

انتفاضة الأقصى في الأدب
مراثي محمد الدرة أنموذجاً

ليس من اليسير الآن إبان الانتفاضة _ تقديم دراسة بعنوان "انتفاضة الأقصى في الأدب"؛ لأن الأنواع الأدبية السردية من قصة قصيرة، ورواية، ومسرح تتأخر استجاباتها عن الشعر، فهي بحاجة إلى وقت أطول في معايشة الحدث الضخم، لتقوم من ثم برصد أثره على نسيج الحياة، وشبكة العلاقات الاجتماعية والإنسانية. والشعر وحده هو الأقدر على مواجهة سخونة الحدث وجدته. وهذا ما لاحظناه إبان الانتفاضة الأولى، وها نحن ذا نراه مجدداً في انتفاضة الأقصى.

لذا، آثرنا أن ينصب جهدنا على التجارب الشعرية التي كان الشهيد "محمد الدرة" محورها. ولم يعد خافياً أن الفتى الدرة قد غدا رمزا لهذه الانتفاضة، وجسدت القصائد التي خصته بالاهتمام والرثاء صورة لحركة شعر انتفاضة الأقصى المباركة.

لقد كان للباحث شرف التصدي لجمع فيض الشعر العربي، الذي جاء استجابة للانتفاضة الأولى، تلك الوثبة التاريخية المشهودة، ومن ثم تحصيله ودرسه، مقدما بذلك "ديوان الانتفاضة"، تلك الوثيقة التي وضعت بين أيدي المهتمين صورة لحركة شعر الانتفاضة.

وظالما نحن بصدد الحديث عن التجارب الشعرية، التي كان الفتى الشهيد "محمد الدرة" محورها، وهي تجارب جاءت تلبية لانتفاضة الأقصى التي تفجرت بتاريخ ٢٨/٩/٢٠٠٠م، وما زالت متقدمة بعد مرور سبعة أشهر على تلك البداية - يحضرنا القول بأن المد الشعري الذي واكب الانتفاضة الأولى كان أكثر وأوفر من المد الشعري الذي رافق انتفاضة الأقصى الحالية. ولا يعد هذا تقييلاً من قيمة الدور الذي تنهض به الكلمة المبدعة شعراً في دعم الحجر الفلسطيني المناضل.

فمن المعلوم أن الوثبة الأولى انبثقت من رحم اليأس، فكانت ضد توقع المتشائمين، وأبعد وأكبر من أحلام المتفائلين، ولا سيما أن الجيل الذي حمل عبئها هو الجيل الذي راهن عليه العدو الصهيوني؛ فقد راهن على وعيه وولائه لأرضه وقضيته. لذا، شكلت تلك الوثبة حالة شعرية غير عادية، فجاءت الاستجابات الإبداعية عربياً على نحو غير مسبوق كما وكيفا، فكان لتلك الانتفاضة فضل توحيد المشاعر العربية، والتفاف الجمهور العربي حول القصيدة العربية بعد أن غدا كل من الرواية والقصة القصيرة منافساً خطيراً، زاحم القصيدة الشعرية مكانتها لدى جمهور المتلقين.

بلغ عدد القصائد التي اجتمعت لدينا ثلاثاً وعشرين قصيدة، رأينا أنها قد حققت من شروط الجودة ما يجعلها صالحة للدراسة، واستبعدنا بعض التجارب المتواضعة فنياً. فقد عودتنا الصحافة العربية على نشر كل ما يصل إليها من فيض الشعر الانتفاضي، انطلاقاً من دورها المقدر في إفساح المجال أمام تلك التجارب، دون النظر إلى أسماء أصحابها، أو قيمتها الفنية، وحسبها دفق المشاعر النبيلة فيها وطيب النوايا.

والتجارب التي بين أيدينا تنتمي إلى عدد من الأقطار العربية، مثل: الأردن، وفلسطين، والعراق، والسعودية، وسورية، ومنها قصيدة مترجمة لشاعرة أمريكية. ونحن

على يقين بأن هناك تجارب أخرى لشعراء من أقطار عربية أخرى، لكنها لم تصل إلينا، لكن ما بين أيدينا فيه غناء عما لم تصل إليه أيدينا.

لقد تنوع شكل هذه التجارب بين الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر. وبعضها لشعراء كبار، وأخرى لشعراء معروفين، وثالثة لأصوات شعرية بدأت تشق طريقها على دروب الإبداع. وقد رأينا أن تكون الدراسة في محورين : الأول دراسة في الموقف، والثاني دراسة في التشكيل.

دراسة في الموقف :

لذا، تفاوتت هذه التجارب فنياً، كما سنرى من خلال الدراسة الفنية لها، ولكن ما يوحدنا محوراً حول استشهاد الفتى الدرة، وكونها تنتمي إلى الأدب المقاوم بكل مفرداته المكرسة.

فقد صدر أصحابها فيها عن موقف مقاوم، له أطرافه المتنوعة، فمن تعريض بالموقف العربي المتخاذل، إلى إدانة الهجمة الصهيونية الشرسة، إلى تصوير استشهاد "الدرة" واغتيال براءته، بالإضافة إلى الدعوة للجهاد، انطلاقاً من رؤية متفائلة بالنصر والتحرير، تصل - أحياناً - حد اليقين.

وقد كان لهذا الموقف المقاوم بأطرافه المتنوعة - كما سنرى - أثره الجلي على أدوات التشكيل لهذه التجارب على مستوى اللغة، والتصوير، والإيقاع، والبناء.

كان مشهد استشهاد "محمد الدرة"، وقصيدة العدو في اغتيال طفولته، يشكل إدانة لصور التخاذل والعجز العربي، مما دفع ناصر شبانة لأن يصرخ قائلاً " يا دمي .. لا تصدق رصاص الكلام"، فكانت هذه الصيحة عنوان قصيدته، واستهلالها، وبها اختتم مقطوعاتها الخمس، وهي صرخة تقطر مرارة، وتضح بالسخرية من حالة التردّي النضالي العربي، الذي يجعل الدم الفلسطيني عارياً وحيداً بلا دعم في هذه الحرب الظالمة :

يا دمي

... ..

فلا تنتظرنا غداة غد

كي نخبي عوراتنا خلف أوراق

توت الشهامة

إنا رضينا بما قسم النفط

للشهداء

من الواجبات السريعة

وإذا كان ناصر شبانة قد شغل نفسه على امتداد القصيدة بهاجس تعريية الراهن العربي، فالشاعر عباس أمير يكتفي بسطر واحد من قصيدته ليدين ويسخر معاً، فيقول مخاطباً الدرة :

.. ولا أحد يجير سوى ملائمة اللحي خلف الموائد.

وهذا محمد ضمرة يخاطب "الدرة" لحظة حصار الموت له، وتطلعه إلى ملاذ عربي أو معتمصم :

- لا تلتفت كل الجهات حبيسة فالأيا ترنو سترجع خاليا
- إنا يتامى فالبلاد ترملت والموت صار لدى القنوط مداويا
لولاك أنت لما تفجر غيظنا ولما انتشلنا مجدنا المتهاوبا
فلقد مشينا في جنازة يومنا حيث انظر حنا للغزاة مواليا

أما الشاعر السعودي عبدالعزيز بن عبدالله العزاز، فتكاد تكون قصيدته كلها إدانة وتعريضا بالتهاون والتواني العربي، مما أوقعه في المباشرة والخطابية، ومنها يقول :

فيا عربا تعاموا عن عدو يكشر عن نيوب بالتياح
تعاموا، ثم ناموا، ثم ماتوا وشأنهم التفرق والتلاح
ومن يطلب من العرب انتحاء كمنتظر العطايا من شحاح

ويتكئ الشيخ عائض القرني على بائية أبي تمام، وبخاصة على مقدمتها الداعية إلى الأخذ بأسباب القوة، والتخلي عن "رصاص الكلام"، والخطب الجوفاء، حيث يقول :

السيف أمضى من التهريج والخطب في متنه الحسم للبهتان والكذب
والثأر يبعثه الأبطال إن صدقوا والموت بالعز معشوق لك أبي (١)
لا تجد اللغة الفصحى مصيبتنا ولا الحروف ولو كانت من الذهب

وفي تجربة عدنان النحوي التي بناها على حوار حميمي رهيف متخيل بين الشهيد ووالده، وذلك حين استحكمت حلقة الموت من حولهما، يقول الابن لأبيه متسائلا :

قلت لي يا أبي : ملايين هم في الـ أرض، نحن المليار أو قد نزيد
هل يرانا الأرحام في الأرض؟ هل هب من أبي أو مشفق أو نجيد
أين إخواننا؟ وأين بنو العمم، وأين الأخوال؟ أين الجدد؟

وهي تساؤلات : تصور حجم الخيبة التي تصدم هذا الفتى حين يبحث عن ملاذ، أو معتمصم من أمته العربية والإسلامية. وكأني بالشاعر يستحضر أجواء مسرحية صمويل بيكيت "في انتظار جودو". فهذا حال الفلسطيني الآن، والذي يسجده "الدرة"، فقد وقع ضحية ما لا يجيء، ووقع ضحية شعارات مضللة، يتحمل الكبار وزرها أمام جيل المستقبل.

