالمي الأمومة والطفولة؟ أخشى أن يكون الجواب موكولاً بالراهن العربي الذي تضاءلت فيه مساحة الفروسية، حيث تتضاءل القضايا الجليلة وتختفي كلما حلت الكهولة بالرجل العربي الذي يبدو أنه استسلم لمتاع الدنيا تاركاً همّ القضايا، وهمّ المشكلات لعالم الأطفال المؤيد بعالم الأمومة، يقول سامي عبدالجليل الغباشي في قصيدته «اعتراف»⁽¹⁾.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص498.

يا أيها المغدورُ
كيف تباعدتُ عنا الرصاصة كي تصيبكُ
نحن أولى بالرصاصه والقذيفه..
نحن علقنا البنادق كي نفاوض !!
نحن أرهقنا السواعد بالمهادنة الضعيفه..
.....

يا أيها المقتول أنت قُتلت مرّة
لكن رعشتك البريئة
سوف ترسم موتنا
- إن نحن أمهلنا عدوك - ألف مرة

ومن أسئلة القيمي المذكورة قول الشاعر أحمد نبوي على لسان الأب المكلوم
في قصيدته «قتلوك يا ولدي» معبراً عن فعل القتل والتدمير الذي غدا سمة
مشتركة بين صهاينة وحوش يحتلون الأرض ويغتالون الطفولة في مهدها وبين ذات
عربية لا تبصر قضاياها، ولا تقوى على إنجاز الفعل السليم:(1)

ولدي محمد
لو كنت في عصر الخلافة
وصحّت (وامعتصماه) لانقضت جيوش
وانكفأت
واستأصلت صلف الطغاة
ورُزلت من فوق عزّتها العروش
الآن أصرّخُ يا محمد ملء حنجرتي
فيأكل عظم حنجرتي الصهاينة الوحوش.

2 - المستوى المركب الخاضع لطفولة ترحل في عالم الشهادة من أجل الوطن،
وفي هذا نجد بعض العناوين التي يمكنها أن تشكّل بداية الاختيار الجيد للعنونة

(1) ديوان الشهيد محمد الدرّة، ج 1 ص 126.

التي تمتاح من عالم الرمز الذي يتراوح بين معلوم تاريخي ووطني أني وبين رمز آخر تحكمه دلالات فنية ذات تنوع معرفي، ومثال ذلك ما نجده في العناوين الآتية: «درة الأرض والذاكرة، وشم آخر في الذاكرة، مرثية عربية أخيرة، عودة أبرهة، من رماد القلب، انكسار على بوابة الجرح، أحرف ضائعة، صوت من وراء الغيب، أجراس المآذن، ولا بد يأتي قطاف الصغار...».

إن العناوين وإن دلّت على بدايات فنية فإننا نرى بإيجابيتها لأنها تنحو نحوًا تشكيليًا ينطوي على دلالات سيميائية خاضعة لجوهر القضية، ففي العناوين استثمار للتاريخي (الذاكرة، عودة إبرهة)، والديني (أجراس المآذن، وراء الغيب) والمتغير الحضاري السائد (انكسار، رماد القلب) والأمل القادم (ولا بد يأتي قطاف الصغار).

وعمومًا فإن العناوين المذكورة بمستوييها (العادي والمركب) محكومة بالمخيال الفني وبالسند الموضوعي الذي ينطلق من واقع الجائزة، وفي سبيل ذلك كانت التجربة الشعرية التي تشكلت بشبكة من العلاقات الفنية والموضوعية الجيدة التي تحضر فيها القضية، والتي تتجلى فيها عناصر البطولة والشهادة وتتألف بما يجعلها عنصرًا فاعلاً في التجربة.

المقاربة الثالثة

الشعر والقضية وخصوصية الفن

البحث عن البنيات الفنية والموضوعية في الديوان عامل أساسي من عوامل التقييم الفني والموضوعي الذي يجعلنا نقف عند حدود العلاقة بين الفن والجائزة، ذلك لأن الأساس في الديوان أن تندمج القصيدة في القضية، والاندماج لا يحصل إلا بتفاعل قوي يؤول إلى ديمومة فنية وموضوعية فاعلة، ففعل الكتابة وفعل البطولة وفعل الشهادة كل ذلك لا يمكنه أن يكون فاعلاً، بل ولا يمكنه أن يحضر أصلاً إلا إذا تغير الفعل الحضاري الآني السائد في العالم العربي وحينها تتغير معه القصيدة وتتحول لتغدو تجربة إبداعية مغايرة تتجاوز الواقع لتبلغ عالم الأشكال الفنية الخاضعة لخطاب المسألة الذي لا يرضى بالمألوف، ذلك أن تجاوز العادي في الراهن العربي لا يتم بكيفية سليمة إلا إذا حصل التجاوز في الكلية الحضارية السائدة بالفن وبالفكر وبالسلوك أيضاً.

إنه التحول النوعي الذي يجب أن يحصل في الزمن الحضاري الشامل في الأمة، وإلا فسيغدو فعل الكتابة في قصيدة الجائزة ترفاً فنياً، وإنجازاً مادياً يحاول الشعراء به أن ينالوا شيئاً من المال، ذلك الشيء الذي يتنافى أصلاً مع هدف أصحاب الجائزة، أولئك الذين أجهدوا النفس، واستنفروا المادي والأدبي والوجداني من أجل إبداع القضية، نقرأ ذلك في الفقرة الأولى من الديوان حيث يفصح رئيس مجلس الأمناء الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين عن الهدف الأسمى

من الجائزة بقوله: «انطلاقاً من أن الحرية هي شجرة الخلد وسقيها قطرات الدم المسفوح، واهتماماً من المؤسسة بالأحداث الدامية في القدس وفلسطين، وأداءً لواجب الشعر والشعراء في دعم انتفاضة الأقصى وما أسفرت عنه من سقوط مئات الشهداء كان رائدهم الطفل الشهيد محمد جمال الدرة، فلقد وجهت المؤسسة نداءها إلى شعراء الأمة العربية كافة...»⁽¹⁾ هكذا يبدو نداء المؤسسة الذي يغدو مسؤولية فنية وحضارية سندها وغايتها إبداعاً مؤسساً بالقضية.

بالشروط السابقة نأتي إلى النماذج الشعرية التي نختارها أكيداً من ديوان الشهيد محمد الدرة لحاجات منهجية ومعرفية وحضارية أردناها لنجيب عما سبق من الأسئلة وعن الآتي: هل استطاعت القصيدة العربية «قصيدة القرن الجديد» أن تحضر بوعي الأمة الخاضع لشروط هويتها وكيونتها؟ أم أن القضية أكبر من الفن، وأن الشاعر لم يعمل إلا على تجسيد الحدث (موت محمد الدرة) في إطار انفعالي آني فرضه رد الفعل المؤيد بالجائزة؟ كما فرضه رد الفعل المؤيد بالسلوك العربي الآني الذي لا يقدر إلا على رد الفعل في زمن الانحطاط الحضاري الذي توقفت فيه الأمة عن إنجاز الإيجاب؟⁽²⁾

ماذا ترانا سنحكي للصغار إذا

أدركوا أننا بالوهم نأتزر

ماذا نقول لهم لو أنهم سألوا

أين السيوف التي يعنوا لها القدر

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، المقدمة، ص4.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص 159.

إن الوجدان العربي صار لا يتحرك في الزمان الأخير الرديء إلا بفعل أجنبي تتجزه وسائل إعلام غربية بفضل صحافيين ومصورين مخلصين لمهنة تصلهم دوماً بأزمة الأحداث وأمكنتها، ذلك ما نجده في قضية فلسطين التي غدت بعد موت محمد الدرة، وبعد آلاف الشهداء، وبعد تدمير المدن (جنين ورام الله...) بلا معنى، والسبب خفوت الإعلام العربي، أو سكونه وبه سكت الوجدان العربي الذي لم يعد يتحرك إلا بمثير، والمثير حتماً ليس الإعلام العربي الذي تحول إلى خطاب إقليمي جهوي مرجعه الهوامش الحياتية التي تذكها الصراعات الحزبية والمذهبية التي يتأجج بها العالم العربي في الزمن الأخير الرديء.

ونعود إلى السؤال لنذكر أنه إن حصل الاحتمال الثاني الوارد بالسلب الخاضع للأنى المؤيد بالجائزة، فإن الشاعر العربي سيواجه حينئذ مصيره المؤلم الذي يردي به في متاهات الرداء الفنية المؤيدة باضمحلال فكري وحضاري يقصر عن أن يمنحه الرؤية السليمة العميقة التي يدرك بها ذاته التي يجب أن تشقق عناصر حياتها من ذات الأمة.

والقصور هنا مؤلم لأن أصحابه (شعراء القرن الجديد) سيضافون بتتابع ناقل إلى شعراء القرن الماضي الذين حاولوا أن يكتبوا قصيدة المختلف الفني والحضاري، فنجح قليلهم وخاب كثيرهم حين رفضتهم الأمة، ورفضهم المتلقي، فغدوا تائهين في مرجعيات العالم، وأضحت أشعارهم عرضة للزمن الوجودي الذي أصاب الخطاب الشعري عند بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين ألقوا بكتاباتهم الشعرية في بدايات الحداثة التي هبَّت بفلسفاتها وبرؤاها الغربية على الواقع الشعري العربي فكان الزمان الوجودي الذي لم يستطيعوا التجاوب مع متغيراته الفلسفية المعقدة، كما لم يستطيعوا التداخل والتفاعل والتجاور مع واقعهم، وبذلك المفارقة الفنية

والموضوعية المعقدة كانت القصيدة المؤيدة بالزمن العاثر وكان الضياع، يقول بلند الحيدري في قصيدته «أرض مرة»: (1).

أرض مرة

لا تلق

مرساة

لا تبذر

بذره

من يدري

قد نرحل قبل الفجر

عن أرض صماء كالصخرة؟؟

وبالتتابع المؤيد بالتيه نذكر أن المؤسسة التعليمية والثقافية السائدة في العالم العربي وفيها المؤسسة الجامعية يجب عليها أن تدرك أنها مؤسسة مسؤولة بمحاسبة حضارية يقيمها المتلقي العربي النزيه المخلص معها، وأن أي خطأ في الخطاب بأنواعه: (الفني والثقافي والحضاري العام) إنما يؤول إلى خلل في المؤسسة نفسها التي يبدو أنها لا تحسن التعامل مع المناهج والمعارف تأسيساً وتأصيلاً، إن أكبر الأخطاء التي وقعت في عالم المعارف والمناهج في جامعاتنا أن يقبل الدارسون على مرجعيات مؤيدة بالإبدالات الجديدة التي تفرضها متغيرات معرفية وفنية وحضارية دون السؤال عن ماهية تلك البدائل التي تجود بها الانزياحات العالمية التي لا نشارك في أغلب الأحيان في صنعها. فالإبدالات المنهجية والفنية والمعرفية غالباً ما تحضر في جامعاتنا وفي مؤسساتنا التعليمية بشيء من الاضطراب المؤيد

(1) خطوات في الغربة، بلند الحيدري، دار العودة، بيروت، ص 34.

بالقطيعة والإلغاء والتجاوز، ويكفي أن نذكر ما حل بماهية الخطاب الحضاري العام الذي فاجأنا في زمن العولمة في أخريات القرن العشرين، حيث اعتقد كثير من الدارسين في العالم العربي أن العولمة حل نهائي لمشكلات العالم بأكمله وفيه عالماً، وأنها السبيل الأمثل للدخول إلى زمن الحضارة، والاعتقاد واهم لأن الحل الأمثل في مثل هذه الإبدالات أن نتفاعل معها بوعي نستطيع أن نشارك به في زمن الإبدالات تأسيساً وتأصيلاً، أما اعتماد النقل والاستعارة وانتظار ما يوجد به الآخر فذلك وهَمٌ وسوء تدبير⁽¹⁾.

إن الفنانين والمفكرين والأدباء والشعراء (أهل الجائزة) هم إنتاج المؤسسة التعليمية في العالم العربي شاءت هذه المؤسسة أم أبت، وأن السمات الأولية للفكر والفن.. قد تشكلت بمصادر ومراجع أساسها هذه المؤسسة، فالمواجهة معها مطلوبة، ومعها نردد قول القائل: «ما حكَّ جلدك مثل ظفرك».

والاختيار موكول بإيجاب نذكره لمؤسسة الباطنين التي بذلت الجهد الكبير الرائد المتمثل في إنجاز فني خاص (ديوان الشهيد محمد الدرة)، يقول الأمين العام للمؤسسة: «أثارت انتفاضة الأقصى المباركة شعلة حماس منقطع النظير في نفوس أبناء الأمة العربية وأحرار العالم، وحازت كل إعجاب وتقدير، وقد هز الحدث المروع المتمثل في اغتيال الطفل محمد جمال الدرة بمنتهى البشاعة كل الضمائر الحية، فاتصل بي هاتفيًا الأستاذ عبد العزيز سعود الباطنين رئيس المؤسسة وأبدى رغبته الشديدة في أن تقوم المؤسسة بعمل يسجل هذا الحدث بخاصة، وانتفاضة الأقصى بعامة...»⁽²⁾.

(1) ينظر: فوزى الإبدال في النقد العربي المعاصر، د. عمر أحمد بوقرورة، ط1، عالم الكتاب، الأردن، ص 20 وما بعدها.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص 5.

وجهد المؤسسة مصحوب بوعي تتداخل سماته مع بعض ما ذكرناه في الشروط السابقة المحددة لماهية الفن ومنها: أن المؤسسة قد أنجزت أولاً النداء الموجه «إلى شعراء الأمة العربية كافة»⁽¹⁾، وأن النداء موكول بالقضية (فلسطين) «انطلاقاً من أن الحرية هي شجرة الخلد وسقيها قطرات الدم المسفوح، واهتماماً من المؤسسة بالأحداث الدامية في القدس وفلسطين، وأداء لواجب الشعر والشعراء في دعم انتفاضة الأقصى...»⁽²⁾.

والنداء موصول بالشرط الفني أيضاً رغم ما في الشرط من قصور تعجز بعض مسوغاته عن أن تبلغ مسوغات القضية، أو تعدها بالشروط التي حددناها في البحث هذا الشرط الذي حددته المؤسسة وجعلته أصلاً للتحكيم في فنية النصوص المقدمة «...كما نظرت هذه اللجنة في السلامة اللغوية للقصائد من إملاء ونحو، وتأكدت من خلو القصيدة من الركاقة...كما أن اللجنة دخلت العالم الفني للقصيدة من حيث سلامة البناء إن كانت من الشعر العمودي أو تفعيلاتها ويجورها إن كانت من شعر التفعيلة...»⁽³⁾.

والنداء محكوم بموضوعية وبمنهجية علمية بدا بها ترتيب القصائد في الديوان حيث خضع الترتيب لأبجديات الأسماء «رأينا أن يكون ترتيب ورودها هجائياً حسب أسماء الشعراء... مبتعدين من خلالها عن تكريس القطرية الضيقة أو التصنيف، أو المفاضلة...»⁽⁴⁾.

(1) نفسه، المقدمة، ص 3.

(2) نفسه، المقدمة، ص 3.

(3) نفسه، المقدمة، ص 6.

(4) نفسه، المقدمة، ص 7.

وبجهد المؤسسة نأتي إلى المقاربات الفنية والموضوعية لنجيب بها عن السابق الذي نحتكم فيه إلى شروطنا السابقة وأكبرها حضور القضية بعمق حضاري، وبهذا يقل الاستشهاد بالشعر لأننا سنصطدم حينئذ بكم هائل من النصوص التي لا نحتاجها، والتي تدل على ضعف فني وموضوعي عناصره المحتملة هي:

أ - سرعة الإنجاز الخاضع للجائزة، فقراءة الديوان أرشدتنا إلى تلك الكتابات السريعة التي يبدو أن أصحابها قد اعتمدها بأزمة قياسية، والسبب واضح وهو الحصول على الجائزة.

ب - بدايات التجارب الفنية التي وجدناها عند صنفين من الشعراء: الصنف الأول ويشمل الشعراء الشباب الذين يمثلون البدايات الفنية في العالم العربي، أما الصنف الثاني فيتعلق بالشعراء الذين كتبوا ببدايات شعرية مثلت الوجه الأول والأخير لفنهم.

ج - ضعف الرؤية الفكرية والحضارية، وقد أدى هذا الضعف -الذي تعود جل أسبابه إلى ضعف بدا في المكون الفني والمعرفي العربي نفسه الذي خضع للوافد من المناهج والمذاهب - إلى تسطيح في الموضوع، وخفوت في صوت القضية، حيث لم نجد لها في النصوص الشعرية، أو في أغلبها إلا من خلال رد الفعل المتعلق بالحدث (موت الدرة).

د - امتداد التجارب الفنية بالسابق الفني والشعري الذي خضع للشعراء العرب المعاصرين المعروفين بتأثيرهم في الجيل الجديد من الشعراء العرب من بعدهم (فكرًا ورؤية) ومنهم: بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي، ومحمود درويش وأدونيس وصلاح عبد الصبور.. وبذلك وجدنا بعض

شعراء الجائزة وهم يكتبون بصيغ الشعراء العرب المعاصرين، والكتابة هنا متأثرة في أغلبها بهؤلاء الشعراء (موقفًا وتشكيلاً) إلا باستثناء اسمي يتعلق بالشهيد محمد الدرة الذي فرضه الحدث، والحال في مثل هذا النوع من الكتابة الشعرية أننا نطمح إلى التجديد الذي يغير المألوف السائد في الشعر العربي المعاصر تشكيلاً وموقفًا، فقصاصد القرن الجديد (القرن الواحد والعشرين) نريدها برؤى جديدة وبمواقف دالة على وعي الشعراء بالمتغيرات الحضارية المعقدة من حولهم، تلك المتغيرات التي يجب أن تكون فاعلة في المتغير الشعري نفسه موقفًا وتشكيلاً، فالزمن الآني لقضية فلسطين، ولأطفال الحجارة لم يعد مرهونًا بذلك الزمن العربي والفلسطيني الذي ساد في الشعرية العربية في زمن محمود درويش، وبدر شاكر السياب.. إنه الزمن الجديد الذي يحضر بتعقيداته التي ألقّت بالقضية في عالم صراعي معقد سمته المجهول المخيف.

المقاربة الرابعة

الفن والقضية والكتابة بالتداخل النصي

(بدايات التناص)

المعتاد في الدراسات النقدية العربية المعاصرة أن نجعل العنوان تناصاً⁽¹⁾ فذلك أقرب إلى ذهن المتلقي المعاصر، وذلك أقوى حضوراً في النقد التطبيقي، مع الإشارة إلى أن بعض النقاد العرب المعاصرين قد اختاروا مصطلح التداخل النصي تأسيساً وتأصيلاً، ومثال ذلك ما نجده عند الناقد المغربي محمد بنيس الذي يرى بـ «التداخل النصي» رغم شيوع مصطلح «التناص»، حيث يقول: «كان تناولنا لمفهوم «التداخل النصي» في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب جديداً على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح *L'intertextualité*. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناص»، الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي. ونتشبه، عكس ذلك، بـ «التداخل النصي» لأن ترجمة المصطلح تخضع، قبل كل شيء، لـ «شبكة من العلاقات في لغة الانطلاق وشبكة أخرى

(1) نعني بالمصطلح هنا «التناص» الخاضع لشروط فنية وفكرية سادت النقد الأوروبي بعد منتصف القرن العشرين، إذ «اتفق على اعتبار أن مصطلح التناص قد ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة «جوليا كريستيفا» في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966 - 1967... ثم هاجر المصطلح وفقاً للاقتراض والتثاقف والاستعارة المعرفية والتأثر بالآخر إلى النقد العربي، ينظر في هذا المجال: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص102 وأيضاً: الرؤية والتراث السردي، سعيد يقطين /المركز الثقافي المغربي.

في لغة الوصول، علائق دلالية وصرفية وتركيبية»⁽¹⁾ ومع هذا الاختلاف فإننا نؤثر مصطلح التداخل النصي، والسبب يكمن في الآتي:

أ- إن التناص ظاهرة فنية معقدة تخضع في بنائها لشبكة من العلاقات الفنية والموضوعية التي تحكمها وشائج قيمية ذات أبعاد حضارية وفكرية ومعرفية عامة فالتناص لانراه كما يراه بعض الدارسين بالظاهر الكمي الذي يعني أن يحضر نص سابق في نص لاحق بتضمين أو بسرقة شعرية أو باقتباس أو بإحالة، بل التناص أن يحصل النقاش المؤيد بالجدل بين نصين أو بين نصوص في قصيدة واحدة⁽²⁾، فالشاعر لا يمكنه أن يكتب بصيغة التناص إلا إذا ملك المقدرة الفنية والموضوعية التي تجعله يدرك عمق العلاقة الجدلية القائمة بين النصين أو النصوص التي تحضر بتداخل عميق في قصيدته، ودون هذا العمق الفني والموضوعي يغدو حضور النصوص تداخلاً نصياً يمكننا أن نجعله بدايات للتناص.

ب - إن التداخل النصي في الديوان قليل، وهو تداخل مؤيد بالظاهر الذي يجعل حضور النصوص في القصيدة حضوراً ظاهرياً خاضعاً للتراكم الفني الذي يعمل على إقصاء العلاقات القيمة التي تحكم ماهية النصوص الحاضرة في القصيدة، فالمتلقي لا يجني من النصوص الأولية الآتية- مثلاً - سوى الحصول على كم معلوماتي يضاف إلى محفوظاته السابقة، إذ المتلقي سيفقد حتماً الكيف العلاماتي المؤيد بالعمق الفني والموضوعي المبني على سؤال العلاقة بين النص الأصلي وبين النصوص الأخرى التي تداخلت معه.

(1) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط. 3، 2001، ص. 183.

(2) انظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ت. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط. 2، 1997، ص 78-79.

ج - إن الاشتغال الفني على التداخل النصي وعلى مفهوم التناص نفسه يفرض على الشاعر امتلاك الرصيد المعرفي الذي يتيح له التعامل مع النصوص المتداخلة بعمق فني وبوعي حضاري يمنحه المقدرة على رصد العلاقة النسقية القائمة بين النصوص، كما يمنحه المقدرة على إدراك ماهية الأزمان التي تنتمي إليها النصوص المتداخلة، فالنصوص الشعرية أنساق، والنصوص سياقات فنية مشحونة بالسياق الاجتماعي والتاريخي والحضاري الذي أنجز النص الشعري في زمانه، وعلى الشاعر بعد ذلك أن يتفاعل مع النصوص والأزمان بما يضمن الفرادة الفنية التي تتعلق أساسا بعالم الشاعر الذي يفترض فيه أن يكون عالما خاصا برؤية خاصة، إنه (نص الرؤية) الذي يشترط فيه أن يكون حاضرا بالإحالة النصية التي تعتمد على الزمن التأويلي الذي تتحقق به العلاقة الدلالية المجسدة بالتداخل النصي، هذا هو الاشتغال الفني المرجو في التداخل النصي، فهل نجده في النص الشعري المؤيد بالجائزة؟ ذلك ما نحاول أن نقارب بعض شواهد النصية الآتية.

وفي الآتي رصد فني وموضوعي للتداخل النصي، هذا التداخل الذي تتنوع بنياته المعرفية وتتعدد رغم قلة حضورها في الديوان، ففي التداخل النصي نجد النصوص الدينية، والتاريخية، والشعرية، والأسطورية... وفيه نجد الكتابة بتفاوت فني خاضع لمدى قدرة الشعراء على التفاعل مع النصوص المستعارة، وفي التداخل النصي نقرأ الآتي:

أ - التداخل الفني مع النص الديني:

نقصد بالنص الديني هنا ما يتعلق بالمعتقد السماوي الذي يبدو بالإسلام أو بغيره، كما نقصد بالنص حضوره الكمي المتنوع الخاضع لآية قرآنية، أو معجزة، أو جملة، أو حادثة تاريخية، أو قصة،... فكل ذلك ممكن حضوره في التداخل، وكل ذلك موكول برمز أو بإشارة أو بمعنى نصي يمكن أن يتحول إلى عنصر

فني وموضوعي فاعل في الكتابة الشعرية، والقصد مؤيد بالتماذج الشعرية، وبالتداخلات النصية التي تبدو بالتناص مع القرآن الكريم بصفة خاصة، وفي الآتي قراءة في نماذج نصية تمثل الوجه الجلي للتداخل.

في قصيدة «البشارة إلى مريم»: لمحمود نسيم نقرأ ذلك التداخل المكثف الخاضع لبنية فنية وموضوعية ذات سند قرآني⁽¹⁾.

نحن لا نملك النار
حتى نرى قبسة الدم فوق الرصيف
جمرةً في السماء
أيها الطفلُ
يا بن المكان النزيف وفوضى الرصاص!
هل تسمعت صوت سليمان ينادي
بهيكله الحجريّ وإنشاده الرعويّ
وتيه سلالته في العراء
أم تتبعت وقع بُراق النبي على حائطٍ من بكاء
وصحبت المحارب وقت الهروب
وعلقت فوق عصا الملك الميت الشاهد الأثري
لقتلى الحروب
نذرت الخروج بلوح الكتابة
خلف الصحابة في هجرة ثانية
فرايت على قبة القدس آثار خطو الرسول
وجبريل يهبط، الروح فيه، على كعبة دامية
التصفت بشاهدك الحجريّ

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3، ص334.

