

الحدثي .. والحداثي الطبيعة الاتهامية للموضوع.. والضرورة الفنية للقصيدة

حاتم الصكر

-١-

يبدو أننا - الكتاب العرب والمهتمين بالكتابة - نصل إلى قضايا عصرنا متأخرين دائماً. هذا واضح في ما يخص الحداثة (تعريفها - مفهومها - زمنيتها ..) وتظاهراتها وتحليلاتها (قصيدة النثر - الكتابة النسوية - التجريب - مناهج النقد ..). وهذا شاهد آخر على ذلك، فما إن امتحن الشعراء العرب بأحداث ثقيلة الوقع، حتى تردّد السؤال المنسحب من جماليات الكتابة الشعرية ونظرية الأدب، إلى التداولية والموقف والرؤية؛ أو ما أسمته خطاطة الدعوة لندوة جرش النقدية (الاستجابة للأحداث الضخمة أو التفاعل معها) ..

ولعلّ من فضيلة الخلاصة تلك أنها أقصت موقف (الانفعال) بالأحداث، وهو موقف يعبر عن رؤية متخلفة تضع الشعري وراء الحدثي، يتبعه ويحاول استيعابه وتمثيله، وفنياً: موازاة وقعه ومباراة أثره. لكن النقطة الأكثر إثارة للتأمل والمساءلة هي تشخيص التعارضات بين مفاهيم الحداثة التي (تنأى) بالعمل الشعري عن المباشرة والمضمونية، وسخونة الحدث ودراميته وآثاره الثقافية والوطنية والإنسانية ..

تعطينا اللغة العربية على المستوى الصرفي مفارقة أخرى، فالألف الفارقة بين الحدثي والحداثي، تنشط ذاكرتنا اللغوية بكمائن المعجم ومفارقاته.

والاشتقاقات والجذور التي تجعل من الحداثة (حدثاً) لم يؤلف من قبل، فهي أصلاً (حدث) لكنه ذو جذّة وخروج على السائد والمجتزئ.. هذه التناغمات الصوتية التي تباعد - مفهوماً -

بقدر مقاربتها صرفياً، جلبت انتباه شاعر ألماني معاصر هو يواخيم مارتوريوس حين كتب قصيدته عن معاناة شعب العراق الطويلة وحاول تهجئة العذاب والجمال معاً في (حروف الأبجدية العراقية) - عنوان قصيدته - فوجد تحت حرف (الراء) تناغم الحرب والحب بفارق الراء الوسطى التي لمعها الدكتاتور^(١)... فكان يريقها قنابل موت ودمار طبعاً إتماماً كما اكتشف الشاعر نفسه تحت حرف (د) أن العراق:

بلد راعف بالعطش والأحلام^(٢)

وسوف يقتله الظماً إذا نزل المطر!

هل كان مارتوريوس يحيل إلى أنشودة المطر للسياب حين عرض تناقضات المطر والظماً ودلالاتها الرمزية:

مطر.. مطر.. وفي العراق جوع!

أياً ما يكن الأمر فالحديثي والحداثي يتقابلان بضدية واضحة، رسخت في أطروحات الحداثة العربية وارتضاها أنصارها وخصومها، فالغموض مثلاً أبرز مزايا النصوص الحديثة، بمبررات الضرورة الفنية، ومستويات التمثيل وتبدلات الوعي باللغة والصورة والإيقاع، لكن الغموض - ذاته - هو أبرز المعايير التي يأخذها الخصوم على شعر الحداثة، فكيف يلائم الغامض الواضح، بل كيف يرى النص خطته وهو فاقد النظر تحت قوة ضوء الحدث؟

-٢-

في مجال نظرية الأدب، تنبّه منظرو الحداثة إلى هذه الثنائية الضدية، ولا يكاد مؤلف في الحداثة أو أحد مظاهرها يخلو من تأملها.

فالحداثة لا تستخدم اصطلاحياً للدلالة على المعنى الزماني ما دامت ذات اشتراطات فنية؛ من هنا يصبح انتماء نصوص أي عصر (غير عصرنا) إلى الحداثة ممكناً بوجود تلك الاشتراطات، كما يصبح ممكناً سلب تلك الصفة من نصوص معاصرة لنا.. وبصدد (الحدث) تتوجه نصوص الحداثة لا إلى (النأي عنه) فحسب، بل نفيه كلياً، كي لا يكون للموضوع وجود متعين يوجه قراءة القارئ، كما يسلب قلب ذلك موقف الشاعر ورؤيته ويصعّرها داخل حدوده.

وفي تطورات خطاب الحداثة برزت موضوعة (التمثيل) وإعادة التمثيل للموضوع وتدرجاته: فكرة أو مضموناً أو حدثاً.

لكن الوظيفة التمثيلية للغة الشعر رغم حداثة الظاهرية لكونها تهضم المادة وتعيد إظهارها كما يظهر الطعام في الدم: خلايا وحجيرات وليس غذاءً محدداً، رفضت من المنظرين التفكيكيين خاصة ونقاد القراءة والتلقي الذين رأوا صواب ما ذهب إليه بيتس من أن الشعر الحديث هو «التعبير الواعي عن الصراع بين وظيفة اللغة كتمثيل، وبين اللغة كفعل ذات مستقلة»^(٣).

وهكذا صار حضور أي موضوع خارجي شيئاً زائداً بل أصبح بعبارة يابوس (اختفاء الموضوع هو الثيمة الأساسية).^(٤)

يقابل ذلك ويكمله في برنامج الحداثة وما بعدها: إقصاء (المعنى) لصالح تعدد الدلالات الأشمل من وحدة المعنى والمغزى..

بعد مراجعة وظيفة اللغة والموضوع والمعنى يصل التنظير الحداثي إلى (الصورة) التي كانت وظيفتها التقليدية: أن تجعل المعنى يبرز بحيوية أكثر؛ وجرى تبني رأي مالارميه المخلص في أن الصورة المجسدة لا تؤدي إلى رؤية أوضح؛ فما دامت الكلمات لا تملك معاني نهائية بل دلالات يتيحها الاستخدام الشعري داخل النص؛ فإن مفهوم (الصورة) سيتخذ مداه خارج الوظيفة التمثيلية، وداخل سياق النص فقط. وبشأن (الذات) تشدد أطروحات الحداثة على أن الشاعر ينتقل عبر الذات إلى ما وراء الذات^(٥) ويعكس وعيه بالصراع المتواصل الذي يقابل الذات، لا الصراع الذي يحصل خارجها: حدثاً أو موضوعاً.

-٣-

يتوفر (الحدث) بما له من مفردات فاعلة، وزمنية ودرامية واضحة، على قدرة أصفها بأنها ذات طبيعة إتهامية، سرعان ما تحيط بالنص وتتخلله وتنتشر في نسيجه، مانعة ظهور العناصر التي تشكل هويته الفنية؛ وتساعد عملية التلقي في ترجيح (الحدث) خارج النص على أية كيفية تمثيلية له داخل النص، فوق (الحدث) أشد قوة، وأوضح صورة، وأبلغ تعبيراً من أية صياغة فنية له، أو صلة به، حتى لو افترضنا في النص قدرة على اختيار نقاط تماس دالة للدخول إلى الحدث، أو ابتكار زوايا نظر جديدة بصدده..

لذلك - ربما - صار من الضروري الابتعاد زمنياً عن الأحداث الكبرى لتتوفر إمكانية احتوائها فنياً بعد هدوئها، وفراغ المتلقي من دويها وهي مسافة ضرورية أيضاً لتأمل الحدث قبل تمثيله، وضمان الخلاص من أثره المباشر في الشاعر نفسه؛ أي أن مطلب المسافة الزمنية هذا يخص الشاعر ومتلقيه في آن واحد.

لقد نبّه نقاد القراءة والتلقي إلى «أن الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف؛ لأنها تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على «الكلام»..»^(٦) فالحدث من جهة تاريخيته سيكف عن خلق الأثر، فيما تمتلك النصوص قدرة الحديث إلى المتلقي بصيغة الحاضر، وهو ما يظهر أيضاً ليس في صلة النص بالتاريخ كحدث، بل عبر صلة النص بالحياة والواقع اليومي وأحداثهما أيضاً، فعند نفي المهمة الانعكاسية أو المرآتية للأدب باعتبارها (نسخاً) للواقع ومفرداته وأحداثه وليست (خلقاً) فنياً لها، سيظهر جلياً التعارض بين جماليات العمل ونثرية الحدث ومباشرته، ولا يمكن هنا قيام العمل بأثر جمالي في متلقيه إذا تحددت وظيفة هذا العمل بالنسخ^(٧).

-٤-

حلل إشكال التعارض بين وقع الحدث وأثر النص، جرى تكييف المصطلحات والمفاهيم: فكاتب

مثل برتولد بريخت لا ترضيه المفاهيم الميكانيكية المتحصلة من (الواقعية) وتحديد براءة الأديب باحتواء مفردات (الواقع) ومحاكاتها، لذا يقدم لنا بريخت فهماً خاصاً بالواقعية إذ يدعو إلى واقعية تقوم على «اكتشاف علل تعقيدات المجتمع» ولما كان الواقع نفسه غير مستقر أو متعين فإن طرائق تقديمه أدبياً يجب أن ينالها التغيير والتنوع معاً «فالمضطهدون لا يعملون بالطريقة نفسها في كل زمان ولا يمكن تعريفهم بالشكل نفسه دائماً.»^(٨)

وفي ظني أن محاولة اقضاء الحدث والاكتفاء بتمثيل أثره قد أزعجت الواقعيين وشوشت مرآياهم التي يرفعونها أمام الواقع، لذا حاولوا من طرفهم التقدم بحلول جمالية وسطى، وهو ما سيشتيع تحت مسميات مكيفة مثل (الواقعية الجديدة) و(جماليات الواقع) أو اكتشاف قوانينه الفاعلة لا سطوحه.. وهو دور منوط بالنقد أيضاً حيث يدعو لوكاش إلى «أن ينفذ النقد عميقاً إلى قوانين الواقع الموضوعي الخفية وغير المدركة مباشرة لأنها ليست قائمة في السطح»^(٩) وبالتالي لا تفعل مفردات العمل الفني أثرها في القراء «إلا إذا اتخذ تصويرها في العمل الفني شكلاً من الخلق الأدبي»^(١٠) لكن المهمة الانعكاسية ستتراجع وتتقدم المهمة الفنية للعمل، ونعود نحن بدورنا إلى إشكالية تنافر الحدث والنص الحديث، لكن تراجمات الماركسيين والواقعيين لا توصلهم إلى حد الإقرار بهذا التنافر، فرؤية الحدث هي جزء من إيديولوجيا لا بد أن يحتويها النص، ولا فصل إذن بين عناصر النص الجمالية وعناصره الإيديولوجية ولا عزل، وإن جرى ذلك فإنما هو لأغراض الدراسة وليس تمييزاً حقيقياً كما يرى تيري ايغلتنون^(١١).