ويكسر أيمن العتوم مثل هذا المعنى بقوله :

والله والله ما في العرب لو حشدوا مليون مليون .. غير العد والرقم

التجارب التي بين أيدينا - في مجملها- إدانة لهمجية العدو الصهيوني، وقد سلك أكثرها سبيل المباشرة والصراحة في تصوير بشاعة هذا العدو. لكن محمود درويش يتجاوز تلك المباشرة التي وقع فيها الآخرون إلى ضرب من التعبير الإيحائي، مستغلا تقنية المونولوج، والاستدعاء من الذاكرة، ليحدث تلك المفارقة المدهشة، التي تضعنا أمام عدو، يعد الحيوان المفترس أرقى منه سلوكاً وغريزة :

محمد

يرى موته قادما لا محالة. لكنه
يتذكر فهداً رآه على شاشة التلفزيون،
فهذا قويا يحاصر ظيبا رضيعا. وحين
دنا منه شم الحليب، فلم يفترسه.

أما سائر التجارب، فقد وقعت في المباشرة حين سعت إلى تصوير بشاعة العدو
وهمجيته، وربما كان أقلها مباشرة قول الشاعر العراقي علي الطائي :
سلبوا منك الشباب والشيوخ مرة واحدة
وهم يفتحون النار على فتوتك العزلاء.
كفرقة تنفيذ حكم الإعدام
رأيانهم يجرون الحاضر أمام الجميع إلى القتل.

وكان الشاعر الفلسطيني المغترب في فرنسا (أحمد منصور) أكثرهم انشغالا بتقديم
صورة العدو الهمجية، حيث يبدأ برسم صورة يتوسل لتشكيلها بلغة تتراوح بين الإيحاء
والمباشرة :

شاهدتم بالأمس
في عز نار الشمس
لا يرمشون الرمش
في حصد الصغار
لا يعرفون الحس
في جز الكبار.

ثم يمضي بعد ذلك إلى تقديم صورة لهم تذكرونا بدراكولا، ومصاصي الدماء، وأبطال
أفلام الرعب :

- فالدم لا يرويهـمـو
واللحم لا يكفيهـمـو
- جباههم يا والدي لمع الفؤوس
تنقض من معاقد الرؤوس
أصداغهم خناجر
عيونهم مجامر
أنياهم تبارقت حراب
تسابت للنهش في الرقاب

ويراهم أيمن العتوم ذئابا مفترسة لا تروضها اتفاقيات السلام، وأفاعي لا تعرف سوى
الغدر خلقا، ونوعا دمويا من البشر، لا يفهم إلا لغة القوة :

والحالمون بترويض الذئاب كمن
هي الأفاعي وإن أغراك ملمسها
يروض الذئب في شعب من الغنم
فليس تنفث غير السم في الدسم
وكم تصيح بمن هم عنك في صمم
تمد كفا إلى كف ملطخة

لا يسمعون سوى قرع السيوف ولا يخاطبون بغير النار والضررم
واكتفت الشاعرة الأمريكية بيغي أبوجاير برميهم بالجنون، واتهامهم بالتخلي عن
أدميتهم:

- رجال مجنونون يقتلون الأبرياء
- هل ثمة حل لهذه الثورة العارمة؟
أم أن قدر الإنسان أن يكون فريسة
لمن أغلقوا عيونهم، وصموا آذانهم
عن رؤى الطبيعة الخلابية، والسماء الزرقاء المسالمة،
وحقول القمح المرتعشة، والأزهار الفواحة؟

ولا ندري أهذه التقريرية مردها إلى الترجمة، أم أن النص الأصلي يتحمل هذا الوزر؟
ولم يستطع الشاعر السعودي عبدالرحمن العشماوي أن يخلص تجربته من هذه المباشرة،
والتقريرية، والبساطة في التعبير على امتداد قصيدته، وبخاصة حين يلتفت بين الحين والآخر
إلى صورة العدو :

- إن جنديا يهوديا على الساحة عربد
وتماذي وتوعد ..
- أن جيشاً من بني صهيون،
للإرهاب يحشد
أن نار الظلم والطغيان توقد
أن آلاف الخنازير
على المنبع تورد ..

ولعل أجمل ما في هذه التجارب عنايتها الفائقة بتصوير استشهاد الدرة، ورسم ذلك
المشهد، لا سيما وأن وسائل الإعلام : المرئية، والمسموعة، والمقروءة قد نهضت بدور مهم
في ملامسة تلك المواطن العميقة الدافئة فينا، وهي تعرض صور استشهاده لحظة بلحظة،
وكيف تكور متشبتاً بخاصرة أبيه، وكيف لوح الأب بيده العزلاء المرتعشة، ولكن عبثاً
حاول، فقد استحكمت حلقات الموت .. وعندئذ دار بين الابن وأبيه حوار حميمي، قال
بعضه، وصاغ الشاعر العربي من وجدانه ومخيلته أكثره. إنها لحظة خاصة بكل تفاصيلها
ودقائقها، وحالة شعرية نادرة، منحت الشاعر آفاقاً رحبة من تجليات الإبداع.

لذا، افتن الشعراء في تصوير مشهد الشهادة هذا، وبرعوا في توهم حوار ما قبل الموت،
أو ما قبل الشهادة، أو حوار اللحظات الأخيرة، وذهبوا إلى أبعد من ذلك، فتخيلوا ذلك
المونولوج الذي دار في نفس الفتى الصغير، وهو على مشارف الشهادة، وتخوم الموت.

فمحمود درويش يعبر عن هذه اللحظة بكل زخمها في ومضة شعرية كثيفة، فصور
الهول المحقق، وضعف الصغير وخوفه، وهاجس الموت الذي غدا يستشعره يقيناً، وذاك
الحوار الحميمي المتخيل بين الابن وأبيه، حيث يقول في استهلال قصيدته:

محمد

يعشش في حضن والده طائراً خائفاً

من جحيم السماء : احمني يا أبي
من الطيران إلى فوق ! إن جناحي
صغير على الريح ... والضوء اسود.

وفي المقطع الرابع من القصيدة تمتزج صورة العدو الهمجية مع جانب من تفاصيل مشهد الشهادة، من خلال عملية موازنة أو موازنة بين صورة فهد يحجم عن افتراس ظبي صغير، وصورة عدو لا يتورع أن يقتل صبيا في مثل عمر الدرة. وقد استعان درويش في ذلك بتقنيتي الاسترجاع والمونولوج الداخلي، وختم تلك الموازنة بقوله :

-محمد

ملاك فقير على قاب قوسين من

بندقية صياده البارد الدم.

- كان في وسع صياده أن يفكر بالأمر

ثانية ويقول : سأتركه ريثما ينتهجي

فلسطينه دون ما خطأ ..

ويركز الشاعر عدنان النحوي على حوار اللحظات الأخيرة، وبه يستهل قصيدته :

ضممني يا أبي إليك ! فإني خائف ! والرصاص حولي شديد

ضممني ! واحمني ! فما زال ينصب ب علينا رصاصهم ويزيد

وبه يمضي إلى نهاية القصيدة، فيقول في المقطع الأخير منها :

يا أبي .. ! يا ... ! وغاب منه نداء وطوته عنا فياف وييد

أسكته رصاصة ورماه في ذراعي أبيه سهم حقود

فهو يرسم باللغة وعلامات الترقيم بداية الصمت الأبدي، وولوج بوابة الشهادة. وهكذا أتاح حوار ما قبل الرحيل للشاعر النحوي أفقا إبداعيا خصبا، فأقام تجربته على تقنية الحوار، مما منح القصيدة حيوية وشفافية، جعلته يتجاوز المألوف في شعره الموسوم بالجزالة.

ويبدو أن منظر الاستشهاد، وما رافقه من حوار، هو الذي أوحى لأحمد منصور بعنوان قصيدته " افتح لخوفي خاصرة "، وكان الحوار هو عصب تجربته. وبه استوى بناؤها. فهو يستهلها به مصورا ذلك الحوار الحميمي لحظة الاستشهاد، فيقول :

روحي تماوت ضمني

هني يديك

رش الرشاش يقضني

درع فؤادي ساعدك

اغرزني بصلبك كرمة

ما بين وادي عاتقك

بابا ! أنا شفة على قلب

كمصلوب عليك.

ويمضي بهذا الحوار المشحون بلغة المجاز عبر مقاطع تجربته، ولا يخفي أن استخدامه لكلمة (بابا) إيماءة ذكية إلى طفولة الدرّة المستهدفة بالموت.

ولا نسمح صوت الأب إلا في مستهل المقطع السابع من القصيدة، ويصر الشاعر على استخدام تلك اللغة المحكية في بلاد الشام، حيث يقول على لسان الأب :

"طخوك يابا" ... خافقي "طخوا" معك.

ولم يتكرس استخدام الألفاظ الدارجة في هذه التجربة أو في سواها من التجارب، علماً بأن هذا المنحى يشكل ظاهرة في تجربة شعراء المقاومة في فلسطين، وهي ظاهرة لها أسبابها ودواعيها، فاستخدام شعراء فلسطين بخاصة للكثير من الألفاظ الدارجة في أشعارهم – وإن كان لبعضها أصل في اللغة الفصحى – إنما يهدف إلى تشبثهم بجذورهم العربية الفلسطينية، وتثبيتهم لها، أمام عدو شرس، يحاول بشتى السبل اقتلاعهم من وطنهم ، وطمس ملامح هويتهم (٢) .

أما الشاعر محمد القيسي فلم يشغله حوار لقطة الموت، ففي تفاصيل المشهد ما يغنيه، ويثري تجربته، فقد جعل المقطع الثاني من قصيدته الطويلة تصويراً لاستشهاد الدرّة، ومنه يقول :

هذا البكاء الذي لا شفيح له،

خلف متراسه الأبوي،

فأية تلويحة توقف النار،

أية تلويحة توقف النار!

