المجمع 3+4 (1431□1432هـ/2010-2011)، 37-76

النهاية في قصيدة المقاومة

حسين حمزة

تلخيص:

تتناول هذه الدّراسة النهاية في قصيدة المقاومة. وقد انحصرت في سنوات الخمسينات والستينات زمنيًا، وفي نتاج أربعة شعراء تركوا بصمة واضحة في تطوّر الشعر العربي في إسرائيل، وهم: حنا أبو حنا، توفيق زيّاد، سميح القاسم ومحمود درويش. طرحت الدراسة فرضية تعتمد على دور النهاية في بناء النص الأدبي، وباعتبارها آخر ما يتعلّق في ذهن المتلقي. وقد حاولت الإجابة عن السؤال: ما هي علاقة النهاية كشكل فنّي بمضمون قصيدة المقاومة، الذي يدور حول مفردات أساسية مثل: النضال والصمود والتشبّث بالأرض... إن الظروف الموضوعيّة التي أحاطت قصيدة المقاومة، وهي ظروف خارج نصيّة انعكست في النهاية كمحور أساسي في بناء القصيدة، كالتحدّي والنظرة التفاؤلية للمستقبل، كانت من ميزات النهاية مضمونيًا. وقد تضافرت عدّة أساليب فنية مثل الخطاب المباشر، أسلوب الطلب والنداء، وغيرها من الأساليب في تأكيد هذه الميزة.

1.1 لكلّ شيء بداية ونهاية. مقولة متجذّرة في الحضارة الإنسانية. ذلك أن مفهوم النهاية له دلالة المكان والزمان في آن واحد. وعندما يتعلّق الأمر بنهاية الإنسان يصبح السؤال الوجودي ماذا بعد؟ من الأهمية بمكان. ومن ثَمّ تتولد الرغبة في ترتيب الوجود الإنساني ليس بناءً على الآني الراهن بل بناء على المغيّب. ويصبح الغياب مظلّة الحضور.

للنّهاية وقعها الخاصّ لأنها المحطة الأخيرة في عملية تجسيد الكلام في النص الأدبي. وهي آخر ما يعلق بالذهن وما تراها العين. إنها لحظة الانفصال بين عالم النص وعالم المتلقي. في هذا السياق، التفت النقد الأدبي القديم إلى أهمية النهاية وحيويتها في النص الأدبي. يقول ابن رشيق: "وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق في النفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها"[1]. إذن، فالخاتمة هي من أهم عناصر تماسك النص

[1] القيرواني، ج1، 2006: 161، وانظر عزام، د.ت، ص 151، ابن منظور، 1992، مادة نهي، ختم.

الأدبي، وقد أوجب النقاد والبلاغيون فيها، الجودة، والإشعار بالختام: "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإن كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[1]. لأنّ كلّ مشاعر المتلقي وانتباهه ستتركز عليها، ولذلك ستكون أكثر قدرة وإحساسًا بواقع الجمال والقبح، فإن الإنفعال الذي تثيره هو آخر ما يعجب المتلقي من النص. ويبقى عاملا يدفع المتلقي إلى الموقف المناسب الذي يرمي إليه الشاعر من خلال النص، وإن كانت رديئة انسحبت على النص كلّه ، وأخمدت جذوة الانفعال الذي قد كانت أجّجته الصور السابقة التي تضمنها النص. يؤكد العلوى ذلك بقوله: "فينبغي لكل بليغ أن يختتم كلامه في أي مقصد كان بأحسن الخواتيم فإنها آخر ما يبقى على الأسماع، وربما حفظت من بين سائر الكلام لقرب العهد بها، فلا جرم وقع الاجتهاد في رشاقتها وحلاوتها، وفي قوتها وجزالتها، وينبغي تضمنيها معنى تامًا يؤذن السامع بأن الغاية والمقصد والنهاية. ولهذا قال عليه السلام: "ملاك العمل خواتمه"، وفي حديث آخر: "ألا إنما الأعمال بخواتيمها" وفي حديث آخر: " لا تعجبوا بعمل أحد حتى تدروا بم يختم له". فالخاتمة في كل شيء هي العمدة في محاسنه، والغاية في كماله"[2].

أمّا في الأدب العربي الحديث فهناك تمييز بين النهاية (ending) والخاتمة (closure). بينما يشير مصطلح "النهاية" إلى النقطة التي تنتهي فيها عملية القراءة، فإن مصطلح "الخاتمة" يشير إلى إقفال هذه العملية أو توقفها، دون التأكيد على انتهائها بالفعل. يمكن تعريف العلاقة القاموسية بين "النهاية" و"الخاتمة" بواسطة التعبير: " انتهى ولكنه لم يكتمل بعد"[3].

فالخاتمة تتعلّق بالقارىء. أما النهاية فإنها تتعلّق بالكاتب: "وبالرغم من أن مصطلح "خاتمة" يشمل على نحو ما مصطلح "نهاية"، يجب ألا نبحث عن الخاتمة في النهاية الرسمية للنص

---

[1] القيرواني، ج1، 2006: 198.

[2] العلوي، ج3، 2002: 104.

[3] Taha, 2002: 261، قسيس، 2003: 5.

الأدبي وحسب، وإن كنا نبدأ منها، لأن الخاتمة، إذ تحوي كلّ الوسائل المذكورة أعلاه، تنثر أجزاءها على كلّ النص حتى تصل بصفة تراجعية إلى عنوان العمل الأدبي."[1].

تحدّد تورجوفينيك (Torgovnick) النهاية: "بالوحدة الأخيرة في العمل الأدبي مثل المقطع، المشهد، الفصل، الصفحة، الجملة"[2].

ويدعي فورستر (Forster): "أن المشترك بين جميع القراء هو الرغبة في معرفة ماذا سيحدث بعد"[3]. وهو ينطلق من رغبة الإنسان في معرفة مصيره/ نهايته كما أسلفنا في البداية.

يرتبط تعريف النهاية بمصطلحات حلّ وإقفال جميع مستويات النص من تواتر الأحداث حتى النهاية المفتوحة التي تبني توقعات مختلفة من الحل[4].

تقول غولزمن (גולזמן): "عادة، نهاية القصة مرتبط بنهاية النص المرتّب زمنيا فيه، لكن ذلك إحدى الإمكانيات التي تكون أمام الكاتب لإنهاء نصه، وليس شرطا أن يكون الحدث النهائي هو نهاية الحبكة، مما يؤكد إمكانية وجود النهاية على محور السرد المتتابع في أي مكان آخر"[5].

وتقترح غولزمن مصطلح عنقود النهاية الذي يضمّ مركبات ثلاثة: نهاية قالب الأحداث، ونهاية قالب الشخصيات النفسي، ونهاية قالب الموضوعات في السرد.عندما يصل القارئ إلى نهاية النصّ الفعلية، يقوم باسترجاع حميع المركبات الأساسية في النص[6]. يتضح مما سبق أن النهاية محور رئيسي في العمل الأدبي، لا يمكن فهم النتاج الأدبي دونها.

---

[1] قسيس، 2003: 7.

[2] Torgovnick, 1981:6

[3] Forster, 1962:4

[4] גלוזמן, 1987: 62

[5] ن.م، ص7–13.

[6] كما وتقترح غولزمن عدة أنواع للنهايات كالتالي:

1- نهاية الحبكة الظاهرة في نهاية النص

2- نهاية الحبكة في بداية النص

يلخّص الباحث معجب العدواني فكرة النهاية الرئيسية: "تعدّ النهاية الركن الأهم في تشكيل بنية النص الإبداعي ولها وهجها ودورها في تحديد مسار العمل واتجاهه. فالبدايات والنهايات هما ما يتبقى في الذاكرة، وتشكل اتجاهنا وميولنا تجاه العمل الروائي. تشبه النهايات الأمثال التي تنتسب إلى حكايات طويلة قد لا ينتظر المتلقي معرفته، ولكنه يميل إلى اختزال معرفتها في تلك الجملة القصيرة، وتعرف باربارا سميث النهاية في الشعر بأنها إشارة رقيقة إلى الانتهاء، إذ تبدو بوصفها صورة مجازية تقترح الانتهاء، أو لنقل إشارة إلى الخروج من العمل وهي النقطة الأخيرة التي يقول فيها المؤلف ما يريد تلخيصه. إن تجربة القراء مع النهايات تعتمد على تأثير تأويلهم الشخصي للنصوص، وفي حال كون الخاتمة ضعيفة فإن على القراء مع اختلاف تأويلاتهم أن يكونوا طموحين في تجارب تأويلهم لها. ولعلّ المتعة التي تجلبها لنا النهايات الروائية إحدى أبرز مميزات النهايات التي تقدمها لنا السرديات لتلبية وإشباع فضولنا، هذا الفضول يراه فوستر مثيرا للسؤال الإشكالي التالي عند تلقينا لأي سرد، وماذا يحدث بعد ذلك. وليس غريبا أن نصف قارئ السرد بكونه نسخة جديدة من شهريار زوج شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) وهو متلق يتطلع إلى إجابة سؤاله الفضولي: وماذا سيحدث لاحقا، لكن النهايات تنسج ومن ثم تفك نسيج النص. لا تعني كلمة نهاية في الرواية آخر صفحاتها لكنها المقطع الذي يجيب على هدف القراءة والغرض منها، إنها تعني الخط النهائي في اكتمال السرد في الأعمال الروائية الطويلة، ولذا تعدّ النهايات أكثر أهمية لكونها مهمة وفاعلة للمكونات السردية الأخرى في العمل بوصفها أسبابا حقيقية لها."[1].

تتمّ قراءة النص انطلاقا من الخاتمة قراءة عكسية أو ارتدادية. وقد يجسد ذلك معنى المقولة: "النتائج تدل على المقدمات". ذلك أن تفكيك البناء من قمة الهرم يحافظ على شكله حيث

3- نهاية الحبكة في وسط النص

4- النهاية المبعثرة

5- تعدد النهايات. ن.م، ص14.

[1] www.alriyadh.com/2009/01/08/article400731.html

يتم الهدم بشكل تدريجي. لذلك يأتي التأكيد على أهمية دراسة النهاية في النتاج الأدبي: "إن دراسة العمل الأدبي من خلال نهايته والخاتمة التي توصلنا إليها هذه النهاية هو أمر ضروري وحيوي لفهمه"[1].

هناك مصطلحان يتعلقان بالنص لهما صلة بالخاتمة وهما النص المغلق والنص المفتوح.