توضّات، مستقبلاً، قبلة متناهيّة
وهزرت لأمك نخلة مريم
أوقدت ناراً على جبل الطور كيما يراك الجنود
وانتهيت إلى سور بابل
حيث يمرُّ بناء المعابد والثكنات
وأسرى اليهود
وضعت دماءك في حجر، وأقمت الحدود

إن قراءة الأسطر الشعرية السابقة ترشدنا إلى تراكم نصي تمتد بنياته من الدين، إلى التاريخ، إلى جغرافية الأمكنة والأزمنة امتداداً مؤيداً بتداخل نصي خاضع لعالم الظاهر الذي يُجَلِّي النصّ باستيعاب عقلي تحوّلت به الأسطر إلى محفوظات لم يستطع الشاعر أن يتجاوز بها حد المعلوم.

إن بنية نصية واحدة مما سبق تكفي لنسج إطار فني مفاهيمي يجعل الكتابة فاعلة بالتداخل، كما يضع القارئ أو المتلقي في إطار الاشتجار النصي الذي يحيل على الدلالة التي تتحوّل إلى علامة تمنحنا القراءة بالمفارقة، ففي النص استدعاء للتجلّي الذي وقع لموسى عليه السلام في جبل الطور، وفيه قصة الولادة عند مريم عليها السلام، وفيه إسراء محمد ﷺ وفيه معراجه، وفيه سليمان عليه السلام ومنسأته، وفيه التاريخ المؤيد بسلالة بشرية ضالة تائهة في العراء...

وبالتداخل النصي الخاضع لشرط الإضافة الفنية الذي ذكرناه آنفاً نجد أن الأسطر الشعرية السابقة هنا لم تقدم ما يكفي لإحداث حوار فني وموضوعي بين النص الأصلي وبين النصوص الوافدة، فحد التداخل هنا هو الذّكر أو الخبر، ومجاله المعلومة التاريخية، ووسيلته السرد التسجيلي الذي يجعل النص المستعار قابلاً في مستوى التأريخ.

فبقصة الولادة المعجزة عند مريم عليها السلام، وبالتداخل الدلالي مع عنوان القصيدة «البشارة إلى مريم» وبالتناس مع الواقع الفلسطيني تكون الكتابة الإبداعية التي تجعل التداخل النصي سنداً لها في إحداث المعجزة الثانية التي تؤدي إلى تحرير فلسطين، إذ التحرير هنا لا يكون إلا بفعل حضاري معقّد شبيه بالمعجزة، هكذا نرى الكتابة الفنية العميقة التي تتعامل مع الفيض النصي الخاضع للبنيات المذكورة.

لكن رؤية الشاعر غير ذلك، فجهده أنه قد أخضع البنيات الواردة لعالم الظاهر الذي جعلها حبيسة الإعلان، ففعل الشهيد في النص مكفول برصد الفعل الأول، يدل على ذلك التابع اللفظي الخاضع لأفعال الرصد المؤيدة بكينونة الماضي (...يا بن المكان هل تسمعت.. أم تتبعت.. علقّت.. نذرت.. فرأيت.. التصقت.. توضأت.. هزرت.. وضعت..).

وفي قصيدة «الشهيد والسلام الذبيح» للشاعر صابر عبد الدايم يونس نقرأ التداخل النصي الآتي:⁽¹⁾

صعوداً..صعوداً إلى سدرة المنتهى
فإن السلام الذي يزعمون انتهى
دماؤك طوفان عزم ومدّ
وملحمة الثأر أشعلتها
وكفأك للشمس مرفوعتان
وراياتك الخضراء أعلنتها
وأشعلت فينا فتيل الجهاد
وكل المخاوف مرقتها
دم القدس يجري بأصلابنا
ومن دمك الحر رؤيتها

(1) ديوان الشهيد محمد الدرّة، ج2، ص 19.

وما قتلوك.. وما صلبوك

وإن الأمانة ما خنتها

إن التداخل مع الآي الحكيم بيّن في قوله تعالى: ﴿ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى﴾⁽¹⁾، وقوله تعالى: ﴿وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم﴾⁽²⁾، لكن التداخل نريده محكوماً هنا بسؤال الفن المؤيد بسؤال المتلقي، أما سؤال الفن فمؤداه العلاقة الدلالية التي يمكنها أن تكون أساساً فاعلاً في نسج علاقة التداخل القائمة بين نصين تتجاوز فيهما العلامات الفنية المؤيدة بالعناصر الحضارية التي تحكم القضية وتتجاوز بما يجعل الكتابة بالتناص عند الشاعر فاعلة بالإضافة.

أما سؤال المتلقي فمؤداه التأويل الذي يجيب عن معنى الصعود، وعن معنى القتل والصلب؟ ذلك لأن التداخل النصي، أو أي تناص يحدث في الكتابة إنما يؤول إلى سؤال القيمة الذي يتعلق بمعنى حضور النص المستعار في النص الآني، فتداخل النصوص تداخل تفاعلي لا يحقق المعنى، ولا تتحقق هوية النص، ولا هوية الخطاب الذي يريده الشاعر إلا بذلك التفاعل، وبالتأويل نسأل عن جوهر الصعود الذي لا يكون فاعلاً في النص وفي الواقع إلا بصعود الوعي الذي يحكم صعود القضية، فاستشهاد « الدرّة » لا يكفي، إذ لا بد من رحلة أخرى تصحح وتجدد للأمة مفاهيم الحياة ومنها مفهوم القضية، فصعود الرسول ﷺ إلى سدرة المنتهى صعوداً بعودة تؤسس لفعل سنني استخلافي يقود المسلمين نحو العزة، وكذلك حال أهل القضية الآنية، فهم لا يحتاجون إلى شهيد يرحل إلى جوار ربه رافلاً في جنة الخلد، بقدر ما يحتاجون إلى من يرحل في الذات في علاقتها بسدرة المنتهى بحثاً عن الخلاص، فما أكثر الشهداء الراحلين في تاريخنا العربي المعاصر، وما أقل الدروس التي تؤول إلى الوعي بفعل الشهادة نفسها.

(1) سورة النجم، الآية 13.

(2) سورة النساء، من الآية 158.

وبالذي سبق نجد الشعراء وهم يتعاملون بكثافة مع النص القرآني، لكن المؤكد أن التعامل قابع في الظاهر، فقد استعان الشعراء في تناصهم مع القرآن الكريم بمجموعة من الآيات التي تبدو في أشعارهم كشواهد نصية تتألف بطريقة الشبه المؤكد مع واقعهم دون أن تتحول إلى علامات إبداع تدفع النصوص نحو فضاءات أخرى أكثر تعبيراً عن القضية، والتداخل في الأمثلة الآتية يرينا ذلك، يقول الشاعر يوسف رزوقة في قصيدته «معلقة الألفية الثالثة»⁽¹⁾.

أعداؤنا ضلوا وذاك ختامهم

في جيد(هم) حبل من المسد

أقسمتُ - والنيران طوفان هنا -

بالله لم يُولد ولم يَلِدِ

فالتداخل مع القرآن الكريم واضح هنا بالشبه الذي لم يستطع به الشاعر أن يبلغ التأطير الفني الذي يُدخِل نصّه في افتراضات تأويلية استكشافية تجعل التداخل عاملاً فاعلاً في الموضوع، فالقراءة التأويلية للتداخل المذكور تؤول إلى شرح في العلاقة، كما تؤول إلى ضعف في الرؤية، وكل ذلك يؤدي بالضرورة إلى ركافة في التعبير عن القضية، فالعلاقة الموضوعية والتأويلية بين الأعداء وبين صاحبة الحبل المسد لا تستقيم، بل تعمل على إضعاف المعنى، ذلك لأن دلالة الفعل في الأعداء الذين هم اليهود هنا أخطر وأشنع من دلالة الفعل هناك، فعند صاحبة الحبل نجد النفس المتعبة الضالة وهي تشتغل من أجل الوقوف في وجه الحق الذي يكتسح مكة، وأما الدلالة في اليهودي المتصهين فتقع في محيط حضاري وعقدي شائئ كرية تتجلى سماته بالقتل والسلب والنهب.

ومع التداخل النصي المعتمد على الظاهر المتأثر بالقرآن الكريم وبمرويات الأمثال العربية نقرأ قول الشاعر سعيد التاشفيني في قصيدته «لله درك يادرة»⁽²⁾.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3، ص 578.

(2) الديوان، ج1، ص 256.

وجاهدوا في سبيل الله واعتصموا
بحبله بيد الرحمن تنتصروا
والنصر بالعزم لا بالحلم مبلغه
والعذر أقبح من ذنب هو الخور

ويتمحور التداخل النصي في قصيدة «حروف مائية» للشاعر جابر بسيوني في
سورة الفيل في قوله تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾⁽¹⁾ يقول الشاعر:⁽²⁾

والخطو أباييل

قدر أن يُولد أطفالك بحجاراتٍ من سجيل،

جعلت كيد الظالم في تضليل

جعلت أمن الأعداء «كعصف مأكول»

إن النص يبدو بالافتباس وبالإحالة النصية التي تعتمد على الزمن التأويلي
الذي تتحقق به العلاقة الدلالية المجسّدة بالتداخل النصي، ففي القرآن الكريم
حدث تاريخي سُنِّي تتجلى تفاصيله بأصحاب الفيل وفيهم أبرهة المكابر، قال
تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ * أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ *
وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ * تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِيلٍ﴾⁽³⁾ كما تتجلى بالطير
الأباييل التي تتجز الفعل بالوحي، وبالتفاصيل نجد فعلين أحدهما فعل مارق ضال
ظالم هدفه التخريب والتدمير والاعتداء، أما الثاني فهو فعل عادل هدفه منع الشر،
وبالفعلين تبدو إرادة الله التي تعمل لصلح الخير، وفي ذلك مكنم الدلالة الاستعارية
التي يمكن للنص الشعري أن يحملها، فأطفال الحجارة كالطير الأباييل، وأفعالهم
كأفعالها ووسيلتهم كوسيلتها، يبدو ذلك بشبه سُنِّي يمكنه أن يتحول في النص

(1) سورة الفيل، الآية 1.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج 1، ص 256.

(3) سورة الفيل، الآية 1، 2، 3، 4.

الشعري إلى كتابة جيدة خاضعة للتداخل القائم بين النصين، وقد فعل الشاعر ذلك لكن الفعل مرهون بالمجاورة، فمجال التصور هنا قريب، ومجال التفاعل بين المتلقي والدلالة النصية أقرب، إذ أن التلقي هنا محدود بالشبه القائم بين الطير الأبايل وأطفال الحجارة، وخالصة الكتابة بالشبه أنها تبعد صاحبها عن التميز الرؤيوي الذي يمكننا أن نعثر عليه في التداخل النصي، ذلك التميّز الذي يعني أن الفرق في الفعل واضح، ففي فلسطين إرادة تعمل باسم الله وبذلك يكون نصرها، وإرادة أخرى ظالمة تقتفي خطو أصحاب الفيل وفي ذلك مكن هلاكها.

وفي قصيدة «حكموا عليه بأن يظل صغيراً» للشاعر وليد جناد نقرأ الأبيات الآتية بتداخل نصي واضح مع القرآن الكريم:⁽¹⁾

فإذا علوا وتجبروا وتغطرسوا
فسينغضون إلى الحضيض صدورا
ولقد علوا والكون طوع بنانهم
قد أخضعوا شرقيّه الميسورا
والغرب كان ولا يزال دُميَّة
جندوا بلوْمِ شعرها المصفورا
أمّا وقد بانّت سمات سقوطهم
سيئْتَبْرُونَ كما علوا تتبيرا

في الأبيات الشعرية تداخل نصي واضح اعتمد فيه الشاعر على قوله تعالى في شأن بني إسرائيل: ﴿فإذا جاء وعد الآخرة ليسوؤوا وجوهكم وليدخلوا المسجد كما دخلوه أول مرة وليتبرؤا ما علوا تتبيرا﴾⁽²⁾. والاعتماد هنا ضمنى وارد عن

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3، 533.

(2) سورة الإسراء، الآية 7.

طريق «التتبير» وقد كان بالإمكان أن يتخذ النص مساراً آخر لو استغل الشاعر شرط التدافع الحضاري الذي يؤول إلى ظهور التتبير بشكل سُنيّ يؤول إلى سقوط يعقبه صعود حضاري يتأزر فيه استشهاد محمد الدرة بالنصر.

وبفرعونية متجبرة نقرأ قول الشاعر نبيل السيد رمضان في قصيدته «الطفل الشهيد محمد الدرة»: (1)

قَبْلِي أَمَّاهُ جَرَحِي قَبْلِيهِ
وافخري فيه على الدنيا وتيهي
فلقد أصبحتِ أُمَّاً لَشَهِيدِ
مثلما قد قال ربي أرضعيه
واحملي جسمي بعطفٍ وحنانٍ
فإذا خفتِ عليه فاخذفيه
اخذفي التابوت يلقفه رجالُ
مثل بحر تعصف الأمواج فيه
اخذفيه كي تراه كل عينٍ
كي ترى عدوان سَفَّاحِ كَرِيهِ
لا يُبالي بصراخي وبكائي
إنه صهيونُ حَقًّا فاعرفيه
سفكوا غدرًا دمي ثم استباحوا
صرخة الأطفال والقلب النزيه
هكذا علمهم فرعونُ لما
ذَبَّحَ الأطفالَ ظلمًا فاسأليه

إن الأبيات مؤيدة بقوله تعالى في شأن قصة أم موسى عليه السلام مع فرعون القاتل ﴿إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيْعًا يَسْتَضَعِفُ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ، يُذَبِّحُ

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج 3، ص 464.

أبناءهم ويستحيي نساءهم، إنه كان من المفسدين...»⁽¹⁾ وبالقراءة التأويلية المؤيدة بالرؤية الإيمانية المعتمدة على التداخل النصي مع القرآن الكريم نذكر أن جوهر التداخل هنا مبني على فعل مكابر أحرق أنجزه فرعون، وباسترجاع درامي تحكمه مفارقة عجيبة نجد الفعل الأحرق الذي يرتكبه الصهاينة في فلسطين، فهم يذبحون الأطفال ويقتلون البراءة، ومن مكنم فعل الاثنين كان هلاك فرعون، وبمشيئة الله، وبالفعل السنني الإيجابي المرجو، يكون هلاك الصهاينة.

بهذا الاستعمال المرجو في عالم التداخل النصي يمكننا أن نعثر على مساحات إبداعية وعلى تحولات دلالية تتسم النصوص فيها بالعمق العقيدي والفني والحضاري، وتتسع لتتجلى بأنساقها المعاصرة الخاضعة لكيثونة فلسطينية وعربية آنية تجرّب الاحتلال وتسعى إلى الانعتاق والتحرر، ولذا فإن هذا الاستعمال المرجو لا نجده في القصيدة المذكورة إلا بالظاهر الخاضع للسرد القصصي الوارد في القرآن الكريم.

ويحتشد المعنى القرآني في الآيات الآتية التي يلجأ الشاعر يوسف محمد يونس فيها إلى سرد شعري مؤيد بظلال الآيات الكريمة التي تتعلق بالنصر، والتي وردت في سورة الأنفال وفي سور أخرى، وبمنطق النصر، بذلك كتب الشاعر يوسف محمود يونس في قصيدته «محمد الدرّة»⁽²⁾.

أَعِدُّوا مَا اسْتَطَعْتُمْ وَاسْتَعِدُّوا

وَلَا تَتَخَالَفُوا فَأَمْرٌ جِدُّ

فَأَطْمَاعُ الْأَعْدَاءِ وَاضْحَاتُ

تَنْفُذِهَا عَصَابَاتُ وَجِنْدُ

(1) سورة القصص، الآية 4.

(2) الديوان، ج 3، ص 603.

بحبلى الله فاعتصموا جميعاً
فذاك العروة الوثقى الأشدُّ
جهاد فى سبيل الله خيرُ
من الدنيا وزخرفها فشدُّوا
فسيروا واصدقوا الرحمن عهداً
فإن على كُمل لله عهد
ونصر المؤمنى عليه حقُّ
وإحدى الحسنىين كذاك وعدُّ

وبالتداخل النصى المؤيد بالظاهر يحاول الشاعر إبراهيم عبد الحميد الأسود فى قصيدته «من رماد القلب» أن يكتب بالتداخل النصى الذى يرينا نصين بزمانين أحدهما زمن الشاعر المفعم بالأمل الذى تأجج حضوره فى الواقع العربى بفعل بطولة الطفل الشهيد محمد الدرة، أما الزمن الآخر فهو زمن النصر المؤكد، وهو زمن الأمل الموعود الذى بشر به القرآن الكريم كما ورد فى سورة الإسراء ﴿ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكُرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُمْ بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيرًا﴾⁽¹⁾ يعبر الشاعر عن هذا التداخل بقوله⁽²⁾:

سيحيق المكر بأنفسهم
وسيسقط الحفار فى الحفر
ثقة بقول الله خالقنا
(ثم رددنا لكم الكرة)

(1) سورة الإسراء الآية 6.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة ج 1 ص 29.

وقريب من ذلك التداخل النصي المؤيد بالظاهر ما نقرأه في القول الشعري الآتي⁽¹⁾:

قلبي لمسجدك الطهور يميلُ
يا قدس صبراً فالمصاب جليلُ
إيه محمد.. عند قبرك أمة
(سمع الفرات زئيرها والنيل)
ما ضرّها أن السلاح حجارة
ترمي بها، فسلاحها سجيل

إن الأبيات الشعرية حاضرة بالتداخل النصي الواضح القائم على علاقة فنية وموضوعية حاول صاحبها أن يجعلها قائمة بين أزمنة حاضرة بنصوص شعرية متنوعة تبعاً لتنوع المرجع الموضوعي للنصوص: أحدها النص الذي يبدو في شطر شعري وافد من زمن خاص بكينونة خاصة (سمع الفرات زئيرها والنيل) إنه زمن أبي الطيب (المتنبي) الذي تجسد بقوله:

وردٌ إذا وُردَ البحيرةُ شارباً
ورد الفرات زئيره والنَّيلا

أما الثاني فهو زمن أصحاب الفيل الذين أغواهم طغيانهم المادي فهموا بهدم الكعبة، فكان العقاب الأكبر ﴿... وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ﴾⁽²⁾، وأما الثالث فهو زمن الشاعر، وبين هذه الأزمنة يفترض أن يدخل الشاعر في كتابة خاصة، تتجاوز فيها النصوص بحوار يؤول إلى إدراك كُنك الحضور أو التداخل، لأننا سنسأل - متلقين - عن معنى السماء، وعن معنى

(1) نفسه ج 3 ص 279.

(2) سورة الفيل، الآيتان 3 - 4.

الزئير، وعن معنى النيل، وعن معنى الفرات.. وعن سلاح السجيل، وعن جوهر العلاقة بين مدلولات هذه الجمل وبين حاضر الشهيد محمد الدرة في علاقته بحاضر الأمة، فنحن لا نتعامل مع التداخل النصي إلا بما يحمل ذلك التداخل من دلالات تجعلنا نفتح باب الحوار مع الأمكنة والأزمنة، فالمشكلة تكمن إذاً في تداخل اعتمده الشاعر بالكم الذي يجعل حضور التداخل النصي حضوراً عادياً.

وبالذي سبق نقرأ قول الشاعر محمد خالد في قصيدته «محمد على ضرم الحقد»⁽¹⁾:

محمد لم يك يعلم أن الزمان الذي

كان يلوّن أحلى خيالاته

قد تبدّد...

ففي أرض كنعان كل شيء تهوّد

فزيتونها صار غرقد

ومسرى محمد

تذبح فيه الصلاة

وتسرح فيه الجناة

وفي المهدي، وفي كل معبد

تراويل حزن تهزّ وتدمي الفؤاد

إن التداخل في المقطع المذكور مبني على ثلاث بنيات نصية يحكمها المرجع التاريخي المؤيد بالمرجع الديني (أرض كنعان.. مسرى محمد صلى الله عليه وسلم.. المهدي والمعبد وميلاد المسيح عيسى عليه السلام.. وشجر الغرقد.. والمفروض في التداخل الفني أن يحضر النص الشعري مؤيداً بسؤال التاريخ والدين متناصاً

(1) نفسه ج 3 ص 170.

مع سؤال الاحتلال، بذلك نعثر على قيمة فنية وموضوعية تداخلية تجعلنا نجهد النفس من أجل بلوغ المعنى الذي يكنز في طياته مفارقات حضارية أهمها: أن فلسطين كانت أرض الرسائل والسلام التي حولها الزمن الحالي إلى مسرح لفعل آدمي خاطئ هدفه تدمير الإنسانية.

وبالسرد الشعري المؤيد بالظاهر يتوالى التداخل مع القرآن الكريم ومع النص الديني المؤيد بالتاريخ بصفة عامة، حيث يعمد الشعراء إلى محددات مركزية تتداخل مع القضية، وفيها نجد التداخل مع آيات النصر والشهادة، وآيات القدس والإسراء والفتح المبين، وآيات الوعيد والجزاء... وبكل ذلك نجد الشعراء وهم يتفاعلون مع النصوص الشعرية باشتغال فني وموضوعي واضح قريب هدفه المشابهة النصية التي تؤول إلى تعرية الراهن الفلسطيني والعربي، أو شحنه بما يؤول به إلى النصر.

ومع القرآن الكريم نجد الحديث النبوي الشريف لكن بكيفة أقل، وفي الأبيات الآتية صورة لذلك الحضور الذي يتجلى بالبحث عن الفروسية التي غابت في الزمن العربي المعاصر، يقول الشاعر أيمن العتوم في قصيدته « مواليد الدماء»⁽¹⁾.

كل الخيول بأوطاني بلا سرُج
ولا فوارسَ تعلوها ولا لُجم
والخير بين نواصي الخيل منعقدُ
إن قيل يا خيلُ هذي الساح فاقحمي
فمن يجيء بها للقدس عاديةً
ضبحاً على سهوات العزم والهمم

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص 198-199.

غداً تعود إلى ساحاتها ألقاً
خيل المغيرين من أحفاد معتصم
وتلتقي بصلاح الدين موعداً
حطين ثانية في ساحة الحرم

والقول مؤيد بتداخل نصي مكثف بدايته الحديث الذي روي عن الرسول ﷺ
(الخيل في نواصيها الخير إلى يوم القيامة)⁽¹⁾، ومعه التداخل النصي المتعلق بالخيل
(العاديات) وبزمن المعتصم وأبي تمام وكذا بزمن صلاح الدين الأيوبي.

ب- التداخل النصي وخصوصية العلاقة مع (بائية أبي تمام)

المعارضات الشعرية ومعها التداخل الشعري أو التضمين في زمن الشعراء
العرب الإحيائيين، أو التناص في زمن الشعراء العرب المعاصرين نمط من أنماط
الكتابة الشعرية التي تبدو بكثافة في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، والسبب
فني وموضوعي، ففي الفن يبدو ذلك السند التشكيلي الذي يفتح فيه الشاعر على
معجم لغوي وعلى تأسيس بلاغي، وعلى إيقاع صوتي أبدع بعضه الشعراء العرب
الأولون، وأنجزت بعضه الأدبيات الغربية التي غدت مجالاً للتأثر عند الشعراء
العرب المعاصرين، فأبجديات ذلك الفن المتنوع الخاضع لحضارتين بتأثرين قد
تحولت عند الشعراء العرب المعاصرين إلى نماذج فنية رائدة يروق لهم أن يحاكوها،
وأن يستمدوا العون منها، وأن يجعلوها مجالاً للتداخل النصي.

وأما الموضوع فيكمن في تداخل نسقي تتحول فيه الموضوعات المستعارة إلى
نماذج جيدة يعمد إليها الشعراء في نسج العلاقة الموضوعية بينهم وبين القضية،

(1) البخاري في كتاب المناقب، باب، 4، 226، برقم 3644. وأخرجه مسلم في كتاب الإمامة، باب الخيل
في نواصيها الخير إلى يوم القيامة، 3، 1492، برقم 1871.

وبينهم وبين الراهن العربي، فالموضوع المستعار إذًا هو الفاعل في الكتابة وهو مفتاح التفاعل مع النص، خاصة إذا كان الموضوع المتداخل معه وليد سياق تاريخي وثقافي وعقيدي وحضاري مشابه لهمّ الشاعر ولقضيته.

وفي الحديث عن التداخل الفني أو التناص مع الشعر العربي القديم بصفة خاصة نذكر أن الشعراء العرب الذين امتدت كتاباتهم في مساحة القرن العشرين وفي بدايات القرن الجديد لا يتعاملون إلا مع نماذج خاصة تحضر بسند فني وموضوعي خاص خاضع للعلاقة النسقية التي يحتاجها الموضوع الآني.

ففي التداخل مع الشعر العربي القديم نجد الشعراء وهم يلجؤون إلى استحضار النماذج الشعرية القديمة الرائدة، وأقوى النماذج وأكثرها حضورًا في الشعر العربي المعاصر بصفة عامة ما يتعلق بالشعر العربي في الذي أنتجه العصر العباسي، إنه لا يمكننا أن ندرس الشعر العباسي دون أن نلج أعتاب أبي الطيب (المتبي) وأبي فراس، وابن الرومي، والبحثري وأبي العلاء (المعري) وابن زيدون الأندلسي، ودون أن نقف على نماذج شعرية شمخت بقصائد مثّلت الريادة في زمانها، كما مثّلت القدوة التي لا يمكن لشاعر عربي حديث ومعاصر أن يكتب الشعر دون أن يلج أعتابها، أو أن يتناص مع مضامينها وصيغها الفنية، وأقوى التناص وأروعها أن يحضر بالقمم من القصائد التي مثلت النسق الفني الرائد في عصرها ومنها:

«عيد بأية حال عدت يا عيد (أبو الطيب المتبي).