يبكي محمد، يبكي محمد، يبكي

يشد على الرغبات الأخيرة في دمه،

قبل أن يستكين إلى فخذ والده،

ويغطي الدخان المكان ..

وقد وفق في تجنب الوقوع في شرك الخطائية، ولكن التجربة في اعتمادها واقعية التعبير كانت بحاجة إلى لغة أكثر كثافة واكتنازاً.

ويقدم عباس أمير صورة مدهشة لاستشهاد الدرّة. فهو يفتح تجربته بالاعتراف بتواضع الشعر أمام هذا الحدث، فيقول :

إن الذي سألت به أرض القصيدة لم يكن يعني دمك،

أني له يعني دمك !

ويأتي هذا القول متسقاً مع مقولة الشاعر عبدالعزيز المقالح، حين اعتذر عن كتابة قصيدة الانتفاضة الأولى؛ لأن أطفال الحجارة سرقوها من أقلام الشعراء، وكتبوها بالأيدي والأقدام المكسورة. فالشعر عنده لا يكتب بالكلمات، والصورة الشعرية ليست تركيباً لغوياً فحسب، لكنها قد تكون موقفاً عظيماً، وقد تكون حركة احتجاج صامتة (٣) .

وإذا كان الآخرون قد جعلوا همهم التركيز على صوت الدرّة في لقطة الموت، فهو يجعل مبتغاه صوت الأب المكلوم، الذي لا نسمع سواه على امتداد التجربة، وعلى الرغم

من اتكائه على الأساليب الطلبية التي يتطلبها هذا النوع من الحوار، إلا أنه ينجح في استخدام لغة إيجائية شديدة التوتر، والاكتناز، والومض .. وقد بلغ الغاية بقوله :

ألم ظلك في المكان، أم اقترحت تقدمك؟ ماذا ترى؟

أوما قدمتك كي ألبق بناظريك ..

وقد قربت من البنادق قدر قلب

ثم سردت الطفولة في يديك؟

أبني، احشر رأسك الورد في خصري، وعلمي عليك.

أبني، قدمني إليك، وألجئ الحجر العنيد إلى جهاتك

أبني، للمني إليك إذا انكشفت،

ودل أطرافي عليك.

ولعل تركيز الشاعر على صوت الأب في هذا النحو هو ضرب من التحام الشاعر وتوحده مع صوت الأب، وتمثل تجربته في فقد صغيره، وهذا هو الإحساس الذي سكن كل أب منا، وهوة يعاين استشهاد الابن والأب عاجز عن افتدائه، ودفع شبح الموت عنه. إنها لحظة تفيض بزخم من التساؤلات والهواجس، لا سبيل إلى التعبير عنها إلا من خلال الشعر بكل ومضه، وامتلاء لغته واكتنازها.

ولم يوفق الشاعر عبد الرحمن العشماوي في السمو بتجربته "هو رامي أو محمد(٤)" إلى هذا المستوى، أو إلى ما هو دون ذلك. فلا نظفر في تصويره للحظة الاستشهاد بتلك المعاناة في البحث عن لغة خاصة تليق بهذه اللقطة الشعرية، حيث يقول :

هو رامي أو محمد

صورة المأساة تشهد :

أن طفلاً وأباً كانا على وعد من الموت محدد

مات رامي أو محمد

مات في حضن الأب المسكين،

والعالم يشهد

مشهده أبصره الناس ..

وكم يخفى عن الأعين مشهد !

وهكذا ظلت لغته أسيرة دلالتها المعجمية، فلم تغادر تقريريتها وسياقاتها النثرية، ولم ترتفع إلى مستوى الموقف، فحرمت القصيدة من إيقاعها الداخلي أيضاً.

ومثل هذه البساطة في التعبير، كان تصوير الشاعر عبد العزيز بن العزاز للقطعة الموت،

حيث يقول:

فهذا الدرّة المقتول طفلاً تمطره رصاص كالرياح

حمّاه أبوه بالجسم اتقاء من القتل الشنيع المستباح

توارى بين (برميل) وسور ولكن بادروه بانتطاح

ويفسح الشاعر أيمن العتوم جانبا كبيرا من قصيدته الطويلة لتصوير استشهاد الدرة، وأجمل ما جاء في تلك الصورة وصفه لتشبت الطفل -بعد إصابته- بأبيه العاجز عن حمايته، حيث يقول :

تشبت الطفل والأنفاس لاهثة عن موج موت خلال الوجه ملتطم
لعل خيط حياة سوف ينقذه أو صرخة في سماء الموت والعدم
فصاح والرعب يمشي ملء أضلعه أي حبيبي .. وغام الصوت في الغمم

ولكن أيمن العتوم زاد عن الآخرين في تصوير المشهد بأن تخيل وصية يكلف الفتى أباه بتبعتها حملها وتنفيذها، وذلك بعد أن أيقن أنه راحل لا محالة، فيقول :

أنا سأقضي دفاعا عن حمي وطني فإن انم ميتا وحدي فلا تتم
وعد إلى البيت واحملي لوالدي هدية، إن هذا العيد عيد دم

ومثل هذا النهج كان صنيع موسى حوامدة، الذي ألهم مشاعره هذا الحدث، فبه افتتح قصيدته "أبي، يا أبي .. لا تنتظر كبش السماء"، وبه اختتمها، وظل هاجسه على امتدادها، وظل صوت الفتى هو المسموع، وكأنه وأمثاله يقدمون أرواحهم فداء لنا، ونحن وقوف في انتظار ما لا يجيء..

لم يكن بيني وبينك يا موت سوى أبي
والشكر للرصاص الذي يعرف اللحم الطري
يعرف معنى العيد ويوم الفداء
أنا كبش يا أبي، فلا تنتظر كبش السماء.

ثمة ملاحظة مهمة، ونحن بصدد الحديث عن صورة استشهاد الدرة، انتهينا إليها أثناء تأملنا لتجارب بعض الشعراء العراقيين، وهي ملاحظة لم نظفر بتمثيل لها في تجارب أندادهم في الأقطار العربية الأخرى. فالشاعر العراقي عندما واجه مشهد استشهاد الدرة رأي نفسه في المشهد؛ رأى حصاره، وجرحه، ودمه .. فحصار فلسطين هو حصار العراق، واستهداف أطفال فلسطين بالقتل هو استهداف أطفال العراق بكل أشكال الموت. إذن، العدو واحد، والهدف واحد، والجرح النازف واحد .. ومن ذلك قول الدكتور حكيم الجراح مخاطبا محمد الدرة :

قرأت بعينيك - عفوك - إني نسيت
حصاري

وشحة ماء الفرات
وجتتك ألثم جرحي
لأن دماك .. دمائي
فتم هائنا ، فوق صدر العراق

وقريب من هذا قول واحدة من جيل الشعراء الشباب في العراق، هي فليحة حسن، من قصيدتها "الشهيد البطل":

سأجمع هذي الدماء التي
ما تزال تحط الرحال

لكيما أقول
بأن تفاصيلنا واحدة
وثمة ما بيننا فارق
بسيط ، بسيط
هو الجرح يا صاحبي
غير أبي صداه !

التجارب التي بين أيدينا تمتح تجلياتها من أفق المقاومة، وأدب المقاومة "رفض للواقع، وإيمان بالقدر على تغييره، وتعبير عن الألم، وغضب عارم ضد صور القمع، والاضطهاد، والاستلاب .. وأمل في استشراف حياة أخرى (٥) "

وحين نتأمل هذه التجارب نلاحظ أن الكثير منها كان صريحاً في الدعوة إلى النضال، والجهاد، ومعاينة الموت. وهذا لا يعني أن سائر التجارب قد تخلت عن هذه المفردة من أدب المقاومة، أو قد تناستها. فالفن الأصيل حسبه أن يخلق فينا وعياً بمعادلات الراهن الذي نعيش، وحسبه أن يكشف عن علاقة الفرد بالحياة من حوله. والفنان ليس مطالباً بأن يكشف الداء، ويصف الدواء في آن واحد.

فقصيدتا محمود درويش ومريد البرغوثي لم تكن الدعوة فيهما صريحة إلى النضال والمقاومة، من خلال أساليب الطلب وأفعال الأمر، ولكنهما تصبان في الغاية ذاتها. فقد استخدمتا لغة إيجائية لبقة في مواجهة حدث استشهاد الدرّة. والتجارب الشعرية الأصيلة هي التي تشغلنا بنفسها بعد فراغنا من قراءتها، تحاورنا ونحاورها، وتظل تطرح علينا سيلاً من الأسئلة، ومهمة الفن أن يثير فينا الأسئلة، لا أن يجيب عنها.

وفي المقابل، لا تعني الدعوة الصريحة إلى الجهاد ، والتحرير على النضال عيباً لم بسائر التجارب، فهذا أدب مقاوم، يتوجه فيه الشعراء إلى جماهير عريضة من أبناء أمتنا، ممن تتفاوت مستويات وعيهم الفني ، وليس أدباً نجوباً. وقد تعود المتلقي العربي على هذا الصوت منذ أن دوى صوت جدنا أبي تمام في الوجدان العربي يوم فتح عمورية، ومنذ أن أنشد جدنا الأكبر (المتنبي) - من فوق صهوة حصانه في حضرة سيف الدولة المنتشي بانتصار "الحدث" - رائعته ذائعة الصيت "على قدر أهل العزم ..".