عند إيكو (Eco) النص المغلق غير مرن وبذلك فهو مفتوح على تعدد الدلالات. بينما النص المفتوح واضح ومباشر: "يعني بالنص المفتوح النص الذي يوجهه الكاتب إلى قارىء معين وله معنى آنى محدد، لكنه لهذا السبب في رأيه يقبل تفسيرات جديدة متتابعة، ومن ثم فهو "مفتوح". وأما المغلق فهو الذي ليس له معنى محدد، مثل الروايات الجاسوسية ورسوم قصص الكارتون، وهو في رأيه لا يقبل إلا تفسيرا واحدا ومن ثم فهو" مغلق"[2].

يمكننا القول إن النهاية هي المرحلة القبلية بينما الخاتمة هي المرحلة البعدية في العمل الأدبي: "تحديد النهاية هو مجرد وسيلة نستطيع من خلالها الحديث عن الخاتمة"[3]. فهي ركيزة انطلاق لفهم النص. وقد تدلّ النهاية على معنى مباشر أو مجاور أو مغاير، ويعتبر الأخير أفضل الأنواع، لأنه يترك مساحة للقارىء في بناء معنى النص الأدبي.

تتنوع النهايات بين مفتوحة ومغلقة ودائرية: "من أنماط الاختتام التي تتحدث عنها تورجفنيك النمط الدائري (Circuularity) قد يوحي هذا النمط بخاتمة مغلقة وذلك بسبب الشكل المغلق للدائرة، لكن هذا الأمر، وإن كان صحيحا في مجال الهندسة، ليس بالضرورة صحيحا دائما في مجال النصوص الأدبية"[4].

---

[1] قسيس، 2003: 13.

[2] عناني، 1996: 65.

[3] Taha, 2002 :260، قسيس، 2003: 22.

[4] ن.م، ص 23.

وتبقى النهاية هي البوصلة التي توجه القارىء في عملية تأويل النص الأدبي:" يبدأ دور القارىء في عملية الاختتام من رصده لحدود نهاية العمل الأدبي، وما تمليه عليه هذه الحدود من انطلاق خارج النص، أو الاكتفاء بها كحدود فعلية يقوم ضمنها بتأويل النص"[1].

النشاطات المنوطة بالقارئ في عملية التأويل كثيرة:" من التوجهات الهامة التي طرحت حول دور القارىء وفهم الخاتمة، نجد تلك التي يطرحها إبراهيم طه تحت اسم" نشاط ما– بعد النهاية" (post-Ending Activity) وهو مصطلح يعطيه لذلك الدور الإبداعي لدى القارىء الذي يبدأ بمجرد إنهاء عملية القراءة"[2]. ثم إن موقف القارىء في النهاية المفتوحة أقوى منه من النهاية المغلقة[3].كما أن هناك دائما مجالا للتأويل عند القارىء:" إن كل عمل أدبي مهما بلغت درجة انغلاقه يحمل مفهوم الانفتاح لمجرد أنه يتيح للقارىء، ولو حدّا أدنى، من" نشاط ما — بعد النهاية"[4]. يعتمد الانفتاح على نظرية الفجوات (The Gap Theory)[5] بحسب إيزر (Iser). كما ويرتبط نظام الفجوات بأفق التوقع. أي أن لجهاز التوقعات التي يرافق القارىء منذ بداية قراءة النص الأدبي أهمية قصوى، إلا أنه حسب ياوس (jauss) لا يؤسس معنى العمل الأدبي نهائيا[6].

تشكّل القراءة التفاعلية للنص، عندما يعتبر القارىء منتجا للنص بمعنى من المعاني، أمرًا مهمًا في تأويل النص:"هذا التأثير المتبادل بين النص والقارىء هو الذي يخلق تلك التفسيرات المتعددة. فإن نصًا معينًا يؤثر على قارىء ما بطريقة تختلف عن تأثيره على قارىء آخر. وعلى نحو مماثل، يؤثر كلّ قارىء بدوره على النص بشكل مختلف عن القراء الآخرين"[7].

---

[1] ن.م، ص 25.

[2] ن.م، ص 27.

[3] Taha,2002: 271.

[4] قسيس، 2003: 28.

[5] Iser, 1990:40 وانظر زياد، 2008 : 25.

[6] Selden, R. and Woddowson 1993:53.

[7] قسيس، 2003: 31.

أمّا في الشعر تسأل الباحثة بربارة سميث (Smith): "ما الذي يجعل القصيدة تنتهي؟"[1]. وتعتبرالنهاية إشارة لطيفة للانتهاء من القصيدة ولها قيمة تعبيرية[2]، تتجسد هذه القيمة على مستوى التلاحم بين المبنى والمعنى: "الخاتمة في القصيدة تعني الذروة أو النتيجة السياقية دلالة وبناء أو تعني الأفق المفتوح الذي تتركه في مخيلة المتلقي"[3].

أمّا نازك الملائكة فلها موقف مغاير من النهاية: "يلوح لنا من مراجعة الأساليب التي يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة، أنهم شاعرون، ولو دون وعي بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر، ولذلك يلجأون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة"[4]. فهي تعزو عملية الإنهاء عند الشاعر لأسباب خارجة عن بنية القصيدة. وتقول كذلك: "والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعا يشي بأنهم يستشعرون الصعوبة التي أشرنا إليها في اختتام القصائد الحرة فيلجأون إلى هذه الوسيلة الشكلية. والواقع أن هذا الأسلوب ليس إلا تهربا من الشاعر، يفرّ فيه من صعوبة الاختتام الطبيعي. وهو إنما يقع في ذلك التهرب تحت ضغط الشعر الحر. وليس التكرار هنا إلا نوعًا من التنويم يخدّر به الشاعر حواس القارىء موحيا إليه بأن القصيدة قد انتهت"[5].

لا أرى حقيقة ما ذهبت إليه الملائكة، وذلك أن الأسباب التي ينهي بها الشاعر قصيدته مرتبطة ببنيتها كلها، وبناء على سياقها المضموني والشكلي يمكن الحكم على النهاية. وفي بحثنا نفترض أن نهاية قصيدة المقاومة هي نهاية انغلاقية لها دلالة واحدة وهي التفاؤل، ذلك أن رسالة القصيدة أيديولوجية أكثر منها فنّية، دون أن يمنع الشاعر ذلك من توظيف أساليب متعددة حتى يحقق غايته.

---

[1] Smith, 1968: 4

[2] ن.م، ص196.

[3] علي الإمارة، موقع الورشة الثقافي .www.alwarsha.com/modules.php?name=News

[4] الملائكة، 1983: 43.

[5] ن.م، ص46.

1.2 عند حديثنا عن قصيدة المقاومة، لا بدّ لنا أن نحدّها أولا، فلا نعني بها في سياق هذا البحث إلا القصيدة العربية الفلسطينية التي كتبت بعد عام 1948 في إسرائيل. وسنركّز على قصيدة الخمسينات والستينات باعتبار أن هذه الفترة أثّرت شكلا ومضمونًا في تطوّر القصيدة الفلسطينية. إن الظروف السياسية، صدمة النكبة، وما تبع ذلك من تفريغ المكان جغرافيًا وثقافيًا، فرضت التزام مَن تبقى من أدباء، ومعظمهم من الريف الفلسطيني، في بلورة هوية ثقافية وطنية تأطّرت في ظل الحزب الشيوعي كمظلة وطنية استمدّت شرعيتها من خلال قاعدتها الجماهيرية وطرحها العقلاني لحلّ الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. يسمّي غالي شكري هذا النوع من الشعر بشعر المعارضة[1]. يعكس الشعر العربي في إسرائيل أيديولوجيتين أساسيتين: الوطنية الفلسطينية والأيديولوجية الشيوعية[2]. ويرى الباحث شموئيل موريه أن تطوّر الشعر يعكس نظرة الشعراء إلى الدولة[3].

يبدو أن أول من كتب في هذا المجال[4] هو غسان كنفاني(1936–1972)، في كتابه "**أدب المقاومة في فلسطين المحتلة**"، (1966). وهو يحيل إلى عوامل ظرفية مادية حجّمت مسيرة الشعر بعد النكبة[5]: "وبعد 1952 فوجئت الصحف اليهودية التي اعتبرت أن ثلاث سنوات من الشعر

---

[1] "أردت أن أقول إن جوهر الشعر الفلسطيني المعارض، هو تحرير الأرض لا من اليهود وإنما من الصهيونية. وبالرغم من أن هذه القضية لا تلقى رواجا عند المتطرفين هنا وهناك، إلا أنها ستظل مع ذلك العمود الفقري لنضالنا المشروع أمام الرأي العام العالمي". شكري، 1970: 371. ويفرّق اليوسف بين شعراء المقاومة والنكبة: "إن شعراء النكبة_ على خلاف شعراء المقاومة_ قد تلكأوا وراء الحركة الشعرية العربية، مع أن المراقب المحايد قد يتوقع أن يسهم الفلسطينيون بغزارة في تلك الانعطافة منذ برهة انبثاقها". اليوسف، 1980: 101، قارن שילה, 1974: 50.

[2] קנאזע, 1989: 129.

[3] מורה, 1997: 138-143.

[4] يؤكد الباحث שילה أن الناقد الأردني إبراهيم أبو ناب هو أول من تطرّق إلى الأدب العربي في إسرائيل في نهاية 1965. שילה, 1974: 48.

[5] "إن كلمة "حصار ثقافي" لا توضح المقصود منها تماما إلا إذا دخلنا إلى صميم ما تعنيه في الواقع:

الغرامي قد أثبت شيئا، بتغير نوعي حاسم في الرسائل التي بدأت تتلقاها بعد أن أعلنت استعدادها لنشر أي إنتاج شعري لعرب الأرض المحتلة واتخذت الصحف اليهودية قرارا بعدم نشر هذا الإنتاج القومي، فلجأ العرب إلى إقامة أمسيات شعرية في القرى كانت تنقلب دائما إلى مظاهرات وطنية بسبب شدة الإقبال والحماس، وبعد أن سيق معظم الشعراء العرب الذين شاركوا في هذه الأمسيات مرات عديدة إلى حكام قراهم العسكريين للاستجواب صدر قرار بمنع إقامة مثل هذه الأمسيات"[1].