وهذا التصالح بين الجمالي والحداثي سيكون مرتكزاً للشق الماركسي من البنيوية، أو ما عرف بالبنيوية التكوينية التي رفضت مفاهيم الانعكاس والنسج، لكنها رفضت قراءة النص مغلقاً على بنيته ومستقلاً بذاته. لكون ذلك جعل أبرز منظري التكوينية متهمين من طرفين متناقضين: فالماركسيون المتشددون يرون في مفاهيم لوسيان غولدمان عن (رؤية العالم) التي تجسدها بنية النص، تحريفاً نظرياً، ويصفها البنيويون المدرسيون بأنها (حتمية متحركة)^(١٢).

وقد لاقت المصالحة التكوينية هوى كبيراً في نفوس نقاد الحداثة العرب الآتين من حاضنات ماركسية ويسارية، فجرى تبني أفكارها وظهر أثرها في دراسات كتاب مثل يمني العيد، ومحمد بنيس، وفاضل ثامر وغيرهم، وبرزت في تطبيقاتهم النقدية وممارساتهم التي تجاوزوا فيها أطروحات حسين مروة والماركسيين التقليديين العرب عن الواقعية التي يسميها مروة (الجديدة أو الحديثة) ويرى أنها تركز إلى مفهوم شامل عن (العامل الموضوعي) لكن ذلك لم يمنعه وهو يحلل قصيدة خليل حاوي (لعازر عام ١٩٦٢) أن يسحب النص إلى مغطس الحدث المباشر فرأى أن الشاعر أراد «أن يعالج فكرة انبعاث منتظر في حياتنا العربية يطلع من قلب أحداث هذا العام»^(١٣) ملغياً الدلالات الرمزية والتناصت مع الأسطورة لعكس أزمة وجودية عارمة كان الشاعر يمر بها..

وليس بعيداً عن ذلك ورغم التكييف البنيوي واللساني لخطابها النقدي، ما تفعله يمني العيد وهي تحلل قصيدة محمود درويش (أحمد الزعتر) فترى أن «منطق حركة الواقع هو منطق حركة البناء الفني للقصيدة»^(١٤) لذا تلاحق وجود الشخصية الشعرية (أحمد الزعتر) في الواقع

وليس على مستوى تكوينه وخلقه شعرياً، فلا يعود غريباً اغفالها الايقاع والتركيب في النص وتركيزها على المضامين..^(١٥)

-٥-

إذا ما استقصينا تفوهات شعراء الحداثة حول إشكالية الحدث كفعل خارجي له دوي تنفر منه نصوصهم المستجيبة لضرورتها الداخلية، ومنطقها، وإيقاعها الخاص، فسوف نجد أمثلة للوعي بهذه الإشكالية التي لم تخل منها حتى (بيانات) الحداثة، أو إعلاناتها، وأي مانفستو حدثي يواجه المتلقي والعالم بأفكاره بعيداً عن النصوص.

فأدونيس يعلن في بيان الحداثة (بنسخته الأولى ١٩٧٩) أن القصيدة - النص « لا تعود مجرد خيط نفسي أو فكري أو مجرد سطح انفعالي، وإنما تصبح نسيجاً حضارياً، شبكة/ فضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم»^(١٦) وفي النسخة الملحقة بالبيان (بعد ثلاث عشرة سنة) يشخص مظاهر انحطاط الشعر العربي وتهميشه فيرى أن الشعر صار ملحقاً «بالحادثة والشيء: الحادثة العابرة التي تذوب في زمنية الذاكرة، والشيء الجزئي الذي يذوب في الشيء النموذج.»^(١٧) ويقترب بيان قاسم حداد وأمين صالح بشكل أكثر وضوحاً حول علاقة النص بالواقع فيرد فيه: «نستمد مصادرننا من الواقع، لكننا لا نعكسه ولا نحاكبه. ما نراه لا يمثل حقيقة الواقع، بل صورة مصغرة ناقصة، وغالباً ما تكون زائفة ومشوهة. خلف ما نراه يكمن النصف الآخر، المكمل الذي هو ربما أوسع وأشمل. إننا نحاول الوصول إلى هذا المستتر الخفي بأدوات الحلم والمخيلة»^(١٨) ولا تخفى نبرة المصالحة في بيان حداد - صالح بين الواقع والفن، فكان الحل هو افتراض وجود آخر للواقع، عميق ومختلف، أوسع وأشمل، فلا بد من الوصول إليه بأدوات حدثية هذه المرة: الحلم والمخيلة...

وبأوضح من ذلك يجسد محمد بنيس في (بيان الكتابة) تابعة الشعري للسياسي رغم تكبيره للولادة السياسية أو ما سمّاه (الشهادة) في حالة الشعر المغربي الحديث، وإقراره بوجود (سياسي حديث) قدم (إمكانات) للتحويلات الشعرية، فهو يرى أن النص الشعري جرى اختزاله «لأن السياسي قد حدّد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي، لا السؤال الشعري - التاريخي»^(١٩).

محمود درويش وحده يظل حالة خاصة في تلك التفوهات، فهو يحارب على أكثر من جبهة: نفي القراءة السياسية (النضالية خاصة) عن شعره كي لا يندرج أو يتنضد في صورة نمطية تصدر خصوصيته، وهذا يفسر لنا انزعاجه المبكر من إصاق صفة المقاومة بأي ملفوظ شعري فلسطيني في لحظة من لحظات الصدام مع الاحتلال الإسرائيلي، ويفسر كذلك صرخته: «انقذونا من هذا الحب القاسي!». وفي نيسان من عام ٢٠٠٢ يكتب درويش مقالاً مهماً في صدد ما نحن فيه من موازنة السياسي والفني أو الحدثي والحداثي، فينوب عن شعبه ليقترح آمالاً ومطامح؛ لقد سئم الفلسطيني (دور القربان)، والعيش في (فضاء الاستعارة) بينما يريد الفلسطيني - يقول درويش

« أن يحيا خارج الاستعارة. في المكان الذي ولد فيه، يريد أن يحرر حيزه الجغرافي والإنساني من ضغط الأساطير ومن همجية الاحتلال، ومن سراب سلام لم يعده إلا بالخراب»^(٢٠).

وكتجسيد لإيمان درويش بأن المقاومة بالشعر لها خصوصية الحداثة ذاتها، يتعمد أن يصدّم قارئه، فيلتقط كل ما يتصل بذلك المكان المهدهد بالانمحاء والتهجين بجزئيات لا تراها إلا عين شاعر كدرويش وبنظام خاص داخل النص يوجّه القراءة بعيداً عن الشعارات وسخونة الحدث الآني.. وهو ما جعله يقود جمهوره مضطراً إلى طريق الشعر الحديث - الحقيقي - الذي لا يتخلّى عن جوهره ليلهو بالقشور بتعبير الشاعر عبده وازن^(٢١) وذلك سيرشحه ليغدو - على يديه - حتى أكثر الموضوعات انكشافاً ومباشرة، ذا دلالة حداثية؛ فلسطين ذاتها ستصبح لغة أكثر منها موضوعاً؛ وحساً وإيقاعاً أكثر منها مسألة، ورمزاً خفياً^(٢٢) وكاعتراف قراءة يقول الشاعر أمجد ناصر - الطالع هو أيضاً من الموضوع إلى حادثة الرؤية - إنه كان لبعض الوقت يعد درويش شاعراً وطنياً وسياسياً وغنائياً، لكنه في الاعتراف متأخراً سيرى أنه شاعر يخترق الحدود والتصنيفات، شعره ليس شعر (قضية) بل شعر مؤرق «ومهجوس بالعمق بسؤال الأرض بصفتها الحيز الوحيد المتاح لنا لنحيا حياتنا فيه»^(٢٣)

لقد أفلح درويش في حل مشكلة الحدث والحداثة؛ والوطني والإنساني، والشعري والسياسي، وكذلك في حل ثنائية أكثر تعقيداً هي أنا الشاعر وأنا الجماعة التي تضغط عليه، لا من خلال إدماجها ذاته في أحداثها الكبرى ومفردات حياتها الصاخبة، بل في استعارة هذه الأنا الشعرية لخدمة الجماعة.. لكن شهادة درويش تضع الأمر في نصابه الصحيح: فهو إذ يروي في (ماذا تركت الحصان وحيداً) ما يسميه (شبه سيرة شعرية)، إنما يريد أن «تتعرف الجماعة إلى صوتها في صوته الشخصي»^(٢٤) وهكذا إذ تمتد يده إلى ما يحدث له شخصياً (حادثة الموت السريعة أو العودة من الموت إلى الحياة) كما يسميها، وكما عبر عنها في (جدارية) وحادثة مقتل المغني الذي يطارده المحتلون نهاراً، ويروي كفاحه وغربته غناءً في ليل القرية^(٢٥) واعتراف درويش بمرجعية هاتين (الحادثتين) تعطينا فرصة تأمل الكيفية التي حول درويش بها مفردات الحادثتين شعراً حديثاً، مضيفاً ومتخيلاً ومعدلاً ومستطرداً.. ولكن سيرته الشعرية (ماذا تركت الحصان وحيداً) ستظل أمثلة لأسطرة الواقع، وتفجير الشعر من ثرات اليومى وعادياته ومن الماضي وأحداثه.^(٢٦)

-٦-

حين حصلت الانتفاضة الفلسطينية الأخيرة عام ٢٠٠٠، كان عدد من الشعراء العرب في ضيافة (بيت الشعر الفلسطيني) وحين عادوا سجلوا انطباعاتهم.. يعترف الشاعر سيف الرحبي أنه منذ عودته وهو «يتهبب الكتابة حول هذه التجربة الاستثنائية ويعترف أننا «لا نستطيع أن نكتب إلا شعورنا بالعجز واليأس أمام هول المشهد وقتامته»^(٢٧).