فناصر شبانة واحد من أصواتنا الشعرية الشابة، التي تشق طريقها بقوة على دروب التميز الإبداعي، جعل قصيدته إدانة للراهن العربي المتردي، وفي الوقت ذاته لم يكتف بهذه الإدانة، التي تعني في وجهها الآخر التحريض والدعوة إلى الخروج من صدفة الذل والمهانة إلى آفاق البذل والتضحية، بل نجده يؤكد على امتداد تجربته ضرورة اعتماد الدم الفلسطيني على نفسه :

وكن يا دمي الحر
في ساحة العرس وحدثك
أنت الذي قمت فينا تصلي
ونحن نيام.

ويستلهم الشيخ عائض القرني موقفا سابقا في تراثنا الشعري، يعد أنموذجا فذا في الدعوة إلى الأخذ بأسباب القوة، وذلك باتكائه على (بائية) أبي تمام، حيث يقول :

واكسر يراعك صاح الدهر مرتجلا المجد يا قوم للهنديّة القضب
مليون ملحمة خرساء تحرقها رصاصة، فاشتر البارود بالكتب

وتأتي دعوة الدكتور عبدالحكيم الجراح إلى الجهاد من خلال تناص موفق مع قصيدة علي محمود طه "أخي جاوز الظالمون المدى" ، حيث ختم قصيدته بهذه اللقطة الكثيفة من حوار لحظة الموت :

أبي ، جاوز الظالمون الـ ..
بلي ، ولدي قد سمعت النداء
فحق الجهاد

وحق الجهاد

وحق الفدى،

ويخاطب عباس أمير " طفل الانتفاضة " في شخص الشهيد محمد الدرة، فيقول :

اجس دمك
ثم اقترحك معلما، بي حاجة لتعلمك،
علم نباتات الروابي أن تطال توسمك،
علم صلاة الراكعين على التوضؤ في دمك
علم نياشين القيادة أن تعلق فوق منكبها عبارات
الطفولة كي تعلم مأتمك.

فالشاعر يرى الدرة قد غدا معلما ساميا للجهاد، ومعلما فذا للتضحية، يلقي علينا دروس الفداء النبيل.

ويذهب حسام اللحام إلى معنى قريب مما ذهب إليه عباس أمير، مكرسا معنى "الدرة النموذج والقدوة"، فيختتم قصيدته بامتزاج الدعوة إلى الجهاد بتلك الرؤية اليقينية لاستشراف غد أفضل، حين يموت رصاص الكلام ويبقى رصاص المسدس.

ويمتزج التحريض على المقاومة بالرؤية المستقبلية المتفائلة –أيضا- في تجربة محمد القيسي، ولكن على نحو أكثر شفافية وإيجاء، حيث يقول في ختام المقطع الأول :

هيئي الفلذات فما من عذاب،

يشابه هذا العذاب،

وما من جنون

واحذري أن تشقي ثيابك،

أو تقعدي عند بابك،

منتحبة.

هيئي أي شيء لنا

وارفعي الرقبة

ارفعي الرقبة.

وتستغرق الدعوة إلى الكفاح الشطر الأول من قصيدة الشاعر أيمن العتوم، ويصوغها في سياقات شعرية خطابية، يستهلها بسلسلة من أفعال الأمر واساليب النهي (لا تبرح، واحم القدس، والتحم، وانقش دماك، واقبض على الجمر، وجابه، وقف، ولا تدع ..) ولعل أجملها قوله :

نقضي عمالقة حتى إذا حسبوا أنا انتهينا، أتيناهم من العدم

وإذا كان الشاعر غازي الذبية قد اتكأ على أفعال الأمر في دعوته النضالية، لكنه استطاع أن ينجو من تلك الخطابية الزاعقة في تجربة أيمن العتوم، ولنأخذ مثلاً قوله :

**خذ رسم قدسك شارة
للانعتاق من السكينة والسكون
وخذ فشارك بعد صلية حرقة في القلب
واذهب كي ترد الصاع
فالخفراء في جبل المكبر
لم يعودوا غير وهم رابض في الخوف ..**

ويصدر وليم الصنّاع في دعوته إلى النضال والمقاومة عن موقف ديني متسامح، يقر بدور المسلمين في تاريخ الأقصى، حيث يقول :

**لا طاب عيش والأسير مقيد فالقدس تصرخ إذ تريد تحرراً
لو جاء (خالد) أو (صلاح) فإننا نحكي الحكاية ثانياً، كي نشكراً**

ويتصل اتصالاً وثيقاً بهذه الدعوة إلى المقاومة والجهاد تلك الرؤية التفاؤلية، التي تعد مفردة جوهرية في الأدب المقاوم، والشاعر بخاصة هو ضمير أمته الحي القادر على استشراق الآتي من خلال قراءته المستأنية للحاضر، ووعيه العميق بماضي أمته وتاريخها. وهذا ما دفع درويش إلى القول "إننا نصرخ ونترف .. وليس لدينا وقت للسقوط أو الانكسار، أو الانهزام النفسي... إننا نخوض المعركة، إن لم نتسلح بتفائل تاريخي، وبجوافز تشد العضد في معركة التحدي، فكيف نمضي؟" (٦) .

وحين نقرأ قصيدة درويش "أبد الصبار" من ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" نجد أنفسنا أمام رؤية يقينية بالعودة، والتحرير، وقيام دولة فلسطين. وهي رؤية تفاؤلية تأتي من خلال مجمل القصيدة، لا من خلال مقطع فيها يلحقه الشاعر بدعوته إلى الجهاد، ويأتي ختاماً لقصيدته، وكأنه وحدة بنائية تفرضها واجبات الأدب المقاوم. ومثل تلك التجربة يعد الأرقمى والأسمى، لأنها تحترم وعي المتلقي العربي، ولأنها تحاطب عقل المتلقي العربي ووجدانه معاً.

لم نجد في التجارب التي بين أيدينا قصيدة الرؤية المتفائلة، وإن كان معظمها قد التزم بمقطع ختامي، أو ما أشبهه، بمنحنا الأمل في استشراق غد أفضل، مثل قول غازي الذبية :

**حتى إذا خفت إلى أوكارها الطير
صعد الغناء من الحناجر
والمساء بصمتك الغافي تردد**

يا أيها الولد الندي
ستقوم بعد هنيهة
لترى الظلام وقد تبدد

أما الرؤية المتفائلة في ختام قصيدة عباس أمير، فتصل حد اليقين، حين يخاطب "الدرة"
معلم النضال النموذج بقوله :

علم بنود الذلة الرقطاء فقرة : أن موتك واحد،
ثم أن عمرك واحد، ثم أن ظلك واحد،
ولذا، فدربك واحد، لا لن يجزأ ..
ولذا، فأرضك مثل موتك، مثل عمرك، مثل دربك، مثل
ظلك، لن تصير إلى اختصار، أو تجزأ ..

وتمثل هذه الرؤية اليقينية يختتم الشاعر العراقي علي الطائي قصيدته، حيث يقول بعد
أن تساءل في مقطع سابق منها عن إمكانية "سقوط المطر" وسط هذا الهول المحدق :

فهل ستترل الأمطار؟
ستترل الأمطار

ستترل الأمطار يا فتى المطر.

وكلما حلمنا بتحرير الأقصى راودتنا صورة خيل المعتصم وصلاح الدين، "العاديات
ضبحا" على ثرى عمورية وحتين، وهي ترسم بسنابكها مجد أمة، وترفع ظلما وقع هنا
وآخر هناك، فبعد قرن من المعاناة في ظل حملات الفرنجة يتنفس الأقصى الصعداء.
والسؤال الذي يلح علينا : هل يمكن أن يتكرر المشهد ثانية؟ ويجب الشاعر أيمن العتوم
بأنه يراه ممكنا :

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

ويجعل ناصر شبانة المقطع الأخير من قصيدته تعبيرا عن رؤيته المتفائلة، بعيدا عن
ضحيج السياقات الطليبية، في لغة تفيض بالصور والرموز الدالة على الأمل والنصر،
واستشراف الغد المرتجى :

ها هي القدس

راحت تمسد شعر الصغار

تقلم أظافرهم بالحجارة والنار

تكحل أجفانهم بالدماء المحلاة

بالجمر

كل صباح انتظار

كي يزرعوا الأرض

بالبر تقال وبالغار

دراسة في التشكيل :

نحن على يقين أن أدوات التشكيل هي الوجه الآخر للموقف، لذا كانت الضرورة تستدعي أن نشير إليها أحيانا، ونحن بصدد الحديث عن الموقف المقاوم بتنوعاته المتعددة. وقد آثرنا أن نرجئ الحديث عنها على نحو تفصيلي، لنبلور ملامح التشكيل المشتركة بين مجموعة من التجارب لعدد كبير من الشعراء، ممن ينتمون إلى بيئات شعرية مختلفة. وكل ما يجمع هذه التجارب أنها جاءت استجابة لموقف بعينه، واضعين في الاعتبار تفاوت هذه الاستجابة بين تجربة وأخرى.

وينبغي التنويه بداية أن انتفاضة الأقصى هي امتداد للانتفاضة الفلسطينية الأولى، تلك الانتفاضة التي تركزت بصماتها على قصيدة الشعر العربية، فمنحتها تجليات خاصة على مستوى الموقف، وشحنها بمضامين جديدة، ولغة جديدة، وأساليب جديدة في التعبير، ودخلت بها إلى حدثة جديدة، وهي "حدثة المعاناة والواقعية الثورية (٧)". وهي حدثة تنأى بالقصيدة عن الإمعان في الغموض، والإغراق في الرمزية، وتقترب بها من وعي الجمهور العربي العريض (٨)، دون أن تفتح الباب واسعا لتلك التجارب المتهافنة، التي لا يمتلك أصحابها سوى النوايا الطيبة.