كانت المهرجانات الشعرية بديلا عن قلة الحيلة في النشر الموسّع للكتاب العربي الصادر في إسرائيل. وهو عبارة عن التقاء شعبي يشغل عدّة وظائف من بينها وسيلة اتصال إعلامية تبصّر الناس بمشاكلهم التي تحيق بهم. فالحكم العسكري بكل معانيه حوّل المجتمع العربي في البلاد إلى ثكنات مفصولة عن بعضها البعض، مما قيّد حرية الحركة كشرط أساسي في احترام الذات

أولا: في الأساس كان القطاع الأكبر من العرب الذين بقوا في الأرض المحتلة يفتقرون، بحكم وضعهم الاجتماعي، إلى المستوى الثقافي الذي يفرخ في العادة جيلا من الكتاب والفنانين. ثانيا: انقلبت المدن المجاورة التي كانت تحتضن الموهوبين القادمين من الريف وتفتح لهم أبوابها ونوافذها للمعرفة إلى مدن يهودية محرمة وعدوة. ثالثا: انتصب جدار من القطيعة الثقافية القسرية مع الأدب العربي في عواصمه فانقطع عرب الأرض المحتلة عن مواكبة التيارات الحديثة وتبادل التأثير معها. رابعا: فرض الحكم العسكري الاغتصابي نوعا من الإنتاج الأدبي المطلوب ذيوعه وشيوعه، وهو على أي حال ليس النوع الذي يريد عرب الأرض المحتلة إنتاجه. خامسا: محدودية وسائل النشر وخضوعها من ناحية لمراقبة السلطة ومن ناحية أخرى لتمويل الأحزاب الصهيونية التي تشترط عند النشر نوعا هو غير النوع الذي يعبر حقا عما يريده عرب الأرض المحتلة. سادسا: ضعف مستوى إتقان اللغات الأجنبية في أوساط عرب الأرض المحتلة، وخصوصا الريف، أدى إلى انقطاع شبه كامل عن حركة الإنتاج العالمي وتأثيراتها."، كنفاني، 1998: 38-39، انظر حول أثر النكبة أيضا שניר, 1990: 244.

[1] كنفاني، 1998: 50-51. ويقول: "عام 1959 بدأت منظمة الأرض تطبع نشرة، مستفيدة من قانون إسرائيلي يسمح لأي مواطن بإصدار نشرة واحدة في السنة دون إذن من دائرة المطبوعات، وأصدرت الأرض عام 1959 ثلاث عشرة نشرة كانت تطبعها تحت أسماء مختلفة: الأرض _شذى الأرض _ صرخة الأرض _ دم الأرض _ روح الأرض"، ن.م، ص 55–56.

الإنسانية. ومنذ البداية، يمكن القول إن التمسك بالأرض وتاريخها هو صكّ الأمان للأقلية القومية العربية في إسرائيل:

"الشعر المقاوم يتميّز بأنه يقوم على ركيزتين مهمتين: الأرض والتاريخ، وهاتان ركيزتان خارجيتان تقومان أساسًا على الفهم الفردي الذي لا يمكن أن يخالف روح الجماعة أبدا"[1]. وعليه فإن قصيدة المقاومة بدهيا أوْلت اهتمامًا واضحًا لمضمون الرسالة الشعرية، فانعكس المضمون في توظيف الشكل الشعري في الكثير من القصائد الصادرة في الخمسينات[2].

[1] المتوكل طه، 2004: 36. يذكر شلحت أن خصوصية الأدب المقاوم: "تنبع من ثلاثة أصول هي: أولا أن صانعيه هم " أبناء الجماهير" التي " ربتهم وأعطتهم الجذور"، ثانيا– أن أدبهم "صادر من لحم القضية الفلسطينية" وأنه يعيش هذه القضية ويذوب فيها ويمارسها مواجهة يومية. ثالثا– أنهم في سبيل توثيق علاقتهم بالجماهير، وبلحم القضية الفلسطينية تبصروا بالمبادىء الماركسية التي أشعلتهم حماسا وأملا، وعمقت شعورهم بضرورة الانتماء إلى الحزب الشيوعي، فتحددت معالم طريقهم وازدادت رؤيتهم وضوحا، وصاروا ينظرون إلى المستقبل بثقة وإيمان."، شلحت، 1996: 63. ويصوّر حنا أبو حنا المقاومة في الخمسينات: "كان لا بدّ لجماهيرنا السجينة في قيود الأحكام العسكرية والتهديد بالاقتلاع من أفق ترنو إليه بأبصارها، وأمل يتفتح في النفوس مقنعا، لتحمل صليبها بشجاعة وصبر وإيمان. ويمكنني أن أجمل الموقف الذي دعم هذه الغاية فيما يلي: أ– التأكيد على أننا أصحاب حق، وأن إيماننا بهذا الحق هو قوتنا في الدفاع عن كياننا ووجودنا المهدد، وبهذا الإيمان نشحذ عزيمتنا ونوحّد قوانا. ب– رؤية الصلة بين كفاحنا هنا وبين كفاح الشعوب في شتى الأقطار في سبيل التحرر وإحقاق الحق والتقدم. وأن كلّ انتصار تحرزه حركات التحرر في العالم إنما هو إسهام في نصرة قضيتنا. جـ– التأكيد على الانتماء العروبي، فقد شهد هذا العقد قممًا كفاحية عربية مشرقة ابتداء من ثورة الضباط الأحرار في مصر سنة 1952، إلى ثورة الجزائر سنة 1954(إلى 1962)، وتأميم قناة السويس، والثورة العراقية سنة 1958، والوحدة بين مصر وسوريا د– السعي إلى إيجاد حلفاء بين الجماهير اليهودية يتضامنون مع كفاحنا ضد محاولات التشريد وسلب الأراضي وعسف الحكم العسكري، وكل مظاهر التمييز." أبو حنا، 1994: 112–113.

[2] أبو خضرة، 2000: 15–34.

تؤكد الجيوسي أثر النكبة على الحركة الأدبية المحلية بقولها: "يعكس تطور الأدب الفلسطيني، على المستوى الجمالي، التطوّر العام في المراكز الأدبية الكبرى في العالم العربي. وقد عرّضت هجرة الجماهير الغفيرة، من سكان فلسطين عام 1948، الشعراء والكتاب في الشتات إلى تأثيرات جديدة عجّلت في نهاية الأمر بتطوّر فنهم أكثر مما كانت عليه حال معظم مواطنيهم، الذين ظلّوا في أرض فلسطين أو ما أصبح يعرف بإسرائيل. غير أن الكتاب الفلسطينيين، سواء منهم من كان خارج إسرائيل أو داخلها، مرّوا بفترة من الذهول بعد كارثة عام 1948، واحتاجوا إلى بعض الوقت ليجدوا أنفسهم ثانية، ويتابعوا مسيرة الإبداع المضنية. لكن بدا أن الكتاب الفلسطينيين، خاصة أولئك الذين كانوا يعيشون في الشتات، قد تجاوزوا الهزة الأوليّة مع حلول منتصف الخمسينات، وعاودوا نشاطهم بحيوية وعزم، فأصاب الشهرة عدد من الشعراء وكتاب القصة، بل تبوّأ بعضهم طليعة الإبداع الشعري والتجديد في الفن القصصي"[1].

وفي معرض تقييم شعر الخمسينات تقول الجيوسي: " ويجب ألا ننسى أن عقد الخمسينات قد سادته الرغبة في التجديد والانعتاق من عقدة الذنب وفي تغيير العالم، بعد هزيمة سنة 1948. وغالبا ما عبّرت هذه الرغبة عن نفسها بالعنتريات الزائفة أو على الأقل بالتأكيد على القوّة والتحدي، وعلى الغضب والرفض الصارخ، فحافظت بذلك على بلاغة اللغة الشعرية التقليدية، وعلى نبرتها المؤكدة للذات"[2].

لا ينبغي من وراء هذه اللمحة السريعة سوى رسم ملامح أساسية للشعر الفلسطيني في الخمسينات والستينات. وفي التأكيد على أن الظرف السياسي كان له الأثر الأكبر في توجيه القصيدة. وإن كنا لا نغفل حركة النقد الجادة التي واكبت هذا الشعر من خلال مجلة **الجديد**[3]،

---

[1] الجيوسي، 1997: 47.

[2] الجيوسي، 1997: 50–51.

[3] يلخّص غنايم تطوّر مسيرة الحركة النقدية بقوله: "إن حركة النقد التي نشطت من خلال الجديد مرّت بمراحل وتغيّرات شتى على امتداد خمسين عامًا، عمر هذه المجلة. والموضوعات التي تستحق البحث من خلال النظر في

والتي اهتمت بجمالية الشكل دون أن تتنازل عن مضمون القصيدة الوطني، إذ شكّل البوصلة في بلورة الهوية الثقافية للعرب الفلسطينيين في إسرائيل. وقد كان موضوع الصمود، والدفاع عن جغرافية المكان، وثقافة الإنسان الفلسطيني محورًا هاما في قصيدة المقاومة. سوف نبحث فيما يلي جدلية العلاقة بين الشكلي والمضموني في نهايات قصيدة المقاومة، استنادًا إلى ما أسلفناه من عرض لمفهوم النهاية في النص الأدبي.

1.3 سيتناول البحث قصائد لشعراء تركوا بصمة واضحة على قصيدة المقاومة في الخمسينات والستينات من القرن العشرين. وهم حنا أبو حنا (1928)، توفيق زياد(1929–1994)، سميح القاسم(1939)، ومحمود درويش(1941–2008). كما سأتناول عيّنة من قصائدهم في هذه الفترة[1]. وسأحاول الإبانة عن ميزات النهاية مضمونيًا وأسلوبيًا. يمكن أن نقرّر أمرًا أساسيًا في هذا السياق وهو أنّ جزءًا كبيرًا من القصائد كان يكتب بهدف الإلقاء في المهرجانات الشعرية. وبما أن النهاية هي آخر القول، فمن البدهي أن تتوفّر فيها تقنيات أسلوبية خطابية. وهذا ما نفترضه بناء على تحليلنا قصائد مختلفة من الفترة المذكورة. وسيكون التحليل منصبّا أحيانا على النهاية من القصيدة، وفي أحيان أخرى على علاقتها بالبداية أو عنوان القصيدة، وفي أحيان أخرى سنحلّل القصيدة بأكملها.الأمر الذي يعطينا صورة أكثر شمولية حول نهايات القصائد.