أما زهير أبو شايب فيبدأ بتصريح واعتراف «أشعر بالحنج من دم أهلي الذي أراه من بعيد؛

وهم يذهبون إلى المعنى، ويتركون دمهم في المكان. وأنا أذهب إلى دمهم، لأختبئ فيه وأبحث عن معناه ومعناي» ثم يتساءل: «كيف نصل إلى الكتابة حين نتبع الدم...»^(٢٨) ولغسان زقطان اعتراف آخر «يبدو الشعر مكاناً غامماً تماماً هذه الأيام، صعباً وضرورياً في آن، ومثل خلاص شخصي أبحث عنه بينما يقصفون مداخل رام الله»^(٢٩).

وتعكس هذه الشهادات أو الكسر من الانطباعات دلالات مهمة؛ فهي تتراوح بين الشعور بالعجز والتهيب، أو كتابة ذلك الشعور بسبب وقوعه تحت اطار ضخم هو (هول المشهد وقتامته) - سيف الرحبي - وذلك يعني أن الشاعر وضع الحدث بإزاء التعبير عن الشعور به أو تمثيله، وكانت النتيجة متوقعة: (العجز وعدم القدرة على مباراته أو ملاحقته).

وفي مستوى آخر يستل زهير أبو شايب طرف المعادلة من (دم أهله) هم يتركونه في المكان ويذهبون إلى ما يسميه (المعنى)، بينما ينسل هو للاختباء بدمهم للبحث عن معناه. فهم يتقدمون عليه بميزة عيشهم - في - الحدث فعلياً... أما هو فيشعر بالضعف لأنه يقدم (صورة) عن دمهم في المكان.. والمكان يضغط على وعي الشاعر لأنه ملون بالدم فلا تجاربه أية كتابة..

ولغسان زقطان تجربة حياة مع هذا المكان (يعيش في رام الله قبل وأثناء الانتفاضة) لذا يُسقط على المكان لحظة شعور ووعي ظاهراتية، فيتغير الشعر الذي كان ملاذاً ليغدو (مكاناً غامضاً) لكنه (ضروري)، بل هو (خلاص شخصي).. وهنا تبدو المعادلة أوسع إذا تدرجنا بها من:

سيف الرحبي التجربة والمشهد العجز والتهيب عن كتابتها
زهير أبو شايب دم الأهل في المكان الاختباء فيه والبحث عن المعنى
غسان زقطان قصف رام الله الشعر صعب وضروري وخلص
وهذا التدرج متحصل من ثنائية تقابلية أخرى تؤسس لها ملخصها:

سيف الرحبي: الحدث/ الكتابة
زهير أبو شايب: الدم/ الفعل
غسان زقطان: المكان/ الشعر

ونرى أن ثنائية زقطان أقرب إلى اهتمامات بحثنا؛ فهو يرى الشعر رغم صعوبته الآن ضرورياً وخلصاً يصفه بأنه (فردى) أو (شخصي) وذلك يحافظ على موقع (الحدث) الذي تنطلق منه قصائده، باعتبار (الأنا) مركز تجربته ووسيلة اختباره لوجوده - في - العالم.

-٧-

يتساءل الشاعر أمجد ناصر وهو يكتب افتتاحية (الشعراء) الفلسطينية: أية كتابة هذه التي ينتجها الفلسطيني الآن؟^(٣٠) وهو سؤال يمكن توجيهه للشاعر نفسه ولجيله من كتاب قصيدة النثر الراهنة، كما يمكن توسيع السؤال في أفق آخر: هو مجال كتابة العراقي؛ وبلده محتل بعد عدة حروب وحكم دكتاتوري زائل؟

إجابة أمجد ناصر هي أيضاً ذات دلالة، فهو يرى أن المشهد الشعري الفلسطيني الجديد يحفل

السكر: الحدثي والحداثي

« بكتابة تتجنب البطولة البليغة أو البلاغية والغنائية الطافحة التي وسمت شطراً كبيراً من الشعر الفلسطيني في طوره المقاوم لتحتفي بما هو عادي وشخصي وهش ونافل » ويصل إلى نتيجة مهمة هي « أن التحدي الحقيقي الذي تواجهه هذه الكتابة، وتنجح فيه إلى حد بعيد، هو أنها لم تسمح للدبابة الإسرائيلية التي تتجول في الأحياء أن تحول تحركها الدموي هذا إلى شعار.. أن تجعل سؤال المضمون يتقدم سؤال الشكل»^(٣١)

وهذا تشخيص يدل على استقراء وتتبع للشعرية الفلسطينية من لحظة المقاومة وأصدائها الشعرية، حتى لحظة الانتفاضة وتجلياتها الشعرية، ثم مراقبة نسغ القصيدة الذي يسري داخل أحشاء الشجرة الشعرية ويمنحها شكلها وسماتها الفارقة.

ومن الطريف أن يحتوي عدد (الشعراء) نفسه الذي افتتحه أمجد ناصر نماذج لجيل جديد من الشعراء اسماهم سكرتير تحرير المجلة محمد حلمي الريشة (الشعراء الشباب في فلسطين المحتلة ١٩٤٨) ووصفهم بأنهم (نوارس من البحر البعيد - القريب) وعند قراءة نماذجهم المتراوحة بين قصيدة النثر والشعر الحر سنلمح تطبيقاً لآشارات أمجد ناصر الموجزة والدقيقة؛ فهي ترمز الحدث وتعلي شعورها بالاختناق داخل جُب الاحتلال، وتنطلق من الذات وانكساراتها وهواجسها ومخاوفها لتصل إلى دائرة الهم العام الذي لا تباشره القصائد أو تستدعيه كلاً مجملاً بأسمائه وصفاته، بل تكتفي منه بإثارة شعور بالحالة والإحساس، مما يجعل أحد الشعراء (بشير شلش) يقول:

مرضتُ بالشعر

حين كان اللوز يضحك

فجأة بين فصلين

وهامش ماطر

كأنما ليعتذر

وحين يريد العودة للبيت رمزياً بما يعنيه من رؤى وتصورات يجد أنه:

كان الطريق إلى البيت طويلاً

ماطراً

وبلا قمر.

ويستعير أيمن كامل رمز (طروادة) لتنتال رؤاه الشعرية داخل حدود الرمز المعبر عن معاناة الشاعر فرداً في عالم محاصر:

منذ حاصرت طروادة حصانها

لم يتغير في العالم الكثير

ولم يحدث شيء مما انتظرناه.

خيل كثيرة

حلمت بدخول طروادة

ومنها كتابي الأول

ديوان مليء بالفرسان والخسارات
لم يلتفت إليه النقاد
ولم يعبأ به حراس الأسوار
بينما تقدم شاعرة هي نهاية عرموش مواجد متجهة للأم التي سرعان ما تفهم على أنها رمز
أوسع من أمومة دموية:
كم أحب أمي، أحسن أهدابها
مبللة بالدموع
كم أعشق ظلال شجرة ليمون، عليها
أريج أصابعها، وكرمة عنب والرياحين..
فأتوق لأضمتها كطفلي
كم أكره غربة أمي، وأحبها
عندما رافقتني وتفيأت بظلمتها^(٣٢)
عبر هذه الأصوات وسواها سوف يحق لنا التفاوض بأن (سخونة) الحدث لم تسحب النصوص
الجديدة إلى أتونها فتطفو لغتها وصورها وإيقاعاتها..

-٨-

أشياء كثيرة تجمع الحالتين الفلسطينية والعراقية، كما تفرقهما بعض الأشياء؛ فتجربة الاحتلال
الجديدة، في حالة العراق لها مقدمات وأوليات تمتلئ في الحصار الذي فرض بعد حرب الخليج
الأولى بل قبل حدوثها عام ١٩٩١ بأشهر حتى الآن، ثم الوجود الأجنبي تحت لافتات التحرير
وتغيير النظام والديمقراطية.
الشعر العراقي هو الآخر ممتحن منذ سنين، فكرباً أولاً: فكل كلام عن جور الحصار والحالات
الإنسانية التي تسبب بها قد يفهم على أنه دفاع عن نظام عانى منه الشعراء قبل سواهم: عسفاً
وحرماناً ورقابة..
وحيث بدأت نذر الحرب الأمريكية جرى الأمر نفسه، فكل شجب لها قرئ قراءة سيئة بكونه
دفاعاً عن النظام الدكتاتوري، رغم وضوح مواقف كثير من الشعراء وبياناتهم الملخصة بأنهم ضد
الدكتاتورية وضد الحرب والاحتلال.
في القصائد التي كتبها شعراء العراق على مدى الأعوام الثلاثة عشر الماضية امتزج المشهد -
وإن تفاوتت جزئياته حدة، وهدهوءاً بحسب الحدث نفسه - فالأمر لم يتغير كثيراً من الدكتاتورية
والتلويح بالحرب فالاحتلال، حالات القهر مستمرة، والمنفى والمهجر يتسعان لمزيد من النصوص
المنفية والمهاجرة.
وكانت (أحداث) العراق امتحاناً للشعراء العرب أيضاً. وسترينا النماذج المختارة، للدراسة
هنا، بعض جوانب هذا المأزق..