وبين أيدينا بعض هذه التجارب التي جاءت على مركب الوضوح والمباشرة، والتلطف في مخاطبة وعي جماهيري عام، ظنا منهم أن الوضوح يتعارض مع العمق، مثل تجربة عبدالرحمن العشماوي "هو رامي أو محمد"، التي وقعت في مأزق التقريرية، ومثل قصيدة "يا درة تاج فلسطين" لرياض العزة، وقصيدة "كم شهيدا قد رزقنا" لشفيق عجاج بن مفرج، وقصيدة "أغنية صغيرة لمحمد الكبير" لعامر عبد الأمير. ولعل عبدالعزيز المقالح كان يقصد مثل هذه التجارب التي سحقتها المباشرة في الانتفاضة الأولى (٩).

أما سائر التجارب فقد امتازت بالوضوح دون أن تقع في فخ سذاجة التعبير، وبساطة الإيقاع وشحوبه، ودون أن تفقد قدرتها على الإيحاء.

وكانت تجارب محمود درويش، ومريد البرغوثي، وعباس أمير، وحكيم الجراخ، وفليحة حسن الأكثر توفيقا، يليها في ذلك تجارب ناصر شبانة، وغازي الذبيبة، ومحمد القيسي، وأحمد منصور، وعلي الطائي، وعدنان النحوي، وأيمن العتوم، وحسام اللحام.

كلنا يذكر قصيدة درويش "عابرون في كلام عابر"، التي قالها إبان الانتفاضة الأولى، وزلزلت - حينها - الكنيسة الإسرائيلي، ودفعت ناقدا يهوديا حاقدا (عاموس كينان) للقول بأنها "قصيدة خرقاء لشاعر مشبوه". هذه القصيدة جاءت في وضوحها الغامض، وبساطتها التعبيرية عملا مغايرا في سياق ما وصل إليه محمود درويش في تجربته السابقة (١٠). فقد قفز بها إلى مستوى مستقبلي ما كان له أن يتحقق، لولا أن الانتفاضة قد أعقبتها انتفاضة أخرى في جسد القصيدة (١١). وهي التي دفعت الشاعر الكبير نزار قباني إلى القول في افتتاحية ديوانه "ثلاثية أطفال الحجارة": "كان علي أن أكون معهم، أو أكون ضد الشعر.. إن أطفال الحجارة نقلوا الشعر العربي من حال إلى حال، ومن مرحلة إلى مرحلة".

ففي مثل ذلك الوضوح الغامض صاغ درويش تجربته الجديدة "محمد"، صاغها بلغة حميمية مذهشة— تلامس شواطئ أدب السرد دون أن تنال من قدرتها على التوهج .. حيث يقول منها :

محمد

ملاك فقير على قاب قوسين من
بندقية صياده البارد الدم. من
ساعة ترصد الكاميرا حركات الصبي
الذي يتوحد في ظله :
وجهه، كالضحى، واضح
قلبه، مثل تفاحة، واضح
وأصابعه العشر، كالشمع، واضحة
والندى فوق سرواله واضح ..

فهذه هي اللغة الجديدة التي اقترحتها قصيدة الانتفاضة، والتي يشكل بها درويش هذه الصورة الانتشارية المدهشة، من خلال حشد هائل من الصور التي تتصادم معاً؛ لاستقصاء الحدث من جوانبه كافة (١٢) .

أما تجربة مريد البرغوثي، فلا تقل عن سابقتها دفناً، وحميمية، وشفافية، مع توسلها بالنسق القصصي، واتكائها على تقنية الحلم. فقد اقتربت لغته من اللغة المحكية دون أن تفقد بلاغتها الجديدة، مكرسة منحى البرغوثي في تجاوز قصيدة الأذن، الى ما يشبه شعر الهمس.

لقد شاعت الأساليب الطلبية من أمر، ونهي، واستفهام، ونداء في أغلب هذه التجارب، ولم ينبج من مدها القوي في لغتها إلا القليل منها، مثل تجارب درويش، والبرغوثي، وحكيم الجراح، وفليحة حسن، وعلي الطائي، وحسام اللحام.

وقد ألفنا أن نلاحظ مثل هذه الأساليب التعبيرية في تجارب الشعر المقاوم بعامه، وقصيدة الانتفاضة بخاصة، حتى غدت من لوازمها اللغوية، ومن شاء فليرجع إلى "عابرون في كلام عابر" لدرويش، و "تقدموا" لسميح القاسم في الانتفاضة الأولى، ليجد تراكب أفعال الأمر وتكاثرها على نحو مثير للدهشة. ولا يعني ذلك أنهما وقعا ضحية ضجيج الخطابية والشعر السياسي، الذي يفتقر إلى ماء الشعر، بل يعني أن الانتفاضة قد غيرت لغة الخطاب الشعري في القصيدة الفلسطينية، "وأعطت هذا الخطاب صيغته الأمرة بما تحمله هذه الصيغة من دلالات مترعة بالأمل والحسد العميق. لقد نجحت الانتفاضة حتماً في تطهير اللحظة الحاضرة من حالات الإحباط والقلق، وأشعلت في الوعي العربي - والفلسطيني بخاصة - حالة من الحيوية المتفجرة بالفخر والاعتداد بالنفس. " (١٣)

على هذا النحو يمكن أن نفسر شيوع الصيغ الطلبية في بعض التجارب دون أن تقع ضحية الخطابية، التي لا تفضي إلى شيء سوى الفراغ والجذب، ويمكن أن يسوغ لهم الاتكاء عليها، انطلاقاً من تلك الحيوية المتفجرة بالفخر والاعتداد بالنفس. وخير ما يمثل هذه التجارب قصائد كل من ناصر شبانة " يا دمي لا تصدق رصاص الكلام" وعباس

أمير " واحد موتك "، وأحمد منصور " افتح لخوفي خاصرة"، ومحمد القيسي "عند باب العظم".

ولكن بعض التجارب وقعت ضحية الخطابية المجلجلة، والشعارات السياسية، دون وعي بقيمة الأساليب الطلبية في قصيدة الانتفاضة، وتمثلها تجارب كل من عبدالعزيز بن العزاز "أشلاء درة"، ومحمد ضمرة "من سواك راميا"، وأيمن العتوم "عيد الدماء"، ورياض العزة "يا درة تاج فلسطين"، وشفيق عجاج بن مفرج "كم شهيدا قد رزقنا"، وعبدالرحمن العشماوي "هو رامي أو محمد". أما تجربة موسى حوامدة "أبي، يا أبي .. لا تنتظر كبش الفداء"، فقد تأرجحت بين هذه المجموعة وسابقتها. "فالشعر يجب أن يكون شعرا أولا، ثم وطنيا ثانيا". (١٤)

فالموضوع وحده مهما كان نبيلاً عظيماً، لا يكفي لتقديم تجربة شعرية متميزة، "وكون هذا الشعر جماهيرياً قد يملك بعض الشعراء فنا، عندما تصبح النية الطيبة، والمباشرة، والخطابة الرنانة هي العناصر الرئيسية في شعرهم. إن اللعبة الفنية في شعر المقاومة تصبح أكثر انفضاحاً..". (١٥)

ولنأخذ مثلاً قول الشاعر عبدالعزيز العزاز :

مكارم عزكم ذات السماح	فيا عرب استفيقوا واستعيدوا
وعودا للعطايا بامتيح	دعوا عنا الكلام بلا فعال
شكيمته كسعد أو صلاح؟	فهل من باسل شههم همام
كرامتنا وقوموا للكفاح	ألا هبوا لنصرتنا أعيدوا

فمثل هذا الضحيج التعبوي، الذي يملأ الفم والأذن، يفتقر لماء الشعر وروحه، مما يحول دون ملامسته لتلك المناطق العميقة من وديان قلوبنا، قبل أن يخاطب وعينا وعقولنا، كقول ناصر شبانة مثلاً :

يا دمي لا تصدق رصاص
الكلام
وكن يا دمي الحر وحدك
أنت الذي قمت فينا تصلي
ونحن نيام
لا تقشر بلاغة أيامنا
لا تحرق بمرآة أحلامنا
لا تروج شعاراتنا في الغمام
يا دمي كن مزيجاً من النار والقار
للتائرين الكسالى
وكن للشهيد الذي أشعل
الأرض بالعشق
تعويذة كي ينام.

فهذا ضرب من الفن ينطوي على حيوية، وخيال، وشكل، ومهارة، كما يقول توماس مونرو (١٦)، وليس مثل ذلك الفن الدعائي الصارخ بالشعارات، والهتاف، والتحريض.

وطالما نحن بصدد شيوع الأساليب الطلبية، ينبغي أن نشير إلى أن طبيعة هذه التجارب التي جاءت استجابة لحدث بعينه، هو استشهاد "محمد الدرة"، كانت تستدعي بعض تلك الأساليب، مثل النداء والاستفهام، باعتبارهما من لوازم الحوار الذي أداره الشعراء بين الشهيد وأبيه في لقطة الموت. وهذا الحوار بأدواته كان وراء حيوية عدد من تلك التجارب، وتماسك بنائها.