مقومات هذه الحركة أكثر من أن تحصى. من بين الموضوعات التي تجذب الانتباه من خلال النظر في المسرد الزمني للأعداد موضوع الهوية التي صبغت النقاد على امتداد عمر الجديد ـ إذ من البارز أن النقاد الفاعلين في الخمسينات تميّزوا على سبيل المثال بما يلي: أ– كان معظمهم من النقاد المحليين، أمثال إميل توما، إميل حبيبي، توفيق طوبي، جبرا نقولا وغيرهم. ب– الملاحظ من الأسماء أن هؤلاء النقاد كانوا فاعلين في مجال السياسة، وقد حاولوا توجيه الأدباء من منطلق سياسي، ولذلك كان تدخلهم في المجلة بدوافع سياسية بارزة. ج– بروز ظاهرة النقاد اليهود، القادمين الجدد، وخاصة من العراق. د– اهتمام النقاد بالترجمات من النقد والأدب الروسيين."، غنايم، 2004: مقدمة.

[1] عدا محمود درويش الذي سأحلّل له قصيدة أخرى بعنوان "مطار أثينا" المكتوبة في الثمانينيات كدالة على تطور قصيدة المقاومة.

1.3.1 في مجموعة الشاعر حنا أبو حنّا "**نداء الجراح**" (1969)، تجسيد للنهاية المتفائلة في قصيدة المقاومة. ولا بدّ لنا أن نربط بين العنوان ونهاية القصيدة:"إن العنوان يوضع نصب العين قبل القراءة ثمّ يوضع في البال أثناء القراءة ولا يتحقق معناه إلا عند بلوغ النهاية (نهاية الخطاب ونهاية القراءة) مما يجبر القارىء على تعديل حساباته والتخلي عن حدسه الأول إذا لم يصدقه"[1]. فالنداء يشير إلى الصوت أو إلى الاستصراخ بقرينة الجراح. ونلاحظ أن معظم نهايات القصائد في هذه المجموعة تحيل إلى الصوت كموتيف في بنائها.

في قصيدة "حكاية شعب"، تنتهي القصيدة:

"لأني أحبك يا شعبيَهْ نذرت حياتي للتضحية
وما حب شعبي سوى حبّ نفسي فكيف أمنّ وما فضليه؟
وكم عذب الحب من عاشق وكم من شهيد هوى غانيه
فكيف بعاشق حرية تهلّ على شعبه ضافيه؟
ومن لم يكابد عذاب الهوى فدعواه زائفة واهية
وكم من محب دعيّ هوى توارى به الجبن في زاوية"[2].

فالسطران الأول والثاني هما مفتتح القصيدة، كأن النهاية دائرية حتميّة الدلالة. يشير لفظ الحكاية أيضًا في هذا العنوان إلى الصوت كوسيلة يوصل من خلالها الشاعر وصفه الواقعي لما حلّ بشعبه. ويصبح الكلام أيضا في معناه الاستعاري امتدادًا للوجود أو إثباتًا له. يعتمد الشاعر أسلوب الإثبات والنفي والسؤال والشرط في المقطع أعلاه. تؤكّد هذه الأساليب الإصرار على التشبث بالوطن، إضافة إلى القافية الساكنة، وتوظيف هاء السكت في بعض الألفاظ"شعبيه، فضليه" قد يدلّ على القَطْع في الحكم، أي اليقين فيه. أما على مستوى المضمون فالشاعر يمزج بين التضحية والحب والعشق، ثم إن دلالة الفعل "نذرت" الدينية تفترض جاهزية الذات في تقديم نفسها قربانًا

[1] السقا، 2008 : 131.

[2] أبو حنا، 2008: 374.

ثمنًا للحرية. ويختم الشعر المقطع بجملة شرطية فيها معنى القطع أيضًا لأن نقل عشق الروح والجسد إلى عشق الشعب هو بالضرورة امتزاج بين الذاتي والجماعي.

في قصيدة "الأرض" يخاطب الشاعر وطنه موظفًا أسلوب النداء بدلالة الحثّ وتصوير المنشود:

"وطني.. يا كفاح شعب أبيّ علّمته الأحداث معنى البطولة
وبلادي.. يا شعلة من عيون ترقب الفجر.. تستحث حلوله"[1].

فالشاعر يعتمد على الخطاب التعميمي والتلخيصي، أو نستطيع القول إنّه خطاب برّاني عماده معجم ألفاظ المقاومة التي تتكرّر عند كلّ شاعر"وطني، كفاح، بطولة، بلادي، شعلة والفجر".

يعود الشاعر أبو حنا في قصيدة"حكاية قرية" إلى سرد حكاية شعبه معتمدا على أسلوب السرد القصصي الذي يخاطب خلاله الشاعر ابنه. هذا الخطاب يؤكد أن الحكاية رواية تتناقلها الأجيال:

"كف يلاطم مخرز
كف يلاطم مخرز
ويلطم وجه الفجور..
وينتصر الشعب يا ابني
ويخذل ما بيّت الظالمون
وسدّ الصدور..
أمضى سلاح
أضحى شعار الكفاح"[2].

يحيل الشاعر إلى المثل الشعبي المعروف"كف ما بلاطم مخرز" الذي يؤكد ثقافة الاستسلام والرضا بالأمر الواقع في الثقافة الشعبية. لكنّ الشاعر يقلب دلالة المثل بحذف أداة النفي منه، ثمّ

[1] ن.م، ص382.

[2] ن.م، ص390.

يكرر السطر الشعري"كف يلاطم مخرز" كوحدة دلالية في سطر منفرد في فضاء النص، ليبرز أهمية هذا القطع الدلالي الذي يبغيه الشاعر. ثمّ إن المزاوجة بين فعل المقاومة"كف يلاطم، ينتصر الشعب، سدّ الصدور، شعار االكفاح" وبين رمزية المحتل"مخرز، وجه الفجور، الظالمون" يوظّفها الشاعر كتقنية إقناع في قصيدة المقاومة.

كذلك تبدأ قصيدة "طفل من شعبي":

"خلف القضبان.. من الشباك يطلّ جبين
كهلال طفل عسلي
وضاح الإشراق فتي
كالنعنع غض.. كالريحان شذاه حنون"[1].

يصف الشاعر هذا الطفل الذي يعتبره نموذجًا يحتذى به. ويصورّه بمعظم حواسّه: الرؤية "هلال، إشراق"، واللمس "كالنعنع غض، حنون"، والشمّ "كالريحان شذاه". كذلك نلاحظ استقاء الوصف من طبيعة بلاده. وتنتهي القصيدة بالصوت:

"وهتافا يدفق في قلبي شلال رنين:
"اصمد.. لا تخشهم أبدا..
وتشجع.. لا ترهب أحدا

[1] ن.م، ص 392

اصمد فالنصر لمن صمدا.."[1].

إنّ الطلب في المقطع أعلاه موجّه من الأصغر سنًّا/ الطفل إلى الأكبر سنًا الشاعر وفي ذلك رسالة تؤكد استمرارية وتذويت فعل الكفاح بتوظيف التكرار وأسلوب النفي، إذ يختمها بنوع من الحكمة "فالنصر لمن صمدا". إن خواتيم قصيدة أبي حنا قطعية يقينيّة خطابية تستلهم البراني، خطاب الحواس، معتمدة على أساليب تسهم في ذلك مثل النداء، والنفي والتقرير والشرط وغيرها من أساليب، في سبيل التفاؤل، ومعتمدة على موتيف الحكاية الدالّ على الصوت كرمز في مقاومة الاحتلال.

1.3.2 لا يختلف الشاعر توفيق زياد عن الشاعر أبي حنا، بل نلاحظ أن قصائده أكثر حماسية. وقد يكون ذلك بسبب تغليب التزامه الحزبي على مشروعه الجمالي.

في مجموعة " **أشدّ على أياديكم**" في قصيدة " أحب ولكن" يقول زياد:

"صمودًا أيها الناس الذين أحبهم

صبرا على النوب

[1] ن.م، ص 398. وانظر قصيدة "شعب أنا" يقول فيها: "شعب أنا.. إن يحبسوا فردا فكل الشعب ثائر/ وإذا يصفد شاعر هتف النشيد بكل شاعر/ شعب يمدّ حشوده جسرا على نهر المجازر/ ويعانق الفجر الملوح بالضياء وبالبشائر" ن.م، ص402. وفي قصيدة "يا إخوتي"،"يا إخوتي../ يا موكب الأحرار للفجر السعيد/ خسئوا../ فما حبسوا نشيدي/ بل ألهبوا نار القصيد/"، ن.م، ص 408. في قصيدة "نداء الجراح" 1958، بعد سنتين من مجزرة كفر قاسم "إن السبيل إلى العزاء.../ تكاتف وتكافلُ/ ونداء أرواح الضحايا/ فليهب الغافل!"، ن.م، ص414. وفي قصيدة "سؤال"، "إلى متى تنام عين/ قافلة الأجيال؟/ مؤذن الفجر دعا/ حيّ على النضال!/ حيّ على النضال!"، ن.م، ص 420. وفي قصيدة "رسالة" من مناضل جزائري إلى ولده،"ولدي..أإن نلت الشهادة ثائرا/ وسقى دمي ظمأ الثرى الملتاح/ فوصيتي: أن لا يدنس غاصب/ هذا الثرى المروي نبع أضاحي/ فلأجل تحرير الجزائر ثورتي/ ولأجل رغدك وثبتي وكفاحي"، ن.م ،ص428. وفي قصيدة" أنشودة أفريقية"، "وإن دماء الشهيد لزيت/ على مشعل الأمم الثائرة/ وإفريقيا../ مذ روتها الضحايا/ ستورق دوحتها.. ناضرة!"، ن.م، ص 445.

ضعوا بين العيون الشمس
والفولاذ في العصب
سواعدكم تحقق أجمل الأحلام..
تصنع أعجب العجب"[1].

يوجّه الشاعر خطابه إلى كلّ الناس حاثًا إياهم على الصبر والصمود وهو يمزج بين ذلك وبين الأداء اللغوي القريب من اللغة المحكية" ضعوا بين العيون الشمس/ والفولاذ في لعصب" وهي ميزة مهمّة في شعر زياد، لأنّ هذه المقاربة هي في بعدها أيديولوجي يؤكّد تجنيد الشعر له. كما أن الخطاب الموجّه إلى الجماعة يستدعي الحضور، لأن الطلب لا يكون إلا بحضور معيّن على مستوى الخطاب، ومن ثمّ فإن هذا الخطاب هو تقنية أخرى يفرض إلهاب مشاعر المتلقي ونقل رسالة الشاعر، والإبقاء على وظيفة الانفعال للقول الشعري. وهو كذلك خطاب واعد يقرن بين الواقع الأليم وبين الحلم.

