

التراث في شعر صخر حبش أبي نزار

نادي ساري الديك
جامعة القدس المفتوحة - فلسطين
nadishameem@yahoo.com

قبول البحث: 2021/4/8

مراجعة البحث: 2021 /3/20

استلام البحث: 2021 /3/2

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.1.2>





التراث في شعر صخر حبش أبي نزار¹

نادي ساري الديك

جامعة القدس المفتوحة- فلسطين

nadishameem@yahoo.com

استلام البحث: 2021/3/2 مراجعة البحث: 2021/3/20 قبول البحث: 2021/4/8 DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.1.2>

الملخص:

التراث مفردة لها وقعها ودلالاتها في نفوس المنشئين للأدب، والمتلقين له على حدّ سواء، ما جعل الشعراء المعاصرين يتفاعلون معها عبر نصوصهم الإبداعية، وصخر حبش من الشعراء الذين فعلوا التراث بكلّ مكوناته، ومقوماته في نصّهم الشعري، حيث عمد إلى خلق حالة شعرية ناجزة تعجُّ بصور التراث ومنجزاته، فكان التراث الإنساني حاضراً، وروحية التراث العربي والإسلامي شاخصاً، ومتتابعة في نصوصه الشعرية، ما يجعل قصيدته تعجُّ بمقومات التراث ومكوناته. إن كان ذلك عبر الشخصيات التراثية، أو المسميات أو النصوص الإبداعية، متعددة المشارب والمنابت، دينية كانت أم أدبية، التي اتخذها متكافئاً لنصّه الشعري، وهذا لا يعني أنه أنقل نصّه بروحية التراث ومعطياته، وإنما نجده يبني نصّاً موثّقاً بالتراث الذي أغنى التّصّ وجعله قريباً من النفوس المتلقية له، والمتفاعلة معه، لأنّ التراث أصبح لبنة فاعلة في جسد قصيدة صخر حبش الشعرية.

الكلمات المفتاحية: نصوص شعرية؛ تراث؛ أدب.

المقدمة:

ثقافة الشعراء متباينة على مر العصور، إلا أن بعضهم يلتقون مع غيرهم عبر سياقات ثقافية وفكرية متعددة، تجمعهم أو توحدهم، وقد يغيرون غيرهم في ذلك، ما يعني أن عملية التلاقي تختلف كثيراً عما غيرها، لذا نجد بعضهم (الشعراء) يثمنون القيم التراثية، والعادات والتقاليد التي يعيشونها، ما يربنا أهمية التراث كمنبع أو رافد فاعلين في تفعيل ثقافة الشاعر، وفنه الإبداعي، لذا نرى ما للتراث من أهمية يتفرع منها وشائج وعلاقات خاصة، تلامس روافد المعرفة الذاتية للفرد، وكيونته المجموع (للشعب والأمة)، لأن التراث يشكل مخزوناً فاعلاً قابلاً للتفعيل في الحياة بأنماطها ونظمها المختلفة، وهذا يؤدي إلى إثراء التراث الإنساني، والنهوض بالمعمار الفني الإيجابي للفن المبدع، والمؤسس له من قبل أصحاب الإيحاء والبناء الفاعلين، في خلق النص الإبداعي بشكل عام والشعري بشكل خاص.

لذا نرى نص صخر أبي نزار الشعري يعج بالقيم التراثية والثقافية، التي ارتكز عليها، وفعلها في معماريّة نصّه الإبداعي، لأن كثيراً من قصائده تعدُّ لوحة تراثية عميقة الدلالة والمآل، ما دفعنا إلى دراسة التراث في شعر صخر دراسة تظهر أهميته كرافد وقيمة فاعلة في النص الشعري، وقد اعتمدت المنهج التكاملي في فهم النص وتحليله، لنهض بالدراسة كي تسمو الفكرة وتوصلنا إلى نتيجة مفادها أن التراث بنية متداخلة الجذور بين الماضي والحاضر، وقد عمدنا إلى جعل البحث جسداً متناسقا متكاملًا، دون إثبات لعناوين فرعية، ومن ثمّ دون المصادر والمراجع التي أعانت الباحث في توثيق دراسته وتفعيلها.

1 نقدم هنا الجزء الأول من الموضوع وسيتم عرض الجزء الثاني في العدد القادم بإذن الله تعالى.

التراث:

التراث لغة واصطلاحاً:

التراث مفردة لها وقعها الخاص في نفوس الآخرين، قد تتقارب وقد تفترق وجهات النظر في فهمها وتفسيراتها، لأنها مفردة قديمة مستحدثة، بمعنى إن التكوين المعلوماتي عند الناس مختلف بين الماضي والحاضر، فالمضامين والإحياء التي نعرفها اليوم عن (التراث) هي غيرها التي يعرفها السابقون لنا، وأخص الذين يعيشون في القرن الواحد والعشرين، فعملية الإشباع لكلمة التراث في عصرنا لا يوجد لها منادد في السابق، فقد يغير الشعب مفاهيم بعض مفرداته إلا أن الرابط يبقى قائماً بين المفاهيم بشكل أو بآخر، علماً أن القناعات للمعنى المراد لكلمة (تراث) تكاد تكون قد استقرت في أيامنا هذه عما كانت عليه في السابق.

ففي معجمات اللّغة نجد أن معنى الكلمة هو « أن يكون الشيء ليقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب». (ابن منظور، مادة ورث).

وأما المعنى الاصطلاحي فيشير إلى «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي». (سعود، 1974، 382).

وهذه التعاريف تجعلنا نوقن أن العلاقة قائمة بين الماضي والحاضر، بشكل أو بآخر، وإن تفتقت ينابيع المعرفة تجاه المعنى الاصطلاحي، ليكون المعنى اللغوي جزءاً من مداليل متعددة طويت تحت طائلة الاصطلاح، فكل المعنيين يشيران إلى ما يمتلكه المرء عن سابقه إن كان ذلك مادياً، أو معنوياً، فكرياً أو عينياً، وذلك ليشمل الحياة على الصّعد كافة دون استثناء.