صنت نفسي عما يدنس نفسي (البحثري).

أضحى التنائى بديلاً عن تدانينا (ابن زيدون).

السيف أصدق أنباءً من الكتب (أبو تمام).

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر (أبوفراس).

غير مجد في ملتي واعتقادي (أبو العلاء المعري)...»

والسبب واضح ومؤيداته فنية وموضوعية أهمها: أن استحضار الشاعر المعاصر لهذه النماذج إنما يعود إلى الشرخ الفني والحضاري الذي حدث في صيغ الأمة وفي كينونتها التي أصابها إعصار السقوط فكان الملاذ إلى الذات، وكان الاحتماء بصوت الشاعر العباسي الذي غدا عند الشاعر المعاصر معادلاً فنياً وموضوعياً قوياً يلجأ إليها الشعراء حين الحاجة الفنية والموضوعية التي يستدعيها الفرق الحضاري الحاصل بين الزمن العباسي الذي هو زمن الانتصار والقوة والعزة، وبين الراهن العربي الذي آل إلى نكوص حضاري.

بذلك كان التداخل النصي، وبه نأتي إلى ديوان محمد الدرة لنجد التداخل بالخاص الذي يتمثل في التداخل مع بائئة أبي تمام التي ترد بكثافة في «ديوان الشهيد محمد الدرة» فلماذا حضور بائئة أبي تمام بهذه الكثافة؟ المؤكد أن علاقة الشاعر العربي الحديث والمعاصر بأكمله ببائئة أبي تمام ومطلعها:

«السَيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنْ الكُتُبِ

فِي حَدِّهِ الحُدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللُّعْبِ»

إنما تكمن في موضوع القصيدة مندمجاً في الحدث التاريخي الذي حدث في زمن المعتصم (صرخة المرأة العربية المستغيثة وفتح عمورية) فالحدث التاريخي هو الذي منح بائئة أبي تمام حضورها في أزمنة الشعر العربي قديمه وحديثه، فلطالما كان شعر أبي تمام في حروب الروم منيراً للصورة وموضحاً لألوان الحوادث⁽¹⁾

(1) شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، د. زكي المحاسني، دار المعارف، مصر 1961، ص 195.

ولعله الحدث نفسه الذي فرض حضور البائية في ديوان جائزة القضية (جائزة الشهيد محمد الدرة) وفي الفرض المؤيد بالقضية ينتفي التداخل النصي الخاضع للمدح والفخر والهجاء والغزل، تلك الأغراض التي حفل بها الشعر العربي القديم والحديث على السواء، والتي تحضر بمقتضى الحال، حيث تغدو القصيدة زلفى يحاول بها الشاعر أن يتعامل مع واقعه الذي لا يستقبل الفن إلا غرضاً من الأغراض السابقة.

ونأتي إلى التداخل الشعري في الديوان، وفيه نذكر بعض النماذج التي تخضع في تداخلها لبائية أبي تمام، وفي الذكر ما يؤكد قوة الحضور، وفي الذكر احتفاء بجزئيات القصيدة التي اكتفى بعض الشعراء فيها بالرصد الموضوعي الكامن في علاقة نسقية مبنية على علاقة جدلية قائمة بينهم وبين زمن أبي تمام، ففي البائية ينتفي التدجيل والتتجيم، وتخفي الأشعار وتزوي الكلمة، وفيها يحضر المعتصم والسيف، وفيها تبدو عمورية أو «فتح الفتوح» الذي تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو نثر من الخطب، يقول أبو تمام:

السيف أصدق أنباءً من الكتب

في حده الحد بين الجدِّ واللعبِ

بيضُ الصفائح لا سودُ الصحائف في

متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والريبِ

والعلمُ في شُهْبِ الأرماحِ لامعةٌ

بين الخميسين لا في السبعة الشُّهبِ

هذه أبيات من قصيدة رصد فيها أبو تمام أسباب النصر، والرصد نفسه نجده في ديوان محمد الدرة، حيث يلجأ الشعراء في أغلب الأحيان إلى رصد استرجاعي

يحاولون من خلاله أن يرصدوا الخلل الحضاري الحاصل في زمانهم، وأن يبحثوا عن الفعل الحضاري الإيجابي (فعل البطولة) الذي يمنحهم تأشيرة العبور نحو أزمنة العزة والكرامة، فبذلك العبور، وبتلك الماهية يتم النصر، وفي الآتي نماذج دالة على ذلك، يقول الشاعر عائض القرني في قصيدته «ستون درة...»⁽¹⁾

السيف أمضى من التهريج والخُطبِ
في متنه الحُسم للبهتان والكذبِ
والثأر يبعثه الأبطال إن صدقوا
والصوت بالعزْ معشوق لكل أبي
لا تنجد اللغة الفصحى مصيبتنا
ولا الحروف ولو كانت من الذهبِ
فرُش بالدم أوراق الذين قضوا
أعمارهم ينشدون الشعر في يَبَبِ
مليون ملحمة خرساء تحرقها
رصاصة فاشتر البارود بالكتب

في الأبيات تداخل فني واضح تتجلى سماته بتوظيف فني يستدعيه الشاعر في إطار موضوعي هدفه البحث عن القيمة في الفن، فالقيمة وحدها هي التي تمنح القصيدة في زمن الشهيد محمد الدرة شرعيتها، والقيمة لا تكون ولا تحضر إلا بوقع جمالي أسست له البائية، بذلك نجد المفارقة الفنية والموضوعية التي تبدو بالتجلي والاختفاء في القصيدة، تلك الثنائية التي نقرأها في البائية نفسها، فالتجلي مرهون بالسيف والأبطال، والبارود، أما الاختفاء فبنيته التهريج والخطب، والكذب، والكلام، والشعر، والكتب... إنها الكتابة الخاضعة للبائية.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج2، ص86.

ومن أجل إحداث التفاعل بين النصين لجأ الشاعر إلى مفتاح صيغته المعارضة المبنية على إيقاع البسيط «مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن» تلك المعارضة التي أكدت العلاقة الإيقاعية والعروضية بين النصين، كما أكدت الكتابة بالشبه، تلك الكتابة التي لا تمنح القارئ - في أغلب الأحيان - فرصة لممارسة التأويل النصي الذي يجعله يقف على حدود الإضافة التي يتطلبها الفن حين الكتابة بالتناص.

وبالمعارضة المؤيدة بالتضمين الخاضع لكتابة الظاهر نقرأ قول الشاعر منصف الوهايب في قصيدته «الأمّة» ذلك القول الشعري الذي اعتمد فيه الشاعر على التناص مع جملة شعرية شكّلت مركز الرؤية في بائية أبي تمام (سفه التنجيم ويقين البطولة) والاعتماد محكوم أبداً بالظاهر الذي يعني التجاوب مع الجملة الشعرية الخاصة بأبي تمام دون الإضافة الشعرية، ودون امتداد دلالي يحيل إلى استثمار الزمن العربي المعاصر في إنجاز الفعل البطولي بعيداً عن الكلام وبعيداً عن أيديولوجيا الشعار، يقول الشاعر⁽¹⁾.

كأنما الأرض كلّ الأرض «مكّتهم»

تنهد في ساحها الأوثان والنصب

وكلما امتنعت هبوا وما انتظروا

«أن ينضج التين أو أن ينضج العنب»

وفي الأبيات الآتية نقرأ المعارضة الشعرية التي تدل بشكل واضح على تعالق وتفاعل نصي أساسه البطولة، بذلك يكتب الشاعر ماجد أحمد الراوي في قصيدته «درة الأقصى»: ⁽²⁾.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3، ص 408.

(2) نفسه، ج3، ص 25.

أراك جسمًا على خد الثرى تريبًا
وقد سرى روحك الزاكي إلى الشهب
طلعت نجمًا صغيرًا في الفضاء وما
بدا مُحياكَ حتى لُذتَ بالحجب
وجه الحقيقة إسرائيلاً تعرفه
موشحًا بزهور اللد والنقب

فالأبيات لم تخل أبدًا من التداخل الشكلي الذي يبدو في الإيقاع الموسيقي أولاً وفي المعجم الشعري ثانيًا، فالإيقاع مصدره البسيط «مستفعلن فاعلن...» والمعجم أساسه «الشهب والنجم والحقيقة» والتداخل بهذه الكيفية مألوف في الشعر العربي الحديث، حيث يلجأ إليه الشعراء حين العجز عن الكتابة بالخاص، وحين التأثر بالسابق من التجارب التي تغدو نماذج فنية قوية لا يمكن للشعراء أن يتجاوزوها أو يضيفوا إليها من تجاربهم الخاصة، ومن التأثر المؤيد بالظاهر نقرأ قول الشاعر أمانى حاتم بسيسو: (1)

صارت حجارة أرضنا أسيفنا
والسيف أصدق في الوغى إنباء

وبالمشكلة الخاضعة للجدل القائم حول الحقيقة والوهم، وحول سؤال النصر الذي يتعلق بمن ينجزه: أهو السيف المؤيد بالرأي الحاسم وبالفعل الحضاري الإيجابي السليم؟ أم هو الحلم المؤجل الخاضع لموسم التين والغنّب، أو لموسم الحلم الذي يبدو أنه مؤجل؟ يكتب الشاعر سعيد ساجد الكرواني قصيدته «عطش العشق والشهادة» معتمدًا الجدل الخاضع للمتغير الحضاري المعقد السائد في عالم عربي

(1) نفسه، ج 1، ص 188.

معاصر تاهت فيه المهمات الجليلة وضاعت حين ضاع الميزان القيمي الذي يمكنه
أن يؤسس للنصر⁽¹⁾:

قد قيل السيف هو الأصدق في نسخ الكتب

من كبل جوهرتي بقيود الذهب؟

من يهبُ السيف الحرف؟

أو يهب الحرف السيف؟

إن الأسطر الشعرية دالة على تجويد فني يبدو من خلال المشاكلة الموضوعية
القائمة على جدل بدا بين السيف والحرف، والمشاكلة جيدة لأنها أفصحت عن خلل
مركّب أساسه البطولة الغائبة التي لا يمكنها أن تحلّ في الذات العربية المعاصرة
إلا بثقافة تهب الناس وعيهم وبسيف يهب الوعي قوّته وبطولته، فبذلك يكون
النصر وتسود العزة.

وخلاصة التداخل النصي مع البائية أو مع زمن المعتصم بصفة عامة أنه
تداخل موضوعي وفني، أما التداخل الموضوعي فمأواه البطولة التي لا يمكن للأمة
أن تبلغها إلا إذا حضرت بالحقيقة التي يجب أن تتأى بنفسها عن الوهم المسوّغ
بالتجيم والكذب والتسويق، فالنصر مصدره السيف، والعبث أن تعيش الأمة حلم
المواسم، فلا التين ينفع حين نضجه ولا العنب، وأما التداخل الفني فمصدره الظاهر
إلا ما ندر من الشواهد الشعرية، فالتركيب التفاعلي المعقد الذي وجدناه عند أبي
تمام نفسه، لم نجده عند هؤلاء الشعراء، وقد يعود السبب في ذلك إلى الفقر
المعرفي والفني المؤيدين بالسرعة التي صاحبت الكتابة الشعرية الخاضعة للجائزة.
ومن الفقر الفني ما نقرأه في قول إبراهيم عمر صعابي في قصيدته «انكسار

على بوابة الجرح»⁽²⁾

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص531.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص36.

والقدس تسكب عبرة محمومةً
حين اختفى فيها الأذان الأول
أيهَبَّ المعتصم لصوت كرامةٍ
تسبى وصوت حقيقة تتزمل؟
لن يغمض النوم الشريد عيوننا
حتى يعود مكبَّر ومهَلَّل
يا سائرًا نحو المواجه طفُّ بنا
مسرى النبي فإنه يتململ
هذا دمي، دمك الذي يلهو به
ذئب حقيِر مجرم متحول

إن التداخل النصي مبني هنا على الرصد المباشر الذي أبعد التجربة الشعرية عن العمق، فالمعتصم الذي يفترض في ماهية حضوره أن تكون مبنية على دلالة رمزية خاضعة للعلاقة بين زمانين: أحدهما زمن منتصر وهو زمن المعتصم وزمن أبي تمام أيضًا، أما الزمن الثاني فهو زمن الشاعر المعاصر وهو الزمن المنهزم، والخلاصة أن التناص أو التداخل لم يتجاوز في هذا المقام الظاهر من الإبداع الشعري.

ج- التداخل النصي مع نصوص شعرية أخرى؛

ومع التداخل النصي مع بائية أبي تمام يحضر التداخل مع نصوص شعرية أخرى ذات سند موضوعي بطولي ثائر ملتزم خاضع لكيثونة الأمة ولقضاياها الحضارية، وفي ذلك نلتقي بالتداخل المنفعل المتأثر بقصيدة علي محمود طه ومطلعها⁽¹⁾:

(1) ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص 124.

أخي جاوز الظالمون المدى

فحق الجهاد وحق الفدا

تلك القصيدة التي غدت موضوعاً شعرياً مطلوباً بإلحاح عند كثير من الشعراء العرب المعاصرين وعند شعراء (ديوان الشهيد محمد الدرة) أيضاً، كما أضحت معادلاً موضوعياً وأنشودة تائرة يرددوها الوجدان العربي في مشرق الأمة وفي مغربها، كما يلجأ إليها الشعراء مقتدين بها منفعلين بموضوعها حين الكتابة بالقضية وحين التعبير عن الانكسار والهزيمة التي قد تحل بالأمة، أو بقطر من أقطارها، وبالمهية النسقية الثائرة التي تحكم القصيدة نجد الكتابات الشعرية الخاضعة للتداخل النصي وهي تغرف من ثورية قصيدة علي محمود طه، نقرأ ذلك في الشواهد الآتية، يقول الشاعر عزت سليم العنان في قصيدته «نداء القدس»⁽¹⁾.

حطم قيود النذل قم لبّ النداء
وانفض غبار العار في ساح الفدا
وانشر على لحن الأبّاء قصائدًا
كالنار توغل في سرايين العدا

وبظلال التناص نقرأ الأبيات الشعرية الآتية للشاعر صابر عبد الدائم تلك الأبيات التي تتسجم مع السياق الوطني المنفعل⁽²⁾:

«أخي جاوز الظالمون المدى»
وإن السلام الذبيح انتهى
فاطلق خيولك من أسرها
وانقذ مرابع شبيدتها

(1) نفسه، ج2، ص 325.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج2، ص 21.

«وجرد حسامك من غمده
لتحيي أرضاً محوًا سمئتها
إليها «محمد» أسرى ومنها
عروجًا إلى سدرة المنتهى
وبورك فيها وما حولها
وسراقها شوّوها ذاتها
«وجاسوا خلال الديار ببأس»
وهم يعلنون لنا موتها

والأبيات وإن خضعت للكتابة بمنطق التناص أو التداخل والتضمين اللذين ينبئان عن تنوع نصي بدا بشعر علي محمود طه وبالقرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فجاسوا خلال الديار وكان وعدًا مفعولاً﴾⁽¹⁾ فإننا نؤكد أن صاحبها لم يفد كثيرًا من التداخل، والسبب تعامل فني ضعيف مع النصوص، ذلك التعامل الذي بدا بالظاهر الذي لم يتجاوز المستوى الأولي الذي تبدو فيه النصوص المستعارة شواهد على زمانه، دون أن تتحول إلى إضافة قيمة تمنح النص الشعري قدرته التي تجعله يتجاوز المؤلف الخاضع للواقع، ذلك لأن الأهم - في هذه النصوص التي تعتمد التداخل في الكتابة - إنما يكمن في إحداث الجدل الفني والموضوعي السائل الخاضع للمفارقات الحضارية التي تحكم الأزمنة، فالمقدرة الفنية والموضوعية المفترضة في مثل هذه النصوص أن يكتب الشاعر بمنطق السؤال الحضاري الخاضع لبنية «فجرد حسامك من غمده...» تلك البنية التي يجب أن تخضع أساسًا للفعل الحضاري السائد في الأمة بمنطق سنني إيجابي، ففي زمن «أخي جاوز الظالمون

(1) سورة الإسراء، الآية 5.

المدى...» كان الفعل البطولي، وكانت القصيدة الثائرة، فهل يحتاج زمن الشاعر الآن إلى الكتابة الشعرية الثائرة دون حضور الفعل البطولي؟ إن الأجر - في مثل هذه الكتابات الشعرية - أن ينحاز الشعراء نحو الموضوعات الحضارية العميقة الخاضعة للكشف عن الخلل الذي جعل البطولة غائبة في الأمة.

وبالتداخل النصي نقرأ أصواتاً شعرية تجسدت في أغلبها بالصوت البطولي الثائر الخاضع للقضية المزهوة بالفعل الإيجابي السليم، ذلك الصوت الذي يحاول به الشعراء أن يستعينوا بأصوات شعرية بطولية سابقة وأن يكتبوا بصيغة التداخل النصي التي تمنح التجربة الشعرية عندهم شيئاً من المتانة والقوة، وفي الكتابة بهذا السياق البطولي نجد بعض الشعراء وهم يحاولون الاعتماد على بعض الأشعار التي تحولت إلى أناشيد وطنية ثائرة، ومثل ذلك النشيد الذي أبدعه الشاعر المصري عبد الله شمس الدين، ومطلعه:

الله أكبر فوق كيد المعتدي

والله للمظلوم خير مؤيد

ذلك النشيد الذي غدا نموذجاً فنياً وعروضياً يحتذى به في المعارضات الشعرية العربية الحديثة التي كتب بها أصحابها بصيغ القضايا المتعلقة بمصير الأمة، وبذلك التأثير نقرأ قول محمد علي الهاني في قصيدته الله أكبر مآذن فاشهدي:⁽¹⁾

الله أكبر يا صواعق زمجري

غضباً ويا نار الصهيل توقدي

الله أكبر يا صلاح الدين قم

في المسجد الأقصى يعيث المعتدي

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج 3، 217.

قنديل صوتك يا محمد مفعمُ
بالتين والزيتون صِخْ نتوحدُ
قسماً سنثأر يا شهيد ومنتطي
أجراحنا نحو اخضرار الموعد

وبالتأثير نفسه وبالشبه الإيقاعي المعتمد على البحر الكامل نقرأ قول محمد إبراهيم حمدان في قصيدته «شعر وقضية»⁽¹⁾:

يا أمة غننى الزمانُ بمجدها
أغفأ النشيد؟ وبُخْ صوت المنشد؟
جرخ القضية جرحنا ودمائنا
نزفُ على مهد الهدى والمسجد
فتوحدى يا أمتى واستمسكى
بعرى المسيح.. وبينات محمد

وقول الشاعر محمد علي الهاني في قصيدته «الله أكبر يا مآذن فاشهدي»:⁽²⁾

قمر توزع في دماء محمد
فتوهجت من جرحه شمس الغد
الله أكبر يا صلاح الدين قمُ
في المسجد الأقصى يعيث المعتدي

ولا نمضي دون أن نذكر أن الفن في هذه الأبيات الشعرية موكول بالسند التأثري الخاضع لمستوى الظاهر الذي اعتمده الشعراء في إطار الكتابة التأثرية

(1) نفسه، ج 3، ص 59.

(2) نفسه، ج 3، ص 217.

القائمة على معارضة النماذج الشعرية، تلك المعارضة التي تتأسس هنا بالموقف الشعري، وبالتشكيل اللغوي المؤيد بالإيقاع العروضي الذي يبدو ببحر الكامل «متفاعلم متفاعلم متفاعلم» لكن ومع هذا الظاهر فإننا نجد أن اللغة قد حضرت بعمق دلالي سمته الإيجاب القيمي المائل في العقيدى والحضارى الذى تتجلى به القضية والذى يبدو بقول الشاعر «فتوحدي يا أمتي واستمسكي بعرى المسيح.. وبينات محمد».

وبالتداخل المؤيد بالتضمين نقرأ بعض النصوص الشعرية الآتية التي نرد بمنطق الظاهر في أغلبها، فبالتداخل النصي نكتشف سلبيات هذا النوع من الكتابة، ومنها أن يختل سياق الدلالة النصية الخاضع لمنطق البطولة المؤيدة بالطفولة، وفي الأبيات الآتية صورة لذلك الخلل الحاصل في النسق الفني وفي السياق الموضوعي، يقول الشاعر محمد رجب في قصيدته «أمتعصماه»⁽¹⁾:

أمتعصماه حيّ على جهادٍ
وجديّ القرع أيتها الطبول
أمتعصماه كيف يموت سيفٌ
وفي دمه نبىّ أو رسول؟
ألا لا يجهلن أحد علينا
فنجهل فوق ما جهل الجهول

إن منطق الكتابة بهذه الكيفية غير مفيد، فالتداخل الفني والتفاعل الموضوعي لا يمكنهما أن يحصلا بين الأزمنة التي أرادها الشاعر في هذه الأبيات، أما الزمان الأول فهو زمن الشاعر، وأما الثاني فهو زمن المعتصم وهو الزمن المشرق الخاضع

(1) ديوان الشهيد محمد الدرّة، ج3، ص 181.

لمنطق بطولي رائد يحكمه نسق الأمة الخاضع لزمن البطولة، فلم يتحرك الذين أنجزوا « معركة عمورية » إلا حين النداء الخاضع للحق « وامعتصماه » وأما الزمن الثالث، فهو الزمن النشاز وهو زمن الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم الذي كتب بصيغة التصادم الحاصل بين أبناء العمومة (عمرو بن هند وعمرو بن كلثوم) هذا الأخير الذي كتب الشعر بمنطق جاهلي أساسه الصدام القبلي الحاصل بين أبناء القبيلة أو بين أبناء الوطن الواحد قائلاً:

ألا لا يجهلن أحد علينا

فجهل فوق جهل الجاهلينا

إن هذا البيت الشعري الذي اعتمده الشاعر في إطار التداخل خاضع لمنطق جاهلي لا يستقيم (فعل جاهل يقابله فعل أجهل)، إن مشكلتنا لا تكمن في فعل أحرق ينجزه الصهيوني الغادر بجهالة آدمية متوحشة ونحاول في الدفاع عن وجودنا في أن ننجز مثله في إطار المشابهة الخاضعة لرد الفعل، فأصل المشكلة أن نعي الفعل قبل أن نقدم عليه، وأصل الحل أن ننجز الفعل السليم الذي لا يمكن أن تنتصر القضية ولا يغدو محمد الدرة شهيداً إلا به، فالمدخل إلى أي فعل بطولي لا يكون إلا بالفعل الحضاري السليم !!!.

وبالتداخل الفني الخاضع للمشابهة اللفظية التي تجعل العلاقة بين الكتابة الشعرية وبين القضية ضعيفة نقرأ الآتي⁽¹⁾:

إن العيون التي في طرفها شرر

ألهبن بالطرف صمت الجمر فالتهبنا

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3، ص 317.

فالببيت الشعري خاضع في أصله الفني والموضوعي للشاعر الأموي جرير
الذي كتب إلى أم عمرو التي هيجت وجدانه قائلاً:
إن العيون التي في طرف حور
قتلنا ثم لم يحيين قتلنا

والكتابة مؤيدة بالحنين إلى الديار، وباغتراب أنهك ذات الشاعر الأموي
جرير، فما العلاقة بين شاعر يحن إلى الديار وآخر يكتب عن القضية وعن الشهيد
الطفل محمد الدرة؟ إن مثل هذا النوع من الشعر إنما يعد لصقاً لفظياً ظاهرياً لا
علاقة له بالكتابة الشعرية الجيدة الخاضعة للتناص أو التداخل النصي.

وخلاصة التداخل النصي أو التضمين أو بدايات التناص أنه تقنية فنية ذات
حدين، فإما أن يحسن الشاعر بها صنغاً حين يتقن التعامل مع النصوص، وحين
يستحضر التفاعل القيمي الخاضع لمنطق فني مشحون بأسئلة الأزمنة الحضارية
التي كتبت في ظلها النصوص، وإلا فستبقى الكتابة حبيسة النقل المنبهر الخاضع
للمشابهة وفي ذلك مكنم الضعف الفني.

المقاربة الخامسة: الكتابة بالرمز وبالمعادل الفني والحضاري

الكتابة بالمعادل صيغة فنية وموضوعية أساسية في الشعر العربي المعاصر، ذلك لأن الشاعر قد وجد نفسه محاطاً بزمن خاص خاضع للمتغيرات الحضارية العميقة التي شملت الحياة العربية المعاصرة بأكملها، تلك المتغيرات التي آلت بالأمة إلى الهزيمة.