أما في قصيدة "من وراء القضبان" تبدأ القصيدة:

" ألقوا القيود على القيود
فالقيد أوهى.. من زنودي
لي من هوى شعبي،
ومن حب الكفاح، ومن صمودي
عزم.. تسعّر من دمي"[2].

يخاطب الشاعر المحتل متحديًا، فهو لا يأبه بالقيود، لأنه يقابل ذلك بحب وكفاح وصمود شعبه. وفي هذا التقابل الدائم في قصيدة المقاومة يرجّح الشاعر كفّة الصمود. ومفهوم الضعف والقوة

[1] زياد، د.ت : 101.

[2] ن.م، ص 102–103.

لا يخضع لمنطق الواقع بقدر ما يخضع للحق المطلق في نظر الشاعر. لذلك تصبح القيود أوهى من زنود الشاعر.

كما أنّ زيّاد في قصائده لا يكتفي في وصف البطل فق بل يجعل من نفسه بطلا يتحدّى. وتنتهي القصيدة بالبداية ذاتها، لكنها نهاية انغلاقية، بمعنى أنها متوقّعة واضحة ويقينيّة:

" ألقوا القيود على القيود
سوداء، باردة الحديد
سيعود شعبي في ضياء الشمس..
من خلف الحدود
سيعود للطلل المهدّم
يبتنيه من جديد
سيعود للأرض الحبيبة،
للزنابق، للورود،
سيعود..
رغم النار، والأغلال،
خفاق البنود"[1].

إن تكرار الفعل سيعود مقرون بجغرافيا المكان يصوره الشاعر كمكان مسلوب وكمكان معشوق في الوقت نفسه، ورمزية البعث من جديد هي رسالة أساسية في قصيدة المقاومة.

في قصيدة "سمر في السجن" تبدأ القصيدة:

" أتذكر.. إني أتذكر..
"الدامون".. لياليه المرّة، والأسلاك

[1] ن.م، ص 112، (سجن الرملة أيار 1958).

والعدل المشنوق على السور هناك"[1].

إن فعل التذكّر أداة مقاومة تشحذ قوتها منه، لأنها تقابل المحو "لياليه المرة" والقبر السجن"الدامون". وزيّاد يوثّق في قصيدته نضال شعبه ولا يعرض ذلك فقط كحالة انفعالية. وتنتهي بأغنية تحوّلت إلى نشيد جماهيري:

" يا شعبي.. يا عود الندّ..
يا أغلى من روحي عندي
إنا.. باقون.. على العهد.."[2].

تُختم القصيدة بوعد قاطع. فالوطن عود الندّ الذي يستمر في تناسله وعطائه وفي فيض بخوره. إذ ينكر الشاعر ذاته في سبيل وطنه. كما أن أسلوب النداء يشحن بدلالة التماهي مع الوطن.

في قصيدة "أشدّ على أياديكم" يقول زياد:

"أنا ما هنت في وطني
ولا صغرت أكتافي
وقفت بوجه ظلامي
يتيما، عاريا، حافي
حملت دمي على كفي
وما نكّست أعلامي
وصنت العشب فوق قبور أسلافي
أناديكم.. أشد على أياديكم!!.."[3].

---

[1] ن.م، 113.

[2] ن.م، 120.

[3] ن.م، ص122–124.

يجعل الشاعر من نفسه بطلا. والنهاية أشبه باعتراف يقدمه الشاعر إلى جمهوره المخاطب. فأسلوب النفي والإثبات يحوّلان البطل إلى أيقونة تنادي غيرها للالتحاق بها. ويصبح الصوت المتجسّد في السطر الأخير ملخصا للقول والفعل على السواء.

أما في قصيدة "بأسناني" فالشاعر يؤكد على العلاقة الحميمية بينه وبين وطنه ولن يعدم وسيلة الدفاع عنها حتى بأسنانه لأن البقاء هو جوهر نضال الشاعر:

"بأسناني،
سأحمي كلّ شبر من ثرى وطني،
بأسناني
.....
ولن أرضى بديلا عنه
لو علقت من شريان شرياني
.....
أنا باق،
أسير محبتي.. لسياج داري..
للندى.. للزنبق الحاني..
.....
أنا باق،
ولن تقوى عليّ
جميع صلباني
.....
أنا باق،
سأحمي كل شبر من ثرى وطني

بأسناني!!.."[1].

إن أسلوب التكرار والتوزيع السطري في فضاء القصيدة يؤكد حضور الرغبة في البقاء. ثم أن البناء الدائري للنهاية المتمثل بلفظة واحدة "بأسناني" تستدعي الاستمرارية في فعل المقاومة. كما أن اللجوء مفردات الوطن البسيط "سياج داري، الزنبق والندى" مدعاة لهذا التماهي. والبطل الأنا في هذا السياق هو أكثر من مسيح "ولن تقوى/ عليّ جميع صلباني". والنهاية فيها إصرار على فعل الحياة. يمكن القول إن ما يميّز قصائد زياد أنه يصور الصراع في آنيته مواجها إياه.

1.3.3 في مجموعة سميح القاسم (1940) "**مواكب الشمس**"(1958)، يستهل الشاعر مجموعته بقصيدة "مواكب الشمس" التي هي عبارة عن شعار يسِم المجموعة:

"فجر الشعوب أطل اليوم مبتسما فسوف نغسل عن آفاقنا الظلما
"مواكب الشمس" قد مارت محطمة ظلام ليل على أيامها جثما
ونحن سرنا بها والحق رائدنا والشمس أضحت لنا في زحفنا علما"[2]

يشكّل هذا المفتتح الجوّ العام للقصائد إذ تبرز ثنائية النور والظلام الحق والباطل في تفاؤل واضح.

وفي قصيدة "إصرار" الذي يشير العنوان إلى التطابق بينه وبين النهاية. ونلاحظ أن معادلة النور والظلام حاضرة في نهايات القصائد عند القاسم.

" أنا أمشي إلى أعالي المعالي وأنير الدروب للأحرار!"[3]

تعلن الأنا عن بذلها أقصى ما تملك في سبيل الحرية والتضحية بداية في تشبيه الذات بالشمعة التي تحترق كي تنير دروب الأحرار. وسواء كان الخطاب عند القاسم مقدَّمًا بصيغة المتكلم أو بضمير المتكلمين فإن صوته يعكس التمازج بين الذات والمجموع.

---

[1] ن.م، ص 129–131.

[2] القاسم، 1991: 9.

[3] ن.م، ص 10.

وفي قصيدة "عناد" التي هي عبارة عن قصيدة قصيرة جدا:

"بكفاحي
بدمائي النازفات
من جراحي
سوف أستلّ صباحي من نيوب الظلمات
همتي الساحة والصدر سلاحي!!"[1].

يتحول الجرح والدم إلى أرض خصبة، ويصوّر الشاعر صراع النور المستل مع أنياب الظلمات. وقد جعل العبارة "من جراحي" في سطر واحد ليجعلها مفصلا ينتصف بين جزئي القصيدة، فما قبلها ناتج عنه وما بعدها تأكيد لما سيحدث، وفي كليهما يعلن الشاعر عناده المخالف لكل نواميس الطبيعة "الصدر سلاحي"، وكأن التضحية هي بحدّ ذاتها تحدّ وانتصار. يلاحظ تكرار حرف الحاء في القصيدة القصيرة، وقد يشير شكلا إلى الصدر المفتوح. إضافة إلى تكرار حرف الألف كحرف مدّ مما قد يدلّ على الاستمرار في فعل التضحية. وكذلك قد يشكّل تكرارًا موسيقيًّا للصوت.

في قصيدة "الشاعر السجين" تبدأ القصيدة بوصف الواقع الذي يثور عليه الشاعر:

"سجنوك، ولكن هل سجنوك؟ أيشنق إشراق الفجر؟"[2]

وتنتهي بالتحدّي والنظر إلى المستقبل وهي ميزة في قصائد القاسم، خاصة وفي قصيدة المقاومة عامّة، إضافة إلى تكرار ثنائية النور والظلام بأشكال مختلفة" الفجر والسجن".

[1] ن.م، ص 11. انظر قصيدة "ما زال" يقول فيها: "دم أسلافي القدامى لم يزل يقطر مني/ وصهيل الخيل ما زال، وتهليل السيوف/ وأنا أحمل شمسا في يميني وأطوف/ في مغاليق الدجى.. جرحا يغني!!"، ن.م، ص 29.
[2] ن.م، ص 12.

"وسأمضي كي أطلع فجري. جدرانك لن تثني سيري!"[1].

يؤكد ذلك الثنائية في قصيدة "رسالة من المعتقل":

" لا بدّ أن يزورني النهار
وينحني السجان في انبهار
ويرتمي
ويرتمي معتقلي
مهدما.. لهيبه النهار!!"[2].

إضافة إلى التوزيع الشكلي للقصيدة حيث يجعل الانهيار حركة مشهدية تبصرها العين في صورة تواجدها في فضاء النص.

أما في قصيدة "أطفال 1948"، والعدد في العنوان يحيل أيضا إلى النكبة فيكون مخاطبة الأطفال نوعًا من الرؤية المستقبلية التي يتبناها القاسم في بناء قصيدته باعتبار الأطفال امتدادًا للجيل القادم. يكرّر الشاعر خطابه الأممي مزاوجا بين الواقع المادي "السمر الجياع" وبين الحالمين، خاتمة الرواية". كأن الشاعر لا يقبل بما فرضه الواقع بل يؤمن بما يمكن أن يكون. وبذلك فهو يتعالى عن الواقع ليس هربًا منه بل مستشرفًا من خلاله المستقبل.

" يا إخوتي السمر الجياع الحالمين ببعض رايه
يا إخوتي المتشرّدين ويا قصيدتي الشقية
ما زال عند الطيّبين، من الرثاء لنا بقيه
ما زال في تاريخنا سطر.. لخاتمة الروايه!"[3].

---

[1] ن.م، ص 12. انظر قصيدة "النفير"،"أرض الكفاح مهيبة: شرف الكفاح لمن يشاء"، ن.م، ص 24. وقصيدة "جيل المأساة"،" ونرفع في الأفق فجر الدماء/ ونلهمه شمسنا الطالعة"، ن.م، ص25.

[2] ن.م، ص 53.

[3] ن.م، ص 31.

وفي قصيدة " ليد ظلّت تقاوم" التي وصف فيها مجزرة كفر قاسم:

" أوقظ الدنيا هتافا لا يساوم:

كفر قاسم

كفر قاسم

كفر قاسم

دمك المهدور ما زال..