فمادة (ورث) تعطينا مفردات كثيرة منها (الورثة والميراث) على أساس أنهما خاصان بالمال والشيء العيني، بينما الإرث خصص بالحسب، والمتبع يجد أن لفظة (تراث) هي أقل الكلمات شيوعاً عند اللغويين والمهتمين سابقاً، وذلك لأن أهل اللغة يعتقدون أن أصل المفردة (وراث) إلا أنها قلبت الواو تاءً لثقل الواو والضم عند جمعها لذلك أصبحت (تراث) وهكذا وردت في القرآن الكريم ((كلاً بل لا تكرمون اليتيم، ولا تحضون على طعام المسكين، وتأكلون التراث أكلاً لما، وتحبون المال حباً جماً)). (القرآن الكريم، سورة الفجر).

فعلى الرغم من ورودها في القرآن الكريم إلا أننا لم نجد لها استخداماً عند القدماء، كما هو الاستخدام اليوم عند المحدثين المعاصرين، ليشمل النتاج الثقافي والفكري والتاريخي، وغير ذلك من النتاجات التي تسهم في إثراء الفكر عند الإنسان، ويسهم هو الآخر في نمائها، وقوة ديمومتها لتستمر مع الأيام قوية متدفقة.

إلا أن الفلاسفة قد اقتربوا للمدلول الذي أصبح مراداً بحد ذاته في أيامنا، حتى نرى الكندي يؤكد ذلك من خلال قوله عن القدماء وما تركوه، والعلاقة المستحدثة مع نتاج معاصريه، فننتاج الماضي والسابقين هو ((ما أفادونا من ثمار فكرهم)). (الكندي، دت، 78).

فهم الفلاسفة للتراث، جعل المحدثين يزاوجون في المفهوم والتطلعات، لنرى مفكرنا وهم يدرجون كل ما وصلنا من الماضي داخل الحضارة السائدة من أشياء مادية ومعنوية، فكرية أو ثقافية، قومية، أو إنسانية، بذلك يكون هذا الموروث كائناً متحركاً دائماً ليشكل صورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها وينبعث عنها. (مروة، 1985، 424).

التراث قيمة حضارية:

من هنا نستطيع القول: إن المجتمع الذي ينوي التطور والانفتاح على الحياة، لا يمكنه إلا أن يتعامل مع التراث، كي يحتويه ويصبح مجتمعاً إنسانياً، يعيش ويتفاعل مع مكونات الحياة بنظمها المختلفة، حتى يغدو التراث أحد منابع المعرفة الصّافية، والفاعلة والمتجددة مع الزمن، أي أن يكون كائناً حياً تتفاعل معه ويتفاعل معنا، لا أن يبقى ساردين للذكريات والنتائج فقط لنصل إلى قناعة مفادها ((على الحاضر أن يغير الماضي وعلى الماضي - أي التراث - أن يوجه الحاضر، فيبين الماضي والحاضر أكثر من مجرد حوار، بينهما تواصل وتكامل)) (أدونيس، 1985، 42).

العلاقة هنا نجدها لا تنتهي أبداً، وإنما هي في استمرارية وتداخلية، فهي علاقة تكاملية إذ يكمل الواحد الآخر، لتتجسد القيمة الحقة لهذا النتاج.

فلا يجوز الظنّ حول كيفية إثراء الحاضر وإدامته بمعزل عن الماضي، فالإبداع سلسلة متصلة الحلقات، كل حلقة تشد من أزر قرينتها، للوصول إلى عملية التحديث والإبداع على المستوي الفكري، والإبداعي، لتشمخ حضارة الإنسان، وتصبح صاحبة أداء شمولي، لا جزئي، لأن مثل هذا الأمر يعني التجاوز الفعلي للقيم والنتائج الجامدة، حتى نرى أن القضية النقدية تفرض حضورها على الباحث في العلاقة بين الشاعر العربي الحديث الذي يطمح أن يمثل رؤية الشعراء، لحركة المجتمع العربي المعاصر، وثقافته، وبين علاقة إنسانه بالكون وبه، الشعر الذي نطمح إلى أن يكون صورة الحدائث، التي تتجاوز بالإبداع طموح عصر الأحياء، لتدخل عصر الحدائث

بكل ما يشغله من رفض وتمرد ورغبة في التغيير، ((وذلك في نسق يعي مظاهر الحداثة في القديم، ويتمثله، ويتقدم في العصر برؤية إنسانية، ولغة حية، وبناء فني نابع من تجربة الحداثة التي لا تنفصل عن الشاعر وفهمه لتراثه، ووعيه بذاته وبمعاصرته، ورفضه للسكون والثبات في المجتمع)). (الكركي خالد 1989، ص 16-17)

فالعلاقة إذن علاقة حميمية بين الماضي والحاضر، لنرى كيف يتم البناء الإبداعي، ليتمثل في إقامة مجد طارف على مجد تليد عظيم، له منابعه ومصباته، وهذا الأمر ما نراه يتمثل في النتاج الشعري العربي، وفي مكانات مختلفة، من هذا العالم السرمدي، لأن الشعر يجعلنا نتحدث عن حضارات، وثقافات قديمة، تتجدد بحرص أحفاد أصحابها، من هنا نرى بابل وأشور وأكد، وسبأ ومعين ومأرب، والبصرة والكوفة والقدس والفسطاط، وغير ذلك من الرموز المتجددة والضاربة في عمق الزمن، لنرى الجهد الفكري لتلك الديارات ومواطنها، لا سيما الإبداع الشعري كي يمنح هوية انتمائه، ويحقق مصداق القول الذي نصه بأن ((العودة إلى التراث القديم أمر تفرضه نوااميس حركة التطور، التي ترفض منطق النقلة المفاجئة التي لا تخضع للتبني)). (السعافين إبراهيم 1981، ص 26)

إن العلاقة السوية بالماضي ونتاجاته تشكل جسراً قوياً للتواصل مع الثقافات المعاصرة، حتى تتكشف المضامين، كي يتجسد الوعي الشعري، مستنيراً ومينيراً في أن معاً.