ويبدو أن الشعراء والأدباء قد أدركوا أنهم هم المعنيون بصنع أزمنتهم التي يجب أن تتأسس يقيناً بزمن الفكرة وبزمن الرؤية وبزمن الموقف لا بالزمن الفيزيائي العام الذي تترى به حياة الإنسان العربي المعاصر وفيه الإنسان الفلسطيني يتوكل يفضي إلى الانخراط في عالم الهزيمة، إن محاولة تغيير مسرى الزمن الوجودي حاصل بالضرورة عند الشعراء الذين يسعون باستمرار إلى إعادة تشكيل الأزمنة وفقاً لرؤاهم، ويغدو التحول ضرورياً عند كثير من الشعراء العرب المعاصرين الذين تشبعوا بالفلسفات والأفكار والمعارف الجديدة التي ألفت بهم في عالم متغير لا مجال فيه للحياة إلا لمن امتلك خصوصياته الحضارية التي تهبه حضوره في هذا الزمن الصعب، فجماليات الكتابة الشعرية عندهم لا تأتي من كونها رصدًا للحدث الخاضع للزمان الساكن الخاضع لواقع الحال، إنهم يعاينون الواقع للوصول إلى الزمن المتغير الذي يخالف الواقع أو يجادله أو يقاطعه بحثاً عن عالم أسمى وأعلى وأعزّ.

لكن الشاعر قد يجد نفسه محاطاً بأغلال الواقع التي تلجم الكتابة الشعرية عنده، وحتى لا تخبو الكتابة ولا يستسلم الفن يجب على الشاعر أن يجد لنفسه سنداً أو معادلاً رمزياً يأوي إليه ويستعين به من أجل أن يعيد إلى القصيدة توازنها، ولا يكون ذلك إلا بالعودة إلى النماذج الرائدة التي خلّدها الفعل البطولي، والتي جعلها رمزاً قوياً عزيزاً في تاريخ الأمة، فالشاعر العربي المعاصر غالباً ما يلجأ إلى التاريخ بحثاً عن المثل الأعلى، رغبة في التعويض العاطفي، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذي يحياه، وهرباً من أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيداً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر⁽¹⁾، بذلك كان تفاعل الشاعر مع المعادل (الرمز، البطل) وبه حاول أن يكتب بصيغة الجدل التي تفصح عن زمانين متغايرين: زمن الرمز أو زمن المعادل الذي يجب أن يحلّ في واقع الأمة، والزمن الحالي، زمن الأمة المنهارة، وهو الزمن الذي يجب أن يختفي، أو يتجدد بالتأسّي والافتداء بزمن الرمز البطل.

وفي الحديث عن المعادل لا بد أن نمسك بماهية القيمة الفنية والموضوعية التي تحكم موضوع «الفن والقضية» في علاقته بالمعادل المطلوب حضوره في التشكيل الفني، تلك الماهية التي تعني حضور الوظيفة التي تحملها النصوص ضمن سياقاتها الفنية والاجتماعية والثقافية... تلك السياقات المشروطة بالمرجع الحضاري أو مرجع الانتماء الذي يمنح النصوص الشعرية سماتها الخاصة الخاضعة لخطاب فني مؤيد بخطاب معرفي سنده الهوية والانتماء.

إن اللغة الشعرية نفسها التي تشكّل الأساس البنائي لحضور القيمة في شعر القضية لا يمكنها أن تحضر بمعزل عن المرجع الحضاري المذكور، فاللغة

(1) الشعر والتاريخ، قاسم عبده قاسم، مجلة فصول، المجلد 3، العدد 2، يناير، فبراير، مارس - 1983، ص 236.

الشعرية - وهي الأصل الفني الذي تتشكل به النصوص - لا بد أن «تحمل في طياتها آثار انتماء أصحابها إلى حضارة معينة، وثقافة محددة، ويبقى الهاجس الحضاري يطارد مؤلف النص مهما حاول الانكفاء على نفسه والانسلاخ من هذا الإطار الحيوي»⁽¹⁾. وفي الحديث عن العلاقة بين اللغوي والقيمي نذكر أن كثيراً من اللسانيين أنفسهم قد أكدوا ذلك الانتماء المجتمعي والحضاري للغة التي هي «نتاج اجتماعي أو مؤسسة يرتبط تطورها بمحيطها التاريخي والثقافي والاجتماعي وتدرج بالنتيجة بمحيطها هذا وترتبط به ارتباطاً وثيقاً»⁽²⁾.

بذلك المفهوم يحضر المعادل الذي يعمل على جعل التفاعل والتجاور قائماً بين أطفال الحجارة وبين (الفن والقضية)، فبتلك الماهية تتضح سمات المعادل الذي نوره في الآتي بتعريف يخضع للملمح الحضاري الخاص الذي يتدرج من السلف إلى الخلف حتى يبلغ أطفال الحجارة.

وبداية الحديث عن حضور المعادل (الرمز) في ديوان الشهيد محمد الدرة نذكر أن المؤلف في المعادل أن يعتمد النقد والدارسون على التأسيس المفاهيمي الذي ورد في شأن المعادل الموضوعي عند إيليو الذي يرى «أن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء أو على موقف أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي تنتهي إلى تجربة حسية فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة»⁽³⁾.

-
- (1) حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، د. عزيز محمد عدمان، عالم الفكر، مج 37، يناير-مارس، 2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص 98.
- (2) الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، ميشال زكريا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، 1403هـ، 1983م، ص 280.
- (3) قضايا معاصرة في الأدب والنقد، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، 1975م، ص 62.

فالمعادل بما مضى أساسه المصدر البديل المانع لاستمرار التجربة وكثافتها وعمق التشكيل الإبلاغي فيها، والمصدر البديل أنواع، فهو في تجلياته الموضوعية قد يكون حدثاً تاريخياً أو انزياحاً حضارياً، أو بطلاً من الأبطال، أو تجربة من التجارب التي تجلت بالأفراد والأمم... والأصل في كل ذلك أن يعمد الشاعر إلى معادل من هذه المعادلات في لحظة من لحظات الاحتياج الفني التي يحتاج الشاعر أو الأديب فيها إلى مساند أو مثير يواز تجربته الشعرية ويمنحها القوة والاستمرار.

ولا نمضي دون أن نذكر أن المعادل الموضوعي له صلة فنية وموضوعية بالقناع الرمزي الذي يغدو في بعض الأحيان أساساً فنياً لازماً في القصيدة التي تعتمد المعادل الفني والموضوعي سنداً لها موقفاً وتشكياً، لكن ومع أهمية حضور القناع الرمزي في مثل هذا النوع من الأشعار التي تعتمد الارتجاع الفني المؤيد بالتاريخ أو بالأزمة الحضارية للأمة، فإننا نؤكد أن هذا القناع - وبهذا المستوى المندمج في قضايا الأمة - لم يحضر في الديوان إلا بإشارات مختصرة محكومة بعالم الظاهر، ويبدو أن السبب إنما يتعلق في أغلبه ببدايات الكتابة الشعرية عند كثير من شعراء الديوان إضافة إلى اختيار بعضهم الكتابة بالشعر العمودي الذي لا يتيح الكتابة بالقناع الرمزي، هذا الأخير الذي جعله كثير من الشعراء العرب المعاصرين المؤيدين بخطاب الحدائة وما بعدها أساساً فنياً وموضوعياً للكتابة الشعرية التي تعتمد القناع معادلاً سردياً تنحو به القصيدة منحاهما الدرامي الذي ينقلها من إيقاعها الغنائي المنفعل إلى إيقاع تراجيدي يحاكي ما في الواقع من مآسي⁽¹⁾.

ذلك عن المعادل بصفة عامة، أما عن المعادل في (الفن والقضية) في علاقتهما

(1) انظر: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياني) / محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2003م.

بأطفال الحجارة فهو شديد الخصوصية، إنه المعادل الذي لا يحضر إلا بتجربة شعرية خاصة أساسها الذات الشعرية المؤيدة بالصفاء القيمي وبالانتماء الكلي الحضاري الذي يضمن حضور الشعر ببدائل وبمعادلات فنية وموضوعية ذات فعل حضاري تتناسب وتتفاعل سماته وخصائصه مع سمات البطولة، وعمومًا فإن البدائل أو المعادلات - بهذا المعنى - غالبًا ما تحضر بمستويين فنيين وموضوعيين إيجابيين، أما الأول فيتعلق بمستوى شحذ القريحة وتأجيج الشعور بالموضوع الشعري نفسه، وأما الثاني فهو البحث عن الموضوع الجليل الذي يلجأ به الشاعر إلى النموذج الرمزي المعادل الذي يمنح تجربته الشعرية صدقها وقوة تأثيرها في المتلقي في علاقة كل ذلك بالموضوع الأصلي (محمد الدرة) وللتأكيد نذكر أن حضور المتلقي في هذا النوع من الإبداعي المتعلق بالقضية واجب، فلا نجاح للتجربة الشعرية في هذا المجال دون استجابة وقبول ودون حدوث انفعال لدى المتلقي الذي هو أصل في (الفن والقضية).

إن المعادل المؤيد بالرمز بما مضى اختزال بلاغي ومبتغى موضوعي يريده الشاعر بغرض التعبير عن القضية بصيغة الشبه الذي تفتح به الكتابة على الرمز الخاضع للأزمة المشرقة التي تزدحم فيها النصوص الشعرية بما يتلاءم مع المنجز الحضاري الذي يتداخل إيجابيًا مع صيغ الأمة، ففي ذلك نجد الرموز التي تخضع لفرق بدا بين زمانين أحدهما زمن الرمز، أما الثاني فهو زمن الشاعر، وبذلك نجد الاستعمال الرمزي المرتبط بالعالم الواقعي المثقل بأسئلة الذات العربية المعاصرة التي فقدت البطولة، فالرمز إحالة على عالم البطولة والعزة والكرامة، ذلك العالم الذي يمكنه أن يحل في واقع الشاعر بتفاعل يؤول إلى إحياء الذات وجعلها متوقدة فاعلة في الزمان، واعية بمصيرها، ممسكة بأسباب النصر.

بهذا ندخل إلى بعض الشواهد الشعرية التي نقرأها في ديوان الشهيد محمد الدرة بالمعادل الذي نختار حضوره قطعاً بالقضية المؤيدة بالملاح الحضارية التي تجلت بها المتغيرات الكبرى المثيرة التي تمر بها الأمة، فالشعراء لا يتعاملون إلا مع الرموز التي تذكى عناصر الذات وتجعلها متأججة فاعلة في زمانها، ومثالها المعادلات الرمزية التي تتجلى خصائصها بصيغ الأمة في لحظات صفائها ونقائها وخضوعها لمصدرها الحضاري الرائد، ذلك ما نجده في الشخصيات الرامزة تاريخياً ودينياً وثقافياً وعسكرياً (خالد بن الوليد، عمر بن الخطاب، أبو عبيدة بن الجراح، طارق بن زياد، عقبة بن نافع، صلاح الدين الأيوبي...)، وفي الأحداث التاريخية (غزوة بدر، اليرموك، القادسية، فتح بيت المقدس، فتح الأندلس...).

والمعادل بهذا الصفاء، وبهذا المشهد البطولي واجب الحضور فنياً وموضوعياً في هذا المجال، فلا يمكن للشاعر أن يعاين قضية محمد الدرة بمعزل عن السياق التاريخي الذي تجلت به أزمنة الأمة بعزتها وكرامتها وقوتها، كما لا يمكن لهذا الشاعر أن يكتب دون حضور معادلات معاصرة مانحة للحياة، وأخطرها وأكبرها بطولة الطفل الفلسطيني التي نافست المعادلات الأخرى الماثلة في الفن وفي الثقافة والسياسة، وشكَّلت ببنيتها البطولية النسق الخاص للمعادل الذي يطور الحياة بمنظور يتجاوز كل المركزية الثقافية والحضارية الشاملة التي اعتمدها العرب في نهاية القرن العشرين وفي بداية القرن الجديد بتحول حضاري مأساوي خاضع لضغط المتغير العالمي وفيه العولمة التي ما إن سمع الخطاب الرسمي الثقافي والسياسي في العالم العربي بها حتى باركها واعتمدها معادلاً حياتياً، وإن شابها غموض وإرباك في عقر دارها، حيث كان الزعم في العالم العربي أن يتحول العالم إلى قرية واحدة، يغدو المشترك الحياتي العام فيها ممكناً، لكن الغائب في

علمنا العربي أن القرية الكونية هذه لا تمنح تأشيرة الحضور فيها إلا لمن ملك ذاته الحضارية التي تجعله فاعلاً ومؤثراً في القرية الكونية لا متفرقاً ولا منتهجاً سبيل الاستهلاك التي تجعله تابعاً بلا معنى⁽¹⁾.

إن بطولة الطفل الفلسطيني قد أثمرت المتغير الحضاري الجيد المائل في تحرير الذات العربية من جديد، بعد أن صدت فيها روح الأوراس⁽²⁾، يقول مالك بن نبي: «وإنما يجب أن نقرر أن قضية فلسطين قد أيقظت الوعي العام من خدره، ونحن نرى فيها المحور التاريخي الذي أخذ العالم الإسلامي يدور حوله باحثاً عن اتجاه إيجابي جديد»⁽³⁾. وبالقضية وبأطفال الحجارة تعدلت شخصية الإنسان العربي المسلم، وفيها شخصية الشاعر الذي عاد إلى ذاته يستنطقها في رحلة توازن حضاري مجموع في كلية فنية إبداعية يجب أن يتأسس فيها الشعر بالفكر وبالحضارة⁽⁴⁾:

لك المجد طفلاً يضم إلى

صدره باقة من حجر

ويزرع في ياسنا الأمنيات

وفي ليلنا نقطة من شعاع

وفي دلنا كبرياء الفتوح

(1) ينظر في هذا المجال: تهافت حوار الحضارات، قراءة نقدية في مكونات الذات العربية المحاور، د. عمر أحمد بوقرورة، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن 2014م.

(2) نشير هنا إلى الأوراس الرمز الذي هو في أصله مكون جغرافي ومنبع بطولي تجلت ملامحه بالثورة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي، وهو الرمز الذي حضر بقوة عند الشاعر العربي المعاصر الذي جعل البطولة سندا له في كتاباته الشعرية.

(3) وجهة العالم الإسلامي، مالك بن نبي دار الفكر، د. ت ص 119.

(4) الموقف والتشكيل في قصيدة الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي المعاصر د. عمر بوقرورة، ط 1، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة الجزائر 1999، ص 34.

وفي صمتنا صرخة الفاتحين

يمرون نحو الجنان زمر

لك المجد كافحت نافحت عنا

وكنا أخف من الريح كنا

وأضعف في الناس وزنا

فصرنا بفضل الحجارة أضوى جبيننا وأبهج لونا.

ولا نمضي دون أن نذكر أن الأسطر الشعرية الماضية ليست مأخوذة من ديوان الشهيد محمد الدرة، فهي أسطر خارجة عن نطاق الجائزة، وهي الأسطر الجيدة المؤيدة بالتصوير الجميل العميق الذي لا يعدله إلا القليل من الشعر العربي المعاصر الذي كتب في شأن الطفل الفلسطيني (طفل الحجارة).

والعودة إلى الذات بالمعادل المذكور ليست مناً من الشعراء أو تكرماً منهم، بل هي واجب حين تغدو القصيدة رسالة فنية وحضارية تفرض حضورها مسوغات الأمة المثقلة بالقضايا الكبرى «فإذا كان أطفال فلسطين اليوم يرشقون بني إسرائيل بالحجارة، فلا أقل من أن يرشقهم شعراؤنا بالكلمات، فإن لهذه قدرة على الضرب قد لا ينقص عن فعل الحجارة»⁽¹⁾.

هذا هو المنحى الرمزي للمعادل الذي تدعّم بتأطير ذاتي استجاب فيه الشاعر لحاجة الأمة، والحاجة هنا فعل بطولي يجب أن يحل في الذات، والمنحى في ديوان محمد الدرة خاص ذلك لأن الشعراء قد تجاوزوا مع قلة قليلة من الرموز، فالرمز المعادل في ديوان الشهيد محمد الدرة محدود في الزمان وفي الدلالة، فنحن لا نكاد نعثر إلا على اسمين بحدثين تاريخيين شكلا الانزياح الحضاري الأكبر في

(1) في النقط التطبيقي، د. عماد الدين خليل، ط 1، دار البشير، عمان الأردن، ص 23.

تاريخ المسلمين، أحدهما وأقواهما «معركة حطين» ببطلها صلاح الدين الأيوبي، أما الآخر فهو «موقعة عمورية» بصاحبها المعتصم تلك الواقعة المؤيدة في حضورها ببيائية أبي تمام.

ونبدأ بالرمز (المعادل) في علاقته بصلاح الدين الأيوبي، هذا البطل الذي سطر بفعله الريادي الخالد أعظم نصر شهده المقدسيون على مر التاريخ، لقد تحول صلاح الدين ومعه حطين إلى رمز بدلالات بطولية يستقي منه الشعراء وتستلهم منه الأمة الدروس والعبر، وفي القصيدة نلتقي بصلاح الدين في إطار المعادل الموضوعي والفني اللذين يتشكلان بصيغة الفقد المؤيد بالرجاء وبالأمل في أن يطل على الأمة وعلى المقدسيين صلاح الدين وإن برمزية تذكى عناصر الذات. لقد حضر صلاح الدين برمزية تتفاوت فيها المستويات الفنية وتتعدد، لكن القيمة فيها واحدة، ففي القصيدة نجد الرمز بحضور انفعالي أني يحكمه النداء والاستغاثة، كما يرفده السؤال الحضاري المحير الخاضع للبحث عن بطولة تعيد للأمة حياتها، يسأل الشاعر صلاح فريد في قصيدته «نشرة أخبار غير معادة» معتمداً السؤال المنفعل الخاضع لضعف لغوي بدا بنثرية واضحة في القصيدة بأكملها، يقول⁽¹⁾:

صلاح الدين..إليك الآن أسئلة وأسئلة

أيرجع مجد ماضيينا ؟

أقدس اليوم مثل الأمس عربيّه؟

أدمُ العُربُ عربيًّا كما كانا ؟

أأقصانا تراه الآن في عزِّ وما هانا؟

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج2، ص 49.

.....
دموع القدس تحرقنا وتكوينا
أيادي الموت تحصدنا
وفي يدنا مدافعنا
ترتل في سبيل النصر ترتيلاً
لنقتل جبننا فينا
وتبقى القدس عزماً في ضمائرنا
وقراناً وإنجيلاً
ويأتينا صلاح الدين يجمعنا
ليحيي في ضمير الغيب حطينا.

وفي مستوى آخر من مستويات حضور (صلاح الدين الرمزي) يكتب الشعراء بصيغة الجدل المفضي إلى تأفف وشكوى من الحاضر المنكسر يعقبه حنين إلى الزمن الماضي المؤيد بالعزة والبطولة، نقرأ ذلك عند الشاعر محمد بن فرج العطوي في قصيدته «بين الصواب والسراب»:⁽¹⁾

كأننا لم نكن للحق رسلاً
ولم نحكم على الخيل الركابا
ولم نحرز بحطين انتصاراً
ولم نسقط عن الثغر النقابا

وقول الشاعر محمد علي الهاني في قصيدته «الله أكبر يا مآذن فاشهدي»:⁽²⁾

(1) السابق نفسه، ج3، ص133.

(2) نفسه، ج3، ص217.

قمر توزع في دماء محمد
فتوهجت من جرحه شمس الغد
الله أكبر يا صلاح الدين قم
في المسجد الأقصى يعيث المعتدي

وفي الرمز أمل يمكنه أن يحل في ذات الأمة، نقرأ ذلك في قول أيمن العتوم
في قصيدته «عيد الدماء»⁽¹⁾:

غدا تعود إلى ساحاتها ألقا
خيل المغيرين من أحفاد معتصم
وتلتقي بصلاح الدين موعدا
حطين ثانية في ساحة الحرم

وقول الشاعر أحمد خليل في قصيدته «أغاريد في محراب الشهداء»:⁽²⁾

فصلاح الدين مازال يثور
في روابي القدس عرساً وبشائر
ورؤى اليرموك ما زالت تدوي
في عيون العالمين.

وخلاصة الحضور الرمزي المؤيد بالمعادل الموضوعي في علاقة كل ذلك
بصلاح الدين الأيوبي أنه حضور سطحي في أغلبه، فالاستعمال الرمزي خاضع
في كلياته لالتفاتة منفعة يتجه فيها الشعراء صوب الماضي الذي يغدو معادلاً
فنياً وموضوعياً يمنحهم شيئاً من الأمل الذي يمكنه أن يدفع بالأمة نحو النصر،

(1) نفسه، ج1، ص199.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3، ص33.

لكن ومع هذا التسطیح الفني ومع هذا الانفعال فإننا نجد أن الشعراء قد تعاملوا بصدق موضوعي مع المعادل (صلاح الدين)، والتعامل مصدره التفاعل مع الحدث (محمد الدرة) ذلك التفاعل الذي يؤازره وعي الشعراء بحال الأمة وبواقعها الصعب، فبالصدق كانت الكتابة الشعرية التي تجلت بمأساوية وبانفعال نأثر، وللشعراء عذرهم في ذلك فهم يكتبون بدافع من العجز والوهن الحضاري الذي أصاب زمانهم، والذي جعلهم يستجدون بالماضي عله يحلُّ في ذات الأمة فيحيي عناصر الإيجاب فيها.

ومع المعادل الرمزي المتعلق بصلاح الدين يحضر المعادل الرمزي الخاص (بزمان المعتصم وعمورية) ذلك الزمن الذي أضحى أساساً فنياً وموضوعياً في كل رمز ذي سند بطولي يريده الشاعر العربي المعاصر، فعمورية المعتصم قد غدت معادلاً موضوعياً للشاعر العربي المعاصر الذي يكتب بالقضية، وحضور المعتصم كحضور صلاح الدين، إنه الحضور المؤيد باستغاثة وبنداء يوجهه الشاعر المعاصر إلى الرمز البطل الذي ساد في ماضي الأمة عله يحلُّ في حاضر الأمة فيحيي مواتها: (1)

تجوع الأرض من زمن وتغرى

فنطعمها ونلبسها اصطبارا

فكم بعثت لمعتصم نداءً

وكم هذا التراب به استجارا

وعمورية الأحزان تشكو

حراب القهر تغتصب الديارا

(1) السابق نفسه، ج3، ص 404.

وقول الشاعر أحمد نبوي معبراً عن البطولة بصيغة الفقد المؤيد بالحنين

إلى الماضي⁽¹⁾:

ولدي محمد

لو كنت في عصر الخلافة

وانكفأت

وصحّت (وامعتصماه) لانقضت جيوش

واستأصلت صلف الطغاة

وؤزلت من فوق عزتها العروش

الآن أصرخ يا محمد ملء حنجرتي

فياكل عظم حنجرتي الصهاينة الوحوش

وقد يتعلق الرمز بأسماء ومشاهد تاريخية يلجأ إليها الشاعر بما يعطي الانطباع بأننا أمام رمزية وضمنية هدفها التحرر من الحاضر السيئ، ففي الأبيات الآتية لجوء إلى تكثيف كمي للماضي الذي يحضر بأزمته المختلفة الخاضعة لسياقات حضارية وتاريخية متعددة، يقول الشاعر أسامة الصابوني⁽²⁾:

إنني لألحُ في الأفاق بارقة

هبت ربيعة منها واغتلت مُضِرُّ

لعل طارق في حيفا وخالد

في تلّ أبيب، ويافا اجتاحتها عمُر

وقد اتاهم صلاح الدين ممتطياً

ظهر الحصان وطاف القدس يفتخر

(1) نفسه، ج1، ص 126.

(2) السابق نفسه، ج1، ص 139.

والواضح أن الحضور الرمزي في هذه الأبيات إنما يدل دلالة سطحية فنية وعلى مباشرة ترد ضمن السرد التاريخي الذي يبدو فيه الرمز بالظاهر الخاضع للذكر الآمل، والرمز بهذا الحضور الضعيف لا يساعد على توفير الجو الدرامي المائل في علاقة جدلية يقيّمها الشاعر بين حاضر الدلالة الرمزية وماضيها، وأكبر ما فعله الشاعر هنا أنه اعتمد الرصد التاريخي الذي استحضره بدافع الآمل، دون أن يتحول الرصد إلى سند فني يعطي القصيدة حيويتها التي لا تكون إلا بجدل حضاري يقيّمه الشاعر بين أزمنة الرمز التي تتداخل جدلاً مع زمانه.

وقد يتعلق الرمز بالتواصل مع زمن الأنبياء أنفسهم في إطار البحث عن معادل حضاري يريده الشاعر برسالة ذات سند سماوي، ففي ذلك تأتي الأسطر الشعرية الآتية من قصيدة «ولا بد يأتي قطاف الصغار» للشاعر إبراهيم النمر الذي حاول أن يكتب بصيغة التواصل بين زمن الرسالات وزمن الشهيد البطل محمد الدرة قائلاً: (1).

ولابد يأتي قطاف الصغار

ربيعاً وأمناً

ولا بد يأتي قطاف الصغار

حلياً وخبراً شهياً

لقد أقسم الانبياء الصغار بليمون يافا

ولا نمضي دون أن نذكر أن الرمزية المستعملة هنا إنما هي خاضعة لعالم الظاهر المنفعل (الأنبياء الصغار) إن حامل النبوءة لا يمكن إلا أن يكون كبيراً بصفته، كبيراً بمحموله الرمزي والقيمي أيضاً، إضافة إلى التشبيه غير المستساغ،

(1) نفسه، ج1، ص16.

فالأنبياء يأتون بالمعجزات التي تعمل على تحويل وتغيير مجرى التاريخ، ولو فعل الشاعر بعض ذلك في جعل الأطفال يحدثون تغييراً في القضية التي هي قضية أمة بأكملها لكان أفضل، لكن الأطفال الذين شبههم بالأنبياء لم يتجاوز قطافهم الذي هو فعل التغيير عندهم (الحليب والخبز والليمون) وهو القطاف الذي لا يمكنه أن يبلغ حجم القضية أو يدانيها.