السكر: الحداثي والحداثي

فالشاعر أدونيس عانى أكثر من سواه من المنع ومصادرة دواوينه وكتبه في النظام البائد، لكنه في أيام الحرب الأخيرة ينشر نصاً بعنوان تقليدي يلخص رؤيته كلها: (تحية إلى بغداد) وهي تذكر بتحية أخرى وجهها أدونيس خلال تصاعد الانتفاضة الفلسطينية حين كتب قصيدته (أفصحي أيتها الجمجمة) وتحتها عبارة اهداء: (تحية للموت الفلسطيني).. و(تحية بغداد) قصيدة نثر في مقطعها الأول الطويل بينما جاء مقطعها الثاني (الآيات السبعة فقط) موزوناً وكأنه قرار أو خروج موقع من مرثية حزينة. أما تحية فلسطين فهي موزونة بمقاطعها التسعة. ربما يعلل قارئ متفلسف نثرية بغداد ووزنية فلسطين بأن الحرب كونية الرؤية والتفاصيل، لذا احتاجت هذا الهدوء الذي يغلف النص، ونجحت في انقاذ النص من سطوة الحدث الهائل وفي نفي الموضوع أو محوه كما هي طريقة أدونيس الشعرية.^(٣٣)

بينما تحتم المواجهة في قلب الانتفاضة بين الفلسطينيين ومحتليهم الاسرائيليين ومشاهد الموت المنبثه من شوارع فلسطين إلى العالم عبر الشاشات، أن يكون الإيقاع عالياً متوتر العبارة متنوع الأساليب: أستفهاماً وتعجباً وإخباراً، حكمة وصورة واسترجاعاً، أسطورة وتأملاً وواقعاً.. وقد صنع أدونيس لنصه لازمة من ثلاثة أبيات تعبر عن رحلة دموية ميّزها بالحرف الأسود:

- فلكك من دم
- الهبوط. يد الغيب ممدودة.
- لا أظن يد الغيب إلا دماً.

ينبثق نص أدونيس من رؤية جحيمية، تحاول تصوير المشهد وهي تطير فوقه دون أن تتقيد بحدوده:

المجيم. إله. جسد من حديد
وعينان جُرحومتان.
أيجدية هول
والطريق إلى موتنا تُرجمان

ونلاحظ في النص دفاعات ذاتية تحاول النأي به عن مباشرة مفردات الحياة، فأدونيس يستل دالات الوحشية ويقيم لها مدلولات من عنده بخياله الثري وصوره التي تنهل من هذا الخيال، فتتناسب الصور مع الوحشية والعنف ومناظر القتل، أو الموت الفلسطيني، لكنه يفلح في تهدئة إيقاع قصيدته، فالوزن مغيب كعادة أدونيس، مختلط التفعيلة: فاعلن/ فعلن/ فعولن، يوحى بالثرية لولا صدى الثقافية هنا وهناك، ثم يخدم التقطيع الجملي هدوء النصوص، فثمة جمل تنتهي على السطر الشعري نفسه، الذي يستمر، ويكون على القارئ مراعاة تلك الوقفات الداخلية:

عالمٌ يُصلب اليوم. آخرُ ينكرُ: من منهما الآن يخرج من جرحه،
ويدخل في جرحنا؟

ويكون على القارئ لإتمام الوزن أن يصل الجمل ببعضها، فيما هي تنتهي معنوياً.

صحيح أن بعض الأسئلة والنداءات تعلقو لتصل مجال المباشرة مثل:

ما الذي يولم العقل للقتل في شرقه المتوسط،

في القدس، بين جنائن بغداد،

أو في دمشق، وبيروت، والقاهرة؟

ما الذي يتبقى، ما الذي يتلاشى، ما الذي

يتقطر من هذه الذاكرة؟^(٣٤)

ولكن الشاعر يواصل طيرانه فوق الحدث، لا لينجو من سطوة مفرداته، بل لينشر فوقه فضاءً كونياً يجعل العسف والاحتلال والموت أشياء وجودية تتلون بإنسانية كارهة للحرب والقتل، متسائلة عن الصدام بين الذات والآخر، بين ماضيها وحضارتها، بين الديانات وسبل نشرها، والأفكار وطرائق تحقيقها، نشوء البشرية وفنائها، الطبيعة مزهرة ومخربها...

وفي نصه المنشور عن حرب العراق (تحية إلى بغداد) تتسلل مفردات الحدث: الغزاة، صواريخ، طائرات، غبار ذري، حرائق، حرب وقائية.. وفيها يتقابل الشرق والغرب أيضاً بعداء واضح لم نعهده في أطروحات أدونيس السابقة:

ضع قهوتك جانباً واشرب شيئاً آخر،

مصغياً إلى ما يقوله الغزاة:

بتوفيق من السماء

ندير حرباً وقائية،

حاملين ماء الحياة

من ضفاف الهدسون والتايمز

لكي تتدفق في دجلة والفرات

إن هذه الحرب عابرة القارات ألغت أطروحات التعايش البشري، وصار بالإمكان رؤية خيوط الدم من بحار أمريكا وأوروبا سائلة في مجرى دجلة والفرات، هو لقاء دموي إذن، وحرب (على الماء والشجر، على الطيور ووجوه الأطفال) كما يقول أدونيس والذريعة دائماً: الحضارة. لذا يهتز يقين أدونيس ويتساءل:

هل علينا كذلك أن نصدق، أيها الغزاة،

أن ثمة صواريخ نبوية تحمل الغزو،

أن الحضارة لا تولد إلا من نفايات الذرة؟

ويعود أدونيس بعد مساءلة الحضارة بزيتها الحربي القاتل، إلى تراث العراق الإنساني الذي يدخل إليه عبر جليجامش الذي يستعد للترجل ثانية بحثاً عن الحياة، أما نحن فقد (أغلقتنا النواذ) أيعني ذلك انتهاء الحوار العقيم مع الآخر الذي غطينا نوافذنا بصحف تؤرخ لغزوه لأرضنا كما يقول النص؟ في قفلة التحية يلخص أدونيس ويكرر وصاياه (لن نوقظ الأرض غير المعصية)^(٣٥)

خلاصة نرى أن أدونيس لم يبتعد كثيراً رغم أنه خلق فضاءً إضافياً لكن مشهد الحرب والموت يشف عبره ويصل إلينا ببلاغة..

-٩-

محمود درويش يطالعنا بقصيدة نشرها بعد دخول القوات المحتلة إلى بغداد، قصيدة قصيرة تستعير عنوانها من بدر شاكر السياب (ليس سوى العراق) وتختتم بيت السياب (عراق، عراق، ليس سوى العراق) فالصلة بالعراق تتم إذن عبر قرين شاعر هو السياب بما حملته حياته من مأساوية وما دلّ عليه موته من دراما فاجعة، ثم عبر (جلجامش) أيضاً، وحمورابي، والأخوة الخونة الذين «يعدون العشاء لجيش هولوكو» وكانت لازمة القصيدة المكررة في صدارة الجمل الشعرية الخمس في القصيدة هي (أذكر السياب) وفي المقطع الجملي الثالث يندمج صوت الشاعر والجماعة بالسياب وحتى المقطع الأخير:

أذكر السياب.. لم نحلم بما لا يستحق
النحل من قوت، ولم نحلم بأكثر من
يدين صغيرتين تصافحان غيابنا

وقد ساعد ذلك الدخول الجماعي واشتراك المصائر واقتسام الألم في تخفيف القرب من (الحديث) الذي كان محرّك القصيدة القصيرة التي تصاعدت حتى ختمها الشاعر بصيحة السياب: عراق، عراق، ليس سوى العراق^(٣٦) وواضح أن كتابة النص بعد دخول الاحتلال وسقوط بغداد نأت بالقصيدة عن الحماسة والتفاؤل، فالحزن طاغ، تعبر عنه خيبة السياب وموته دون تحقيق حلمه البسيط (حياة كالحياة، وأن نموت على طريقتنا).

لكن قصيدة درويش (محمد) المكتوبة بعد عرض خبر مصور عن موت الطفل الفلسطيني محمد الدرة برصاص جنود الاحتلال الاسرائيلي، قد عرض معالجة درويش لأسئلة من قرائه ونقاده لأنها التقت بالحدث في أبرز نقاطه خبرية وإثارة: موت الطفل في حضن والده لا تذاً به من الرصاص، والكاميرا ترصد حياته وخوفه وموته. وأجد في قصيدة درويش استمراراً لخطه الشعري رغم دراماتيكية حدث مقتل الصبي الصغير، وبرودة دم قاتليه واصرارهم على موته، فدرويش يحط على موضوعه لكنه سرعان ما يحلق في فضاءات المجاز وانزياحات اللغة الاستعارية، ما زال يولد في اسم يحمله لعنة الاسم. كم

مرة سوف يولد من نفسه ولداً
ناقصاً بلداً.. ناقصاً موعداً للطفولة؟
أين سيحلم لو جاءه الحلم..

والأرض جرح ومعبود؟

كما يغذي درويش نصّه بإشارات ثقافية من جدارية غورنيكا التي رسمها بيكاسو ومن ابن طفيل حيث تربى الوحوش حيّ بن يقظان وتحنو عليه، ومن رمز يسوع الصغير النائم حالماً في قلب

أيقونة..