لتتشكل تجربة الشاعر الحديثة من خلال بناييعها الإنسانية والقومية، لأن دون هذا التتابع يخلق هدفاً للجسور وانقطاعاً عن الماضي.

فالارتباط بقضايا المجتمع، وتأصيل ذلك عن طريق تفعيلها بالماضي، جعل ذلك مساراً للشعر العربي (الفلسطيني)، ليصل إلى مستويات الانبعاث الفكري، لنرى ملامح الحداثة، والتحديث عند الشاعر العربي الفلسطيني، منطلقاً من التراث حسب فهمه لها فكما يقول سميح القاسم ((الحداثة تبدأ بالتراث، وتستفيد من التجربة العالمية، لكنها تستمر وتتكامل مع التراث، فلا شيء يبدأ من لا شيء، كل شيء يبدأ من شيء سابق، والشئ السابق بالنسبة لي هو التراث الشعري العربي، فلا سلفية ولا انقطاع عن التراث، وهذا هو تيار الحداثة كما أراه)). (أبو زيد شوقي 1995، ص 16).

فالحداثة كما نفهمها هنا هي الانبعاث بالتراث العربي والإنساني، وليست الانغماس في ثقافات بعيدة وغريبة عن قيم المجتمع وتطلعاته، حتى يصبح التناعم قائماً بين الواقع العربي، وماضيه العريق، ولو شعرياً كأبسط درجة في الأداء والتغيير.

فالشاعر الفلسطيني أيقن منذ لحظة التكوين الأولى لنتاجه الإبداعي، أن التراث وسيلة فاعلة في خلق كيان دفاعي متجذر، يجذور عميقة في نظم التاريخ وأفكاره، فالقيم الإنسانية التي يزخر بها التاريخ العربي وتراثه، جعلت شاعرنا يستنبط أسساً يهتدي بها للوصول إلى حقيقة مفادها: - أن الوطن ومقتنياته جزء فاعل من وطن أرحب ألا وهو الوطن العربي، بهذا جسّد الشعراء قضية الأرض والصراع عليها مع العدو، ليؤكدوا أن الأرض هي محور الصراع ونواته، ليمتد ويأخذ شكلاً حضارياً وفكرياً، لا يستند إلا لخرافات عدو لنظيم، علماً أن النظم القائمة هي نظم وافدة بفكرها، لتحارب مقدرات الوطن، وتصل إلى هدم كيانات الشعب، لأن نظم العدو بعيدة كل البعد عن قيم مجتمع يحاول أعداؤه هدمه وتشريده.

لهذا تمسك الشعب، ومنهم الشعراء بالروابط التي تمدهم بجسر المحبة مع الوطن، فكانت اللغة إحدى ركائز الدعائم التي انبثق إبداعهم منها، لأنّ ((حداثة اللغة تعني في جانب من جوانبها تدمير الكلمات من أجل إعادة بنائها من جديد، بناءً يستطيع استيعاب مضامين الحياة الجديدة)). (النابلسي شاكر، 601).

فلغة الشاعر الفلسطيني لم تنفصل عن مضامين التراث بكل قيمها، وإنما هي امتداد للغة لها عمقها المعرفي والعلمي، حتى غدت لغة العلوم والمعرفة لعدة قرون متتالية، لذا بقيت اللغة ضاربة الجذور بمفرداتها، لتصل إلى أيامنا حية كي تبعث فيها نمطية الأداء الإبداعي على أيدي الشعراء فاللغة ((الحداثية في الشعر الفلسطيني الحديث تفجر في أفعالها المتتابعة وفي صورها الفعلية، إذ يقوم الفعل بمهمات عدة: منها ربط الأشياء ببعضها وتحويلها إلى كلمة أو كلمات وهي النقطة التي تحول جدل الإنسان بالطبيعة والجدل الاجتماعي إلى نص مكتوب، وهو لحظة يستطيع الوعي من خلالها أن يعبر عن العلاقات الواقعية عبر تجريدتها)). (خوري إلياس، 1981، ص 89).

إن التعامل مع اللغة قد يطول وبالذات فيما يخص استقصاء المفردات التي تعبر عن تاريخ طويل له مغزاه ومبناه، وهذه المفردات تعود لحقبة لها تفاصيلها في التجربة الشعرية، خاصة عندما تقوم التجربة الشعرية، أو بعض مقاطعها، على استلهام الحس التاريخي، ليبدو التاريخ نفسه مادة البناء الأدائي، تستوعب المعاناة الخاصة، التي يكتنزها الشاعر في أحشائه كي تشكل معبراً لمشاعر الآخرين، و يصل الطرح الشعري الذي يتفاعل معه الشاعر، الى انتزاع الذات الشاعرية والإنسانية من واقعها، ليصل بها الى أعماق التاريخ نفسه، ومن ثم قد يتسلل الإحساس التاريخي، ليجعل العمل الأدبي كلياً يسبح في فضاءاته، ويغرس فيه تجارب ومنطلقات غنية بروحها وأدائها...

فقد يكون الرحيل القومي والمنحى القومي ملاذاً للتجربة الشعرية، وشاعرها، فكما يقول البياتي: ((هذا البطل الذي تخطى بنقائه وسموه وثورته أبطال سارتر ومالرو والبير كامى سقط شهيداً كما سقط لي أصدقاء كثيرون في بقاع كثيرة من العالم، هذا وغيره قاذني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبر به، لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأفضة الفنية، وقد وجدت هذه الأفضة في التاريخ والرموز والأسطورة، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار، وبعض كتب التراث للتعبير من خلال قناع عن المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور... والقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلال الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها)). (البياتي عبد الوهاب، ص 406-407).