وبالأمل المؤيد بالنداء الخاضع لكلية حضارية مشرقة بنيتها القدس التي لا تحنو إشراقاتها وإن أبى المرجفون، يكتب عدنان محمد استيتيه في قصيدته « إلى القدس في محنتها» معتمداً الكتابة بالمعادل الموضوعي الخاضع لظلال التاريخ: (1)

نحن يا قدس على إيماننا

مذ طوى الفاروق رجس الريب

لم تزل فينا دمء حرة

تغتلي شوقاً لثأر الجقب

قد حملنا الجرح في أحشائنا

جذوةً فيها ضرام الذهب

جددي يا قدس أمجاد الألى

عانقوا الأفق بأزهى موكب

إيه يا قدس ومن أحرى بنا

أن نردّ البغي عن مسرى النبي؟

وقد يبدو الرمز استدعاء لظلال الرمز الديني الخاضع لتشويه الكينونة الأدمية بفعل القتل وتشويه مسار الرسالة الأدمية التي تتعلق أصلاً بمهمة

(1) السابق نفسه، ج 2، ص 320، 321.

الاستخلاف والتعمير لا بالقتل والتدمير، وفي هذا نجد الشعراء وهم يستعينون بهذا النوع من المعادلات الرمزية المشوّهة من أجل رصد الخطأ وفضح المشوّه وتجنبه أو بغرض تجنبه لسوء ما فيه من محمولات رمزية دالة على السقوط والانحطاط، ومثال هذا المعادل ما نجده في الشخصيات والوقائع والأحداث التي يتعامل معها الشعراء بانتقاء يضمن حضور المختلف والمشوه المسيء لتاريخ الأمة، لا بغرض تأكيد حضوره في الواقع، بل الأوفى أن يتم ذكر هذا المعادل من أجل العمل على غيابه لسوء ما يحمله من علامات السقوط.

ومثال ذلك المشوه ما نقرأه في الأبيات الآتية من قصيدة «الشهيد محمد جمال الدرة يتحدث» للشاعر محمد الحسناوي، تلك القصيدة التي تتعمق بالرصد الحضاري الرامز الذي يكشف فيه صاحبه عن بنية الصراع المؤيد بطرف حاقد خاضع للقابلية التي أمسكت بزمام الشر، إنهم اليهود الذين دنسوا القدس وأنهكوا أولى القبلتين بجبلّة لا ترى الدنيا إلا دمًا وغشًا ومكرًا⁽¹⁾.

لي قصة شاب الزمان بسردها

فاغتالها واغتالني همجي

هي قصة القدس الشريف ينوشه

يغشى حماه ويدوسه وثني

(قابيل) خطّ حروفها الأولى، ولم

يفتّر هتاف شقيقه الأخوي

إن جئت تقتلني فلست بباسطٍ

كفي إليك وإنني لقوي

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3 ص 98.

سَفْكُ الدَّماءِ جَبَلَةً موروثةً
وَدَمِ الطَّفولةِ لَلفَطيرِ شَهِي
إِنِّي أرى قَابِيلَ خَلْفِ دَروعِهِ
يَسْتَلُّ أُنْيَابًا وَيَنْشِبُ ظَفْرَهُ
نَارَ وَأَوْزَارَ تَوْزُ قَبِيلِهِ
جُحْرِ الأَفَاعِي لا يَجاورُ جَحْرَهُ

وواضح ما في الأبيات من اتكاء على القصص القرآني، وعلى الحدث المتعلق بالقتل الأول الذي حدث في تاريخ البشرية، قال تعالى في شأن قبايل الذي سفك دم أخيه هايبيل: ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾⁽¹⁾ والاتكاء بهذه الكيفية جيد لكن مشكلته تكمن في عدم استغلال الشاعر للحدث التاريخي المؤيد بالقصص القرآني استغلالاً فنياً، فقصة قبايل القاتل كفيلاً برمز فني عميق يمكن أن يجعله الشاعر سنداً له في نسج التجربة، فالدلالة الرمزية لقبايل كثيفة ومؤدّاهما زمن النفس الأمّارة بالسوء، وزمن الغي والظلم، وزمن البشر الذين فقدوا آدميتهم، وطبيعي أن تتناص القبايلية مع يهودية متصهينة لا ترى إلا القتل وسيلة.

وقد يبدو الرمز المؤيد بالمعادل المشوه استدعاءً لظلال الرمز الديني الخاضع لتشويه في الحدث التاريخي أو لتحريفه بما يتلاءم مع مبتغى الغاصب، ومثل ذلك التحريف ما نقرأه في الخطاب التاريخي والديني المشوه المتعلق بحلم أساسه أسطورة «أرض الميعاد» فقتل الأطفال، واحتلال الأرض وانتهاك الحرمات وتهجير الناس، كل ذلك إنما يتجسّد بشرعية تاريخية ودينية موهومة، ويمكننا أن نقرأ ذلك مثلاً في قصيدة «وليمة لغرباء الليل» للشاعر لطفي زغلول التي نكتشف

(1) سورة المائدة، الآية 30.

فيها الوجه الآخر للمعادل الرمزي الذي يحضر بدلالة الفعل المدمر الذي يعمل على نسف القضية ومحوها من جذورها، إنه المعادل المسوّغ للمأساة وللجرح، إنه الفاعل بوحشية وبتدمير في التاريخ، وفي مسار الإنسانية، إنه اليهودي الذي فقد آدميته، ومضى يستدعي سيرة آباءه الأولين الحاقدين، ويجسدها بوحشية في أرض فلسطين الشهيدة⁽¹⁾

ذاك الجندي هو الزمن

المتسرب من عفن التاريخ

الحالم وهماً بالميعاد

القابض منذ تسلل في الظلماء

إلى أرض الإسراء

على سيف الجلال

لن يتردد... لن يتردد

أن يقتل آلافاً من أتراب محمد.

وختام الحديث عن هذا المعادل الرمزي المتعلق بالتشويه الديني والتاريخي نذكر أن هذا المعادل إنما يحضر بكثرة في ديوان الشهيد محمد الدرة، لكن المشكلة تكمن في ماهية حضوره، وفي كيفية تشكُّله الفني والموضوعي، ذلك لأن حضور الرمز في أغلبه إنما تتم صياغته خبراً يلجأ إليه الشعراء حين الكتابة بالتقرير والمباشرة والوضوح، وحين سرد التاريخ بالمألوف الخاضع للخبر ومعلوم أن التعامل مع الرمز بهذا الظاهر وبمنطق الإخبار إنما يضعف الفن ويجعله قابلاً في دائرة التقرير والمباشرة.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج2، ص 523.

المقاربة السادسة

الفن والقضية وتقنيات السرد القصصي

تشكل البنية السردية ببعض سماتها وخصائصها البنيوية مكوناً مركزياً من مكونات البناء الفني في الشعر العربي المعاصر وفي (ديوان محمد الدرة) أيضاً، فالشعراء يلجؤون إلى السرد حين الحديث عن استشهاد محمد الدرة وحين التعبير عن الراهن العربي في علاقته بالقضية الفلسطينية المعقدة، ويبدو أن لجوء الشعراء إلى شيء من تقنيات السرد الماثلة في الشخوص والأحداث والأمثلة والأزمات، أو اللجوء إلى فعل القص في حد ذاته مطلب فني وموضوعي تتجلى تفاصيله بنمط الكتابة الشعرية السائدة في نهاية القرن العشرين وفي بداية القرن الجديد (تيار التجريب) حيث تحولت الكتابة الشعرية إلى ما يعرف عند نقاد ما بعد زمن الحداثة بـ«تشعير السرد» و«تسريد الشعر»⁽¹⁾، إذ استفاد الشعر من بعض تقنيات السرد، من منطلق أن السرد ليس سمة في القصة فقط، وإنما هو سمة في الخطاب اللغوي بشكل عام، ونظام في الأداء اللغوي يمكن أن نلمحه في أكثر من جنس أدبي. فمن المكون السردية الذي يجعل القصيدة سلسلة من التحولات والأحداث والحوارات، إلى المكون الشعري بصفته استثماراً دلاليّاً لهذه البنى السردية، ومن المتن الحكائي ببنائه السردية إلى ما يشكل الأبعاد الدلالية

(1) يتعلق الأمر هنا بالتداخل الحاصل بين الشعري والسردية، هذا التداخل الذي أضحت سؤالاً نقدياً جوهرياً أساسه التجريب الذي ينأى به أصحابه عن الكتابة الشعرية التي تكبلها القوالب الفنية المتعارف عليها، فالتشعير والتسريد بهذه الكيفية منجز شعري اختلافي أساسه الكتابة الشعرية خارج دائرة التجنيس وخارج الاعتبار النقدي المؤلف الذي يفصل بين الشعر والسرد.

والبنائية للنص الشعري»⁽¹⁾ وقد يبدو السرد في القصيدة حالة من حالات الهروب من الصرامة الإيقاعية والعروضية التي تحكم الأساس التجنيسي للقصيدة العربية المعاصرة (قصيدة النثر بصفة خاصة).

بذلك نأتي إلى السرد الذي يحضر ببداياته الفنية في ديوان محمد الدرة، والحضور كامن في قصيدة التفعيلة بصفة خاصة، والحضور متنوع في موضوعه الذي يمتد ليستوعب العناصر الموضوعية المتشعبة للقضية، ففي القصائد نجد السرد بتفاصيل تمتد في عمق الطفولة الشهيدة، حيث يبدو البطل الطفل محمد الدرة بسيرة تمتد من الأسرة إلى المدرسة، إلى الشارع الثائر، إلى الأم الثكلى، إلى الأب الحزين، إلى الطفولة الصديقة التي فقدت بعض طفولتها حين أمست على كرسي فارغ وعلى صف دراسي آل بأكمله إلى الصمت الحزين، إلى الراوي وهو يسرد القضية بانفعال خاضع لحجم المأساة، إلى العالم وهو يشهد الواقعة بمفارقات تمتد من الانفعال العربي والإسلامي البائس إلى الانفعال العالمي المتخاذل الخاضع لحسابات حضارية يحكمها الصراع العربي الإسرائيلي.

بهذا نأتي إلى بعض النماذج الشعرية التي نعتبرها جيدة بما احتوته من بدايات شعرية ذات سند قصصي سردي، ومن عمق في الدلالة ومن تنوع في سياق التلفظ، ذلك السياق الذي يرد مصحوباً بكليات الحدث الخاضع لاستشهاد الطفولة المصحوبة بأسئلة الحضارة التي تصب في الحُفْرِ في عمق المأساة التي تمر بها الأمة وفي عناصر هويتها التي تتعرض لانتهاك حضاري معقد!!.

وفي النماذج بدايات لسرد شعري اخترناه بما يلائم الفن وبما يخدم القضية، والاختيار مشروط بملاحظة فنية مؤداها أن هذا النوع من الكتابات الشعرية المعتمدة على السرد قليل حضوره في الديوان، وأن الموجود لا يتجاوز البدايات الفنية لهذا النوع من القصائد.

(1) ينظر: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر...، بوعيشة بوعمارة، مجلة التواصل الأدبي، ع 10، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2008م.

ونبدأ بالنماذج الشعرية التي تشكّل بدايات السرد القصصي الخاص الذي يشبه قصص المعراج بسياقه الموضوعي وبنسقه اللغوي، ذلك القصص الذي أنجزه بعض المتصوفين الأوائل (أبو يزيد البسطامي وفريد العطار وابن عربي..)⁽¹⁾ أولئك الذين كتبوا قصصهم العلوية متأثرين بداية بمعراج الرسول ﷺ ومعتمدين الرحلات العلوية التي جعلوها سفرًا علويًا حاولوا به التخلص من أدران الدنيا ومادياتها، كما حاول به بعضهم أن يتخذ لنفسه رؤية تتخذ شكل الحلم الإشراقي بشكله ومعانيه ومفاجآته، لكن ومع هذا الشبه السياقي فإننا نؤكد أن السرد القصصي المؤيد بالمعراج في النماذج الشعرية الآتية إنما هو خاص خاضع لموضوع الديوان الذي هو «الشهيد الطفل محمد الدرة» فالمعراج هنا معراج محمد الدرة نفسه، لقد قتله ذلك الآخر وسفك دمه معتقدًا بنهاية الطفولة البطلة دون أن يدري أن فعلته هذه إنما منحت الطفولة الشهيدة بقاءها وأبديتها بموت تجسّد بمعراج روعي سيبقى شاهدًا على الحدث الذي سيغدو بلا شك مثيرًا روعيًا تستذكره الأجيال وتروي تفاصيله على مر العصور.

في قصيدة «الانتفاضة» للشاعر جاسم محمد الصحيح نقرأ شيئاً من ذلك السرد القصصي المندرج في العالم الروحي، حيث حاول الشاعر أن يرصد الحدث ببداياته العلوية الرامزة الماثلة في المعراج الذي يمثل الانعتاق:⁽²⁾

(براق) من الزغردات

يمد جناحيه ملء الشفاه

فلا تبتئس يا محمد

معراجك الآن يمتد عبر الفضاء الحديدي

حيث الزغاريد عالمة بالمجرّات

(1) انظر: المعراج والرمز الصوفي، قراءة ثانية للتراث، د. نذير العظمة، دار الباحث، ص 50، 51..

(2) السابق نفسه، ج 1، ص 258.

فاخلع ضلوعك درعاً على جسد القدس

واعرج إلى قمة الانعتاق

وحين تهّم الصواريخ

صوبَ صلاتك

إن الزناد السماوي لا يخطئ المستحيل

وهذي (الصواريخُ) لا تفهم الشوق كيف يقاتل

لا تستطيع الملاحه في الروح حيث يجوسُ البراق

نبضةً من حنين إلى الله

تكفي لتفجير هذا الوجود

فكيف إذا انفجر القلب واندلعتُ طاقةُ الاشتياق؟

إن الأسطر الشعرية دالة على اقتدار فني، وعلى امتياز رؤيوي، فالشاعر قد اتكأ في أسطر الشعرية على التجربة الشعرية الخاصة التي يحكمها وعي فني وحضاري خاص أساسه قضية القدس الخاضعة لكيئونة زمانية معاصرة مدمرة، تلك الكيئونة التي لا يمكنها أن تتزاح إلا بمعادل حياتي وفني رامز يجعل الإسراء والمعراج حاضرين في ذات الإنسان المقدسي المعاصر الذي لا يمكنه أن يتحرر إلا بإسراء قادم تمتاح ملامحه من الإسراء الماضي (إسراء الرسول ﷺ)، كما تمتاح ملامحه الحضارية المؤيدة بمدد روعي من (معراج المصطفى ﷺ).

والجيد في القصيدة أن يلجأ الشاعر إلى تشكيل فني خاص تحكمه رؤية إيمانية غدت أساساً في اختيار اللغة الشعرية التي تؤيدها بدايات النسق اللغوي الصوفي، فالإسراء يمر عبر اختيار لغوي مَوْجج بالسند الرؤيوي المؤيد برحلة علوية إيمانية، ذلك ما نقرأه في قوله: «نبضة من حنين إلى الله...» وقوله: «فاخلع ضلوعك.. واعرج إلى قمة الانعتاق.. صوب صلاتك»، فباللغة الخاصة الخاضعة لرؤية شعرية خاصة كان الموضوع الشعري الذي ينحت فيه الشاعر من العلاقة

الفنية والروحية القائمة بين زمانين أحدهما: زمن الإسراء والمعراج وهو زمن محمد ﷺ، أما الثاني فهو زمن الطفل الشهيد محمد الدرة، وبالتواصل القائم بين الزمانين يكون النصر « نبضة من حنين.. تكفي لتفجير هذا الوجود».

بهذه اللغة الخاصة الخاضعة في أغلبها لنسق صوفي بدت معالمه واضحة في القصيدة بأكملها جاءت القصيدة لتعبر عن رحلة المعراج التي اعتمده الشاعر فيها على الخيال والذوق والحدس والحلم وأصناف من المعرفة الصوفية، تلك المعرفة التي ربط فيها بين الحدث «محمد الدرة» وبين العالم النوراني الأعلى الذي يغدو مقصدًا ساميًا لكل من أراد الخلاص من الشر بأنواعه، وفيه شرور المحتل الغاصب، وفي المعراج دعوة من الشاعر للانخراط في هذا المشهد البطولي الذي تجسد بموت محمد الدرة، ذلك المشهد الأمثل الذي لا يكون خلاص الأمة ولا تتجز القضية ولا تُفتك الحقوق إلا به⁽¹⁾.

من هنا من مقام التوحد ما بين أرواحنا والزُقاق

تقدم..فروح الخليقة ترسانة في يديك

وأعداؤك الآن

تنقصهم خبرة في التصوف

تنقصهم ألفة بالمقامات

تنقصهم لفتة العطف للمتعبين

وإيماءة الغيب للعاشقين

.....

تقدم ف (جبريل) شرع باب السماوات

والأرض هائمة في الصرير المقدس

فادخل ولا تغلق الباب خلفك

مازال في الأفق كوكبة من رفاق

(1) السابق نفسه، ص259.

والانخراط في المشهد البطولي مؤيداً بدءاً بذلك الماضي المشرق المضيء الذي
يجب أن يتأزر به المقدسي المعاصر لينسج به نصراً عزيزاً سنده وقدوته النصر
الذي خطّه الأوثون وفيهم صلاح الدين الأيوبي:

يعود الزمان وتنفرش الذكريات على أرض (حطين)

تمتد مأدبةً من طيوف البطولة

هذا (صلاح) يغذي الخلاص بلحم الرصاص

ويختم الشاعر قصيدته بما يوحي بجلل الموقف وصعوبته ومأساويته، فمعراج
محمد الدرة خيار الأتقياء الأنقياء لكنه المعراج الصعب الذي يبدو امتحاناً عسيراً
لضمير الشاعر ولماهية وجوده، بل ولماهية وجود الأمة بأكملها، فهل يمكن لزمن
الشاعر ومن خلاله زمن الأمة أن ينخرط في عالم الروح، وأن يعانق أسباب النصر،
وأن يعتزل الماديات التي أرهقت الإنسان العربي فجعلته طلالاً لا يقوى على إنجاز
القضايا الحضارية الكبرى وفيها قضية فلسطين؟⁽¹⁾.

كأني إذا انطفأت كوة في فمي

أشرقت من عيوني كوى

هل أنا عاشق مؤتمن؟

أم أنا عاشق ممتحن؟

كلما شدني الطين واشتقت للملكوت السماوي

شقت لي الروح نافذة في جدار البدن

صلاتي مجاهدة في هواك

يا محمد

أناجيك يا فاضحاً زبد البحر بين عيون السفن

تكلم وجاوز بي الموت

إني أحسُّ بأغنيتي تأخذ الآن شكل الكفن.

(1) السابق نفسه، ص 267.

وعالم المعراج يمكننا أن نقرأه أيضاً في قصيدة «محمد رامي الدرّة ينهض من رماده» للشاعر عبد السلام بوحجر، تلك القصيدة التي اعتمد الشاعر فيها على بدايات السرد القصصي المؤيد بعالم المعراج، فالقصيدة تكتظ بلغة تعبيرية شاعرية تمتد في سياقها الفني والموضوعي لتبلغ عالم الأشواق الذي تتسم به نصّيات المعراج بصفة عامة، ففي الأبيات الآتية استلهم للسرد القصصي المستوحى من وهج الشهادة، ومن رحلة مبتغاها أعلى المقام، يقول:⁽¹⁾

قبل أن أمضي إلى أعلى مقام
في ركاب الشهداء السابقينا
قبل أن أدخل في ديوان كل الشعراء العاشقينا
قبل أن أغزل خيط الدم مشدوداً
إلى الفجر عناقاً وبقينا

.....

كنت أطمعتُ طيورِي
ورأيت القدس فجراً في منامي
وردة حمراء تزهو
في بساتين الغمام
وسكبتُ
فرحتي في صدر أُمي
وخرجتُ

وتبلغ القصيدة عمقها في الأسطر الآتية التي يحاول الشاعر من خلالها أن يعبر عن مفارقة سردية تعتمد المفارقة التاريخية التي تبدو بطرفين متناقضين يحضران في النص الشعري على نحو ضدّي أحدهما: الطرف القاتل الأثم الذي

(1) ديوان محمد الدرّة، ج2، ص 158، 161.

يسطرّ التاريخ بالحقد وبسفنك الدماء، والذي يشوه جوهر الحياة بأكملها، أما
الطرف الثاني فهو الشهيد الطفل الذي اختار عالم الطهر والصفاء والنقاء، والذي
اندمج في رحلة الخلاص من ذلك الآخر المحتل المتوحش:

مطر أسود يأتي

من عصور الجاهلية

مطر أسود يجري

من عيون بربرية

طلقة أولى إلى وجهي

ولكني نجوتُ

ثم داويتُ أنيني بحنيني

وهربتُ..

قل هو الله أحد

يا أبي!

واركض برجليك إلى سور النجاة!

من ظلام الغابة الزرقاء جاؤوا

يزرعون الرعب في كل اتجاه

دنّسوا الأقصى الشريف

دنسوا مهد الصلاة

دنّسوا أرض الإله

لبسوا جلد الأفاعي

أحرقوا كل المراعي

لوّثوا كل المياه

طلقة أخرى إلى رجلي..ولكن

لن أقول الآن آه!

وخلاصة الحديث عن حضور السرد القصصي في «ديوان الشهيد محمد الدرة» تأكيد فني نذكر به أن الحضور أوّلي، وأن الأصل فيه بدايات سردية ذات منحى فني قصصي، والحل في مثل هذه القصائد أن نبحث عن السرد بمعزل عن الحوار والشخصيات والأمكنة والأزمنة، فالمبتغى هو السياق الحكائي العام الذي تبدو به القصيدة، والذي يتجلى بترتيب بنائي متماسك أساسه رؤية الشاعر لموضوعه (محمد الدرة) الذي يهيمن على النص الشعري من بدايته إلى منتهاه، وعليه فإن آليات السرد في هذا النوع من الشعر إنما تبدو من خلال اللغة والسياق اللذين يمثلان بحضورهما الأصل البنائي في القصيدة.

وفي السياق نفسه وببدايات السرد نجد قصيدة «شاهد سماوي» لخالد محي الدين البرادعي، التي نقرأ فيها شيئاً من الخصوصية الرؤيوية الفاعلة في القضية بإدراك قيمي بنيته سلسلة من المسوغات الحضارية التي أفضت إلى الحدث (موت محمد الدرة)، كما كشفت بعمق عن هزيمة حضارية آلت إلى ثنائية ضدية سمّا بشقّها القوي الناضر المشرق أطفال الحجارة (القضية) وسفل بالشق الثاني الآخرون الضعفاء المتخاذلون وبذلك تكشف القصيدة عن صيغة جديدة للحياة التي لا تكون إلا بأبناء فلسطين⁽¹⁾:

وحداً حادٍ وراء المسجد الأقصى

رأى الطفل الممددُ

أيها العصر الرصاصيُّ

وبالعهر ممرد

انطلق من قبضة الطغيان حيناً وتزود

من دم الطفل محمد

دمه ينبوع عشق وسلام

سال بين القدس والأنبار

(1) السابق نفسه، ج 1، ص 402 - 404.

واستلقى على وديان نجد يتجدد

☆☆☆☆

فافتحوا بوابة الخلد

لهذا الهودج القدسي

كي يهدأ في عيش مخلد

واتركوا الباب الفلسطيني مفتوحاً

فأفواج المغادين ستأتي

في غدٍ أو بعد غد

وينجز عمار البغدادى من العراق النص الشعري الجيد الذي يكسبه الحدث (موت محمد الدرة) بعداً جيداً وذلك باتباعه صيغة المعادل الذي يتبلور بشكل بطولي لا يأبه بالمألوف الفني والأدبي وحتى الحضاري المتوفر في الساحة العربية، ذلك المألوف المؤيد بالانكسار والهزيمة، يقول في قصيدته « تراويل على قبر القتل المثلث»⁽¹⁾:

يا أيها المخبوء بالزمرد الفذ ويا تذكرة

النرجس في مواسم الحقول

لا بأس إن وجدتنا نصافح الجلال

يا سيدنا ونلعن اليوم الذي يخرجنا

المثلث القتل

لا بأس هذا الزمن المفضوح لا يعرف

غير قاتل جبان

يكبل الزهرة من عروقها ويذبح الرمان

لا بأس إن دعوتنا ولم نجب

لأننا اخترنا سلوك (الأدب الثوري)

(1) السابق نفسه، ج 2، ص 384، 385.

في حياتنا.. ولم نعد نجيد
إلا حرفة الأدب
فاسرج لعينيك شعاع شمسك
المخبوء في التراب
وامسح بكفيك غبار موتنا
فجرحك الكبير يا درتنا
أضرحه يحفها صراخك المهاب
يا أيها القادم من مراحل الضباب
لن يقتلوك والدم الطهور
يبني عرشه فوق ركाम دولة الإرهاب

وفي الرصد المؤيد بعالم المعراج لابد أن نذكر أن هذا النوع من البدايات القصصية إنما نجده في شعر التفعيلة، أما القصائد التي تشكّلت بالنظام الإيقاعي الخاضع لعمود الشعر فهي بعيدة في أغلبها عن هذا المستوى من الكتابات السردية، وأقصى ما نجده في القصيدة العمودية ذلك النوع من الكتابات الشعرية التي تجنح نحو النسق السّيري الذي يحكي به أصحابه سيرة البطل الطفل، أو سيرة الأزمنة التي تحكم الأمة والتي تتجلى بمفارقات أساسها الماضي العزيز الذي يحضر معادلاً ضد الحاضر المنهزم، ويمكننا أن نعثر على ذلك السرد السّيري في قصيدة «شاهد ومشهود» للشاعر مصطفى محمد الغماري، تلك القصيدة التي اعتمدها صاحبها بالنسق السّيري الذي يقترب من عالم الحكاية، لقد حاول الشاعر في الأبيات الشعرية الآتية أن يرصد الحدث بما تمليه تجربته الخاصة الخاضعة لعالم نوراني يريده بالنسق الحضاري المأمول الذي لا يكون إلا بقوافل الشهداء التي تتطهر بها الأمة من رجس الغاصب المحتل: (1)

(1) السابق نفسه، ج 3، ص 372.