وما زلنا نقاوم!"[1].

تصبح وظيفة التكرار صوتًا وصدى له على مستوى التوزيع السطري من جهة، كما يختمها الشاعر بالإصرار الذي يتعالى عن لحظة الواقع، فينظر إلى الحاضر والمستقبل ناقلا ما يحمله عن الواقع وليس فقط ما يكشفه هذا الواقع.

1.3.4 أما الشاعر محمود درويش، ففي قصيدته "بطاقة هوية"، من مجموعة "**أوراق الزيتون**"، 1964، يجسد الهمّ الذاتي والجماعي، على حين أن قصيدة "مطار أثينا" تجسّد الهم الجماعي وتجربة المنفى، وكلا التجربتين تجربة الصمود في الوطن وتجربة الرحيل والمنفى علامتان أساسيتان في شعر درويش.

في قصيدة "بطاقة هوية" التي عرف بها الشاعر محمود درويش، وأصبحت أيقونة من شعره في وجدان المتلقي العربي بشكل عام، ميزة بنائية أساسية وهي ارتكاز القصيدة على ردّ الفعل:

[1] ن.م، ص 105. وانظر قصيدة "وطن" يقول فيها: " تعالي يا رياح الشرق/ تعالي يا رياح الشرق/ إن جذرونا حيه!!"، ن.م، ص 156. وقصيدة " في ذكرى المعتصم"، " فقد طالت سنون الجوع والفقر!/ وطالت لهفة الصحراء../ للأنهار.. والأشجار../ والآلات../ والأطفال/ وطالت صرخة الأجيال للأجيال!/ معتصماه! معتصماه! معتصماه"، ن.م، ص 225.

"سجل!
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم ... سيأتي بعد صيف!
فهل تغضب؟

سجل!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح قي محجر
وأطفالي ثمانية
أسلّ لهم رغيف الخبز
والأثواب والدفتر
من الصخر..
ولا أتوسل الصدقات من بابك
ولا أصغر
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضب؟

سجل!
أنا عربي
أنا اسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب

جذوري..
قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب
وقبل السرو والزيتون
.. وقبل ترعرع العشب
أبي... من أسرة المحراث
لا من سادة نخب
وجدي كان فلاحا
بلا حسب.. ولا نسب!
يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب
وبيتي، كوخ ناطور
من الأعواد والقصب
فعل ترضيك منزلتي؟
أنا اسم بلا لقب!

سجل!
أنا عربي
ولون الشعر فحمي
ولون العين بني
وميزاتي:
على رأسي عقال فوق كوفية
وكفي صلبة كالصخر...
تخمش من يلامسها

وعنواني:
أنا من قرية عزلاء... منسية
شوارعها بلا أسماء
وكل رجالها... في الحقل والمحجر
فهل تغضب؟

سجل!
أنا عربي
سلبت كروم أجدادي
وأرضا كنت أفلحها
أنا وجميع أولادي
ولم تترك لنا.. ولكل أحفادي
سوى هذي الصخور..
فهل ستأخذها
حكومتكم... كما قيلا!؟
إذن!

سجل... برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس
ولا أسطو على أحد
ولكني... إذا ما جعت
آكل لحم مغتصبي
حذار.. حذار... من جوعي

ومن غضبي ! ! "[1].

يموضع الغذّامي هذا النص تحت إطار المواجهة المباشرة أو الوعي الممكن وهو يفرق: "بين نوعين من الوعي النصوصي، أحدهما الوعي الفعلي والآخر الوعي الممكن، حيث يكون الفعلي حينما يصدر النص عن تصوير مباشر للحس الحادث في بيئته، أما الوعي الممكن فيتحقق إذا استطاع النص تحويل ذلك الحس إلى تصور تخييلي يكسر حدود الواقع الفعلي ويدخل إلى آفاق (الما بعد) و(الما أشمل)، فيصبح الخاص عاما والذاتي جماعيا. هذه رؤية نقدية طرحها عدد من النقاد، وترددت في كثير من الكتابات النظرية والإجرائية، ولقد لمست الفكرة تمثل أمامي متصدرة نظرتي في قصيدتي درويش هاتين، حيث وجدت أن (بطاقة هوية) تتحرك وتصدر عن وعي فعلي يتحكم فيه الحسّ الخاص بمعضلة الذات والهوية، ويقف النص عند هذا الحدّ من دون أن يلامس مشارف (الوعي الممكن). وهو نص يتحرك على جملة أساسية هي: سجل أنا عربي"[2].

القصيدة مبنية من خمسة مقاطع، يبدأ كل مقطع بلازمة "سجل أنا عربي"، مما يدلّ على أن القصيدة ما هي إلا ردّ فعل لسؤال مضمّر أو لجملة تحطّ من عروبة أنا الشاعر. ومن ثمّ يتحول النص إلى وثيقة تعريف يثبت من خلالها الشاعر هويته بناء على المحاور المضمونية الخمسة:

المحور الأول: **التهديد الديمغرافي**

يتحدّد هذا التهديد بعنصرين اثنين في المقطع الأول: رقم البطاقة كدال على الهوية، كما أن الرقم "خمسون ألف" مبالغة لتأكيد الكثرة.والنسل الكثير المتمثل بعدد الأبناء، وقد يكون لدلالة الرقم 9 معنى يتجاوز حدّ الرقمية إلى رمزية الولادة المتجددة. كما يجدر بالذكر أن نهاية المقطع الأول والثاني والرابع متطابقة، تنتهي بالسؤال الإنكاري الذي يفيد الإيرونيا: "فهل تغضب"،

[1] درويش، 1964: 70– 69.

[2] الغذامي، 1993: 63.

وهو يجسد المواجهة المباشرة مع الآخر. والشاعر إذ يصدّر قصيدته بهذين المحورين يؤكد على أهمية التواجد الديمغرافي في حفظ الهوية.

المحور الثاني: **الصمود**

يصوّر الشاعر مدى معاناته في كسب لقمة العيش. هذه المعاناة تزداد كثيرا لكنه لا يصغر ولا يستجدي أحدًا. إنه يعمل عملا شاقًا في تقطيع الحجارة، ويقتنص لقمة العيش كما يدلّ على ذلك الفعل "أسلّ" كذلك يدلّ المكان الذي يسلّ منه متطلبات الحياة لكي يعيش بكرامة وهو "الصخر" على معاناته. بما أن القصيدة كمتن هي ردّ فعل، فإن الشاعر يعتمد أسلوب الوصف التقريري من جهة ليعرّف بذاته. كذلك فإنه يلجأ إلى أسلوب النفي ليعزّز هويته، والشاعر ينفي ما من شأنه أن يجعله ذليلا، لكنه يأبى ذلك. كما يوظف أسلوب البناء الهندسي بين الجمل، فجملة "أعمل مع رفاق الكدح في محجر" على مستوى الإثبات، يقابلها على مستوى النفي من الحقل الدلالي ذاته جملة "ولا أتوسل الصدقات من بابك"، كذلك الأمر بالنسبة لجملة "أسل لهم رغيف الخبز" تقابل "ولا أصغر أمام بلاط أعتابك". يمكن القول إن ثنائية الوجود/ الإثبات والعدم/ النفي تحكم القصيدة.

المحور الثالث: **التاريخ**

يلجأ الشاعر بأسلوب الإثبات والتعريف ليسرد تاريخ وجوده في بلاده، ويتحدث عن الأنا كمحور أساسي لا زيف فيه"أنا اسم بلا لقب". ثم يرجع بالتاريخ إلى جده كشخصية فاعلة في المكان والزمان "يعلمني شموخ الشمس".كما أنه يوظّف الزمان بالرابط "قبل" المتكرر كأنافورا في المقطع ليؤكد قبْليته فهو قبل كل شيء. "قبل ميلاد الزمان" تؤكد هذه المبالغة في الاستعارة على امتلاك الأنا للتاريخ كفعل في الوجود، ثم ينتقل ليؤكد وجوده في المكان "وبيتي كوخ ناطور". إن تأكيد الشاعر على هذه العناصر الثلاثة: الأنا– الجد والتاريخ والمكان يدلّ على مدى انتمائه لذاته

ولهويته. فالجدّ هو الأصل وأنا الشاعر هو حلقة الوصل بين الماضي وما يمثّله الجدّ وبين الحاضر والمستقبل.

المحور الرابع: **ملامح الأنا هوية الجماعة**

يمزج الشاعر في هذا المقطع بين ملامحه الخاصة والعامة، وتتحوّل هذه الملامح إلى علامة دالة على المجموع وليس فقط على الذات. وإذا كان الشاعر في المقطع السابق تحدث عن ميزات المكان: "كوخ، صخر، زيتون، محراث". فإنه في هذا المقطع يقدم كليته واصفًا إياه بصريًا وكأن هذا المشهد يراه دائما، وهو ماثل أمام عينيه. إن الحقل الدلالي للألفاظ: "فحمي، بني، كوفية، كف صلبة، قرية، الحقل والمحجر"، هي تضاريس المكان الفلسطيني وهويته.

المحور الخامس: **المواجهة المحتملة**

يبدو أن القصيدة كتبت على شكل نص حجاجي تغيّب الأنا فيها الآخرَ كردّ فعل لتغييب الآخر لها على مستوى الواقع المعيش. ومن ثم لا نرى وجود الآخر في النص إلا باعتباره ظلا يخاطبه الشاعر. ويعتمد هذا المقطع على الصراع الحسّي الذي محوره الأرض المسلوبة ولذلك يبين الشاعر ردّ فعله بشكل أكثر ضراوة إذا ما قيس بجملة اللازمة "سجل أنا عربي". وفي نهاية المقاطع التي ختمت بالسؤال "فهل تغضب". وبذلك يتحول ردّ الفعل من موقع الدفاع عن الذات، كما في المقاطع الأربعة السابقة إلى موقع هجومي أي الانتقال من بنية الاستلاب إلى بنية الاحتمال. يعلّق الغذامي على نهاية القصيدة المختومة بعلامتي تعجب: "هذا الشاعر الذي أطلق كلمته الوعد في عام 1964 محذِّرا من الغضب، وفي الوقت ذاته مبشرًا به، إنما كان يقول الكلمة الباحثة عن فعلها، إنها في ذلك الوقت كلمة بلا فعل، فهي إذا من شعر الغواية(قول بلا فعل) ومن ثم فهي ليست سوى تجربة أدبية من نوع ما. إن الهوية هنا في موضع عجيب، ذلك لأن الشاعر يسعى

إلى بناء هوية من نوع جديد، غير تلك الهويات المعهودة، وطريقه إلى ذلك هو الكلمة، وهذا لن يتسنى تحقيقه إلا بإعادة كرامة اللغة إليها"[1].