موقف الشاعر يبدو وكأنه يبحث عن حالة تأصيل مرادة، حيث غدا يتوجه إلى التراث للوصول إلى هدفه، فقد أصبح بذلك على وعي تام بالنص الإبداعي الذي ينسجه ويخرجه للنور، حيث تقوم عملية الحوار الفعلي مع التراث، كي يوقن الآخرون أن الشاعر المعاصر لا يستطيع الانفصال عن التراث إذا أراد خلق حالة إبداعية حديثة مرادة، فمثل هذا يستوجب التعامل مع أسس ((ذات سياق تراثي بصورة أو بأخرى)). (تزييني طيب، ص 279).

بمعنى أن عملية الخلق الإبداعي لا تتم بصورة تفاعلية مؤثرة، إلا إذا كان التراث مهدياً لها، وعبقياً تنطبق به عبر قنوات الأيام، لهذا يجب أن تكون عملية التعامل مع التراث بناءة للغاية لتكون الحاجة والمعرفة بقيمه الخاصة مفتاحاً للتراث والتعامل معه، زد على ذلك ما للمجتمع من قضايا وعلائق تنمو مع الأيام، لتتحقق شواخصها في نتاجات الإبداع الإنساني لأفراده، لتكتمل عملية الإضاءة الفكرية للفرد والجماعة من خلال معطيات الماضي مع أنتعاش قرابين الحاضر لها، كي تبرز عملية التزاوج مع التراث عملية إبداعية ينسج جمالي، لا مثيل له إلا بوجود قيم التعامل الخاص.

فالهم الجمعي والقيم المثالية التي يحاول الأديب صهرها في لوحة إنتاجه، والظروف المحيطة بالمجتمع العربي والفلسطيني بالذات، جعلت الشاعر يستأنس إلى التراث، ليقف متسلحاً به في خط الدفاع الأول عن مجتمع يحاول الأعداء تقويض أركان بنيانه، وهدم معالم فكره ونتاجاته، بواقع وفكر جديدين لليقين بأن ((التراث ليس معطى تاريخياً داخلياً في نظرية المعرفة وحسب بل حافظاً أو ملهماً للإبداع والخلق الفني)). (الكبيسي طراد، 1978 ص 52).

الوعي بقيم التراث من جانب المتعاملين معه إيجابياً، وبرؤى فلسفية، خاصة لها العمق والصدارة في التعامل معها، جعل الأعمال الإبداعية للشعراء الفلسطينيين غزيرة في نمائها، يانعة في جوهرها، لأن نظم التراث قد أصبحت تشكل لوناً خاصاً بفهمه وقيمه، من خلال النسج الإبداعي للشعر الحديث، حتى غدت الأعمال الشعرية تعج بقيم التراث التواصلية لتزيد من حالة الثبات، والاندفاع نحو مقاومة النظم الهدامة، والأفكار والقيم الاستثمارية الوافدة، والمتمثلة في وجود الاستيطان على أرض عربية، لها عمقها التاريخي في النماء الحضاري والفكري.

فالتعامل مع التراث لم يتحدد بجانب واحد فقط، وإنما غدت المنابع وروافدها تصب في نهر النتاج الحدائي للشعر الفلسطيني، ليكون نتاج الأسطورة الإبداعي، والقيم الدينية المتعددة، ومجريات التاريخ، على امتداد رقعة عجت بانتصارات، وخلقت ثوابت لا حصر لها استمرت ناضجة مع الزمن، وكذلك قيم التعلق بالفكر والأرض عبر حقب الماضي، لها حضور لا ينتهي، والأرض التي تشكل عنوان التلاحم والانفصال حتى غدت معلماً من معالم الشعر ومضامينه.

علينا أن نستوعب المعادلة التي قامت عليها العلاقة مع التراث، من خلال طرفي التناظر البطولي، والامتداد العيني والفكري والمعنوي، حتى نرى الحاضر والماضي ينطلقان من خلال وعي متجدد، لديمومة ما يجب أن يدوم، دون النظر للكيفية التي تديمه. فقناعة الشعراء بالماضي، وما خلفه السلف، يعد حقيقة ملموسة حتى أقام الشعراء صوراً تفصيلية في قصائدهم، ليميلوا إلى الجانب الآخر من الصورة، ليظهر ما يريدونه شامخاً من خلال الاقتدار التفصيلي لحضارة الأجداد، المنبعثة مع عطاء الأحفاد. نعتقد أن عودة الشعراء للموروث القديم، ما هو إلا إظهار القيمة الفعلية لتلك النتاجات ومضامينها، وكذلك لإظهار عمق الصلة القائمة بعد أن تأكد للشعراء العرب المعاصرين، أن النهضة الأوروبية فيما يخص الأدب والفن قد استعادت القيم المسيحية والإغريقية والعبرية الدينية القديمة.

لهذا وغيره من الأسباب، استند شعراء العربية لموروثهم كي يستعيدوا مجدهم، ويخلقوا حلقة التواصل من جهة، ويظهروا للآخرين مكانة التراث الامتدادية التداخلية مع بعضها بعضاً، لنثيقن جميعاً أن التراث معين خصب لعملية الانبعاث الفني والأدبي لدى الأمم كافة، دون استثناء، ودون النظر لبواعث التراث وأصوله، وهذا يعود إلى إلهام الأدب العربي المعاصر كي يتواصل مع سابقه من الآداب العتيقة، فهذا مرده يكمن في عملية الاسترداد للتراث في المنطقة، لتراه فاعلاً من خلال نصوص الشعراء العرب المعاصرين.

فعملية انبعاث التراث تكون عاملاً موضوعياً، لإظهار وتمايز بين الأنا الخاصة والنتاج الفني القائم على أسس تفاعلية، لهذا لم تكن تجربة الشاعر الفردية لتشكل حالة إبداعية، لولا تداخل وتشابك قيم وبواعث لا حصر لها، ليتسنى لنا رؤية الإبداع على شكل أسس منهجية خاصة، تتشابه بين ثنايا أسطر الإبداع الشعري والفني، لتتلاحم العناصر كلها، من أجل خلق منولوج انبعاثي، يستدرج مشاركة القارئ، لاستدعاء حالة العطاء على أنها حالة تمازجية تداخلية لا تفرق بين الواقع والماضي، إلا من خلال رموز وعطاءات تكون معروفة.