وإذا كانت "نا" الفاعلين، أو ضمير "نحن" من مألوف شعرنا العربي في طوره البدوي القبلي بخاصة، والتي لم يتخل عنها تماما بعد ذلك، حيث تتمزج ذات الفرد بالآخرين أو الضمير الجمعي. فالملاحظ أن الضمير الجمعي هذا قد عاد إلى الظهور جليا في تجارب الانتفاضة الأولى، وها نحن ذا نراه في عدد من القصائد التي بين أيدينا، مثل تجارب ناصر شبانة، وعدنان النحوي، وغازي الذبيبة، وأيمن العتوم، وعبدالعزیز بن العزاز. ولعل تجربة غازي الذبيبة "نرمي عليهم خوفهم" خير ما يمثل هذا التماهي بين ذاته والآخرين، ليعبر من خلال الضمير الجمعي عن جماهير الفعل، فيقول:

– من رأنا عند مفترق الشهادة

نحتمي بصدورنا من ليلهم

ونعوقهم

نرمي عليهم خوفهم؟

– وأننا جزنا حدود الأجدية

وارتفعنا عن مخاوفنا

قرأنا في كتاب النار

أشعار الفينيقيين ..

وجماهير الفعل قد تتسع لأبعد من حدود فلسطين، لتشمل الوطن العربي من البحر إلى البحر، إيماننا من شعراء الأدب المقاوم أن الوقوف في وجه الهجمة الصهيونية الشرسة، لا يعني المناضل الفلسطيني وحده، بل هو هم عربي مشترك.

بقيت ملاحظة أخيرة، لم نظفر بها إلا في تجربتين لشاعرين فلسطينيين، هما محمد القيسي وموسى حوامدة، ألا وهي ورود عدد من أسماء المدن والأماكن الفلسطينية في قصيدتيهما، مثل القدس، والأقصى، وبوابة القدس، وباب الخليل، وحي المغاربة، والخليل، والجلزون، وبيت جالا، والمصرارة، وطريق الإسراء. ومن الواضح أن هذه أسماء لأماكن في مدينة القدس وما جاورها. فهل أراد الشاعر بذلك أن يوميء إلى أن هذه الانتفاضة هي انتفاضة الأقصى التي سقطت "الدرة" شهيدا فيها؟ أم أراد أن يمتحن الذاكرة بوصفها العلاقة الجدلية الوحيدة بينه وبين المكان البعيد القريب؟

وهذه ملاحظة مطردة في الشعر الفلسطيني المقاوم، حيث سعى الشاعر الفلسطيني – بكل السبل – لتأكيد تشبته بالمكان، هذا المكان الذي يعاني الاحتلال، وسعي العدو

لاستلابه بتغيير اسمه وملاحه. وكان الشعر المقاوم لا يكتفي بالتعبئة، والتحريض، بل يتقدم ليقاوم في معركة شرسة مفتوحة على كل أدوات الصراع الممكنة.

كان استشهد "محمد الدرة" هو محور هذه التجارب وقلبيها، لذا، كانت صورة "الدرة" في بؤرة اهتمامهم، فتصدوا لها يشكولونها من مجموعة ضخمة من الصور الجزئية، وكانت الصور التشبيهية سيدة الموقف، وحضورها كان طاغيا على ما عداها. وحين تأملناها، وجدنا جانبا منها يتشكل وفق معايير الصور العصرية، التي تقيم علاقات بين أطراف متباعدة، مما يمنح هذه الصور دهشتها وطرافتها وقدرتها على التوهج، ويجعلها متسقة مع الموقف، مثل قول درويش "محمد دم زاد عن حاجة الأنبياء"، وقول حكم الجراح "سبقي صلاة .. ووهجا .. ونبضا"، وقول حسام اللحام "محمد غيمة من بكاء، ودماء من رحيق"، وقول محمد القيسي "محمد رعب السموات في الحدقات الصغيرة يلمع"، وقول فليحة حسن "كان لقائي سريعا به مثل طلقة .. كان لقائي بطيئا به مثل دمعة"، ومثل قول موسى حوامدة، التي شكلت صورته عنقودا من التشبيهات المتراكمة، التي حاول من خلالها تكوين صورة انتشارية، تسعى إلى استقصاء صورة الشهيد بكل جوانبها :

-أنا صقر الذرى يا ابي

رعدة الأنبياء

باب المدى

زكاة الفقراء

طهارة الحدود

-اسمي خاتم الذل والهزيمة

فاتح النصر وترنيمة الرجاء

كما وجدنا جانبا آخر من تلك الصور التشبيهية يتشكل على نحو مألوف، مثل قول درويش "محمد ملاك، وجهه كالضحى"، وقول أحمد منصور "حمل أنا، كالكسير، كالكسيح، كالعين في الأجنان، كالسمك في الماء، وقول الشيخ عائض القرني "كأنه بدر، أنت هيكل مجد، نهر الدماء"، وقول أيمن العتوم "رصاص الغدر، شهداء القدس كالحمم، لكنهم كغناء السيل"، وقول عبدالعزيز بن العزاز "كمثل الصقر، نار الحقد، شكيمة كسعد أو صلاح، ويجعلهم كمنزور الرياح".

والملاحظ أن هذا النوع من الصور التشبيهية حفلت به التجارب العمودية، التي ما زالت تنهل من معين التراث لغة، وتصويرا، وإيقاعا. ويمكن أن نضيف إليها بعض التجارب حديثة الشكل، مثل قصيدة عبدالرحمن العشماوي، وقصيدة شفيق عجاج بن مفرج اللتين حرمتهما التقريرية والنثرية وهج الخيال، فلم يبق لهما من تجربة الشكل الجديد في الشعر سوى التخلص من وحدة الوزن والقافية، حيث استسلم العشماوي وصاحبه لتقريرية النثر، فلا نرى في تجربتيهما بناء شعريا حديثا، ولا لغة عصرية، يفجر فيها صاحبها علاقات جديدة بين عناصرها، ف وقعت تجربتيهما في مزلق الواجبات الاجتماعية.

لكن حين يرد مثل هذه الصور عند درويش نجده يسعى من خلال تلاحق عدد منها إلى رسم صورة كلية، فلا تظل هذه الصور الجزئية منعزلة داخل السياق العام للتجربة، كما هو الحال في استخدام التجارب السابقة لها، مما يفقد هذه الصور طرافتها، ويوقعها في شرك الألفة.

وقد كانت صورة السيد المسيح مصلوبا هاجس عدد من الشعراء، وهم يبحثون عن لغة تليق بالتعبير عن الظلم الفادح الذي وقع على محمد الدرة. وهذه الصورة الرمز كثيرة الدوران في تجربة الشعر الفلسطيني المقاوم، وبخاصة في شعر محمود درويش. ذلك لأن الشاعر العربي الذي يعيش في الأرض المحتلة يحس أنه مصلوب هو وشعبه وأرضه. فقصة الصليب – منذ أن أعدده اليهود لقتل السيد المسيح، الذي يمثل الدعوة إلى الرحمة والعدل – هي رمز الفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان. ونجد مثل هذه الصورة في بعض مراثي الدرة، لكل من محمود درويش، وأحمد منصور، وعلي الطائي، وناصر شبانة. ومنها قول درويش :

محمد

يسوع صغير ينام ويحلم في

قلب ايقونة

صنعت من نحاس

ومن غصن زيتونة

ومن روح شعب تجدد

وإذا كانت صورة "السيد المسيح مصلوبا" قد أسعفتهم في تصوير جانب من مشهد الشهادة، فقد وجد بعضهم في صورة النبي موسى (عليه السلام) مخلصا لقومه في رحلة الضياع مادة خصبة، يتراسلون معها في تصوير طفل الحجارة بنموذجه الفذ "محمد الدرة"، وهم يرونه – أيضا – مخلصا لشعبه وأمته من ضياعهما المحتوم، ومن ذلك قول محمد ضمرة :

فاضرب إذن حجرا ليفجر ماءه مثل الفرات لكل عجز شافيا

وافتح بموج البحر دربا موصلا للعابرين وخل صوتك حاديا

وقول عباس أمير :

ومطمئنا كنت تسري، تضرب الحجر المطل على عصاك، وتحسر الآيات عن

معنى يشف، عن اثني عشرة عينا، وانفجرت

كأنما، كنت اقترحت نبوءة لتفجرك

وقد لاحظنا في تجربتي عدنان النحوي، ومريد البرغوثي أن الحوار الممتد في الأولى قد أغنى عن الصور الخيالية الجزئية، وفي التجربة الثانية أغنى عنها الحس الدرامي الذي لف التجربة كلها من خلال تقنية الحلم. مع ملاحظة نزوع البرغوثي إلى الصور البصرية في قصيدته، مثل قوله :

فهذي حقيته المدرسية مثقوبة

بالرصاص،

على حالها،
ودفاتره غيرت لوها،
والمعزون ما فارقوا أمه.

بقي أن نقول بأن هذه التجارب التي كانت تتغيا مخاطبة جمهور عريض، وتسعى إلى تشكيل وعيه النصالي، قد استغنت تماما عن توظيف الأسطورة والاعتماد على الرموز، وتجنبت الدخول في دوامات الحداثة، وجاءت - كما أراد لها أصحابها - مصابيح تضيء كل البيوت، والعقول، والقلوب .. عملا بنصيحة درويش شاعر المقاومة الأكبر :

قصائدنا بلا لون
بلا طعم، بلا صوت
إذا لم تحمل المصباح ..
من بيت إلى بيت
إذا لم يفهم البسطا معانيها
فأولى أن نذريها
ونخلد نحن .. للصمت

لقد تنوعت مراثي الدرة، فمنها تجارب عمودية، وأخرى من شعر التفعيلة، وثالثة من قصائد النثر. وليس هذا ما نحن بصدده في دراسة الإيقاع، وإنما ما يعيننا من هذه التجارب إيقاعيا، هو مقدار تورطها في، أو تجنبها لمزلق الخطابية أو ما يسمى بقصيدة الأذن.