في قصيدة "مطار أثينا"، من مجموعة "**ورد أقل**"(1986)، تجسيد للهمّ الجماعي وتجربة المنفى. شكّل الغياب عند درويش موتيفا أساسيًا في شعره، وخصوصًا بعد خروجه من البلاد 1970: "وتدربت على فتح الاستعارة لغياب يحضر ولحضور يغيب"[2]. والغياب عند درويش يتخذ بشكل أساسي معنى ماديًا، وهو غياب الجسد والمنفى والانفصال عن المكان، ومعنى آخر ميتافيزيقيا حيث الغياب رديف الموت، وبكلمات أخرى الغياب الأصغر والغياب الأكبر. كلا الغيابين جعل الشاعر يبحث في شعره عن معنى الأشياء ومن ثم راح يكتشفها من جديد باستعارية لافتة في الشعر العربي الحديث.

غني عن القول، إن ما يميز النص الشعري عن النص القصصي هو اللغة المكثفة الإيحائية وانعدام الحبكة والتسلسل والترابط مما يجعل النص الشعري بشكل عام منفتحًا على التعدد الدلالي للنص. لأن المعنى يتملّص بشكل واضح في الشعر بسبب البنية الانزياحية للغة.

قبل أن ندخل النص سأقدّم نصًا مقابلا نثريًا لرؤية درويش للمطار. قد يؤكد أو يسهم في توضيح المعنى هذا السياق خارج النصي:"ما معنى أن يحيا إنسان في المطار؟ تهجس: لو كنت مكاني لكتبت مديحًا لحريتي في المطار: أنا والذبابة حران/ أختي الذبابة تحنو عليّ/ تحطّ على كتفي ويدي/ وتذكرني بالكتابة/ ثم تطير. وأكتب سطرا: كأن المطار بلاد لمن لا بلاد له/ وتعود الذبابة بعد قليل/ وتمحو الرتابة، ثم تطير تطير تطير/ ولا أستطيع الحديث إلى أحد/ أين أختى الذبابة، أين أنا؟"[3].

---

[1] ن.م، ص 42–43.

[2] درويش، 2006: 99.

[3] ن.م، ص 54–56.

يتضح من النص أعلاه غياب الحرية وغياب الآدمية، أختي الذبابة، وغياب المكان المنفى وغياب الكلام كفعل رمزي للحرية والوجود. أعتقد أن هذه السلسلة من الغيابات تنعكس في قصيدة الشاعر:

"مطارُ أَثينا يُوَزِّعُنَا للمطارات. قال المقاتِلُ: أَين أُقاتل؟
صاحتْ بِهِ حاملٌ: أَين أُهْدِيكَ طفلكَ؟ قال الموظَّفُ: أَين أوظِّفُ مالي؟
فقال المثقَّفُ: مالي وما لكَ؟ قال رجال الجمارك: من أيْن جِئْتُم؟
أجبنا: من البَحر. قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا: إلى البحر. قالوا: وأين عناوينكم؟
قالتِ امرأة من جماعتنا بقجتي قريتي. في مطار أثينا انتظرنا سنينا.
تزوّج شابّ فتاةً ولم يجدا غرفة للزواج السّريع. تساءل:
أين أفض بكارتها؟ فضحكنا وقلنا له: يا فتى، لا مكانَ لهذا السؤال
وقال المحلل فينا: يموتون من أجل ألا يموتوا؟ يموتون سهوا. وقال الأديب:
مخيمنا ساقط لا محالة. ماذا يريدون منا؟ وكان مطار أثينا
يغيّر سكانه كل يوم. ونحن بقينا مقاعد فوق المقاعد ننتظر البحر،
كم سنة يا مطار أثينا!..."[1].

تنتهي القصيدة بسؤال "كم سنة يا مطار أثينا"، هذه نهاية مفتوحة تجعل القارىء يحاول إتمام المعنى لكني أعتقد أنها نهاية مضلّلة لأنها تعيد تأكيد وتلخيص جميع الأسئلة في متن القصيدة، تدلّ هذه الاستعادة لأسئلة النص على مأساة الواقع الفلسطيني. ومن شأنها أن تثبت معنى الفقد والمنفى.

إذا أمعنا النظر في القصيدة وجدنا أن الشاعر لا يعبر مباشرة عن مشاعره إنه أشبه براوٍ أو مصور ينقل لنا ما يسمعه أو يراه.

[1] درويش، 1994: 333.

النهاية دائرية موجودة في العنوان وفي السطر الأول من القصيدة. هذه الدائرية لا تشي بإغلاق المعنى بالمفهوم الهندسي لكلمة إغلاق، بل أن هذه الدائرية تفتح المعنى على العبثية والمأساة. كما أن معظم الأسطر ترتبط بالمعنى بالسطر الذي يليها مما يؤكّد مفهوم الدائرية.

ما يميّز الأسئلة الاستفهامية هو طلب المعرفة لكننا نجد أن الإجابات في معظمها غائمة مثل: "من أين جئتم؟ أجبنا من البحر". وهناك الإجابة بصيغة سؤال مثل: "أين أقاتل... أين أهديك طفلي". مثل هذه الأسئلة تؤكد عدم الاستقرار وتجذّر مفهوم الغياب المعنوي والمادي. ومن ثم يوظف درويش تقنية السؤال لا ليزيل الإبهام بل ليزيده. مثل هذا القلب المتمثل في النهاية، يجعل القارىء يختم القصيدة بمزيد من الأسئلة، سواءً استعاد الأسئلة ذاتها أو أضاف عليها أسئلة أخرى. نلاحظ أن الأسئلة تتمحور في ثلاثة محاور: الأول محور المكان، والثاني محور الوجود، والثالث محور الزمن.

المطار مكان عام يناقض مفهوم الوطن والاستقرار. لكنّ المطار يتعامل مع الفلسطيني بنوع من الشيئية "يوزعنا". هذا التوزيع فيه سلب للإرادة الحرة. في نهاية القصيدة هناك تكرار معنوي للمطار "وكان مطار أثينا يغير سكانه كل يوم". لم تتغير وظيفة المطار بل الذي تغير هو الفلسطيني إذ لا يعتبر من سكانه، بل ما يقوله الشاعر في جملة تقريرية تفيد الثبات والجمود،"ونحن بقينا مقاعد فوق المقاعد ننتظر البحر". فالشاعر يخرج نفسه من دائرة الإنسانية وكأن المطار "مسخهم". هذا المسخ يدعم شيئية النظرة إلى الفلسطيني. كما يجعل القارىء يوجه الاتهام للفلسطيني ماذا تفعل؟. لكنّ الشاعر أراد أن يدلّل بهذا المسخ على ظلم الغرب متمثلا بمطار أثينا. أي بإمكاننا أن نرمز إلى تهميش الفلسطيني دوليًا. إن الخطاب الشعري المتمثل بتوظيف ضمير المتكلمين"نا" لا يعني التعظيم أو الوحدة الجماعية بقدر ما يدل على اعتبارهم شيئا واحدًا دون تمييز. هذا التحجيم يمحو الفروق بين الذات والجماعة.

هناك إشارة إلى مكان آخر وهو البحر عندما سئلت الجماعة عن مجيئها. هذه إجابة لا تحمل المعلومة بل تحمل معنى الغياب، فرمز البحر في الشعر الفلسطيني عامة رديف للمنفى واللامكان،

وعند درويش رمز الوحدة والاغتراب والغياب الدائري الذي لا ينقطع.ثم إن البحر كمكان جغرافي غير مستقر بفعل حركة الموج مما يجعل دلالة التنقل والسفر محورًا مهمًا في القصيدة وخصوصًا إذا انتبهنا إلى السؤال "قالوا: وأين عناوينكم؟

قالتِ امرأة من جماعتنا بقجتي قريتي". ترمز البقجة إلى السفر وإلى التنقل، ويلاحظ إن المرأة هي التي أجابت عن العنوان مما يؤكد التناقض بين رمزية المرأة من الثبات وبين اللاثبات المتمثل بالبقجة، ثم إن صوت الأنثى في الرواية الفلسطينية واضح وجارح، لأنها أكثر قدرة على سرد تفاصيل المأساة من الرجل لكونها أنثى. كما إن شكل البقجة الدائري وحركة البحر المتموج والأقرب إلى الدائرة يدل على سيزيفية الواقع الفلسطيني. إن سقوط المخيم دليل على الغياب من جهة وعلى الآنية من جهة أخرى، على اعتبار أنه مكان مؤقت للوجود الفلسطيني. إن الأماكن: "مطار، بحر ، بقجة ومخيم"، تناقض مفهوم الوطن والبقاء والاستقرار. كما يحيل الوجود الفلسطيني إلى مفهوم المؤقت.

إذا كان محور المكان بهذه الدلالات، فإن محور الوجود في القصيدة مفرغ كذلك من ماهيته. فلا وجود للطفل عند امرأة حامل. ولا وجود له قبل أن يولد. إن ظروف وجوده غير طبيعية وظروف ولادته غير طبيعية أيضا. كذلك الشاب الذي تزوج: "تزوّج شابّ فتاةً ولم يجدا غرفة للزواج السّريع. تساءل: أين أفض بكارتها؟ فضحكنا وقلنا له: يا فتى، لا مكانَ لهذا السؤال". إن لفظ السريع يدل على عدم الاستقرار بينما التصريح بفضّ البكارة وعدم تحققه يرمز أيضا إلى عملية قطع النسل. هذا القطع موصول بقطع الفلسطيني عن إثبات هويته وبقطعه عن وطنه. إن الإجابة الإيرونية "لا مكان لهذا السؤال"، تؤكد عملية القطع. فنفي المكان هنا بلا النافية للجنس يجب أن تأول بدلالاتها الحقيقية لا المجازية. إن الوجود الفلسطيني في حالته القبلية (الزواج) والبعدية (ولادة الطفل) معلّق وخارج عن المكان الأصلي فهو وجود مؤقت.

كما أن المقابل للولادة هو الموت. يعبر الشاعر عن ذلك "وقال المحلل فينا: يموتون من أجل ألا يموتوا؟ يموتون سهوا". فالموت وسيلة إلى الحياة أو هي شكل من أشكال الحفاظ على حياة من بقوا.