التراث لحملة فاعلة في النص الشعري:

لذا نجد أسس التفاعل مع التراث قائمة في نتاج الشاعر «صخر أبي نزار» وهذه الأسس بنيت على دوافع خاصة وعمامة، لنرى نتاجاً تواصلياً لا حصر له، فمن هذه الدوافع أشياء كثيرة، لنرد التفاعل مع التراث إلى جذوره للتمكن من الوصول إلى الأسباب. فيما أن التراث يتميز بالدفاعية والحركة في وجدان الإنسان أينما كان، لأنه لا يشكل كتلة جامدة، ((وإنما نتاج متحرك، يتواصل كي نرى النسج قائماً بين الماضي والحاضر، لهذا يكون التراث أحد أركان صنع الهوية، والحفاظ عليها وديمومة العطاء من أجلها، كي يكون شاهداً على صحة المرامي، ودليلاً على صحة المقاصد، وشريعة الكلام، ويستعمل طلباً للشهادة ضد التحديات التي تواجه الأمة)) (يقطين سعد 1992، ص 126).

فحب العروبة والتناغم معها والوفاء لها ولبداؤها، أحد أسباب التواصل مع التراث، وبالذات في واقع يشبه الواقع الفلسطيني، ويتمثل في أشياء كثيرة، لأن الآخرين يحاولون فصد الروابط بين المجتمع العربي في فلسطين وبين المجتمع العربي في بقاع الوطن الكبير، لأن الدوافع المحيطة بالجميع، تشكل معطيات جادة للشعراء، كي يتشبثوا بالتراث، لأن العلاقة بين المحبين للعروبة والتراث علاقة قائمة متجددة، لا تنفصل أبداً، لأن المورث يفرز الذات القومية ويخلق فيها عامل اليقظة، لنرى أن التعامل مع التراث عند جيل الشعراء المعاصرين تشكل ((حركة جيل وليس شاعراً بعينه، وأصبح الحوار بين التراث والشعر ظاهرة حضارية تعكس جوهر أصيلاً في بنائها القومي)). (شكري غالي، 1973: ص 245).

من هنا نوقن، أن موقف الشعراء وتمسكه بالتراث، يعكس موقفاً بُني على أسس التحدي لمحاربة التمزق الفكري، وشرذمة التراث المقصودة، ليؤكد للآخرين أن التواصل التاريخي لا حد له مهما كان، لأن التاريخ يشكل مرافق عدّة من الحياة من خلال الواقع والمستقبل.

فالصراع السياسي والفكري يعدّ محوراً هاماً للارتباط بالماضي، خاصة بعد تجذر الكيان الصهيوني في الأرض العربية، وبالذات بعد حالة الانهزام الفعلية التي لحقت بالوطن العربي، بدءاً من وعد بلفور، ومروراً بالنكبة، ثم النكسة، وغيرها من الانهزامات التي لحقت بالنفس العربية، لتشكل حالة اندفاع لدى بعض المبدعين بدلاً من الانهزام عند الآخرين، لأن الكوارث وغصة الهزيمة المتكررة والمتعددة، أصابت الإنسان والجسد العربي بالصميم حتى ((دفعتم الشعراء إلى العودة إلى تراثهم بفلسفة جديدة، وإبداء جديد، لطبيعة العلاقة بالتراث، فأخذوا يهلون من موارده الغنية في محاولة منهم لتأكيد ذاتهم القومية، ولأجل التماسك أمام هذه الطعنة النافذة التي أصابت وجدانهم القومي)). (عشري زايد علي، 1978 ص 52).

العودة إلى التراث من هذه الناحية، لا تشكل حالة جمالية منعزلة عن الدوافع الدفاعية كرد فعل لطمس الروح الوطنية، والمعاليم القومية، والتراثية في المحيط العربي عامة، والفلسطيني خاصة، إلا أن بوادر التهويد والطمس الحضاري بدأت ملامحها جلية، لهذا انبرى الشعراء كغيرهم من المدافعين عن حقوقهم، ومكتسباتهم، لتنجلي لمحات الانعطاف نحو البناء الفعال، لأن مثل هذا العمل يحتاج لأرض صلبة، ينبعث الإنسان منها من أجل عمله الإيجابي، لذا يكون التراث أرضاً ذات مناخات متعددة، وإيجابية، لا حصر لها، لتتوازن العملية بين الواقع الحقيقي والمعرفة الفنية، بهذا يكون العمل الفني ليصبح محوره ((عصره وقضايا قومه مهما أوغل في الحديث عن التاريخ أو عن الأساطير، غير أن العمل الفني الذي يصطنع الأقتعة التاريخية والأسطورية، مطالب بأن يشف عن هذه الهموم العصرية مع الحفاظ على سلامة القناع وتماسكه الفني)). (داود أنس: ص 453).

ما تقدم، جعلنا نستشف مدى الإيغال والتوغل في العمق التراثي القومي، لدى الشاعر للوصول إلى هدفه المنشود، لمحاربة التشريد والتهويد والتغريب المتعمدة، والمراد لهدم أسس المجتمع والكيان العربيين الفلسطينيين، من أجل تشابك الدوافع التي تخلق حالة التحفز والانبعاث، ليتداخل العامل الاجتماعي والسياسي بما قدمنا من حب العروبة وثوابت العطاء.

فعملية التفرقة بين الناس في الداخل والخارج كانت سبباً مباشراً في النهوض الفكري والفني للذين يشكل التراث ملاذاً لهما، فعملية التشريد والضياع للفلسطينيين جعلت منهم طبقة تبحث عن ذواتها، وكذلك العنصرية السياسية والعرقية في كيان الصهاينة أوحت للناس الفلسطينيين أنهم يشكلون طبقة محاربة من أجل الدفاع عن الذات، بهذا قد نرى تواصلاً حضارياً مع الماضي أو

انقطاعاً عنه لأن أولويات الصراع فكرية عقائدية سياسية.