إذن كيف أساء القراء تفسير القصيدة وحسبها امتثالاً للحدث؟ في ظني أن المسألة تتعلق بالقراءة ذاتها، لأنها طابقت بين صورة (محمد) الحديثة لحظة مقتله عمداً وبين صورة محمد الشعرية في النص، وانسلت اكراهات التلقي متأثرة بهول ما رآه المشاهدون على الشاشة حياً عن مقتل محمد الدرة فصار كل نص أقل مما أرسلته مشاهد الموت المصور..

لكن نص درويش الطويل (حالة حصار) المكتوب في رام الله في شهر يناير/ ٢٠٠٢ يقدم مستوى آخر لمعاناة الجماعة التي حمل درويش صليبها ولكن بطريقته الشعرية المتفردة، فحالة الحصار ليست تخصه كفرد، بل هو يتحدث عن حصار جماعي، وكما قال الكاتب الإسباني خوان غوستيسولو وهو يعود من لقاء الشاعر مع عدد من كتاب العالم في رام الله، فإن حالة حصار الشاعر «ليست إلا تشخيصاً لوضعية مواطنيه، بداية من رئيس السلطة الفلسطينية حتى آخر مولود بين الأسلاك الشائكة»^(٣٧).

لكن درويش سوف ينأى عما يصغر النص لصالح تكبير الحدث، وسوف نجد تطبيقاً جيداً لمخاوف الحداثة التي بينها في الفقرة (٢): المعنى، والصورة المفسرة، الوظيفة التطابقية للغة، والجماعة مقابل الذات، والموضوع ذو الطبيعة الإلتهامية. فالضرورة الفنية لبناء النص ستنبذ تلك العناصر، فرغم العنوان المباشر الواعد بانكشاف ووضوح ووعد بعرض (حالة حصار) لها في أفق المتلقي أبعاد وأشكال ومراجع وصور، لن يقدم درويش للقارئ الموعود شيئاً من ذلك.

لقد شدد درويش في لقاء عباس بيضون معه على أن التاريخ الذي يعرض عن الجغرافيا المفقودة ويسمح بمراقبة الذات والآخر قد أيقظ عنده «حاسة السخرية. فهكذا تخف أعباء الهم الوطني، وتجد الذات نفسها في رحلة كونية عبثية المصير»^(٣٨).

وفي هذا المقتبس دلالتان تُؤكدهما (حالة حصار)، فالقصيدة لا تقرأ إلا بهذين الضوءين المهمين: السخرية، وتخفيف الهم الجماعي لصالح الذات.

وهكذا نقرأ مفتتح القصيدة:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروب

وفوهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظل

نفعل ما يفعل السجناء،

وما يفعل العاطلون عن العمل.

تُرَبِّي الأمل.

وأخشى أن يتسلل مفهوم الضحك أو الفكاهة إلى مصطلح (السخرية) الذي يقصد به درويش المفارقة والانزياح الاستعاري واللغوي لدلالات تعبر عن عبثية الذات في رحلتها الكونية. ففي البساتين ومنحدرات التلال تتم تربية الأمل.

وتبدو القصيدة نثبات أو جملاً شعرية مكتوبة في أوقات مختلفة، لكن شذراتها أو شظاياها

تدل على أنها منتظمة في خيط واحد مؤطرة بالحصار منظوراً إليه من وجهة نظر الشاعر الذي يلاعب موته وحصاره معاً.

ويعود درويش إلى تقنياته الشعرية المفضلة: التكرار وصنع متواليات متناغمة كرسائله (إلى شاعر - إلى حارس - إلى الحب...) وحضور الشهيد في أكثر من جملة شعرية مكررة.. ولكن ذلك لا يعني إغفال درويش لمفردات الحصار، فهو يذكر الدبابات وأضواء المدفعية في ليل الحصار والجنود والحراس والغرف المحاصرة لكنه يدرجها كلها في إطار تمثيل حالة الحصار شعرياً وتكريس السخرية، وحضور الذات وسط محرقة الجماعة التي لا يهملها درويش تعالياً أو نرجسيةً فهو - كما يصف صبحي حديدي - له معادلة شعرية «لا تستطيع طويلاً احتمال الكثير من درجات اقضاء الآخر، حتى في ذروة الموقف الغنائي الذي يلبي شجن الروح ويوقر الشفافية التي قال الشاعر إنه يحتاجها للتعبير عن المناخ الإنساني الحزين»^(٣٩).

ومن أجل الابتعاد والنأي عن الحدث - رغم أن درويش يؤرخ له ويهبه تحقيقاً شعرياً - فإن الشاعر يلجأ إلى ترميز عناصره أو (أسطرتها) كما فعل في (قصيدة الأرض) التي كان مشغلاًها (يوم الأرض) الفلسطيني الذي بدأ في شهر آذار عام ١٩٧٦^(٤٠).

وفي هذا الاتجاه ملجأ آخر لتخفيف الحدث هذه المرة برفعه إلى مصاف الأسطورة حيث تشهد الأرض أعراسها في آذار، وتسعيد الذاكرة أعراساً موغلة في التاريخ لتؤاخي يوم الأرض الذي تنبثق عنه القصيدة، وتحتويه دون الوقوع تحت وطأة حديثه. كل ذلك في سعي من الشاعر لما يسميه فخري صالح «محاولة لخلق تعبير موازٍ وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية»^(٤١).

- ١٠ -

لا تمثل الحرب في شعر سعدي يوسف إلا تصاعداً ذروباً في مسلسل النفي والاضطهاد، وحالة التجاذب المحيرة بين وطن مشتتهى وواقع مرفوض، فلا تعود للمكان البعيد جاذبيته وسحره إلى الحد الذي ينتزع الشاعر من تردده ويقبل به عائداً إلى مواقع طفولته وشعره وعراقه الذي تأثت في شعره الأخير كما في بداياته جميلاً وجارحاً في آن واحد.

يكتب سعدي كثيراً عن تداعيات الحرب، متخيراً أدق زواياها، ملتقطاً - كما في شعره كله - ما هو يومي وعابر وأليف، ليضعه في متواليات شعرية ويهبه وجوداً جديداً في سياق تداعياته... في نص (الخونة) وفي سعار الاستعداد للحرب وذرائعها، والقلق القاتل على العراق مدناً وبشرراً وذكريات وحضارة، يتفحص سعدي يوسف كسرة من تاريخ العراق الحديث حين كان (لورنس العرب) كما يعرف في تاريخ السياسة، يجوب صحراء العراق ومدنه، متنكراً وموطئاً لجيوش البريطانيين الغازية، محصياً الأنفاس والطرق والمفاوز، مجنداً الخونة الذين يحضرون كمفردة لازمة في الحروب والطغيان والاحتلال في تواريخ الشعوب كلها..

في النص يسرد سعدي يوسف أحداث ليلة من ليالي لورنس الغابرة وهو يجند رجاله وخونة شعبهم ليقطعوا طريق القطار بين الحجاز وتركيا عبر العراق، ثم بعد فاصل من النقاط التي

يستخدمها سعدي، دائماً، فواصل سردية ووقفات زمنية، يبدأ فصل جديد من سردية النص؛ حيث يتعين زمان جديد يقع لورنس خارجه تاريخياً لكنه في القلب منه دلاليّاً فيعود لورنيس بهيئة أخرى:

واليوم
وفي آخر شهر شباط
من القرن الواحد والعشرين
يقلّب لورنس البصر:
الصحراء هي الصحراء
وأعمدة الحكمة ما زالوا السبعة
والسكة مثقلة بالألغام.^(٤٢)

لقد استمد سعدي تاريخية الحادثة الأولى ليبنى عليها ما يحدث الآن، ربما تغير وجه محتلي البصرة وبغداد لكنهم سلالة لورنس وامتداد حلمه الاستعماري، وإزاء ذلك يرى لورنس أعمدة الحكمة السبعة (عنوان مذكراته) ويرى الصحراء كما كانت عليه، لكن خاتمة القصيدة تخبيئاً سراً، فالألغام تملأ السكة وتعيق الطريق.. يعاين سعدي في النص شخصية لورنس، ويقطع تأملاته بعبارات تعلق على ما يحصل يضعها بين أقواس، تؤثر في سير خط القصيدة، وتحتّم استدارة دلالية في القراءة مثل (تعرف أن الرمل تقيم به حيات وعقارب) و(الجاسوس يفكر حتى في الحلم)^(٤٣).

والقصيدة تعكس موقف الشاعر من الحرب، فهو إذ يبتهج لإزاحة كابوس الدكتاتور وزوال حكمه الجائر، لا يبهجه أن تعود خطى لورنس إلى الصحراء مرة أخرى، وبالخونة الذين يتكررون في مفاصل انتقالات الشعوب وأحداثها الكبرى.

لقد وجد سعدي إذن في التاريخ نقطة انبثاق نصّه، وجعل (الخونة) عنواناً لنصه، لأنه من أراد الحديث عنه، وليس لورنس نفسه.. ولسعدي ولع خاص بإقامة الموضوع الشعري عبر شخصيات يأخذها من حياته وما حوله ومن التاريخ ومن الذاكرة..

وهذا هو مقترحه للكتابة عن الانتفاضة الفلسطينية في قصيدته (إنه يحيى) لكنه هذه المرة عالي النبرة، ربما للسبب نفسه الذي اتخذ أدونيس من أجله مسار إيقاع قصيدته عن الانتفاضة، بينما هدأت إيقاعاته ولغته في (تحية إلى بغداد).