فهذه تجارب انبثقت من موقف سياسي مقاوم، وشاعت فيها الأساليب الطلبية على نحو ملحوظ، وتسربت إلى كثير منها لغة لاهبة، مما وضع أكثرها في مواجهة ابتلاء خطابية الشعر المقاوم. وتجاوز هذه المحنة - ولا شك - بحاجة إلى موهبة، ولباقة، وذوق .. وقد أو مانا - أحيانا - أثناء دراسة الموقف ودراسة اللغة إلى شيء من ذلك.

ويمكن القول بأن التجارب التي برئت تماما من هذا الامتحان العسر قليلة، مثل قصائد درويش، والبرغوثي، وعلي الطائي، وفليحة حسن، وحسام اللحام. وقد استطاعت هذه التجارب أن تحقق المعادلة الصعبة في الشعر المقاوم. ومن الواضح أن محمود درويش قد بدأ يخاطب وعي متلقيه أكثر من مخاطبته لمشاعرهم منذ أن أصدر ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، فبدأنا نلحظ ميله إلى هدوء النبرة، وتبسيط اللغة، والتخلص من المرتكزات الصوتية المجلجلة.

أما الشاعر البرغوثي فتجربته التي بين أيدينا تأتي متسقة تماما مع التحقيق الصحفي الذي أجرى معه مؤخرا، وصرح فيه بأن مشروعه الشعري يتمثل في محاولة الابتعاد عن قصيدة الأذن بضجيجها اللغوي، ومفرداتها اللاهبة، وأنه يسعى جاهداً إلى "تبريد اللغة"، تجنبنا لتلك اللغة العالية الصوت، التي تصلح للغزل الكاذب لا للحب، وتصلح للرجل السياسي لا للبرامج، وتصلح للدعاء لا للصدق، ولا يعني ذلك أن البساطة أمر هين، فهي شيء معقد، وإن أهم ما يمكن أن يصل إليه الشاعر هو أن يجعل تعقيد النص يفضي إلى البساطة. (١٨)

لذا، فقد هتياً لهذه التجارب من الإيقاع الداخلي ما أغناها عن صخب الإيقاعات الظاهرة، وجعلها أقدر على ملامسة وعينا ومشاعرنا على نحو حميمي دافئ.

وهناك مجموعة أخرى من التجارب تفاوتت بتورطها في اللغة العالية الصوت، واستخدامها لتلك الأساليب الطليبية الخطابية، لكننا نظفر فيها بإيقاعات داخلية متفاوتة في ثرائها. ولعل أكثرها توفيقاً قصيدتا محمد القيسي، وحكيم الجراح، يليهما تجارب ناصر شبانة، وغازي الذبية، وعباس أمير، وأحمد منصور.

وهناك بعض التجارب التي شحبت فيها الإيقاع الداخلي، وتراجع حظها منه على نحو لافت، مثل قصائد عبدالرحمن العشماوي، وعامر عبد الأمير، وشفيق بن مفرج، ورياض العزة، ولم يكن مرد ذلك إلى اللغة العالية الصوت، ولكن مرده الوقوع في شرك ضرورة (تسجيل موقف)، أو لتواضع الموهبة.

أما القصائد العمودية لكل من أيمن العتوم، ومحمد ضمرة، وعائض القرني، وعبدالعزيز العزاز، فقد لوحظ أن نسيجها الصوتي مما يملأ الفم والأذن. ولم تستطع تلك التجارب - على الرغم من موسيقاها الظاهرة - أن تثري إيقاعها الداخلي. وشكلت تجربة عدنان النحوي حالة استثنائية، وربما كان للحوار الحميمي بين الابن وأبيه - الذي شغل القصيدة كلها - دوره في إثراء إيقاعها الداخلي.

لقد استرعى انتباهنا أثناء تأمل إيقاع قصيدة "محمد" لمحمود درويش، أنه قد اختار لها تفعيلة المتقارب (فعولن)، وهي تكافئ كلمة (محمد) إيقاعياً. ونحن نعلم أن الشعراء المعاصرين يجتفون كثيراً بتفعيلتي المتقارب والمتدارك، ولكن تجربة درويش بحاجة إلى وقفة خاصة. فهو يفتح مقاطع قصيدته السبعة بكلمة واحدة، هي "محمد"، وهي عنوان القصيدة، وهذا الإلحاح من الشاعر على كلمة بعينها، أو عبارة بعينها أكثر من سواها، يكشف عن اهتمامه بها، وبهذا يصبح التكرار جزءاً مهماً من البناء العضوي للقصيدة، لا مجرد صدفة أو حلية (١٩). ففي تجربة يكون "محمد الدرّة" بؤرتها، لا نستبعد أن يقترح الشهيد إيقاع قصيدته، وأن يصبح استهلال اسمه لكل مقطع منها ضرباً من اللوازم الموسيقية الضابطة لإيقاعها الموحد.

وحين حاولنا تلمس ذلك في سائر التجارب، وجدنا ثلاثة قصائد أخرى تقيم بناءها الإيقاعي على تفعيلة (فعولن) وهي من التجارب الهامسة، التي تخلت عن اللغة العالية الصوت، لكل من: مريد البرغوثي، وفليحة حسن، وحكيم الجراح.

ولعل دراسة إيقاعية مستأنية لمراثي محمد الدرّة يمكن أن تكشف عن صلة أعمق وأبعد من ذلك.

وحين نتأمل أبنية هذه المراثي، نجد أنها تتراوح بين بناء تقليدي، وبناء حديث عضوي، وبين تجارب أخرى تحاول البناء العضوي فيخونها التوفيق.

أما التجارب العمودية، فقد غلب عليها ذلك البناء الكلاسيكي، الذي يقوم على منطق التراكم. أما التجارب الأخرى ذات البناء الحديث العضوي، فأولها تلك المجموعة من القصائد التي اتكأت على تقنية الحوار المتخيل بين الابن وأبيه في لقطة الموت، وألحت على

استفراغ طاقة الحوار، مما هياً لها بناء عضوية متماسكا. وخير ما يمثل ذلك تجارب أحمد منصور، وعباس أمير، وعدنان النحوي. أما قصيدة الدكتور حكيم الجراح، فهي قصيدة تمتاز بكثافتها، واعتمادها لغة الومض، بالإضافة إلى تقنية الحوار، ولكنه حوار بين الشاعر الذي تقمص دور الأب وبين الفتى الدرة، مما أتاح لتجربته بناء متميزا.

وأما الشعراء الكباران درويش والبرغوثي، فقد قدما بناء عضوية يرتكز على تقنيات السرد الحديث، حيث اعتمد درويش على تقنيتي المونولوج، والاستدعاء من الذاكرة، واعتمد البرغوثي على تقنية الحلم، فالقصيدة كلها حلم، وتذكر ببعض الأعمال السردية القصيرة التي تتوسل بتقنية الحلم، وتأتي اللقطة الأخيرة منها لتحدث المفارقة، وتنقلنا من عالم الحلم الجميل إلى دنيا الحقيقة المرة والواقع الأليم:

-وعند الصباح تهاشم أهل الجوار بأن

الرواية

محض خيال،

فهذي حقيته المدرسية مثقوبة

بالرصاص ...

-ثم كيف يعود الشهيد إلى أهله، هكذا،

ماشيا

تحت قصف مساء طويل!؟

كما أن روح السرد التي أطرت تجربة علي الطائي كانت وراء بنائه المتنامي المحكم، فجاء ختام القصيدة، الذي كشف عن رؤيته المستقبلية، وكأنه نهاية منطقية لتراتب الأحداث وتناميها، حيث يقول في المقطع الرابع، ولم تكن الرؤية قد اتضحت :

البرد يحاصر الأرض المحتلة من جميع الجهات

فهل ستترل الأمطار؟

لو تترل الأمطار !

ولكنه يختم قصيدته بقول :

فهل ستترل الأمطار ؟

ستترل الأمطار يا فتى المطر.

ومن التجارب الحديثة التي سعت لتحقيق شروط هذا البناء العضوي، ولكنها لم توظف تلك التقنيات التي منحها حدث الشهادة لقصيدة الانتفاضة من حوار، ومونولوج، واستدعاء من الذاكرة، وحلم ، وحس درامي .. تجارب ناصر شبانة، وغازي الذبيبة، وفليحة حسن، وحسام اللحام.

ولعل تجربة ناصر شبانة بحاجة إلى وقفة قصيرة، فقد استعان بتكرار جملة شعرية، هي عنوان قصيدته " يا دمي لا تصدق رصاص الكلام"، وذلك في استهلال القصيدة، وفي ختام مقاطعها الخمسة، في محاولة منه لتأطير مقاطعها بجملة شعرية تضمن لها بناء فكريا وإيقاعيا محكما. ولكن المتأمل للتجربة يلاحظ أن المقاطع لا تتواشج بمنطق التنامي والتأزر، بقدر ما تتواصل بمنطق التوازي.

بقي أن نشير إلى تلك التجارب ذات الشكل الحديث، ولكنها لم توفق في تحقيق بناء عضوي محكم قائم على منطق التنامي بين عناصرها الفنية، نظرا لحاجتها إلى مزيد من التكثيف لتخليصها مما ألم بها من زوائد لغوية، ومن ترف لغوي. ومن أصحاب تلك التجارب موسى حوامة، وعبدالرحمن العشماوي، وعامر عبد الأمير. وكانت مشكلة موسى حوامة تتمثل في رغبته بأن يقول كل شيء. فلو تخلى عن هذه الرغبة، وتخلص من بعض التكرارات التي لا تخدم بناءه الإيقاعي والفكري لاستطاع أن يحقق لتجربته بناء أنضج وأكمل.