مهج يرصعها دم فـوَّارُ
ويـد بفاصـلة الكـتاب منـارُ
وجبـاه من كانـوا الجبـاه مطـالِعُ
غُـلْبٌ ولو أنَّ المـدى إعـصارُ
وقـلوب من كانـوا القـلوب مواسـمُ
النور ما انـبجسـتْ به والنار
والحامـلون الغـيب من مشكـاته
بخطـاهم تتطـهر الأقطـار
المؤمـنون المؤمـنون إذا ربـا
ريب وراـن على النهى إنكارُ
المقـدمون القـادمون على غدٍ
لم يطـوه بعـد ولا مضمـار
لهم الشـريعة في الهـجير شـريعةُ
والـدار هل إلا الشـريعة دار
جرح بـصدر المقدسـيِّ مقاتلُ
ما إن له دون اللقـاء قرانُ
حرُّ كوجـه الأنبيـاء جبـينه
شممٌ وصوت جهـاده الأقدار
تجري الدماء لغاية من صدره
ولغاية يُستشهد الأحرار

والملاحظ في هذا النوع من الكتابات الشعرية التي تعتمد النسق السَّيْري أنها كتابات عادية لا ترقى إلى مستوى الحدث الذي يتطلب الكتابة بلغة ذات سند تراجمي أساسه القضية التي يبدو أنها غائبة في الأبيات الشعرية السابقة،

أو أنها حاضرة بالمعنى العام الخاضع لعموميات شعرية لم يقدر الشاعر على استثمارها فنياً حتى تستطيع أن تعبر عن خصوصية الحدث.

وبالبناء الخاضع للشعر العمودي نرصد نصوصاً أخرى، هذه النصوص التي وجدناها بتموقع فني وموضوعي مكن أصحابها من بنائها بالفضاء الشعري الخاضع لتوقعات العمودي، وفي الرصد جودة فنية نجدها عند بعض من استوعب عناصر القضية وعمقها من الشعراء، لكن المشكلة تكمن دوماً في عدم القدرة على استثمار تقنيات الكتابة الشعرية المؤيدة بالسرد القصصي، وفي الرصد نبداً بقصيدة «وتسير قافلة الفداء» للشاعر عطاء الله محمد أبو زياد وفيها قوله⁽¹⁾:

وتسير قافلة الفداء بلا انتماء أو وصايه
إلا لخالقها وهدى رسولها منذ البدايه
وعلى طريق النصر والشهداء ترفع ألف رايه
وتنير آلاف المشاعل من دم، طرق الهدايه
فالمسجد الأقصى له في محكم القرآن آيه

إن الأشطر الشعرية دالة على نسج جيد حيك بفيض من الصور الخاضعة للغة الخاصة التي تحكمها القضية الخاصة (فلسطين)، وبالنسج نفسه حضرت القصيدة بأكملها لتدل على وعي حضاري امتاز به صاحبها، لكن الامتياز يبدو هنا حبيس الغنائية المنفعلة، ذلك ما نقرأه في قول الشاعر:

لكنه الطفل الذي قتلوه عن عمد جهارا
لم يرحموا طهر الطفولة فاجتنبوا خزيًا وعارا
لا يا (محمد) واسمك الغالي على اسم رسولنا
ما زلت تسكن في سواد عيوننا وعقولنا

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج2، ص 393.

ما زلت حياً في السماء وفي القلوب وفي الضمائر
ما زلت تشحن بالنضال وبالشجاعة كل قادر
ولأنت كاسمك يا محمد في محار القلب (درة)
ما زلت تهتف في المسامع (عاشت الأوطان حرة)

وبغضبة المقدسي وبالصوت الشعري المنفعل يكتب محمد حسونات قصيدته
«بركان الموت الربيعي» التي تجلت بلغة ضدية تأثرة رافضة: (1)

يا قدس زخي الردى ورداً يزرکش من
ضلع البريئ صدى جمر على نغمي
يا قدس لُمِّي دم الأطفال أغنية
حُبلى تعانق في موالها رممي
تصحو بها غفوات الفجر تملأ من
نايي الديار، ومن ضوء الردى عتمي
يحققها الجمر والتيار أسئلة
حرى تفجر من أعطافها حلمي
يلفها الدرب إعصاراً تولد من
وهج الحشاشة في تنهيدتي وفمي
ليعلم العُرب والأعراب أن شذى
موت البراءة أنوار لدى خيمي
وليفهم الهود أن الرمس متكاً
زاهٍ سيخلق جمرالعشق من عدم
وليسمع العالم المجنون في وتري
أنات بسملة تغتال في حرمي

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج 3، ص 167.

وشبيهه بالأمثلة السابقة ما نقرأه في قصيدة «شموع الأسي» ليوסף طاهر مشعل صور مكثفة دالة بالأسي النائر الذي تفجر به الغضب الفلسطيني، هذا الأخير الذي لم تعد تغريه خطابات السلام ورحلات اللجوء الرهيبة التي أَلقت بالإنسان الفلسطيني في جغرافيات العالم تائهاً حائرًا لا يدري مصيره، ولا يملك المستقر الجغرافي الذي يأويه: (1).

أوقد شموع الأسي أطلق فراشاتني
واعزف على ليها برق اشتعالاتي
العندليب الذي نادمته زمنًا
مل الغناء ولم يسمع نداءاتي
والبرتقالة بنت الشمس قد صعدت
إلى النجوم وأعيته متهاتي
حين البنادق قد بحت حناجرها
وبيعت الخيل في سوق المزايدات
تجبر الدمع في عيني متقدًا
وبت أقذفه شتى المسارات
ما ثم غير رياح الليل تحملني
عبر المنافي وأشواقى الدفينات
وبت أفترش الصحراء داليتي
وكنت بالأمس مسكونًا بجنات
وما وقفتُ على شطِّ أعاتبه
إلا وشبَّ حريق في سفيناتي

(1) السابق نفسه، ج 3، ص 580.

قومي إلى سدره التاريخ نسالها

ونسأل النجم عن سر انتكاساتي

ومن الشعر المؤيد بقصص المعراج إلى نماذج شعرية أخرى ذات بعد بدايات سردية سندها القضية، ففي قصيدة الشاعر معين محمد سالم الجعفري التي تحمل عنوان «قصيدة محمد الدرة» نقرأ بدايات السرد القصصي الآتي:⁽¹⁾.

برصاصتين

قتلوا طفولتك البريئة يا يسوع الضفتين

نثروا دماءك جدولاً من ياسمين ومن لجين

برصاصتين

قد نلت خلف أبيك كلتا الحسنين

والروح تصعد للسماء بدرتين

طوبى لغزة هاشم هذا الولد

طوبى لأولى القبلتين

برصاصتين

عزفوا نشيد الموت كالغربان في كل البلد:

مات الولد

مات الولد

هذا مشهد البداية الذي يوقفنا على بداية الفعل السردى الخاضع لضدية أساسها روح أبية شهيدة تصعد إلى ربها يقابلها فعل الغربان الذي ينشر الموت في البلد، وينزع السرد بعدئذ نحو التفصيل حيث يلجأ الشاعر إلى امتداد وصفي خاضع لعمق الفعل المؤيد بالشهادة:

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج3، ص 381.

دمك الزكيُّ موزَّع بين الفيافي والبلادُ

كالمسك ينشر عطره فوق الوهادُ

والرياح تحمل صوتك المذعورَ

من جبل إلى جبل، ومن سهل إلى سهل، ومن واد لواد.

ويتخذ السرد في القصيدة بعده التصاعدي التشابكي الخاضع للعلاقة بين زمانين: أحدهما واقعي خاضع للطفولة الشهيدة التي تعطر الأرض بدمها الزكيِّ، وتذكي في الأرجاء عناصر الشهادة، أما الآخر فهو الزمن الرمزي المائل في السندباد الذي تحضر دلالاته الرمزية في القصيدة بمنطق المفارقة الحضارية التي تؤول إلى سندباد عربي معاصر بشرع متعب وبقارب مكسور:

يا «سندباد»

هذا شرارك متعب، والقارب المكسور قد جاب البلادُ

قد نام إخوتك الصغار ولم تعد، ويد العدو على الزنادُ

القلب نيران مؤججة، وهذا الليل قد أرخى دياجير الظلامُ

أفلا تعود لحضن أمك، يا بني، لكي تنام ؟

إن منطق الدلالة هنا جيد، ويبقى أن نسأل عن القصيدة الفنية التي اعتمدها الشاعر بصيغة الرمز، تلك القصيدة التي لم يستطع صاحب النص أن يستثمر الرمزية فيها بما يحقق التلاحم والتفاعل والتجاور والحوار فيها بين البنيات الرمزية الآتية التي تحكم مسيرة السندباد (الطفل محمد الدرة):

- رمزية سندها الأسطورة التي تفصح عن السندباد البطل الخارق كما ورد في سرديات ألف ليلة وليلة.

- أما الثانية فهي رمزية الطفولة الشهيدة الخاضعة لكيثونة واقعية تكابد وتعاني بفعل الصراع الحضاري الدائر في فلسطين، وهي الرمزية نفسها

التي تحمل معنى البطولة أيضاً، فالشهيد الطفل (محمد الدرة السندباد) رحل ولم يعد لكنه نال الشهادة التي تجعله فاعلاً في واقعه بعودة قد تحلّ في ذات الأمة فهو سندباد برحلة إيجابية، وهنا يكمن الفرق بين السندباد (الطفل الشهيد) والسندباد الأسطورة.

- أما الرمزية بمدلولها الثالث فتتعلق بالسندباد (الإنسان العربي المنهزم)، فكل هؤلاء بهذه البنيات الرمزية الثلاث قد رحلوا لكن الرحلة مختلفة، فالمعروف في سندباد ألف ليلة وليلة أنه رحل وعاد محملاً بالجواهر، والمعتاد في القصيدة العربية المعاصرة أن يرحل السندباد دون عودة، أو أنه يعود لكن بخيبة أمل وهذا جيد في عالم الرمز، لكن الأجود في سندباد محمد الدرة أنه راحل في عالم الشهادة، وأن عودته مؤكدة بالشهادة التي تغدو سنداً لكل عربي مسلم يريد أن يتحرر، وفي ذلك مكمّن انتصار القصيدة الرمزية في السندباد، هكذا نود الكتابة الشعرية، وهكذا نرجو النقد، ذلك لأن فعل السرد في عالم الشهادة مختلف عن فعل السرد في الأسطورة، فالسندباد في الأبيات السابقة يبدو أنه حاضر في الاثنين (سندباد ألف ليلة وليلة، والسندباد العربي المعاصر) لكن حضوره بمحمد الدرة غائب.

وبالسرد الشعري الجيد المؤيد بالمشهد السياقي المؤثر المتعلق بمصير الطفولة في فلسطين يكتب الشاعر مستعيناً بالزمن الذي يمتد في يوميات الطفل الفلسطيني الذي ألف الشهادة والرحلة الأبدية ووداع الأهل، فمع كل فجر يبزغ طفل شهيد يرحل، وفي كل يوم دراسي طفل يغادر، وأما الأثر فكراسات ودفاتر وأقلام، وأفئدة أصحاب بالحزن المضمخ بالأمل تنتظر:

الصبح مدرسة وما حَضَرَتْ شيئاً من دروسك للدوام

ها كل شيء بانتظارك أيها الولد الهمام:

قلم الرصاص ودفتر الرسم الملون بالجراح

كراسة الخط الجميل ودفتر الإملاء، والشغب المباح

درس الحساب، وحصّة الإنشاء، والتاريخ، طابور الصباح
أبناء صفك بانتظارك، والنشيد المدرسيّ المستباح
ما زال متسع أمامك «أيهذا السندباد» لكي تعود مع الصباح

ويسلك القصة المؤيد ببدايات السرد الحكائيّ في قصيدة «ورد الغضب»
للشاعر أحمد الريماوي، التي صاغها الشاعر بالبنية الحكائيّة المعتمدة على
الميثولوجيا الكنعانية وعلى تفاصيل أساطيرها، وفيها أسطورة بعل الذي كان
بالنسبة للكنعانيين إله خصوبة الأرض، حيث تغدو الأرض بدونه جرداء قاحلة
لا تصلح لشيء، وفي الأسطورة «عناة» التي هي زوجة بعل أو قرينته. وهي إلهة
الحب والحرب والخصب، وقد لجأ الشاعر إلى خاصية من خصائص الإنجاز
السردية المتعلقة بعالم الحكاية والمتمثل في جملة «كان ياما كان» تلك الجملة التي
لازمت القصص الشعبي في حكايات الأمم جميعها⁽¹⁾، وعلى أساسها يتوالى السياق
السردية في النص الحكائيّ بأكمله، يبدأ الشاعر قصيدته بتلك الجملة المركزية في
السرد الحكائيّ قائلاً:⁽²⁾.

كان يا ما كان في سفر الرواة

درة تدعى (عناة)

أنبتتها أرض كنعان الولودة

بالمواويل الفريدة

علّمتها كيف تخضّل الحنايا

من عناقيد السّير

....

سلّمتها رعشة الغيم وإيقاع المطر

(1) ينظر: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، نبيلة إبراهيم، دار العودة، بيروت، 1974م، ص 59.

(2) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، ص 42.

سلمتها عند باب الشوق

مفتاح الحياة

علمتها كيف يلناع الحجر

كيف يرمي عن كيوبيد السهام

كيف يحي ما اندثر

حجر ليس حجر

أكل العينين يمناه قدر

اسمه «بعل المتيم».

لكن ومع اعتماد القصيدة على السرد الحكائي فإننا نرى بعدم مقدرة الشاعر على استثمار القناع أو الرمز الأسطوري « بعل وعناة» بما يستدعي حضور العلاقة الفنية والحضارية بين الرمز والحدث « محمد الدرة».

إن الكتابة الشعرية المؤيدة بالقضية يجب أن تكون استثماراً معرفياً وحضارياً قبل أن تتجسد شعرياً، وعليه فإن البنية الحكائية لم تسهم هنا في إنجاز نص شعري يكون أكثر انفتاحاً على عالم القضية، ويبدو أن المشكلة هنا إنما تكمن أساساً في السياق الذي يبدو به الرمز الأسطوري، ذلك السياق الذي لا يتوفر على المقوم الموضوعي الذي يجعل الانسجام قائماً بين «بعل الأسطورة» وبين الحدث الخاص «استشهاد محمد الدرة».

المقاربة السابعة

بين شعر القضية ومقتضيات الجائزة

مقاربة نقدية في القصيدتين الفائزتين بالجائزة

المنتظر في هذين النصين الشعريين الفائزين بجائزة محمد الدرة أن يكونا مكتوبين بالنسق الفني والموضوعي الخاص الخاضع للعلاقة القائمة بين مقتضى الجائزة وجوهر التجربة الشعرية التي لا تكون إلا بعمق فني يساوي عمق القضية أو يدانيتها، والعمق مكفول بشروط فرضتها مؤسسة الجائزة نفسها ومنها:

- إن الكتابة الشعرية في هذا المجال واجب فني وحضاري «... واهتماماً من المؤسسة بالأحداث الدامية في القدس وفي فلسطين، وأداءً لواجب الشعر والشعراء في دعم انتفاضة الأقصى...»⁽¹⁾.

- إن موضوع القصائد خاص خاضع للقضية (محمد الدرة) وبذلك كانت خصوصية الإعلان الذي نشرته مؤسسة البابطين والذي تدعو فيه الشعراء إلى «المبادرة بإرسال قصائد خاصة تستوحي هذا الحدث الأليم...»⁽²⁾.

- إن العمق الفني شرط أساسي في المشاركة في الجائزة، وبذلك كان استبعاد لجنة الجائزة لقصائد ضعيفة في فنياتها « فأغلب أسباب الاستبعاد تعود إلى الضعف الشديد فنياً...»⁽³⁾.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج1، المقدمة، ص 3.

(2) نفسه، المقدمة، ص 6.

(3) المقدمة، ص 6.

- العمق مشروط بداهة بلغة وبلاغة وإبلاغ وحسن تعامل مع الظواهر الفنية التي تحضر في القصائد، وأول الظواهر الفنية ما يتعلق باللغة التي تغدو ضرورة قصوى في أي نص شعري، فكلما حضرت اللغة في القصيدة بإيقاعها الخاص الخاضع لشعر القضية كلما كان النص الشعري جيداً، ومع اللغة نجد التداخل والتفاعل النصي، واللجوء إلى عالم الرّمز، وكلها ظواهر فنية لا بد أن تحضر في النص الشعري حتى تمنحه العمق الذي يمكنه من التعبير عن جوهر القضية وعن سماتها الحضارية.

قصيدة الجائزة الأولى:

بالشروط السابقة نأتي إلى القصيدة التي نالت الجائزة الأولى للشاعر الزبير دردوخ «فتى الأوراس» وعنوانها «درّة الشهداء» وبدايتها قول صاحبها:⁽¹⁾

عانقت جرحك كي تظلّ الأطهرا

ولكي تجلّ على الزمان وتكبرا!!

الجرحُ أجدرُ بالعناق.. لأنه

نورٌ.. توضعُ بالدمّما وتعطرا!!

يا درّة الشهداء.. كيف يضمّه

صدر الزمان؟! وكيف يحويه الثرى!؟

لنبدأها بالسؤال الآتي: هل هي قصيدة القضية أم قصيدة الجائزة؟ أم أن القصيدة محكومة هنا بالمركب الفني والموضوعي الذي يشمل القضية والجائزة على السواء؟ والسؤال مهم في رأينا لأنه ينبئ عن نوعين من الكتابة الشعرية: النوع الأول أساسه الكتابة الشعرية المؤيدة بانفعال آني يحكمه الهدف الخاص الخاضع

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج 2، ص 451.

لنيل الجائزة، وأما النوع الثاني فهو المبتغى وهو المهم ذلك لأن الشاعر إنما يكتب في هذا المجال بدافع من انفعال وجداني ومن تفاعل حضاري مع القضية، ذلك التفاعل الذي يندمج حتمًا في الجائزة التي هي في أصلها جائزة الإبداع الخاص المؤيد بالقضية، والجواب صعب لكن ملامحه ستوضح في التحليل الآتي الذي نعتمده بالعناصر الآتية:

1 - إن مقاربتنا للقصيدة إنما يستلزم منا استحضار طبيعة الكتابة الشعرية التي تخضع لما يعرف بالقصيدة العمودية، هذه القصيدة التي يعتمد فيها أغلب الشعراء على ملاحقة الإيقاع الشعري المؤيد بالجرس القوي، فبهذا الإيقاع تحضر الأنساق الجمالية في النص حيث يغدو الإيقاع عنصرًا جوهريًا في تشكيل النص الشعري، فهو يقوم بوظيفة جمالية يفترض فيها أن تتواصل وتتكامل مع جماليات التشكيل الشعري التي منها اللغة والبلاغة، لكن المشكلة تكمن في بعض الأحيان في طغيان الإيقاع الشعري ذلك لأن الشعر العمودي إنما يتم تداوله وتلقيه عن طريق السماع أكثر من التلقي القرائي الذي يستلزم الاهتمام بالفكرة أكثر من ملاحقة الجرس الموسيقي، ونخشى بطغيان الإيقاع أن يفقد هذا النوع من الشعر بعض المكونات الفنية والموضوعية التي يمكنها أن تجعل القصيدة أكثر عمقًا وأقوى استجابة للحدث (الطفل البطل محمد الدرة).

2 - بالنسبة للشعري المؤيد بالإيقاع العمودي كتب الشاعر الزبير دردوخ «فتى الأوراس» قصيدته «درة الشهدا» التي اعتمد فيها على إيقاع التساوي الخاضع لنظام الشطرين المتساويين وزنًا وإيقاعًا، بالإضافة إلى التزامه بالقافية الموحدة، فالقصيدة قائمة على البحر الكامل «متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن» بنظامه الإيقاعي الكامل الذي يحضر بثلاث وحدات إيقاعية في الشطر الأول تتلوها ثلاث وحدات

إيقاعية في الشطر الثاني، كما هي قائمة على وحدة القافية برويها الموحد، ومعروف عن البحر الكامل أنه وزن منبري، وهو أسهل للإلقاء، وأسرع في التأثير في المتلقي، فهو كما يراه حازم القرطاجني حين حديثه النقدي المفصل عن الأعاريف الشعرية في علاقتها بالموضوع أو بالغرض الشعري بأنه بحر فيه «جزالة وحسن اطراد...»⁽¹⁾ ولذلك نجده شائعاً في الشعر العمودي والشعر الحر أو شعر التفعيلة على السواء، وبهذا الإيقاع يكون الشاعر قد اختار ما يناسب المقام، وما يحدث التأثير في المتلقي، وما يناسب الموضوع الذي هو في أصله موضوع وجداني مؤثر.

3 - لغة القصيدة: طابع اللغة هنا معجمي فصيح تحكمه علاقة متينة بالموضوع المألوف، وتؤيده شحنة إيقاعية سريعة تعتمد القافية المطلقة المؤيدة بالإيقاع الموسيقي المشبع الخاضع للكامل (متفاعلن)، واللغة في القصيدة نائرة منفصلة تستمد نسجها من شعر الثورات الذي ألفه المتلقي العربي منذ زمن النصف الأول من القرن العشرين، فاللغة في القصيدة نائرة بمفارقة تفضي إلى جعل البطولة جدلاً بين طفولة ترحل في عالم الشهادة وأمة ضعيفة هزيلة لا تقدر على إنجاز الأفعال الجليلة، ولعلها اللغة التي تتألف مع قصائد نائرة كتبها أقطاب الشعر العربي الحديث وفيهم: الشاعر الجزائري مفدي زكريا الذي يبدو أن ثورته الفنية المعهودة التي تجلت بصفة خاصة بديوانه «اللهب المقدس» قد حلت في قصيدة «فتى الأوراس» فكان الشعر المجلجل المؤيد بلغة شعرية نائرة خاضعة لواقع الحال.

بهذا نأتي إلى لغة القصيدة التي يحكمها التعبير المقطعي الخاضع للجدل المذكور، فاللغة تبدو بمستويات ذلك الجدل الذي منح القصيدة شيئاً من العمق

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ص 269.

الفني والموضوعي الذي بدا بتجربة شعرية مركبة يعاين فيها صاحبها فعل الشهادة وهو يتحرك بفيض بطولي نوراني، يقابله وهَمُّ البائسين الخاضعين للاستكانة.

هكذا تبدو اللغة التي يحكمها فعلاّن: فعل الشهيد الطفل وفعل الواقع، فهي في بداية القصيدة لغة الجرح النازف الخاضع لطفولة ترحل في عالم الشهادة يقول فتى الأوراس في بداية قصيدته: ⁽¹⁾

عانقت جرحك كي تظل الأظهرا
ولكي تجل على الزمان وتكبرا
الجرح أجدر بالعناق لأنه
نورٌ توضحاً بالدماء وتعطرا
يا درةً الشهداء كيف يضمه
صدر الزمان؟ وكيف يحويه الثرى؟

إن اللغة هنا عناق بطولي راحل في عالم نوراني طاهر، وهي لغة جيدة يرفدها العامل القيمي الخاضع للعلاقة القوية بين فعل الجملة اللغوية وفعل الشهادة، لكن المؤكد أن الجودة ستكون فاعلة في التجربة لو استمر الشاعر في حشد اللغة الخاضعة للطفولة الشهيدة، إن الشاعر قد أجمه الواقع العربي المستكين عن الحديث مطولاً عن عالم الشهيد (محمد الدرة) فكان الحديث عن حال الأمة بعد ثلاثة أبيات شعرية كانت فاتحة القصيدة، ويبدو أن الشاعر قد أدرك بالمتغير الحضاري الخاضع للعجز والاستكانة أن أصل الكلام وأصل القصيدة أن نتحدث عن ذلنا وعن عجزنا حين تحضر البطولة فينا استثناءً، يقول في الأبيات الآتية:

لك أن ترد الغاصبين.. وجحفاً
للحاکمین.. وجحفاً مستكبراً !!

(1) السابق نفسه، ج 2 ص 451.

بحجارة قدسية وضياء

رشقت على وجه الزمان المنكرا !!

طفلٌ يدافع بالحجارة عالمًا

لما رأى الأقصى يباع ويشترى

طفلٌ يرى ما لا يراه الحاكمو

ن وهل رأوا إلا سرابًا أخضرا؟

طفلٌ يرتق أمةً مغشوشةً

بدمائه مستبشرًا ومبشرا

طفلٌ يشد على الثرى بدمائه

كي لا يبيع الحاكمون المشعرا !