في (إنه يحيى) يبدأ باندفاع قوية تجسدها الجملة الخبرية (رايات يحيى ثوبك المنخوب بالطلقات) ويسير مع شخصية (يحيى) المنبشة في الماء وأفتدة الصغار والتي تجوب بيوت الشعراء الفلسطينيين إبراهيم، وعبد الرحيم، وهاشم، وتمر بمقاليع الحجر الذي ارتبط اسمه بالانتفاضة وارتبطت به.. وأجواء النص تذكرنا بقصائد سعدي النضالية في دواوينه الأولى، وحرارة عبارتها المتراوحة بين الخطاب المباشر، والإخبار الواثق المتيقن لا سيما وأنها مؤرخة في شهر الانتفاضة الأول، وحرارة الحدث متوهجة بشدة، فلا غرابة أن استعاد فيها الشاعر أجواء من شعره الأول

كقوله:

سلاماً أيها المتقدم القدوس
يا ملكاً يسير مخضب الرايات
يا يحيى
سلاماً^(٤٤)

وأرى أن نص سعدي لم ينج من ضغط الحدث بالمعنى اليومي، فتسلل إلى نصه الذي جاء كشحنة غضب مرتفعة الصوت وشديدة الوقع. وتلك خطة سعدي في التعامل مع الموضوع (السياسي) أو الحديثي بعد أن يضع لمستته عليه.

- ١١ -

وكما كان الشعراء الشبان داخل فلسطين يرصدون لحظة الانتفاضة وتنويعاتها الممكنة فنياً، فقد كان الشعراء الشبان داخل العراق وفي المنافي والمهاجر يرصدون لحظة الحرب التي طالت كثيراً بمقدماتها والتباساتها، علينا هنا أن نضع الحرب الأمريكية على العراق في سياقها الممتد منذ حصار عام ١٩٩٠، فكثير مما سيرشح عن هذه الحرب، له جذور في الشعور والوعي تلامس المحنة العراقية ذات الملامح الهاملتية: ضرورة الفعل إزاء العجز القائم، وضرورة استدعاء صورة الوطن المغدور، والحاكم الطاغية، والمعتدي المتربص لحظة الدمار والاحتلال.. الوطن الذي يظل ملاذاً وطقساً ومدعاة للأسى والألم، ولذكريات العسف والاضطهاد والحروب الدائمة وفقدان الحريات، لكنه الوطن في أية حال، وما يتهدده هو مشروع محو لتاريخه القديم وحضارته، ولكيانه المعاصر وإنسانه ومظاهر حياته التي سيدمرها الاحتلال الأمريكي لاحقاً..

العراق هو تلك اللحظة الملتبسة: حيوات أهدرتها الحروب وعسف الدكتاتورية، وأطياف من جنات الطفولة والأسطورة الحية على أرض يصفها باسم المرعبي بأنها (الأرض المُرّة) تأتيه مثخنة بذكريات الموت والدم والرماد: «أرى الدم مختلطاً برماد الكتب والسياط على رقاب آبائي

كان الجند يجردون المآذن من سماتها
صهيل الأفراس يدفعني للتدخين

ومساءلة الكرخ عن اليد العسراء وقفازها»^(٤٥)

تلك الأطياف التي تحف بالحدث الماثل: حدث الحرب ثم لحظة الاحتلال تأتي في شعر السبعينيين والأجيال التالية لهم مفعمة بالأسطورة مختلطة بعالم ميشولوجي يخفف وقع الحدث ودويّه، وبمقابل الرماد المختلط بالدم لدى باسم المرعبي سنجد ما يسميه كمال سبتي (سواد الماضي) يشير إلى (موت) أعد نكاية بالقصيدة:

«.. وما كان عندي غير متممة لا يفهمها الحي ولا الميت، تشبه صداقة الأخرس في الليل. لا أعبر إلى الدولة. يبدأ الجسر بثلاث حصى وإناء بخور وينتهي بحكم الآية أو شبيهتها. بما يؤوله المفسرون والقضاة. وبما ينساه المؤرخ عادة. لم يُعلمني أحد بهذا. إنما كان سواد الماضي

يدلني على موت أعدّ لي نكاية بهذه القصيدة، فأغني له أغنية قديمة عن تأويلي، يوم أولني أبي ولداً طيباً، ويوم أولني العدو جندياً له، ويوم أوّلْتُني للمؤرخ شاعراً يخرج من حانة إلى أخرى»^(٤٦). والملفت في معالجة الشعراء الشبان للحرب أنهم يحضرون فيها ذاتاً فاعلة ومفعولاً بها معاً. إنهم وقودها في العادة، هاربون من جحيمها الذي لا تفارق تفاصيله المؤلمة مخيلاتهم، لذا فهم أقرب إلى تلك التفاصيل من أجيال عاشت الحرب (مشهداً) أو (خبراً) أو (حالة) يمر بها وطنهم.. ولا تخلو قصائد الشعراء الشبان، من مفردات الحرب التي تقطع بدويّها وبشاعتها لحظة الحب والحياة.. التي تحدث في قيلولة المدافع بين حربين كما تقول ريم كبه، فلا يظل سوى الحلم:

بغته

ذات قيلولة للمدافع

ما بين حربين

كنا التقينا

.. حلمنا معاً

أن تصير المدافن ساحات رقص

.. وقلت بأن المدافع ماتت

وأن الحروب تنام طويلاً

وبأسرع من طلقة

مر جيش

وكنا نراوح بين التغرب والزقات

.. حينما عصفت حربنا الثالثة

لم يعد ثمة متسع للتمني

فكنت احترفت السكوت

وكنت احترفت أنا الكارثة^(٤٧)

ويجعل أديب كمال الدين من الرصاصة قطباً يتربص بقلب الشاعر فيسرد بشاعرية مقصودة تهيب القارئ لاكتشاف ذلك التربص، كيف تحول قلبه إلى رصاصة من الفولاذ:

كان لي قلب

حين كبرت تحول إلى عصفور

ثم إلى وردة

ثم إلى كلمة

فدمعة ورغيف

كبرت فتحول قلبي إلى رصاصة من الفولاذ

باردة وناعمة

.. شاهدت الطائرات قلبي من بعيد

فرمتني بصاروخ

فتشظيت وتشظيت

.. ولمست الرصاصة

فكانت باردة ناعمة كالموت^(٤٨)

ولعل هذا التلقي الشخصي لوقوع الحرب، وتهديدها لذات الشاعر مباشرة، وشعوره بأنها مسخت حياته وحولتها، وأنه نجا منها بالصدفة، كل ذلك سيجعل قاموس الشعراء وتراكيبيهم وأبنية قصائدهم تتشابه، فالرماد ذاته سيحضر لدى محمد مظلوم الذي يكتب قصيدة طويلة تؤاخي بغداد بالأندلس: ضياعاً في التاريخ والجغرافية والتصاقاً بالذاكرة، فكأنه يكتب سيرة للمدينة وما فات عليها من غزاة وطغاة:

بغداد التي غرقت في عين ديك القيامة

بغداد التي حفرتها السماء في سفينة الطوفان

بغداد التي شمس نومها خيل المغول

بغداد السالكة للحفاة والطائرات

.. بغداد المعصوية العينين

تقرأ في الحروب مقتل الحسين

وبريد الهاربين من جذامها^(٤٩)

وهي ذاتها لدى برهان شابي:

زهرة القلعة المهجورة

وبقيا حروب الغبار

وأنا السومري الطريد^(٥٠)

فالصورة المستحضرة لبغداد هي صورة تصنعها الذاكرة والتاريخ والحروب التي عصفت بها والطغاة الذين حكموها، لكن ذلك لا يجعل الشاعر يغفل جمالها والحضارة التي قامت على أرضها، رغم أن هول تلك الحروب التي يحضر فيها الشاعر ذاتاً داخل جحيمها لا تنفك حاضرة تضغط على وعيه، فالحروب تلاحقه وتغير أشكالها كما يقول باسم فرات:

أتذكر أنني بلا وطن

وأن الحروب ما زالت تلاحقني وتغير أشكالها

والشظايا سعالي المزمّن

بساطيل الحرب مسخت ذكرياتي

كل ما في راحتي رماد^(٥١)

إنه يحلم - مثل ريم كبة - بعناق لا يقطعه سوى القصف حيث تتناسل أيام الشاعر سواداً.. هذا السواد والرماد يتكرر لدى الشعراء الذين اتخذنا قصائدهم عينات لتفحص وقع الحدث.. إن السواد والرماد متعینان حقیقیان في مشهد الحرب، لكن سياق النص الشعري الجديد سيجعلهما

إشارات إلى ما تلونت به الحياة، وما بقي منها على الأرض..
يصبح (الذاتي) في هذه الحالة جزءاً من صورة (الحدث) فيقلل من قدرته الإلتهامية وتسيده على النص، فالمفردات الملتقطة مدمجة في سياق سردي يشف عن حضور ذات الشاعر داخل المشهد، بدلاً عن ابتعاده وتوصيف الحدث بهيئة كلية لا حضور له داخلها..
وهذا ما فعله شاعر عراقي يعيش في جنوب البصرة التي شهدت حروب العراق الثلاث الأخيرة، واكتوت بناها حتى الاحتراق الحقيقي الذي تراه العين في رؤوس النخيل المقطوعة بفعل القذائف، والمباني المهدمة تباعاً ولأكثر من مرة، وتحت أسماء مختلفة بحسب الحروب والمعارك، هنا كتب طالب عبد العزيز قصائد عن حدث الحرب التي أخذت - ضمن ما أخذت - أخاه، فكتب (حرب أخي) التي تمثل حضور الذات في صراعها مع الحدث، فالقصيدة مناجاة لأخيه الميت وحدث عن الدبابة التي انصهر حديدها، والجنود العائدين لبيوتهم - وهم من أصدقائه وزملائه - جرحى ومنكسرين..

لكن الشاعر يعلم أنه هو نفسه، مشروع ممكن لهذا الموت الذي جعل له حضوراً احتمالياً وجوهراً ميتافيزيقياً، لكنه استثمر من مفردات الحرب مفردة ذات دلالة هنا، وهي الطلقة (الرصاص) التي تترصده في لحظة ما، غير متعينة أو معروفة، تترصده حتى إن أخطأته مرة الشظية، أو أخطأه القنص، وبذا يصبح (الموت) موعداً مؤجلاً يمكن أن يتحقق في أية لحظة.. وفي أجمل لحظات الإنسان.. لقد أعطت هذه (الاحتمالية) حساً حدثياً للواقعة التي صارت ضرباً من (الإيهام) والعناء القدري..