من هنا تعامل الشعراء مع التراث ليجدوا ((ضالتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه الطغيان في عصرها، والتي أعلنت تمرداً على سلطة الطغيان، لذلك ارتفعت في الشعر الحديث بعامة أصوات المتنبي وعنترة والشنفرى وأبي العلاء وأبي ذر وغيرهم من تلك النماذج التراثية التي ارتبطت بالتمرد على الواقع السلبي)). (عشري زايد علي، ص 41).

فالتعامل مع التراث والتمسك به عبر الأجيال جعل الناس يتلمذون عليه، بهذا انبلجت أعمالهم الإبداعية الموشاة بالتراث، زد على ذلك الأهمية المعنوية للتراث لاستخدامه سلاحاً دفاعياً لا يثلم ضد الأعداء المتمرسين بعدائهم وحقدهم، لأن المعاناة متعددة الجوانب متشعبة الاتجاهات التي لا حصر لها ولا انتهاء، حيث استمرارها يعني استمرار الخراب المراد من الأعداء، فقد يشكل ذلك دافعاً لخلق رموز شعرية يتعامل معها الشاعر للوصول إلى الهدف المنشود، وذلك إما خوفاً من واقع أو نماء فنياً وروحياً ذهنياً في الأداء والنماء، إلا أنّ الرمز المترعب على سدة عرش النتاج الإبداعي هو الأرض، لأنها تشكل المبتدى والمتنبي عند الشعراء وغيرهم، فهي عنوان الصراع الآتي، فكما يقول محمود درويش ((الرمز عندي ليس مهمماً، إنه يكتشف بسرعة، وهو في أول الأمر وآخره بديل للتعبير المباشر، ولعله قادر على إعطاء جواب آخر على عضوية الترابط بين الصيغة والموضوع، وكان من دوافع لجوئي إلى الرمز في البداية محاولة تخطي الواقع الذي لا يتيح لي امكانية الحديث بشكل مباشر لأسباب سياسية، فكأنه لا بد لي من ممارسة الاحتيال الفني لعكس واقعي)). (درويش محمود، 76-78).

هذه المواقف تجعلنا نرى الشاعر وهو يجسد حالة الانتماء القومي من خلال مواجهة أشكال متعددة من العذابات والحصرات والاجتثاث المرادة لتدمير روحية الفرد والمجتمع، وكذلك جسر الصدق العاطفي في البناء الفني لتقل المعاناة الخاصة والعامة التي لحقت بمجتمعه وأمه، لنرى صورة المخيم وما رافقها من معاناة، تشكل حيزاً كبيراً في نتاج الشعراء، لنرى مدى التمايز بين الشعب وجزء منه وبين الشعب وعدوه.

هذه المواقف وتلك النتاجات جعلت القضية الفلسطينية واضحة المعالم، وبالذات من جانبها الاجتماعي والسياسي الذي يعد مكملاً للأبعاد الأخرى، ومن افرازاتها كذلك، حتى نرى أن الشجاعة واللباقة من الشاعر قد فوتت على عدو المجتمع ((فرصة جعل هذا الواقع كابوساً يمتص الحيوية والمواجهة والإبداع، ولذلك أتخذ الشاعر الفلسطيني من الركام الذي يطرحه هذا الواقع منبراً للتحدي)). (كنفاني غسان، 1982 ص 57).

كل ذلك يؤكد، أن الشعر مرآة عصره في أبعاد الحياة المختلفة، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والإبداعية، لتتجسد مأساة أمة من خلال تدمير كيانات شعبه بأكمله، لتتضح صورة المأساة في الأرض والشتات، لأن الشتات وما لازمه من انبعاثات وافرازات خاصة خلقوا مردوداً نفسياً، ليشكل أحد حلقات التوجه صوب التراث، لأن النشأة للفرد هنا جعلت منه مثلاً لتراثه وثقافته قديمها وحديثها، كي يخاطب بذلك الجمهور والناس كافة، من خلال انبعاثات تراثية، ليمتلك حالة التواصل مع الآخرين، والتي لا يستطيع أحد الخلاص منها (التراث).

لأنه يعني النتاجات الفنية إلى حد كبير حتى تشكل جسراً من التلاقي بين الذات الفردية والجماعية، تلك التي تعبر عن أحاسيس ذاتية وجماعية، لأن ذوات الشعراء ونفسياتهم تكون حساسة للغاية، لأن هذا الاحساس يشكل حالة من الغربة قد لا يحسها غير الشعراء، وبالذات حينما يسود الطغيان والجبروت في نظم الحياة وتقاليدها، ليخلق الأدباء عوالم خاصة بهم للهرب مما يحسون، ليتجسد التراث، ويكون حضناً مليئاً بالحنان والعطاء، ليبرز ويلمح النصوص الشعرية لتظهر الصور معبرة من خلال ((الخرافات والأساطير التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، فعدا ليستعملها الشاعر رموزاً ويبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد)). (السياب بدر شاكر، ص 111).

فالعامل النفسي لا يتمثل بجانب منفرد دون غيره من الجوانب الدافعية الأخرى، لأن النفس ودوافعها تتمثل في نظم الحياة كافة، وطرائق التعبير المتعددة، لأن جوانب الاعتزاز النفسي تظهر جلية في منحنيات التعاضد، والتكاتف للتعبير عن القضايا ذات العلاقة.