والقول مؤيد بلغة ضدية يحكمها فعلا ن أجلُّهما فعل الطفل الذي يبدو بالمضارعات الآتية: «يدافع، يرى، يرتق، يشد» أما الفعل الأدنى فيبيع وشراء وغش وسراب!! لكن المؤكد أن اللغة في هذه الأبيات محكومة بالعادي الذي يصب في الظاهر، كما هي لغة ضعيفة في بعض جزئياتها، فما معنى أن تحضر رؤية الحاكمين بالسراب الموصوف بالأخضر؟ وما معنى أن يجتمع المبشر والمستبشر إلا إذا كان الجمع توضيحًا وتقريرًا وتلك سيئة من سيئات الكتابة.

ومن العادي إلى الجيد مرة أخرى، والسبب يكمن في الموضوع الذي يفرض لغته، فعودة الشاعر إلى الحديث عن الشهيد (الطفل) كفيلة بحضور اللغة الموحية الخاضعة لعالم علوي يقول الشاعر: (1)

يا واهب الروح الزكية.. لا أرى

إلاك حيًّا في الحياة فمن يرى ؟

(1) السابق نفسه، ص 453.

غير الذي اغتسل الثرى بدمائه
يا طيب ما اغتسلت به روح الثرى!!
بعث الحياة لمن أراك غانماً
وابتعت من نعماء ما لا يشتري
إلا بمن جعل الشهادة دربه
وطوى إلى الفجر الخلود الأعصرا
علمتنا أن الشهادة معبرٌ
ومددت روحك جسرها كي تعبرا
نحو الخلود معانقاً أسرارهُ
فرايت من أسرارهِ ما لا نرى
ودنوت من قدسية الأنوار إذ
لامستها أطلعت فجرًا أخضرا
يا درة الأقصى وطهر صلاته
لله كيف أخذت منه منبرا ؟
وخطبت في حج الوداع بخطبةٍ
عصماء رتلها الزمان وفسّرا ؟

إن اللغة هنا خاصة خاضعة لعالم نوراني تُجليهِ الألفاظ الآتية «الروح، الخلود، الشهادة، الفجر، الطهر، القدسية، الأسرار...» وبهذا يمكننا أن نقرر أن اللغة الجيدة محكومة هنا بفعل الطفولة وفعل البطولة، فهما يبدو اقتدار الشاعر الذي لا ينتشي إلا بفعل ذلك الطفل الشهيد.

ويختم الشاعر قصيدته بالخطاب الشعري المؤلف المؤيد بالنداء والبكاء وتقرير الحال، تلك الأساليب الفنية المعتادة في القصيدة العربية المعاصرة

الخاضعة للجدل القائم بين الواقع المنهزم، وبين الحلم المؤجل الذي طال أمده،
والختام مصحوب بعزاء يهديه الشاعر تحية لأم الشهيد محمد الدرا، تلك الأم
البطلة المكلومة التي دفعت بكبدها قريباً من أجل أن تعيش الأمة عزيزة:

يا ليت أمتنا التي شهداؤها
لو حاسبوها حرموا عنها الكرى
يا ليتها رعت الذمام وحسبنا
من نكثه إنا - إذا - شرُّ الورى !
يا أمُّ ذرَّةٍ والزمان مهوِّد
لولا ه ذرَّةٌ كيف ينتفض الثرى!!
لا تحزني يا أمه.. فلقد جرى
دمه زكياً كي نعرز ونكبرا

4 - التصوير الشعري:

التصوير الشعري محكوم هنا بخيال فني يجليه حين العلاقة النسقية والوجدانية
القائمة بين الشاعر وموضوعه، وبالعودة إلى البلاغة السائدة في النص نجد أن
التصوير خاضع للمألوف، فالشاعر لم يعمد هنا إلى اصطناع الحشد البلاغي
الخاضع للتشبيه والاستعارة والكناية، كما لم يلجأ إلى البحث في المكونات الرمزية
الدينية والتاريخية والأسطورية التي يمكنها أن تكون أساساً فنياً وموضوعياً جيداً
في نسج الصورة الشعرية، ذلك النسج الذي دأب على استعماله الشاعر العربي
المعاصر، فالحال إذاً أن نبحت عن التصوير الشعري هنا بمستويين: مستوى اللفظة
الموحية ومستوى المعنى الدال الخاضع للخيال الذي يجليه الشاعر بالصور الشعرية
التي تغدو صوراً كلية نستطيع أن نعثر عليها بسهولة حين قراءة النص.

ونأتي إلى القصيدة لنجد التصوير بالمستوى الأول في الجمل الآتية «عانقت جرحك.. الجرح نور.. الأمة المغشوشة.. بعث الحياة.. الشهادة معبر.. الفجر الأخضر.. شمس اليائسين..» إن الجمل تشع هنا بالتصوير الفني الجيد الذي يبدو في حركة دلالية تنطلق من العادي لتبلغ الخفي العميق الذي يصب في دائرة الشهادة، والملفت أن التصوير الشعري هنا كاللغة المذكورة هناك فهما لا يردان إلا بفعلين لغويين بلاغيين يجليهما الشاعر حين العلاقة مع الواقع، فالجرح عناق وهو حياة، والشهادة معبر وهي خلاص، والفجر أخضر وهو نصر وفلاح، وفي ذلك تكمن الصورة الشعرية الأولى التي تصب في خانة الطفل البطل الشهيد، والتي تعني حضور البطولة وحضور الوطن بفعل الشهادة.

أما التصوير في المستوى الثاني فيبدو بالمعنى الكلي الذي يجعل الصورة الشعرية صورتين اثنتين تبدوان في القصيدة من خلال الموضوع ذاته، أما الصورة الأولى فهي صورة الطفل الشهيد، وهي صورة زاهية مشرقة تندفع فيها جزئيات التصوير نحو الغد الأمل المنتصر، وتأتي الصورة الثانية لتدلل على سوداوية تحكم الفعل العربي الراهن كما تحكم الصورة الشعرية نفسها، فماهية التصوير في القصيدة من ماهية الموضوع، وسماته من سمات الفعل الحضاري الذي تتشقق عناصره من كينونتين تفوز إحداهما بالشهادة، وترفل الأخرى في الهزيمة.

5 - الإبلاغ أو الخطاب الشعري:

إن الخطاب مؤيد هنا بمدى ما يحكم العلاقة بين الشاعر (المرسل) وبين المتلقي (المرسل إليه)، ويمدى ما تتسم به القصيدة (الرسالة) من عمق فني وموضوعي خاضع في أصله لشعر القضية، ذلك لأن الأصل في الخطاب الشعري

هنا أن يعتمد الشاعر إلى نسج العلاقة الخاصة الخاضعة لما يجب أن يكون عليه حال القضية أو الرسالة، فرسالة الشاعر في عالم التلقي لا تكمن في وصف حالة الشهيد محمد الدرة فحسب، بل في إنشائها وفي ابتكار مسوغات البقاء والاستمرار فيها حين يغدو محمد الدرة رمزاً وحين يمتلك ديمومة الدلالة، وحين يمنح المتلقي دلالات وأبعاد تتجاوز الظاهر المألوف الذي اعتادته الأمة إلى الغائب المؤول بالنصر، فالخطاب الشعري مأمول حضوره في هذا المقام الخاضع للجائزة الخاصة بشرطين اثنين: «ما يقدمه المرسل وهو (الخطاب) وما يصل المتلقي وهو (التأويل)»⁽¹⁾ ذلك لأن الأصل في الخطاب الشعري هنا إنما يتعلق بإنجاز العلاقة السليمة القائمة على تفاعل المتلقي مع النص الشعري الذي هو أصله تفاعل مع القضية، فهدف الخطاب الشعري إذًا هو العمل على نسج ديمومة إبداعية وفكرية ووجدانية ترسم سماتها بما يخدم القضية، وبما يجعل الحياة قائمة، وبما يحيي البطولة في ضمير الأمة.

بهذا نسأل عن قيمة الخطاب في قصيدة «درة الشهداء»؟ وبه نجيب بقولنا: إن الخطاب الشعري الذي تحمله القصيدة مألوف وواضح، فنحن لا نحتاج إلى تأويل أو قراءة تؤول بنا إلى بلوغ النسق الفني والموضوعي الخفي، فالوضوح والواقعية سمتان بارزتان في القصيدة، وهما السمات اللتان تحكمان الخطاب الذي يصب في رسالة بفعلين: أحدهما فعل الشهيد وأما الآخر فهو فعل الواقع.

وختام الحديث نذكر أن القصيدة -رغم ما فيها من إيقاع قوي مؤثر وما فيها من لغة شعرية ذات منحنى قيمى متساوق ومتواصل مع عالم الجائزة، وما يحكمها

(1) الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية د. محمد عابد الجابري، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص 35.

من تصوير فني جيد- إلا أن مشكلتها إنما تكمن في التصور القبلي لبنية الفن التي ألجمت صاحبها عن الحضور في قصيدته بوعي خاص يضمن فرادة الفن وجودته، فالقصيدة تصب في الموضوع المألوف الذي اعتادته القصيدة العربية في مثل هذه المواقف الخاضعة لمفارقات حضارية تحكم الأمة في عصرنا الحاضر، فالشهيد الطفل يرتاد عالم البطولة، والواقع العربي منهزم والنتيجة بطولية تتوارى وسراب يسود، (شهيد يعانق جرحه راحلاً في عالم الشهادة، والقدس يباع ويشترى، والأمة مغشوشة، والحاكمون يعانقون السراب...).

إن الموضوع بهذه القتامة معهود في أمة لم تر النصر منذ أزمنة طويلة، والملفت أن يحضر الموضوع المألوف في قصيدة كنا نعتقدها - بقراءتنا الأولية السريعة لرمزية حملها اسم صاحبها «فتى الأوراس» - أكثر قوة وأبعد عمقاً، ذلك لأن من شأن الأوراس ألا يحضر في الشعر العربي المعاصر بأكمله إلا برمزية عالية تذكى عناصر البطولة وتجعلها أكثر إيغالاً في عالم الفن، فالأوراس والقدس لازمان من لوازم البطولة في العالم العربي المعاصر، وهما لازمان في الشعر العربي المعاصر أيضاً، فكان لزاماً على الشاعر الذي اختار لاسمه أن يكون «فتى الأوراس» أن يجعل التداخل النصي الرامز بين القدس والأوراس أساساً في بنية القصيدة لكنه لم يفعل، والنتيجة ضمور الرمز في القصيدة فكان الوضوح، وكان الموضوع الشعري الذي يبدو أنه موضوع محدود في المكان وفي الزمان أيضاً.

ب - قصيدة الجائزة الثانية:

القصيدة التي نالت الجائزة الثانية للشاعر عبد الله عيسى السلامة وعنوانها:

«راعف جرح المروءة، ملحمة الشهيد محمد الدرة» ومطلعها: (1).

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج2، ص 236.

قَدَرًا قُدِرْتُ، فَمَا مَحَاكَ المَاحِي
هِيهَاتَ.. أَنْتَ الرُّوحُ لِأرواحِ
أَنْتَ الشَّهَادَةُ والشَّهيدُ، وشَاهِدُ
يَروِي، لِمَن في الأفقِ، ما في السَّاحِ
أَنْتَ البَرَاءَةُ كُلُّهَا، وأَقْلَهَا:
أَنْ طَرَّتْ فَوْقَ الغَيمِ، دُونَ جَنَاحِ
غَدَرُوا!..! كَذَلِكَ يَفْعَلُونَ، مَخَافَةً
مِنَ أَنْ يُشَابَ فَسَادُهُمْ بِصَلاحِ

بهذا نأتي إلى القصيدة التي كتبها صاحبها بالصيغة الإيقاعية التي خضعت
لاندماج عروضي بدا بين العمودي والحر أو التفعيلة، ونبدأها بالأسئلة الآتية: هل
يمكن لهذا الشكل الشعري المركب الذي اندمج فيه الشعر العمودي بالشعر الحر أو
شعر التفعيلة الذي اعتبر جديداً في القرن الماضي بمعاصرة وبحدائثة ذات صيغ
جديدة تجاوزت مع زمن الشعر العربي الإحيائي أو الكلاسيكي وتفاعلت معه، كما
تجاوزت في بعض صيغها مع الموروث العربي الإسلامي وبذلك تشكل ملمحها
الفني والفكري والرؤيوي؟

وهل يمكن لهذا الشعر المركب وفي بداية القرن الجديد أن يتشكل بصيغ الأنا
التي ترسم للنص الشعري سبله التي تصب في دائرة القضية (أطفال الحجارة)؟
وهل يمكنه أخيراً أن يتجاوز ذلك الصدام الذي نقرأه أحياناً في الشعرية العربية
المعاصرة التي استجابت في بعض مراحل تشكُّلها لمراجع معرفية وفلسفية مختلفة
ومتناقضة أبعدها عن التواصل والتجاور مع هموم الأمة ومشكلاتها وصيغ الحياة
فيها، كما أبعدها عن المتلقي نفسه الذي لا يمكنه أن يقرأ النص الشعري أو

الإبداعي بصفة عامة، ولا يقبل عليه إلا بهدف اكتشاف ذاته الذي تتجاوز مع ذات الأمة، وإلا فلن يحصل النص الشعري على مشروعية تؤهله للحضور عند المتلقي⁽¹⁾، يعبر أحد الدارسين العرب الحداثيين عن ذلك الشرح الذي حصل في العلاقة بين المبدع والمتلقي في عالمنا العربي قائلاً: «إن ما نشهده الآن هو مشهد تفتت جذري على كل صعيد في الحياة العربية المعاصرة، يتجسد في تفتت الرؤية الجماعية كما يتجسد في تفتت بنية القصيدة العربية ولغتها وصورها ورموزها الأساسية»⁽²⁾.

والواضح أن هذا البوح المعرفي إنما يعبر عن مفارقة حقيقية حصلت في الشعرية العربية الموسومة بالحداثية نتيجة لتشنج ومبالغة بدت في خطاب الحداثة نفسها في عالمنا العربي، ذلك الخطاب الذي رفع به أصحابه راية الانقطاع المعرفي وتجنب المنطق، ورفض لغة المؤسسة، والاعتماد على الإبداع الذي يتم إنتاجه في ظل اللائقين، فالذي «يحيا في عالم غير يقيني يتجنب المنطق ولا يخدع به»⁽³⁾، وفي الآن نفسه يصرخ كثير من الحداثيين العرب مستنجدين بالرؤية الجماعية، أو بالنسق المعرفي الجماعي المرجو الذي غابت حناياه في واقع العرب، إنها المفارقة العجيبة التي نقرأها في الحداثة في عالمنا العربي، تلك الحداثة التي لم تأسس بذات الأمة، ولم تتأصل بصيغها الحضارية الخاصة، فكانت الاستعارة من الآخر، وكان النقل المعرفي الذي ألقى بالشاعر العربي الحداثي في حضن الحداثة الغربية بما تحمله من تنوع فلسفي وفكري وفني، بهذا حضرت الحداثة الموسومة خطأً بالحداثة العربية، تلك الحداثة التي نجد تفاصيلها المرجعية في «صدى صرخة

(1) ينظر: فوزى الإبدال في النقد العربي المعاصر، د. عمر أحمد بوقرورة، ص 255 وما بعدها.

(2) آفاق نقد عربي معاصر، د. سعيد يقطين، د. فيصل دراج، دار الفكر، ط 1، 2003، ص 34.

(3) الشعر ومتغيرات المرحلة، تأليف مجموعة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 91.

الإنسان الأوروبي التي ردها بعض الحداثيين العرب معتمدين على الجاهز من المعارف، وعلى النقل غير الواعي»⁽¹⁾.

بتلك الأسئلة وبالتنوع العروضي ندخل عالم القصيدة المركب الذي نعتبره تمهيداً جيد للعالم أخرى حفل بها «ديوان الشهيد محمد الدرة»، وتأسيساً على التنوع فإن المفترض أن تبدو القضية أو الموضوع في القصيدة من خلال التواشج الفني الذي يتجلى بثنائية الخطاب الشعري المحكوم في ماهيته ببناء خاص، فهل سنجد هذا عند الشاعر ؟

القراءة الإشارية للموضوع توحى بحصول ذلك، إلا في حالات قليلة استدعتها خصوصية الشكل الفني (من سرد ورصد لجزئيات الحدث أو القضية، وتقرير لواقع الحال، وتوضيح للموضع في بعض الأحيان...)، وما عداها فالقصيدة رغم طولها واحدة، وهي محمولة بجوهر القضية التي رافقت وعي الشاعر من بداية القصيدة حتى منتهاها.

وفي الآتي قراءة فنية وموضوعية نحاول بها أن نجلي بعض العناصر التي تكشف عن جوهر ما في القصيدة:

1 - في العنصر الأول لا بد أن نذكر أن القصيدة قد اكتسبت جودتها من عنوانها «راعف جرح المروءة..ملحمة الشهيد محمد الدرة» فالعنوان حاضر بدلالة سيميائية جيدة تتواصل بقوة مع الموضوع «محمد الدرة» تلك الدلالة التي تبدو بالموضوع الخاص الخاضع لكيثونة الأمة ولكبرياتها الذي أصابه إعصار الهزيمة، ولمروءتها التي تعني كمال عزتها التي تضائل حضورها في الواقع، فالجرح بهذه

(1) دراسات في الشعر الجزائري المعاصر- الشعر وسباق المتغير الحضاري، د. عمر أحمد يوقرورة، ط1، دار الهدى، الجزائر، 2004، ص 143.

الكيفية كبير، وهو جرح راعف ولا يصلح للتعبير عن هذه المأساة إلا النص الشعري الملحمي الذي يتجاوب مع أزمنة الأمة، ومع واقع الحال فيها.

2 - وتبعاً للدلالة السيميائية السابقة نذكر أن القصيدة ملحمة بكلياتها الفنية والموضوعية، فهي ملحمة في موضوعها الذي يتجاوز الحدث الآني (استشهاد محمد الدرة) إلى الحديث عن المسوغات الحضارية التي آلت إلى الحدث، والمسوغات كما تبدو في القصيدة كثيرة ومتشابكة ودالة دلالة فنية واضحة على الموضوع، ففي المسوغات: فعل الدمار والخراب الذي يحدثه الآخر (الغاصب، المحتل) وفيها فعل الهزيمة الذي لحق (الأنا) أو الإنسان العربي المستكين، وفيها الحدث التاريخي الذي يتجلى في القصيدة بالعبير والعظات، وفيها الحدث البطولي نفسه (محمد الدرة) وفيها الأمل المؤيد بالحنين إلى الغد المشرق.

والقصيدة ملحمة بتنوعها العروضي الخاضع لمستويين من الإيقاع الشعري (العمودي والحر أو شعر التفعيلة) ففي القصيدة وبالقراءة التراتبية نجد وزن الكامل (قدر قدرت فما محاك الماحي...) والطويل (محمد يا أسمى الكنوز ويا أغلى...) والرمل (أيها الغصن، الغلام، النور..مذعورًا سموت...) والمتقارب (سموت لتنبئنا يا محمد أن الهبوط عدو الحياة...) والكامل مرة أخرى (عذرًا إلى الليكود والمعراج...) والرمل مرة أخرى (في زمان هائم في الأمكنة...) والبسيط (تناثري يا شظايا الشمس في المدن...) ومجزوء الرجز (تبعثري، تبعثري...) والخلاصة أن أكثر من ستة أوزان قد حضرت في القصيدة الواحدة بإيقاعات متنوعة، والتنوع جيد، ذلك لأن الشاعر قد اعتمد التنوع باندماج شعوري خاضع لتجربة شعرية غنية.

3 - الكتابة بالشكل الشعري المركب: يبدو أن التركيب الشعري في هذه

القصيدة جيد، فالتركيب يحتمي هنا بالشكل وبالموضوع، وعليه فإن الشاعر يبدو أنه قد ملك اقتداراً فنياً جعله يتقن الكتابة بالتمط العمودي وبنظام التفعيلة أيضاً، كما جعله يحتفي بالمتنوع الموضوعي الخاضع للمتغير الحضاري السائد في الأمة، والتنوع مؤيد أيضاً بتراكيب اللغة ذاتها، فهي تعتمد الجرس القوي واللفظ الجمهوري حين الشكل العمودي، وهي تحفل باللفظة الموحية المثقلة بالدلالة حين التفعيلة.

4 - الكتابة بالجدل الفني والموضوعي: لقد فتح الشاعر بالمركب الفني المذكور سابقاً باب الدخول إلى الكتابة بالجدل حين الكتابة بالمساءلة الحضارية المؤيدة بالمساءلة الفنية، فالشاعر لم يكتف في القصيدة بلغة الحال الخاضعة للحدث الآني (استشهاد الدرّة) بل بحث عن الكتابة باللغة الثانية، والقصد واضح في النص وهو محاولة إدراك الخفي في القضية، ذلك لأن الشهادة لا تتعلق هنا بغائية يحكمها الانفعال الأجوف، بل هي مطلب حضاري تقبل عليه الأمة حين الخلل وحين العجز الذي يحيط بها، فالمشكلة إذاً لا تكمن في بكاء الشهيد وإن استحق ذلك بجدارة، بل المشكلة الكبرى أن يرحل الشهيد ولا تصحو الأمة ولا تضيء إلى رشدها ففي ذلك مكن الخسارة، وبذلك تحضر الإنشائيات العربية التي لا تتجاوز النداء والبكاء، هكذا نقرأ الجدل في القصيدة: (1)

رقيت نقياً ومثلك يرقى

ونحتاج نحن إباءً وعتقا

لنكسر قييداً وندفن رقا

ونحتاج غيمًا ورعدًا وبرقا

ونحتاج حبًا وطهرًا وصدقا

(1) السابق نفسه، ج2، ص 246.

ونحتاج نورًا يغوص عميقا
يطهر عمقًا ويدفئ عمقا
ونحتاج كي لا يذل الرجال
دمًا في الشرايين يدفئ دَفقا
ونحتاج ألا نكون قطيعةً
لوغديرى الظلم عدلاً وحقًا
ونحتاج ألا يعيث بنا
وثنٌ عابثٌ يسحق الشعب سحقًا

فالأبيات تفصح عن الهدف الأسمى المائل في أمة مجدبة مقفرة تحتاج إلى سند نوراني يُجَلِّي الجميل الجليل فيها ويقويه، والأبيات مؤيدة بتأكيد لغوي وبتكرار لفظي بنيته الحاجة الملحة التي يجب أن تحل في أمة أقفر فيها نبض الحياة (ونحتاج...) ولا نمضي دون أن نذكر أن الحاجة هنا ملحة، وأن المطلب فيها عميق كعمق الجرح في الأمة، فالحاجة «غيم ورعد وبرق وطهر وحب وصدق ودم في الشرايين...» فذلك كله عربون الحياة، وذلك ملخصه أمة يجب أن تنهض فيها أسس البقاء.

والجدل في القصيدة عميق وصوره كثيرة ومنها أن يتأسس الموضوع الشعري على مفارقة يغدو الفعل فيها فعلين بداليتين مختلفتين: فعل بطولي طفولي يرحل في عالم الشهادة، وفعل منهزم يرحل نحو التيه، وفي الرحلتين موت أمة بأكملها، ذلك لأن استشهاد محمد الدرة لا يعني بالضرورة - ووفقًا لواقع الحال - إحياء أمة، فالفعل الذي ينجزه أطفال الحجارة في الزمن العربي الأخير قد غدا فعلاً بطوليًا منعزلاً، وموت طفل الحجارة أو استشهاده لا يعدو كونه حالة فقد أو حدثًا

أنيأً تعقبه ساعة بكاء ووعويل وصراخ تنجزها الإذاعات والقنوات العربية مصحوبة برثاء وتنديد يعقبه نسيان للقضية، لقد آن أوان السؤال القيمي الخاضع لمعنى الشهادة، ومعنى البطولة ومعنى الفداء، فالأمة لا تحتمل أفعالاً انعزالية يؤديها الانفعال الآني في غفلة من وعي حضاري! يذكر مالك بن نبي ما يشبه تلك الغفلة الحضارية حين حديثه عن معنى الثورات ومعنى البطولات وعن ماهية الأفعال الحضارية الإيجابية قائلاً: «...الثورة لا ترتجل إنها إطراد طويل يحتوي ما قبل الثورة والثورة نفسها وما بعد الثورة، والمراحل الثلاث هذه لا تجتمع فيه بمجرد إضافة زمنية، بل تمثل فيه نموًا عضويًا وتطورًا تاريخيًا مستمرًا، وإذا حدث أي خلل في هذا النمو وفي هذا التطور، فقد تكون النتيجة زهيدة مخيبة للآمال»⁽¹⁾ بظلال هذا المعنى، وبسلبية الفعل الآني العربي يكتب الشاعر، والكتابة مؤيدة بدرامية مفزعة مفضحة عن خلل أصاب الأمة⁽²⁾:

يا صغيري..

عُدْ إلى أشواقنا الخُصْر، إلى بِيضِ رُؤانا.. لا إِلينا..

ما حَمِيناك، وقد نَحْميك، يوماً، إنْ حَمِينا ما لَدِينا..

مِنْ لُصوصٍ سَرَقوا حَتَّى رَغِيفَ الحُبْز، مِنْ بَيْنِ يَدِينا..

إنْ رَشَفْنَا النورَ، صِرْفاً، فانتَشِينا..

ثمَّ اسْرَجْنَا الرياحَ الهُوجَ، حَيلاً، وامتَطِينا

إننا اليوم متاعٌ، أو دُمى، أو.. بين بينا

خيِّمِ الذلُّ أو الجبنُ، أو الذعرُ، أو الجهلُ، أو الظلمُ، أو القهرُ..علينا.