الآن

أو بعد دقيقة

في عطلة نهاية الأسبوع

أو في عيد الميلاد

إن أخطأك القنص مرة

أو أخطأتك الشظية

سوف تأتي الرصاص

التي نحتت لك

ونقش عليها اسمك

ويرن في جوفك

صمتها الأبدى^(٥٢)

لقد تجسدت الاحتمالية مقابل سكون الإنسان، وانتسب (الصمت) للرصاص وليس له...
إن ذلك يؤكد ما ذهبنا إليه في ختام الفقرة (٢) من بحثنا، فثمة صراع متواصل بين الذات والحدث، صراع داخلي وليس بمقابل ما يحصل خارجياً: وهذا الصراع الذي يجريه الشاعر في نصّه، ينقذه من المباشرة وحضور الحدث الخارجي.

أحياناً تصبح احدي كسرات الحدث أو مفرداته، حافزاً أو مثيراً لتمثله، فقد رأى الشاعر عبد الرزاق الربيعي جندياً من المارينز يمتطي ظهر أسد بابل بعد دخول القوات الأميركية إلى وسط العراق، ويصوره زميل له في لقطة سياحية لا تخلو من فجاجة وعنجهية.. كان ذلك كافياً ليكتب الربيعي نصاً مطولاً، تحضر فيه بابل وتاريخها، ويحضر فيه الانكسار والاحتلال ممثلين بعناب الشاعر للأسد: كيف رضي أن يظل ساكناً ولا يلقي المحتل عن ظهره، فاتسعت بذلك دلالة الصورة المتغترسة للجندي الأمريكي، وصار السؤال موجهاً للوطن كله: كيف لا ينتفض ويطرد محتليه؟

وسيضع الربيعي عنوان قصيدته (على ظهر أسد بابل) عنواناً لمجموعة قصائد كتبها قبل الحرب الأخيرة على العراق وخلالها، ثم يعدل العنوان بعد الاعلان عنه ليصبح (غداً تخرج الحرب للنزهة) وهو عنوان قصيدة كتبها قبل بضعة أيام من بدء اجتياح القوات الأمريكية للعراق (مؤرخة تحديداً في ٢٠٠٣/٣/١٤) وفي هذا التعديل دلالة على وعي الشاعر بأن المفارقة هي أفضل وسيلة لمعاينة الحدث والالتفاف على دويه وهيجاناته العاطفية والشعورية.. فضلاً عن ذلك فإن قصيدته (غداً تخرج الحرب للنزهة) تمثل معالجة قائمة على مفارقتين: الحداثي والحداثي (كونها قصيدة نثر)، ومفارقة اظهار الهدوء والقص ببرود ودون انفعال، مع أن محصلة النص هي الاحتجاج على ما ستجلبه الحرب في نزهتها، أو مفارقة وصفها بذلك، والنص يتطور من تكرار الجملة العنوانية (غداً تخرج الحرب للنزهة) ومخاطبة جماعة منتظرة عليها أن تعد ما تحتاجه الحرب في نزهتها، وذلك يعزز التكرار واختيار زوايا طريفة ساخرة أو دامعة لاستكمال مشهد الحرب القادمة غداً:

غداً تخرج الحرب للنزهة

زينوا المستشفيات بالأدوية والضمادات

والمشارط الباشطة

غداً تخرج الحرب للنزهة

نظفوا القبور من الأتربة والأدغال

.. غداً تخرج الحرب للنزهة

هيئوا أجسادكم للآلام

وأعضاءكم للبتير

لأن الحرب ستعبت معكم^(٥٣)

وهكذا تستمر القصيدة في أجواء المفارقة بين نزهة الحرب وثمر تلك النزهة الذي سيبعده المخاطبون سلفاً.. فعليهم أن يزرعوا القبور لأن المدافن ستتنمو والحياة ستتوقف، وواضح أن الشاعر يحيلنا إلى مفارقات الصورة لدى محمد الماغوط وتقنية التكرار والتقابل الصوري الحاد

لخلق الأثر. لكن ذلك أبعد النص عن مباشرة متوقعة قد يقع فيها وهو ينتظر الحدث.. ولتقوية منطق الضرورة الداخلية للنص ولنمو خط المفارقة يستحضر الشاعر في تداعياته رموزاً معرفية: إشارات التوحيدى وألف ليلة وليلة مثلاً، فهي مما يجب أن يتنحى كي تمر الحرب لنزعتها... نزعتها التي تلاعب فيها الموت، وتطلق النار على كل شيء ابتهاجاً بفصل جديد من أوديسة العذاب العراقية، والحزن الجليل الذي بسواده ورماده شعار الندب وبكائيات الحياة في العراق، منذ صراخ اللبوة الجريحة على جدارية قديمة، حيث توشي السهام جسدها وهي تصرخ، وحتى مسيرة عشطار تتبعها النسوة في شارع الموكب بكاءً على تموز.. مروراً بمراثي عاشوراء المتجددة، وصولاً إلى الموت المغولي وامتداداته التي هيأ لها الطغيان قبل أن يرحل بفواجعه وآلامه ليأتي المحتل يوزع هدايا الموت في الطرقات..

-١٣-

كان الكاتب التونسي محمد لطفي اليوسفي ضمن المجموعة التي زارت فلسطين وتزامن حضورها مع بدء الانتفاضة، فكتب من بعد نصه المطول (فلسطين: المكان الذي غدر به الزمان) وهو نص يتيح رؤية المنظور الجدلي لحدث بالغ السخونة حديث الولادة، يعترف الكاتب في مفتتحه بأنه يذهب للمشاركة في مهرجان شعري «لكن الشعب الفلسطيني العظيم أبى إلا أن يجعلنا نعيش فلسطين متوهجة غضباً ودماءً وناراً.» فتلمس بذلك ثنائية الشعر الذي ذهب ليشارك في مهرجانه، ومعايشة الحدث الذي حوِّله غضب الشعب (دماءً وناراً) وبازاء ذلك انغمرت الذاكرة لتلتقط مفردات مدهشة من الأرض التي خلقت الحدث وعاش ناسها: شهداء وأطفالاً وآباء وأمّهات تفاصيله المدويّة..

في تداعيات دقيقة يستحضر اليوسفي (محرقة ملجأ العامرية ببغداد عام ١٩٩١) حيث «اللحم العربي مشوياً حتى التفحم»^(٥٣) ويؤاخي بحاسته النقدية فلسطين والعراق، معاً تحت الموت الأمريكي.. وبلتفت إلى أن حضوره لعزاء أحد الشهداء يجعله يدرك أن (الكلمات التي تمجد البطولة والاستشهاد تبدو ذليلة لم تتمكن من القضاء على فجائية الموت وضراوته وطابعه الكاسر) وبهذا الإحساس يلخص المسألة: في موقف كهذا لا جدوى من الكلمات، رثاء أو شعراً. لا فرق.

هكذا سيصبح ما رآه في نصه (ليس شهادة أو استشهاداً فحسب، بل هو حدث عبور للحدود الفاصلة بين السماوي والأرضي، بين ما هو بشري وما هو إلهي) وبذا استبدل بالحدث الكلي الضاغط، حدثاً متخيلاً يزيل الحدود الماثلة. وسيلتفت الشاعر إبراهيم نصر الله إلى لقطة مأساوية تصور مقتل الطفلة ذات الأربعة شهور إيمان حجو برصاص جيش الاحتلال الإسرائيلي فيكتب مستوحياً طفولتها في ثلاث عشرة قصيدة تحمل عنواناً موحداً هو (مرايا الملائكة) مطابقاً بين الشهيذة حيّة وميتة، ويصنع لها حياة بعد الموت تحلم فيها بما لم تنله في حياتها وحرمها الاحتلال من أن تعيشه. صانعاً لها أيضاً صورة طائر ذبيح، متيحاً لها أن تسرد بنفسها أحلامها وأسئلتها:

بعد عمر طويل
هل أنام متى شئت
أصحو متى شئت
دون انفجار يطوح بي للأعالي
ودون دم أو عويل؟
هل سألعب؟ من سيكون صديقي؟^(٥٥)

ويتأسس على هذه المعالجة اقتراح الذهاب إلى أغوار الشخصية واستنطاقها تخفيفاً للمباشرة الحديثية وطبيعتها الغنائية الحادة، ويبقى الشاعر في فسحة المتخيل التي تجعله يرفع الشهيدة إلى كائن أسطوري ولكن بالإحالة دائماً إلى قضية أرضية ساخنة وفاجعة مستمرة.. ولعل هذا ما رآه محمد علي شمس الدين في قصيدته (بغداد) التي - رغم قصرها - حاولت استمداد قطع تاريخية وروحية ومزجها بالرموز الشعرية (السياب تحديداً) وتخيل عودته أو قيامته من قبره فلا يرى شيئاً يمكنه أن يستأنف الحياة من خلاله:

كان (بدر) الذي نام تحت الحجر
حالمًا بالمطر

كان (بدر) الذي قام من القبر
حائرًا: أين يمضي؟

فقد بدأت من جميع الجهات
الطيور الأبايل تأتي
وبغداد مفتوحة كالوليمة^(٥٦)

وفي حالة كهذه لن يجد (بدر) بيته أو شعره بل لم يجد قبره وظل غريباً ضائعاً. وبهذا تطورت القصيدة، من خلال رسم صورة حزينه لبغداد التي تنعق عند مداخلها الغربان، واسترجعت ألواح سومر وأكد و(ضريح الأحبة) وصولاً إلى شعرائها الذين قاسموا بغداد خساراتها وجراحها، فانخلق بذلك الأثر المقصود من ملامسة الحدث..