فكما يتضح أن الوطن بمعامله ومقتنياته يشكل رموزاً تفاعلية في البناء النفسي، والعطاء الروحي، لتتحول المشاعر النفسية ليتجسد من خلال قرائن شعرية صوراً شعورية بهاء مستديم، هذه الاستدامة تشكل أساساً جوهرياً في إعطاء القصيدة الشعرية قيمتها الحقيقية، من الفن والإبداع والنتاج، لأن التعامل مع التراث يستند إلى أسس إبداعية، إلى جانب العوامل الأخرى، فقيمة الحدث الفني والمقدرة الإبداعية تشكل معطيات لتطبع في وعي الشاعر، لتبرمج إلى صور شعرية مبتغاه في القيمة والنتاج.

فالتراث- معين لا ينضب، لأنه يعج بمعطيات ورموز لا حد لها ولا حصر، تصلح كي يتواصل معها الشعراء في فهم الإبداعي، ليجسدوها في البعد الفني الجديد، ويبعثوا فيها نظاماً حياتية لم تعرفها من قبل، على اعتبار أن الحياة لا قيمة لها بلا فن، والفن يديم

الحياة كي نرى التراث وهو يقدم عوناً دائماً للشعراء فهي ((النماذج العليا التي يصلح الكثير منها أقنعة، ووسائط ورموزاً يعبر الشاعر الحديث من خلالها عن رؤية للحياة، والعالم بطريقة حسية تفور بالحركة وتمنح القارئ إحساساً بتتابع الزمن، ووحدة التجربة الإنسانية وتشابهها وتكرارها)). (الخضراء الجيوسي سلمي، 1986، ص 13).

فالتعامل مع التراث لم يتشكل من فراغ، لأن الامكانيات الغنية الثرية هي أحد أسس التوجه نحو التراث، كي تتم عملية خلق الإبداع الشعري لدى أصحاب الرؤى التراثية، حتى تتطابق شروط العملية الإبداعية، وتمد بجذورها لتضم حلقات التاريخ والتفاعل مع معطيات الانماط الأخرى، لتصبح تجربة الشاعر زاخرة بالإشعاع الوجداني، من أجل خلق شعلة مضيئة تتداخل من خلالها الاسقاطات الاشعاعية المتواصلة بين الماضي والحاضر، حتى يتأكد للجميع أن التراث دافع فاعل من دوافع الإبداع عند الشعراء، إذ لا يشكل ثقلاً نفسياً أو معنوياً على المريدين لهذه العملية أن تتم.

مما سبق، يتضح لنا أن الشاعر يستحضر القيم التراثية بحكم الأشياء القائمة، ليكون شديد الإلحاح في عملية استلهاهم واستحضار الأصوات التراثية، لتتعادل الرؤى الموضوعية، لتتضح حضور الأزمنة بمقتنياتها عبر التلاحقات والعطاءات المستمرة في ركب الحضارة التكاملية، كي نرى «العناصر الفنية الواضحة التي حملت عبء التحول من المونولوج الى الديالوج، من البساطة إلى التركيب، من الذاتية إلى الموضوعية، إنها النقلة الكيفية في تاريخ الشعر العربي، وهي النقلة التي تجسد حضارياً حوار الأمة مع نفسها من ناحية ومع العالم من ناحية أخرى بمعنى آخر: ((تجسد التحول في الروح العربية، من حالة الموات: حالة السكون والثبات الى حالة اليقظة بكل اضطرابها، فهي علاقة الحركة والحياة)). (شكري غالي، ص 270).

بعد ذلك، يمكننا القول أن الشاعر الفلسطيني قد أفاد من نماذج متعددة في الأداء الإبداعي الخاص به، حيث تتشكل عنوانات مختلفة من قصيدته، لتظهر واضحة دون مواربة، لنرى الأغنيات والمواويل والحكايات الشعبية وسرد التاريخ القصصي والايقاعات الدينية المتشعبة في نبتها وهي القرآن الكريم والانجيل والتوراة، وهذا الأمر جعل الشاعر يتجاوز غنائته والعواطف الجياشة التي تسيطر عليه من خلال نتاجاته الفنية والإبداعية، حتى يصبح هذا الأمر ((عاملاً من العوامل التي حدت بالشعراء إلى التواصل بالرموز التراثي)). (عشري زايد علي: ص 27).

فالذواغ التي أوحى للشاعر كي يستخدم التراث ومقتنياته كثيرة ومتنوعة، لذا يتحتم علينا أن نوضح المصادر التراثية التي عمد إليها الشاعر، واستل منها مستلثاته من أجل بعث الروحية المتناعمة في القصيدة، لنرى كيفية إعادة الصياغة التراثية، وتشكيلها في الروح الحياتية الجديدة، بعد نفوذه في العمق الاجتماعي المتدفق عبر الأيام، لمسيرة أو مناددة حركة التاريخ، ورؤية واقعها المتصارعة، حتى يتربع على موقع يشرف من عليائه على روحية الحركة، لتحريك الدوافع الإيحائية والإبداعية كي تطمح إلى ((اكتشاف إبداع شعري واقعي يعبر عن حركتها وتطلعاتها ويتحول بالعلاقة الاجتماعية والتاريخية، إلى علاقات متينة هي إعادة انتاج للواقع وصياغة جمالية ل)). (بسيسو عبدالرحمن، 1978 ص 72).

الشاعر ذكي في تعامله مع التراث كي يمنح تجربة روحية، تختلف عن غيرها من التجارب لتتساوى الشمولية عنده لعدم طغيان شيء على شيء، لنرى المجتزئات التراثية وقد غدت لحة أساسية في بناء قطعه الأدبية، لنستشف الحدائث التكاملية الفكرية والروحية واللغوية، وغير ذلك من حدائث في نتاج الشاعر المتعامل مع التراث.

والمصادر التراثية متنوعة عند صخر أبي نزار، كغيره من الشعراء الفلسطينيين والعرب وإن وجدنا التشابك في بعض الأحيان بين تلك المصادر حتى يصعب الفصل بينها بحرفية تامة. إلا أن المصادر تحمل ملامحها حيث لكل مصدر ملمحه الخاص به، حتى نرى المصادر الأسطورية والأدبية والشعبية والتاريخية والدينية، لأن تلك المصادر جماعية لا فردية فهي ((صادرة عن اللاوعي مثل الأسطورة والتراث الشعبي وإما أن تكون دينية مثل التراث الديني وإما أن تكون فردية الطابع ولكنها اكتسبت جماعيتها حين أصبحت موروثاً متداولاً بأيدي الجميع يمكن أن يقع عليه أي شاعر فيوظفه مثل التراث التاريخي والتراث الأدب)). (ابو اصبع صالح، 1979 ص 128-129).