يا فلسطيني، يا ابن المجد، يا ابن الشمس، يا ابن القدس، نحو الشمس،

(1) بين الرشاد والتهيه، مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق، 1978م، ص 11-12.

(2) ديوان محمد الدرة، ج 2، ص 250.

مزهُواً وصلتُ

سافر النور الذي في قلبك الوردى، نحو النور لما صادك الغدر،

فأثرت الرحيل المرّ عنا فارتحلثُ

وارتحلنا نحن نحو التيه، في أعماقنا نسأل عنا

فإذا أشخاصنا مذعورةً تهرب منا

وإذا أكبادنا مبطورةً تنفر منا

وإذا الصبرُ لنا محضُ احتراق

وإذا الصمتُ لنا محضُ انسحاق

وإذا الساعاتُ ساعاتُ الفراق..

عندما سافرت عنّا، حاملاً صك انعتاق..

محض ملح في الشرايين، وملح في المآقي.

إن الأسطر الشعرية السابقة تمتاح من ماهية الخلل الذي أصاب الفعل الحضاري في الأمة كمرجعية أساسية في فضائها الدلالي، ذلك الفضاء الذي يفصح عن مأساوية الحاضر العربي الذي غدت فيه الهزيمة سلوكاً وجودياً فُرض على الأمة بدافع من خلل في ذاتها ومن عدم وعي بجوهر رسالتها.

5 - لغة القصيدة:

تخضع اللغة في القصيدة للمسافة الفنية التي تحكم العلاقة بين النموذجين الخاضعين للتركيب المذكور، ففي القصيدة مرجعية بنائية اختلف فيها التشكيل اللغوي، رغم المشترك الموضوعي الذي يحكم النص، لقد اعترى القصيدة وجهان لغويان أحدهما واضح قريب (الشعر العمودي) يحيل فيه النص على المألوف معنى ومبنى، بينما يعتمد الثاني (شعر التفعيلة) على تشكيل لغوي يحيل - بشكل نسبي وبحسب مقدرة الشاعر - على ما هو مفترض أي على أفق النسق نفسه الذي يبدو

أنه أساس مساعد في نوع التشكيل هنا، فاللغة تفصح هنا عما ينبغي أن يكون عليه الموضوع الخاضع للطفولة الشهيدة، ولعل السر في الأمر أن يلجأ الشاعر في هذا النمط من الكتابة إلى ملاحقة الإيقاع الموسيقي الصاحب الذي ينسجم إيقاعه مع الواقع.

وفي الآتي بعض المقاطع الشعرية الدالة على التنوع اللغوي المذكور، تلك المقاطع التي تجعلنا دارسين ومتلقين أمام استقباليين بتشكيلين لغويين: أحدهما استقبال قريب تخضع فيه القراءة لدلالة الحال، أما الاستقبال الثاني فبنيته الجدل الذي يجعلنا نعيد النظر في البنية الدلالية للنص، حيث تقترب الألفاظ من العالم الخفي الذي يغدو دلالات نسقية تتجاوب مع الموضوع.

يقول الشاعر في بداية القصيدة معتمداً النموذج الأول من الكتابة: (1)

قَدْرًا قُدْرَتِ فَمَا مَحَاكَ الْمَاحِي

هِيَهَاتِ أَنْتِ الرُّوحُ لِـالرُّوْحِ

أَنْتِ الشَّهَادَةُ وَالشَّهِيدُ وَشَاهِدٌ

يُرْوِي لِمَنْ فِي الأفقِ مَا فِي السَّاحِ

أَنْتِ البَّرَاءَةُ كُلُّهَا.. وَأَقْلُهَا

أَنْ طَرَّتِ فَوْقَ الغَيْمِ دُونَ جَنَاحِ

غَدْرُوا.. كَذَلِكَ يَفْعَلُونَ مَخَافَةً

مَنْ أَنْ يُشَابَ فَسَادُهُمْ بِصَلَاحِ

مُحَمَّدٌ يَا أَسْمَى الكِنُوزِ وَيَا أَعْلَى

وَيَارُوضُنَا الأَبْهَى وَيَا حَلْمُنَا الأَحْلَى

بِلُوتِ صَنُوفِ الرِّعْبِ ثَمَّ سَلُوتِهَا

غَدَاةَ رَشْفَتِ الأَمْنِ فِي المَلَأِ الأَعْلَى

(1) السابق نفسه ج2، ص 236.

تمازج فيك البؤس والبشر في ضحى

أمر من الدفلى وأزهى من الدفلى

إن اللغة المستعملة في الأبيات قرينة بالظاهر الذي يجعل التشكيل هنا أفقياً ممتداً بتكثيف لفظي سنده التكرار (أنت...الروح، الأرواح، الشهادة، الشهيد، يا أسمى، يا أغلى، يا روضنا، أمرٌ من، أزهى من...) هذا التكرار الذي يجعل اللغة حاضرة بالمألوف الذي يحيل على جهوزية لغوية تغدو أساساً مميّزاً للأبيات، وبهذه اللغة يبدو الموضوع نفسه الذي يتجلى بأوليات القضية وبيدائياتها، فنحن لا نستطيع - باللغة المذكورة - أن ندرك حجم القضية وحجم الفعل (استشهاد محمد الدرة) وإن حصل ذلك فسيكون من خلال إدراك أولي يحصل على مستوى الانفعال الواصف الخاضع لما حدث.

وقد تبدو اللغة في الكتابة العمودية بجودة يذكيها المكون الصوتي الذي يغدو أساساً فاعلاً في بلورة الموضوع أو المحتوى، يقول الشاعر مخاطباً وجدان الأمة المبتوث في حنايا الجغرافيا والتاريخ الممتدّين من الرباط إلى عدن إلى سيف بن ذي يزن⁽¹⁾:

تناثري يا شظايا الشمس في المدن

من الرباط إلى يافا إلى عدن

إلى دمشق إلى تبريز مرسله

بعض الشواظ إلى أحفاد ذي يزن

وباركي كل حي في الثرى أنف

واحرقني كل ميت ناشط البدن

فالأبيات جيدة بمستواها الانفعالي الخاضع لعالم الظاهر الذي يمكن للقارئ العادي إدراكه، فبعالم الظاهر تتواری - مثلاً - الدلالة الرمزية التي يمكن

(1) السابق نفسه، ج 2، ص 249.

أن تحملها جملة «أحفاد ذي يزن» تلك الجملة التي لا تغدو فاعلة في النص إلا بالظاهر الذي لا يتجاوز مستوى الذُّكْر، ولو أجهد الشاعر وجدانه وأسبغ عليه من عمق التشكيل لجعل «سيف بن ذي يزن» رمزاً فاعلاً في بناء القصيدة، هذا السيف الذي يحمل من الدلالات ما يكفي لجعل التناص الجدلي قائماً بينه وبين زمن محمد الدرة.

وفي النموذج الثاني نجد الشاعر بمستوى آخر من الكتابة، حيث تبدو البنية اللغوية المؤيدة بالبنية الموضوعية أكثر ترابطاً واتساقاً، لكننا نذكر - قبل أن ندخل إلى عالم النموذج - أن الجودة الفنية التي سنذكرها لا تعني كل مقاطع القصيدة التي صيغت بالتفعية، فأعمق ما في القصيدة المقطع الآتي الذي يسمو ليتشكل بخصوصية فنية وموضوعية تميزه عن الكل الذي تحتويه القصيدة يقول الشاعر:⁽¹⁾

راعف جرحُ المروءة..

راعف.. ينهلُ منه الغيثُ وردياً، ويأبى أن يسوءه

راعف يا وردةً في مَهْمه الرياح، وسطراً في نبوءه

يا سراجاً أشعل الغابات في أعماقنا لما اشتعل

فتلظى لهب التُّور يجتاح الحنايا والمقل

وتداعت حُزم الأشواك.. أشواك الرياء المنتشي فينا..

وأغصان الدجل

وتهاوت كتلاً فوق كتل

والمشاريع، مشاريع الإناسي التي نسعى إلى إنشائها فينا..

بريث أو عجل

كلها هاجت كأفراح البراكين تسامت، كل بركانٍ بصدر..

يبتغي رأس جبل

(1) السابق نفسه، ج 2، ص 246-247.

ثم جفّ الزيت وانهارت ذبالات المصابيح، وأجساد الشموع
وترامت عند أقدام الفتور العذب ما بين الضلوع
وتراكضنا قطيعاً هائماً خلف قطيع:
ها هنا لفحة بردٍ..ها هنا لمعة تبرٍ.. ها هنا عضة جوع
إنها اللعبة في أعماقنا منذ الأزل
لعبة اليأس الذي يطغى فيرديه الأمل
يعصف الموت بنا، قبل اكتمال الوهج، لا يقصيه زعر أو وجل
ما نجا إلا نبيّ من زلّ
أو شهيداً قبل إتمام ليليه، نما حتى اكتمل
صار بدرًا، ثم قرصاً من عسل
وتسامى.. وارتحل..

فالنص ينمو هنا عبر مكون لغوي عميق الدلالة، فاللغة تحضر عبر نظام
تصوري كامن في دلالة الألفاظ، حيث لجأ الشاعر إلى انتخاب الألفاظ المكثفة
الموحية المؤيدة بطابع سردي آل إلى درامية عميقة، فجمال مثل: (... وتاهت حُرْم
الأشواك.. وتهاوت كتلا فوق كتل.. وتراكضنا قطيعاً.. هاهنا لفحة برد..ها هنا..
ها هنا.. ما نجا إلا نبي.. أو شهيد...) جمل مُؤَسَّسَةٌ بلغة تصويرية ترتبط بدلالات
كامنة خلف العبارة، فقارئ النص سيدرك حتمًا ذلك التشكيل اللغوي الذي يحتويه
الدال والمدلول في النص، ففي الدال: ركض ولعبة وموت... وفي المدلول أمة تجرّب
السقوط.

إن هذه اللغة هي التي تؤسس لجودة التشكيل ووقعه في نفس المتلقي، وبها
استطاع الشاعر - ومن خلال هذا المقطع بالذات - أن يكتب برؤية تركيبية وبنظرة
موضوعية جعلته يعي ما في الواقع العربي في علاقته بالعالم من حوله من تشابك

وتداخل وتفاوت وتجاوز، كما جعلته يستفيد من عامل القص الذي نقل القصيدة من الغنائية إلى البنية الدرامية المركبة، كما في قوله: (1).

محمّد.. يا أنا، وأبي، وجدّي
وذخري، في التجلّد والتحدّي
وأبنائي، وأحفادي، وأهلي
جميعاً، والضياء العذب، عندي
وتاريخاً تجسّد في غلام
وجزعةً حنظل، في كأسٍ شهد
رأيتك قادماً، من نصف قرن
تثير، بوجهك المحزون، سُهدي
غداةً شردت، من عكا ويافا
تُقاسي الويل، من جوعٍ وبردٍ
وعشت، وعاشت الأخلام، تثرى
وعاش الشوق، في جررٍ ومدّ
وكان وكان، ما قد كان.. حسبي
أثارت ذكريات القهرِ وجدّي

وخاتمة الأمر في قصيدة الجائزة الثانية «راعف جرح المروءة» أنها قصيدة التركيب الفني المزدوج الذي يخضع للكتابة بمستويين (مستوى الظاهر ومستوى الدلالة)، فالشاعر يجيد حين الكتابة بالعمق الذي يلقي به في صلب الموضوع، لكنه يخفق أحياناً حين تبدو الكتابة بالظاهر الذي يبدو في مقاطع منها قول الشاعر: (2).

(1) نفسه، ج2، ص 243.

(2) راعف جرح المروءة.

أيها الغصن، الغلام، النور مذعورًا سموتُ
صا دك الموت لتحيا حين صار العيش من حولك..
كل العيش، موتًا، ثم موتًا، ثم إنذارًا بموتُ



سموت لتنبئنا يا محمد أن الهبوط عدو الحياة
وأن ضريبته الانسحاق، وذل الجباه لغير الإله
وأن بدايته الانحدار
وأن نهايته الاندثار
وأن السكوت على ألف الظلم، يوصل للياء بعد العياء
وأن البداية أم النهاية يدري بها كل طين وماء
وأن بني الأرض لأرض إلا، نفوسًا تسامين نحو السماء
وأن الحياة بغير إباء فناء، وأن النفوس هباءً

فالأسطر منشؤها الظاهر المحكوم بسياق سردي يضمه التفصيل الذي
اختاره الشاعر ليعبر به عن خسران وانحطاط آل إليه الإنسان العربي المعاصر،
والظاهر هنا مرهق للفن، ومضعف له، فالأسطر المذكورة قد تحولت بفعل الظاهر
إلى سرد نثري لا يعدو أن يكون كلامًا عاديًا مألوفًا لولا بقية إيقاع ورمزية لفظ
فاقد للتماسك.

ولا ننسى ونحن نتحدث عن خاتمة القراءة أن نذكر أن الشاعر قد ضمّن
قصيدته جودة فنية عالية تجلت بمقاطع شعرية عميقة مؤداها النسق الفني المؤيد
بالسياق الحضاري الذي يتعلق بتعرية وبنقد ذاتي للواقع، مستعينًا بالشهيد المعادل
(محمد الدرة) الذي يغدو فاعلاً ومؤثرًا في ضمير الأمة، يقول: (1)

(1) السابق نفسه، ج2، ص 251.

يا صغيري

أيها الماضي إلى مجد الحياة

أنتَ قد ترجمت مأساتي إلى شتى اللغات

أنتَ مرأتي التي أبصرت فيها عجز ذاتي

.....

فانتظرنا يا محمد

انتظر أبناءنا.. أحفادنا الآتين من فجر غدٍ غير بليد ودم ينصبُّ

من أوصالنا غير مجمدٌ

فاعف عنا..

إننا نشهد أننا..

قد سئمنا الضيم، واشتقنا إلى العزة والإقدام

فاشهد.

وبالبطل الطفل محمد الدرة، وبالفعل الإيجابي السليم يكون الغد المفعم بالإشراق والبطولة والأمل لكن الغد مشروط هنا بالمستحيل أو بالفعل الحضاري الإيجابي الذي يعيد للأمة وللقضية نفسها توازنها، كما هو مشروط برؤية إيمانية سندها (الله أكبر) فبذلك الانتماء تنتعش عناصر الذات الحضارية للأمة، وبه يتم النصر:⁽¹⁾.

محمّد، جاءَ الغدُ المُستحيلُ، الوَسيمُ البَريءُ الوَضيءُ الجَميلُ
أطلّ، بصِيحاتِ: (اللهُ أكبرُ)، تُحَيِّي النُفوسَ، وتُشفي الغَليلُ
وباتَ المُحيطُ يَهزُّ المُحيطَ، وبينَ المُحيطينَ يَعلو الصَهيلُ

(1) السابق نفسه، ج2، ص 142.

الخاتمة

إن رصد الموضوع بهذه الثائية الخاضعة للآني العربي المعقد (القضية بنبض جديد، والشعر بالقضية) مفيد، فيه أنجزنا إجابات أولية تتعلق بالفن في تداخله مع القضية الفلسطينية، وبه وصلنا إلى نتائج نوردها مختصرة في العناصر الآتية:

أ - إن أكبر شاهد حضاري آني في مسيرة الأمة وفي ميزانها الفاعل فيها وفي العالم من حولها إنما هو قضية فلسطين التي بدت بالصراع الدائر فيها أكبر مؤشر على حال الأمة، وأقوى دال على سمات البناء أو السقوط فيها، فبالشاهد جاءت القصائد الشعرية التي أنجزت في زمن قصير، وبه كانت الموضوعات المعبرة عن القضية بتفاوت تفرضه طبيعة الفن، فالقضية حاضرة في وجدان الشعراء كما هي حاضرة في وجدان الأمة، ويبقى السؤال بعد هذا في ماهية الحضور، أو في كفيته التي نعتبرها المشكلة الحقيقية التي تواجه الفنان الملتزم بالكتابة باستجابة تعادل ضخامة الحدث وجلاله.

ب - إن العلاقة بين الشعر بمستوييه الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وبين القضية، أو بالأحرى (الحدث) قد مكنتنا من إدراك المستوى الذي بلغته القصيدة العربية ذات السياق الوطني والحضاري العام في بدايات القرن الجديد، هذا المستوى الذي نوجزه في العناصر الآتية:

1 - تتشكل النصوص السابقة وغيرها برباط فني يربطها بجوهر القصيدة العربية بمستوييها، ففي المستوى العمودي نجد القصيدة بالوزن والقافية وشرف المعنى الذي يصب غالباً في دائرة الرثاء والبكاء والتحسر على

ما آلت إليه القضية (فلسطين) كما نجدتها باستدعاء البدائل والمعادلات الرائعة من التاريخ، أما في المستوى الثاني (شعر التفعيلة) فإننا نجد القصيدة بسمات المعاصرة العربية السابقة التي تجلت بالتوالد المقطعي وبالتراكم اللفظي، وبالإيقاع السريع المنفعل المؤيد بعناصر الحدث، كما نجد القصيدة بالمتأثر الخاضع لصوت الشعراء العرب السابقين الذين أسسوا وأصلوا للمعاصرة العربية وفيهم: بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، ومحمود درويش.. والجمل الشعرية الآتية دالة على ذلك: «أنا الواقف وحدي، بأقصى الغضب..أنا الساهر وحدي.. وحولي تنام حشود العرب»⁽¹⁾ «لو تشعرون، فستصرخون، وستدمعون، وستقسمون أنني فقت الكون»⁽²⁾ «مات القمر، يا درتي أين المفر، مات القمر، ماذا سينتظر العرب»⁽³⁾، «مدد.. مدد، صرخوا ولم ينهض أحد.. وتمدد الورد الحزين، من الشمال إلى الجنوب إلى صنف»⁽⁴⁾.

2 - يضيء الفن في القصائد بسند حضاري تؤيده مشاهد عقيدية وروحية تُشكّل أهم الخصائص الجمالية لمضمون القصائد التي تتجلى في بعض الأحيان بمقاطع استرجاعية تحيل إلى زمن عمر بن الخطاب وأبي عبيدة بن الجراح، والمعتصم، وصلاح الدين الأيوبي... وفي الإضاءة استثناء نقدي واجب الذكر، ويتعلق بالسند الحضاري الذي لم يحضر بعمق إلا في القليل من القصائد، أما كثيرها فقد استوعبها الحدث الآني الذي استهلك تجربتها فحبسها عن الانطلاق بالصيغ الحضارية المشروطة في البحث (الفن والقضية).

3 - اللغة الشعرية تحضر في النصوص بوفاء جيد للشعرية العربية التي اكتمل بناؤها في القرن العشرين بثنائية أساسها (الشعر العمودي والشعر الحر أو شعر التفعيلة) ولعله الوفاء الفني الذي لبى أيضاً رغبة المؤسسة المانحة للجائزة التي اشترطت سلامة اللغة و سلامة البناء.

(1) ديوان الشهيد محمد الدرة، ج 1، ص 175.

(2) نفسه ج 1، ص 128.

(3) نفسه ج 1، ص 433.

(4) نفسه ج 1، ص 324.

ج - وبالمشكلة المذكورة نؤكد أن أخطر ما أفصحت عنه القصائد إنما يؤول إلى الإرباك المرجعي الذي تأسس به الفني والمعرفي عند الشعراء، هؤلاء الذين حاول أغلبهم أن يعبر عن الجديد (أطفال الحجارة) بالمألوف الخاضع للشعرية العربية التي دأبت على مسوغات الإبداع المفروضة بالمختلف الفني والمعرفي، هذا المختلف الذي شكل الأصل في فن واجهوا به المؤتلف أو الموحد (القضية الفلسطينية) فكانت النتيجة أن تشكلت بعض القصائد بالتلفيق الفسيفسائي الذي حاول فيه الشعراء أن يستجيبوا للموضوع وإن أبى النسق الفني الذي يبدو ضعيفاً في بعض الأحيان.

د - وتبعاً لما مضى نذكر أن المشكلة الكبرى إنما تتعلق برصد الحدث (موت الدرة) الذي لم يتحول في أغلب الأحيان إلى رصد عميق بنيته القضية الفلسطينية التي أنتجت الحدث والسبب واضح ومسوغات، الفقر الفني والمعرفي الذي لا يتعلق بالشعراء فحسب، بل بأبناء الأمة جميعهم، أولئك الذين لا يتفاعلون مع قضاياهم الكبرى، ولا يعاينون الأحداث إلا بانفعالٍ آنيٍّ يفرضه حضوره الإعلام الآخر (الغربي) أما الإعلام العربي فمشغول بقضايا الهامش.

هـ - وبكل الملاحظات السابقة التي احتوتها خاتمة الموضوع نذكر أن الديوان الشعري المنجز دال على جهد فني ومعرفي كبير، وأنه المنجز الذي سيبقى شاهداً حضارياً على زمن فني وإبداعي عربي خاص خاضع للقضية في أكبر تجلياتها الماثلة في أطفال يعانقون البطولة والشهادة في زمن صعب تضاءلت فيه أسباب الفعل الحضاري السليم.

فهرس المصادر والمراجع

1 - المصادر:

- ديوان الشهيد محمد الدرّة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ج1-2-3، إعداد: عدنان بليل الجابر- ماجد الحكواتي، راجعه عبد العزيز محمد جمعة، 2001م / الكويت.

2 - المراجع:

- آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي ج 3 دار الغرب الإسلامي - ط1 - 1997م.
- آفاق نقد عربي معاصر، د. سعيد يقطين، د. فيصل دراج، دار الفكر، ط 1، 2003 م.

- الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، ميشال زكريا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع /بيروت/لبنان/1403هـ، 1983م.

- إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامية في النقد والإبداع، د.عمر بوقرورة، وزارة الأوقاف، الكويت ط1، 2009م.

- بين الرشاد والنتيه /مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق /1978م.

- تاريخ القراءة، آلبرتو مانغويل، ت.سامي شمعون، دار الساقى، ط3، 2011 م.

- تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر...، بوعيشة بوعمارة، مجلة التواصل الأدبي، ع 10، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2008م.

- حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، د. عزيز محمد عدمان، عالم الفكر، مج 37، يناير- مارس، 2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.
- الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية د. محمد عابد الجابري، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1982م.
- خطوات في الغربية، بلند الحيدري، دار العودة، بيروت، د.ت.
- دراسات في الشعر الجزائري المعاصر- الشعر وسياق المتغير الحضاري، د. عمر أحمد يوقرورة، ط1، دار الهدى، الجزائر، 2004 م.
- ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، د.ت.
- دينامية النص، محمد مفتاح، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006 م.
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياني) /محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2003م.
- سيمياء العنوان، بسام طقوس، ط1، وزارة الثقافة، الأردن 2001 م.
- شروط النهضة مالك بن نبي ترجمة عبد الصبور شاهين وعمر كامل مسقاوي دمشق دار الفكر 1979 ص 22.
- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط. 3، 2001م.
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.
- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعابد، الدار العربية للنشر ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م.

- علم النص، جوليا كريستيفا، ت. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط.2، 1997م.
- فوضى الإبدال في النقد العربي المعاصر- بحث في الواقع والأفاق، د. عمر أحمد بوقرورة، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2014م.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- في النقط التطبيقي د. عماد الدين خليل، ط 1، دار البشير، عمان الأردن.
- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، نبيلة إبراهيم، دار العودة، بيروت، 1974م.
- القدس في الخطاب المعاصر بحوث المؤتمر الأول لكلية الآداب، جامعة الزرقاء الأردن 1919هـ، 1998 م.
- المعراج والرمز الصوفي، قراءة ثانية للتراث، د.نذير العظمة، دار الباحث، سورية، د. ت.
- الموقف والتشكيل في قصيدة الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي المعاصر د. عمر بوقرورة، ط 1، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر 1999 م.
- من الشعر الإسلامي الحديث، ط1، دار البشير، عمان 1409 هـ.
- الولد المر، محمد علي الرياوي، ط1، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب، 1989م.
- وجهة العالم الإسلامي، مالك بن نبي، دار الفكر دمشق، د. ت.

المحتوى

3	- التصدير
5	- تقديم في إشكالية «الفن والقضية»
11	- المقاربة الأولى: الفن والقضية (بحث في شروط ومحددات المفهوم)
23	- المقاربة الثانية: الشعر والقضية وفضاء الديوان
23	زمن الديوان
25	سيمياء العنوان وفضاؤه
26	العنوان وإشكالية التلقي والاستقبال
27	الديوان وفضاء بيبليوغرافيا الشعراء
28	فضاء عناوين القصائد
33	- المقاربة الثالثة: الشعر والقضية وخصوصية الفن
41	- المقاربة الرابعة: الفن والقضية والكتابة بالتداخل النصي (بدايات التناص)
43	أ - التداخل الفني مع النص الديني
57	ب - التداخل النصي وخصوصية العلاقة مع (بائية أبي تمام)
65	ج - التداخل النصي مع نصوص شعرية أخرى:
73	- المقاربة الخامسة: الكتابة بالرمز وبالمعادل الفني والحضاري
91	- المقاربة السادسة: الفن والقضية وتقنيات السرد القصصي
	- المقاربة السابعة: بين شعر القضية ومقتضيات الجائزة - مقارنة في
111	القصيدتين الفائزتين بالجائزة.
137	- الخاتمة
140	- المصادر والمراجع
143	- المحتوى