الخاتمة

تقدم مراثي "محمد الدرة" التي بين أيدينا صورة لحركة شعر انتفاضة الأقصى. وهي تجارب تنتمي إلى عدة أقطار عربية، وتتنوع في شكلها بين الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، ولكن يوحدتها هم مشترك، وتمحورها حول موضوع موحد، وانتمائها إلى الأدب المقاوم.

فعلى مستوى الموقف، فقد صدرت عن موقف سياسي مقاوم، كانت له تجلياته من التعريض بالخذلان العربي، وإدانة الهجمة الصهيونية الشرسة، وتصوير استشهاد الدرة، والدعوة إلى الجهاد انطلاقاً من رؤية متفائلة بالنصر والتحرير. ولعل مشهد استشهاد الدرة كان أكثر هذه التجليات عناية، فافتن الشعراء في تصويره بكل دقائقه.

على هذا النحو أخذت قصيدة انتفاضة الأقصى تتشكل من مجموعة من المحاور، وغدا الشعراء ملتزمين بتحقيق تلك المضامين كافة، أو بتحقيق أكثرها، مكرسين بذلك تقاليد فنية لقصيدة انتفاضة الأقصى، ولكنها تقاليد تكاد توقعها في شرك النمطية، تلك النمطية التي لم يفلت منها إلا النادر من تلك التجارب، مثل تجربة محمود درويش، ومريد البرغوثي.

وقد كان لهذا الموقف المقاوم أثره الجلي على أدوات التشكيل لهذه التجارب على مستوى اللغة، والتصوير، والإيقاع، والبناء.

ومما لا شك فيه أن انتفاضة الأقصى هي الدورة الثانية لانتفاضة الحجر الأولى، وهي امتداد طبيعي لها، تلك الانتفاضة التي تركت بصماتها على قصيدة الشعر العربية، فمناحتها تجليات خاصة على مستوى الموقف، وشحنها بمضامين جديدة، ولغة جديدة، وأساليب جديدة في التعبير، ودخلت بها إلى حداثة جديدة.

ولذلك واجه شعراء مراثي الدرة أكثر من تحد أثناء تشكيلهم لتجارهم، كان أولها مزلق الوضوح. فكيف يمكن للشاعر أن يكون واضحاً وعميقاً في آن واحد، دون أن يقع في شرك سذاجة التعبير، وبساطة الإيقاع وشحوبه، ودون أن تفقد التجربة قدرتها على التوهج؟

وكان ثانيها مأزق الخطابية. فكيف يستجيب الشاعر لمطالب الموقف تعبيراً، باستخدام مجموعة من السياقات الطلبية دون أن يقع ضحية الضجيج الخطابي التعبوي، الذي يملأ الفم والأذن، ويجول دون ملامسة وعي المتلقي، وولوج مسار روحه؟

وقد أفضى المأزق السابق إلى ابتلاء آخر، يتمثل في توريط كثير من تلك التجارب فيما يسمى "بقصيدة الأذن"، التي يتوسل مبدعوها لتشكيلها بتلك اللغة اللاهبة، والعالية الصوت، وبالتالي لم تستطع موسيقاها الظاهرة أن تثير إيقاعها الداخلي.

وعدا ذلك، يمكن القول بأن هذه التجارب قد أفضت إلى جملة ملاحظات على مستوى الموقف والتشكيل، يمثل بعضها تكريساً للتقاليد الفنية لتجربة الشعر المقاوم، ويمثل بعضها الآخر منحى فنياً جديداً، يتصل بمحدث استشهاد الدرّة، وانتفاضة الأقصى المباركة، وهي على النحو التالي :

- التحام الشاعر العراقي بخاصة بمشهد استشهاد الدرّة، والذي رأى فيه حصاره، وجرحه، ودمه...

- الرؤية المتفائلة في ختام مرثي الدرّة، والتي تصل - أحياناً - حد اليقين. لكن مع غياب القصيدة التي تعد في مجملها رؤية متفائلة.

- امتزاج ذات الفرد بالضمير الجمعي من خلال "نا" الفاعلين، أو ضمير "النحن"؛ ليعبر الشاعر عن جماهير الفعل العربي التي قد تتسع لأبعد من حدود فلسطين.

- تشبث الشاعر الفلسطيني بخاصة بالمكان، مما دفع بعضهم إلى إيراد أسماء عدد من المدن والأماكن الفلسطينية.

- توظيف صورة المسيح (عليه السلام) مصلوباً للتعبير عن فداحة الظلم الذي وقع على "محمد الدرّة"، والتراسل مع صورة موسى (عليه السلام) مخلصاً لقومه في رحلة ضياعهم، للتعبير عن أثر طفل الحجارة في شعبه وأمتة، ممثلاً في "محمد الدرّة".

- حوار لقطة الموت / الشهادة بين الابن وأبيه أثرى الكثير من التجارب بالحويوة، والحميمية، وبتماسك بنيتها، وربما أغنى هذا الحس الدرامي بعضها عن استخدام الصور الجزئية.

- استغناء هذه التجارب عن توظيف الأسطورة والرمز، وتجنبها الدخول في دوامات الحداثة سعياً لمخاطبة قاعدة جماهيرية عريضة.

- تجاوز بعض التجارب "قصيدة الأذن" إلى قصيدة يسعى صاحبها جاهداً إلى تبريد لغتها، وصولاً إلى تلك البساطة المعقدة، التي تضمن لتلك القصائد إيقاعاً داخلياً ثرياً.

- اتخاذ تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) وحدة إيقاعية لبناء عدد من قصائد شعر التفعيلة، وهي تكافئ كلمة (محمد) إيقاعاً. فهل اقترح الشهيد إيقاع قصيدته؟ ربما، فالدراسة لا تستبعد ذلك.

- استعانة بعض الشعراء بتقنيات السرد الحديث لتحقيق بناء عضوي لتجارهم، مثل المونولوج، والحوار الظاهر، والاستدعاء من الذاكرة، والحلم، والحس الدرامي. والملاحظ أن أكثر هذه التقنيات مما يتطلبه مشهد استشهاد الدرّة.

هوامش الدراسة :

- (١) هناك خلل عروضي في الشطر الثاني من البيت.
- (٢) راجع في ذلك :
- محمد شحادة عليان - الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني - دار الفكر بعمان - ١٩٨٧ - ص. ٣٠٥.
- د. صالح أبوأصبع - الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٧٩ - ص. ٢٩٤ وما بعدها.
- د. عبدالرحمن ياغي - حياة الأدب الفلسطيني الحديث - دار الآفاق الجديدة بيروت - ١٩٨١ - ص. ٢٩٠.
- رجاء النقاس - ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء - دار سعاد الصباح - القاهرة - ١٩٩٢ - ص. ٦٥.
- (٣) راجع :
- د. عبدالعزيز المقالح - صدمة الحجارة .. دراسة في قصيدة الانتفاضة - دار الآداب - بيروت - ١٩٩٢ - ص. ١٥٤-١٥٥.
- (٤) حين استشهد محمد الدرّة، أذاعت بعض وكالات الأنباء خبر استشهاده باسم رامي، لذا، رثاه بعضهم على أنه رامي، مثل محمد ضمرة في قصيدته "من سواك راميا".
- (٥) ظواهر حديثة في شعر المقاومة - شعر أحمد الريماوي نموذجاً - د. أحمد الخطيب - منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين بالسعودية - ١٩٩٦ - ص. ١٨.
- (٦) محمود درويش - مختارات شعرية - تقديم توفيق بكار - دار الجنوب للنشر - تونس - ١٩٨٥ - ص. ٣١١.
- (٧) نزار قباني - ديوان ثلاثية أطفال الحجارة - منشورات نزار قباني - بيروت - ١٩٨٨ - من المقدمة.

- (٨) انظر : د. إبراهيم خليل - الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي - دار الكرمل للنشر والتوزيع - ١٩٨٩ - ص. ٣٧، ٤٩، ٧٣.
- (٩) أنظر : صدمة الحجارة - ص. ١٢٧.
- (١٠) راجع : المرجع السابق - ص. ٦١.
- (١١) راجع : الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي - ص. ٢٩.
- (١٢) راجع في مفهوم الصورة الانتشارية : شاكر النابلسي - مجنون التراب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٧ - ص. ٦٢٩. وانظر : حيدر توفيق بيضون - محمود درويش .. شاعر الأرض المحتلة - دار الكتاب العلمية - بيروت - ١٩٩١ - ص. ٨٩.
- (١٣) راجع : صدمة الحجارة - ص. ٨٩.
- (١٤) شاكر النابلسي - رغيف الخنطة والنار - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٦ - ص. ١٣٨.
- (١٥) محمود درويش - شيء عن الوطن - دار العودة - بيروت - ١٩٧١ - ص. ٢٧١-٢٨٢.
- (١٦) انظر : توماس مونزو - التطور في الفنون - ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧١ - ص. ٢٤١.
- (١٧) راجع : - رجاء النقاش - محمود درويش .. شاعر الأرض المحتلة - ص. ٢١٠.
- نادي ساري الديك - محمود درويش .. الشعر والقضية - دار الكرمل - عمان - ١٩٩٥ - ص. ١٢٨.
- (١٨) صحيفة الرأي الأردنية - الجمعة ٢٧/٤/٢٠٠١.
- (١٩) انظر : نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٨٣ - ص. ٢٧٦، ٢٩٠.