-١٤-

كخلاصة، وبعد أن أوضحنا استعصاء توافق الحديثي والحداثي بالاقتراب الشديد من الحدث أو التضحية بالضرورات الفنية للنص، نجد أن المخارج المقترحة - والتي أجراها الشعراء في نصوصهم المختارة للتطبيق هنا تتلخص في:

- دمج الأسطوري والرمزي بالحدث وإعلاء ما هو مشهدي ليغدو شعرياً.
- اختيار قطع أو كسر مؤثرة وانتزاعها من سياقها لبناء متخيل شعري وسردي يخلق الأثر والإحساس ولا يرصد الواقعة..
- تعجيل لحظة الحدث واستباق ما سيترك وراءه برصد بعض حالات تكونه ونشوته وما سيتداعى

عن ذلك.

- إيقاف الحدث ك لحظة زمنية ذات أثر في مكان محدد لخلق سيرورة مشابهة من التاريخ البعيد، والقريب أحياناً.
- حضور الذات كموالد لانبثاق النص وترتيب الصلة بالحدث على أساس ذلك حسماً للصراع مع الخارج وكي لا يدور كل شيء (خارج) الذات والنص معاً.
- السخرية وملاطفة الحدث باستيهامات ورؤى ذات دلالة بعيدة رغم اتكائها على التبسط والمفارقة.

- الاستعانة بالسرد وإمكاناته لصنع عالم فني مواز للحدث، ومتفوق عليه بالقص الذي رصدنا من مظاهره في قصائد الحداثة عدة عناصر: كالتسميات والشخصيات والحوار والوصف والفعل أو الحدث السردى.

- تجسيد الرؤية المجهريّة التي تعني في رأيي تسليط الرؤية على جزئية من الحدث ثم تكبيرها نصياً، وهذا التكبير أو التجسيم يمنح النص قوة إضافية لمواجهة التهامية الحدث وقوته ودويّه.
- استثمار طاقة التمثيل وإعادة تمثيل الحدث بما يضمن مداورته والاحتيايل على (حدثيته) الضاخة والمؤثرة بإيجاد (صيغ) تلائم الضرورات الداخلية - الفنية - للنص.. وفي هذا المجال تتأزر (ذات) الشاعر، وإسقاط وعيه وشعوره على (الحدث) ونفيه كصيغة كلية، لصالح إعادة تمثيله بقوة الخيال والسفر الحر في التاريخ وإمكان استحضار رموزه ودلالاته..

- ولكي نختم سنستعيد أمثلة تيري إيغلتن حول مهمة محلل النص التي شبهها بمهمة المروض الذي يدرك أن الوحش أقوى منه لكنه يتصرف عكس ذلك، فيحتويه ويؤطره ويروضه، وإذا ما أحس الوحش بأنه أقوى من مروضه ستنتهي اللعبة كلها..

ولتقريب وجهة نظرنا سنغير الأمثلة مفترضين أن (الحدث) هو الوحش الذي يريد إلتهام النص، لكن النص يخاتله ويؤطره داخل سياقه وضروراته، فيحتويه وينفي قوته، ويروضه لتغدوا وقائعه الخارجية، وقائع فنية لها وجود آخر داخل النص الذي لا يضحى بحدائته واشتراطاتها في هذه الحالة...

الهوامش

- (١) يواخيم سارتوريوس: نصوص الجسد، ترجمة أمل الجبوري، دار ديوان - برلين - ٢٠٠١، ص ٢٦.
- (٢) نفسه، ص ٢٥.
- (٣) بول دي مان: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي ١٩٩٥، ص ٢٦٦.
- (٤) نفسه، ص ٢٧٠.
- (٥) نفسه، ص ٢٦٦.
- (٦) روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٩٤، ص ١٧٢.
- (٧) نفسه، ص ٢٩٤ - ٢٩٥.

السكر: الحديثي والحداثي

- (٨) نقلاً عن حاتم السكر: ترويض النص، تحليل النص الشعري في النقد المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ١٤٧.
- (٩) نفسه، ص ٢٠٥.
- (١٠) نفسه، ص ١٣٢.
- (١١) تيري إيجلتون: النقد والايديولوجية، ص ١٠ وقريب من رأي إيجلتون ما يراه ألتوسير من أن الفن يتضمن خبرة تتيح لنا أن (نرى) طبيعة الأيديولوجيا.
- (١٢) القول لرولان بارت في وصف أفكار كولدمان التكوينية. نقلاً عن: ترويض النص، ص ١٣٢.
- (١٣) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج والواقعي، ص ٤٠٧، و ص ١٤٠.
- (١٤) يمني العيد، نقلاً عن ترويض النص، ص ١٠٢.
- (١٥) ويمكن إضافة جهود كل من فاضل ثامر وإلياس خوري في تحليل النص على وفق المنهج ذاته.
- (١٦) البيانات: تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس ١٩٩٥، ص ٥٤.
- (١٧) نفسه، ص ٧٣ وقد عنون أدونيس الملحق بعبارة (بعد ثلاث عشرة سنة).
- (١٨) قاسم حداد وأمين صالح: البيانات، نفسه، ص ١٢٧.
- (١٩) محمد بنيس: البيانات، نفسه، ص ٨٦.
- (٢٠) محمود درويش: القدس العربي ٢٠٠٢/٤/٥ م.
- (٢١) عبده وازن: نجومية درويش، الحياة ٢٣/٨/٢٠٠١.
- (٢٢) عباس بيضون: درويش المختلف، القدس العربي ١٩٩٨/٦/٢٦.
- (٢٣) أمجد ناصر: اعتراف متأخر، القدس العربي ١٩٩٨/٦/١٦.
- (٢٤) حوار عباس بيضون مع درويش.
- (٢٥) نفسه.
- (٢٦) درست في كتابي (مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة - المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٩٩) سيرة درويش الشعرية وحاولت تجنيسها سردياً.
- (٢٧) سيف الرحبي: الوطن في ضوء الكارثة، نزوى، العدد ٢٨، أكتوبر ٢٠٠١.
- (٢٨) زهير أبو شايب، الشعراء، بيت الشعر، ربيع ٢٠٠١، رام الله، ص ٤٨.
- (٢٩) غسان زقطان، نفسه، ص ٢٩.
- (٣٠) أمجد ناصر: الشعراء، بيت الشعر، شتاء ٢٠٠١، ص ٧.
- (٣١) نفسه، ص ٩.
- (٣٢) قصائد الشعراء الفلسطينيين الشباب في (الشعراء)، شتاء ٢٠٠١، ص ١١٠، ١١٥، ١٢٢.
- (٣٣) يراجع جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان، دار المناهل، بيروت ١٩٩٥، ص ١٧٨.
- (٣٤) أدونيس: أفصحي أيتها الجمجمة، القدس العربي ٢٢/٤/٢٠٠٢ م.
- (٣٥) أدونيس: تحية إلى بغداد، القدس العربي ١/٤/٢٠٠٣ م.
- (٣٦) محمود درويش: ليس سوى العراق، القدس العربي ١٣/٤/٢٠٠٣.
- (٣٧) حاتم السكر: محمود درويش - الحياة خارج الاستعارة، القدس العربي ١٤/٤/٢٠٠٢.
- (٣٨) حوار بيضن مع درويش.
- (٣٩) صبحي حديدي: ضمن كتاب: زيتونة المنفى - دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية لمهرجان جرش السادس عشر ١٩٩٧، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢١.
- (٤٠) محمد جمال باروت: ضمن كتاب (زيتونة المنفى)، ص ٥٦.

-
- (٤١) فخري صالح: مجلة (فصول)، صيف ١٩٩٦، ص ٢٤٢.
- (٤٢) سعدي يوسف: الخونة، جريدة السفير، ٢٠٠٢/٣/٧.
- (٤٣) سعدي يوسف: إنه يحيى، القدس العربي، ٢٠٠٠/١٠/٢٣، والنص مؤرخ في ٢٢/١٠/٢٠٠٠.
- (٤٤) باسم المرعي: الأرض المرة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ١٩٩٨، ص ٧٦.
- (٤٥) كمال سبتي: آخرون قبل هذا الوقت، نينوى للدراسات والنشر، دمشق ٢٠٠٢، ص ٣٢.
- (٤٦) ريم كبة: أمنيات، شعراء من العراق، ملحق مجلة (ثقافات)، العدد ٤ خريف ٢٠٠٢، البحرين، ص ٩٧.
- (٤٧) أديب كمال الدين: النقطة، ص ٨٨.
- (٤٨) محمد مظلوم: أندلس لبغداد، دار المدى، دمشق ٢٠٠٢، ص ١٠.
- (٤٩) برهان شاوي: ضوء أسود - نشيد حب عراقي، دار الكندي، اربد ٢٠٠٣، ص ٢٤.
- (٥٠) باسم فرات: خريف المآذن، دار أزمنا، عمان ٢٠٠٢، ص ٣٩.
- (٥١) طالب عبد العزيز: ما لا يفضحه السراج، بيت الشعر، رام الله ٢٠٠١، ص ٩٤ - ٩٥.
- (٥٢) عبد الرزاق الربيعي: غداً تخرج الحرب للنزهة، اتحاد الأدباء والكتاب، صنعاء ٢٠٠٣.
- (٥٣) محمد لطفي اليوسفي: فلسطين المكان الذي غدر به الزمان، نقلاً عن موقع الشاعر قاسم حداد على الانترنت.
- (٥٤) ابراهيم نصر الله: مرايا الملائكة، الرأي الثقافي، عمان ٢٠٠١/٨/٢٤.
- (٥٥) محمد علي شمس الدين: بغداد، الوجدوي، صنعاء ٢٠٠٢/١٠/١ نقلاً عن جريدة الحياة.