أما بالنسبة لمحور الزمن، أحال الشاعر في النهاية إلى تحديد المدة الزمنية "كم سنة"، لكنه في القصيدة يؤكد تعميم الزمن بواسطة تنكير لفظ سنين "في مطار أثينا انتظرنا سنينا". هذا التناقض بين ما قرره الشاعر في متن القصيدة ليدل على واقعه وبين ما يرغبه ويتمناه في نهاية القصيدة يحيل إلى الصراع بين التعميم والتحديد، لكن هذا التحديد المتجسّد في سؤال النهاية لا يبشر بواقع وزمن جديد، لأنه يحيل إلى انتظار البحر في النهاية، أي انتظار السفر الدائم وعدم الاستقرار.

ما يقوم به الشاعر هو قلب الدلالة حيث تصبح الوسيلة غاية، فالمطار وسيلة وهمزة وصل بين الدول يتحول إلى مكان دائم. وكذلك البحر والبقجة والمخيم. غلّف المكان الزمن المطلق غير المحدّد ومن ثم يصبح الوجود في اتجاه حركة الموت. الزواج والولادة لا يتمان، والموت هو الذي يتم على مستوى النص.

وظّف الشاعر عشرة أسئلة في القصيدة:

1- أين أقاتل؟
2- أين أهديك طفلي؟
3- أين أوظف مالي؟
4- مالي ومالك؟
5- من أين جئتم؟
6- أين تمضون؟
7- أين عناوينكم؟
8- اين أفض بكارتها؟

9- ماذا يريدون منا؟

10- كم سنة يا مطار أثينا!...

تشير الأسئلة التسعة الأولى إلى محوري المكان والوجود، بينما يشير السؤال العاشر إلى عنصر الزمن. إذا أخذنا بمبدأ التكرار الرقمي فإن الرقم 10 هو ولادة جديدة، وواقع جديد بعد مرور الرقم تسعة، تسعة أشهر مثلا. لكن هذه الولادة مضلّلة أيضا لأنها لا تحيل إلى الاستقرار بل إلى اللاثبات.

كما أن دلالة السؤال قد تشير إلى قوة الكلام في الحوار والديمقراطية، لكنها هنا تؤدي دلالة عكسية، إذ فقدان الإجابة يعني فقدان الحرية. لأنّ المسخ الذي حصل للجماعة، "بقينا مقاعد فوق القواعد"، يفقد الحركة والقدرة على الكلام والزمن، ويبقي على رموزية المركوب المشيأ في الواقع الفلسطيني. يتضح أن قصيدة المقاومة إن جاز التعبير مرّت بتحوّل جذري على مستوى الخطاب كما لمسناه من تحليل قصيدتي محمود درويش. إذ انتقلت من الرؤية التفاؤلية الرؤيوية المتحدية اليقينية والقطعية إلى تصوير المأساة بشكل أيروني سوداوي.

ملخص.

لقد نظرنا إلى النهايات في قصيدة المقاومة عند أربعة شعراء عرفوا بتأثيرهم الواضح في مسيرة الشعر الفلسطيني وهم حنا أبو حنا، توفيق زياد،سميح القاسم ومحمود درويش. لم تختلف رسالة قصيدة المقاومة بين الشعراء بل اقتصر الخلاف كما بيّنا على التأكيدات المختلفة التي ميّزت كل شاعر. وقد اقتصر البحث على مرحلة البدايات، الخمسينات والستينات، وكانت المجموعات ممثلة لهذه الفترة. لم يكن الهدف إحصاء جميع النهايات بل حصر ميزات هذه النهايات في نماذج شعرية مختلفة. وقد توصّل البحث إلى رصد العديد من ميزات النهاية في قصيدة المقاومة وهي:

1- التفاؤل على مستوى المضمون. وهي رسالة أساسية في قصيدة المقاومة.
2- تقنية الحكاية كأداة مقاومة، وتثبيت للرواية الفلسطينية.
3- رفض الاعتراف بالواقع والتعالي عنه.
4- النظرة الرؤيوية المستقبلية.
5- تحويل الواقع إلى محفّز للاستمرار بفعل الصمود.
6- التمازج بين الذات والمجموع.
7- البطل هو ذاتي وجماعي.
8- معجم القصائد يدور حول ثنائيات كبرى: الموت– الحياة، النور –الظلام، الحق– الباطل...
9- التماهي مع مظاهر الطبيعة.
10- النهاية انغلاقية قطعية لا تحمل معنى الشكّ ألبتة.

يعزّز هذه الميزات أداء أسلوبي خطابي يلتحم بالمضمون. ويعتمد أسلوب النفي والتكرار والتأكيد والنفي والإثبات وتوظيف اللغة المحكية والمثل واعتماد تقنية المقارنة. كما لاحظنا تأكيدات مختلفة عند الشعراء، فأبو حنا يركّز على الوصف والخطاب التحفيزي معتمدًا على الحكاية والصوت في قصائده، بينما نلاحظ تحدي الواقع ومقارعته وجها لوجه على مستوى الأداء اللغوي عند زياد. ونجد رؤيا الشاعر المتعالي عن الواقع والتضاد بين النور والظلام عند القاسم. بينما نلاحظ المواجهة المباشرة الحجاجية عند درويش. وقد مثّلنا بقصيدة أخرى من مراحله المتأخرة للتدليل على تغير رسالة قصيدة المقاومة كمّا ونوعًا. وإن وجدت أحيانا قصائد أخرى لم تكن إلا ردّ فعل على أحداث سياسية آنية.

المراجع

أبو حنا، حنا. **رحلة البحث عن الذات**. حيفا: الوادي للطباعة والنشر، 1994.

ـــــــــــ. **الأعمال الشعرية**. الناصرة: منشورات مواقف، 2008.

أبو خضرة، فهد. "البنية الشكلية في الشعر المحلي: المرحلة الأولى"، **مرايا في النقد**. إعداد وتقديم، محمود غنايم، بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي، أ. دار الهدى، 2000.

ابن منظور. **لسان العرب**. بيروت: مؤسسة التاريخ العربي، دار إحياء التراث العربي، 1992.

الجيوسي، سلمى. **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

الخنساء، تماضر بنت عمرو. **ديوان الخنساء**. تحقيق حمدو طماس، بيروت: دار المعرفة. ط2، 2004.

درويش، محمود. **ديوان محمود درويش أو الأعمال الكاملة**. المجلد الأول، بيروت: دار العودة، 1989.

_____. **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت: دار العودة، 1994.

_____. **في حضرة الغياب**. بيروت: دار رياض الريس، 2006.

زياد، توفيق. **ديوان توفيق زياد**. بيروت: دار العودة، د.ت.

زياد، صالح. **القارىء القياسي**. بيروت: الفارابي، 2008.

شكري، غالي. **أدب المقاومة**. مصر: دار المعارف، 1970.

شلحت، أنطوان. **على فوهة البركان (متابعات نقدية عن الأدب الفلسطيني)**. الناصرة: مديرية الثقافة العامة في وزارة الفنون، 1996.

طه، المتوكل. **مقدمات الشعر الفلسطيني الحديث والثقافة الوطنية**. رام الله: دار البيرق العربي، 2004.

عزام، محمد. **المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي**. بيروت: دار الشرق العربي، د.ت.

العلوي، يحيى بن حمزة. **الطراز**. تحقيق عبد الحميد هنداوي، بيروت: المكتبة العصرية، 2002.

عناني، محمد. **المصطلحات الأدبية الحديثة**. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996.

الغذامي، محمد. **ثقافة الأسئلة**. الكويت: دار سعاد الصباح، 1993.

غنايم، محمود. **مرايا في النقد، دراسات في الأدب الفلسطيني**. كفر قرع: مركز دراسات الأدب الفلسطيني، دار الهدى، 2000.

_____. **الجديد في نصف قرن، مسرد بيبليوغرافي**. كفر قرع: مركز دراسات الأدب العربي، بيت بيرل، دار الهدى، 2004.

القاسم، سميح. **القصائد**. المجلد الأول، كفر قرع: دار الهدى، 1991.

القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق، محمد محيي عبد الحميد، ج1، القاهرة: دار الطلائع، 2006.

قسيس، مها. **الخاتمة في الرواية، دراسة في ثلاث روايات لإبراهيم الكوني**. جامعة حيفا: أطروحة ماجستير، 2003.

كنفاني، غسان. **أدب المقاومة في فلسطين المحتلة**. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1998.

الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**. بيروت: دار العلم للملايين، 1983.

اليوسف، يوسف. "تطور الشعر الفلسطيني المقاوم"، **شؤون فلسطينية**، ع98. بيروت: مركز الأبحاث الفلسطيني، 1980.

גדעון שילה,״ יחסה של הביקורת הספרותית בארצות-ערב ל״ספרות ההתנגדות״ הערבית בישראל״, המזרח החדש- כרך כ״ד, 1974.

ג׳ורג׳ קנאזע, ״יסודות אידיאולוגיים בספרות הערבית בישראל״, המזרח החדש, כרך ל״ב, 1989.

מלקי גולזמן, מבנה הסיום בפרוזה נאראטיבית, חיבור לקראת תואר מוסמך, אוניברסעטת תל- אביב, 1987.

שמואל מורה, האילן והענף- הספרות הערבית החדשה ויצירתם הספרותית הערבית של יוצאי עיראק, הוצאת ספרים ע״ש י״ל מאגנ״ס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 1997.

שניר ראובן, ״פצע אחד מפצעיו - הסיפורת הערבית הפלסטינית בישראל״, אלפיים, 2, 1990.

Forster,E.M. *Aspect of the Novel*,Penguin Books,1962.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 5th printing, 1990.

Smith, Barbara, Poetic Closure, *A Study of How Poems End*, The University of Chicago Press, Chicago, London,1968

Selden, R. and Woddowson P. *Contemporary Literary Theory*, Harvester Wheatsheaf, London, 1993.

Taha,I." Somiotics of ending and closure: P0st-ending activity of the reade"r, *Semiotica*, Mouth de Gruyter, Berlin. New York, 2002.

Torgovnick, Mariana. *Clouser in the Nove*l, Princeton University, Press, New Jersy,1981.

مواقع إلكترونية:

http://www.odabasham.net/show.php?sid=795

رابطة أدباء الشام

العدواني

www.alriyadh.com/2009/01/08/article400731.html

موقع الورشة الثقافي

*www.**alwarsha**.com/modules.php?name=News...*