وهذا لا يعني أن الشاعر بقي مكتوف الأيدي تجاه الرموز والثقافات الأخرى، بمعنى أنه لم يكتف بتلك الرموز التراثية والثقافية الجمعية، وإنما جعل من ثقافته معيماً خاصاً لخلق حلقات رموزه التفاعلية والفاعلة لتصبح جنباً إلى جنب مع نتاجات الشاعر التراثية، لهذا نرى أن لبعض الشعراء رموزهم الخاصة بهم كما فعل السياب في جيكور وبويب.. وغيرها لذا شكلت الأسطورة مصدراً من مصادر الشاعر التي أعانته على خلق عالمه الشعري لتتعدد ملامح الأسطورة في الشعر من خلال رموزها، فمنها المفرح والمبكي، وكذلك أساطير الحب والكره والحروب، وغير ذلك، لذا تكون الأسطورة جزءاً من الماضي وحكاياه، لنرى جاذبية خاصة للأسطورة، حيث أنها تصل بين الإنسان والطبيعة، وحركة الفصول وتناوب الخصب والجذب، ((وبذلك تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية)). (عباس إحسان، 1978، ص 165).

من هنا نرى الشاعر وهو يعيد للأسطورة التي خلفها من الماضي طاقتها وحيويتها الإبداعية كما فعل مع أسطورة (شمشون ودليلة) التي تروي قصة الصراع الفلسطيني الصهيوني على مر الأزمنة، علماً أن تفسير تلك الأسطورة مختلف فيه بين الفلسطينيين والصهاينة، حيث يجعل كل واحد من الطرفين الحق مع نصيره، فنرى الشعب الفلسطيني ينتصر لدليلة، بينما الصهاينة ينتصرون لشمشون المعتدي على مر الأيام

أتساءلُ عن سِرِّ الخوفِ وعن سِرِّ الضَّعْفِ
وأعرفُ أن إلهَ الرعبِ أسيري
وينامونَ طويلاً، وأنا واقفةُ
وفيقونَ وعمري يتأرجحُ بين سماءِ الخوفِ وبينَ ضميري
تَشخصُ أعينهمُ وجللاً
هذا هو شمشونُ طريحاً فوقَ سريري
من منكمُ يحملُ سيفَ صلاحِ الدينِ؟
تُطلُّ سيوفٌ سيحُ بدونِ صلاحِ
يقتتلونَ.. وينسونَ مصيري..
تعرفُ كيفَ يُفتتُ لحمَ العشاقِ
وأين يُخبأ لحمَ العشاقِ
وجدائلُ شمشونَ قيودُ تتناثرُ كالليلِ تعششُ في الأماقِ
وهوذا ينيشُ تحتَ جذورِ الاقصى يبحثُ عن بذرةِ جني
ويعمقُ في الماضي المنسَّقِ الأنفاقِ.
هذا هو يومي المتلكيُّ تغزوهُ بواخرُ صيدِ الأرضِ
تُترجمُ يومَ حصادي ثمرأ مصبوعَ القشرةِ والاسمِ
فتصبحُ يافا.. جافو في الاسواقِ
وجُفوني الذبلي كم عطشتُ للنور.. تُطرزُ عمري..
بأنفسُ اتكفي تحتَ ركيزةِ داليةِ تقطرُ خمراً
فالهوسُ الدولي المتحطمُ في الفيتنامِ
يزاوجُ بين الضديين.. النفطِ.. ونارِ
العشاقِ
ما بينَ الشمسِ وبيني تتأرجحُ نجمةُ شمشونِ
تلملمُ أضواءَ الوطنِ العربي
وتقتلعُ جذورَ التاريخِ مِنَ الأعماقِ
وكأيةِ زوبعةٍ تتلاشى النجمةُ حتى تهبُ الشمسُ..
رياحاً تُمطرُ عشقاً عربي القلبِ
فلسطيني الوجهِ
جميلاً كالمهرالراضي قيدهُ السرجِ
الشامخِ فوقَ الأعناقِ.
يتمخترُ كالأملِ النوراني
يصافحُ وجهَ الله..
ووجهَ القدس.. بُراقٍ... (حبش صخر، دليلة، ص 85).

الشاعر هنا يريد إحياء الماضي، من خلال صور الحاضر التي نعيشها جميعاً، لذلك جاء برمز شمشون الذي عاش مضطهداً كما تقول الرواية العبرية، وكما ثبت التراث العبري رمزاً للجندي المحتل (المنتصر) المهزم في آن واحد، لأن فاعلية العداء عند الجندي الصهيوني لم تزل قائمة، فمهما كانت الطروحات إلا أن الجندي الاسرائيلي يبقى معتدياً كما كان شمشون سابقاً، لذلك يؤكد الشاعر الصورة المعنية، ويجعل منه محتلاً حتى للسريير الخاص بالإنسان (هذا هو شمشون طريحاً فوق سريري).

من هنا نستنتج المعادلة القائمة في الصّراع العربي الصهيوني وهي أن المعتدي لا يكثر بغيره مهمما كانت (لهذا جاءت صورة دليلية) وهي تروي قصتها مع شمشون لتظهره معتدياً فاسداً لا يميز بين الأشياء، لأنه ميل للعنف والضعينة دائماً، علماً أن الرواية العبرية تجعل منه إنساناً مغرراً يدافع عن ذاته أمام امرأة عاتية فاجرة مستهترّة (دليلية) فكما يقول فريز ((وقد لا يساورنا شك كبير في أنه لو كانت لدينا الرواية الفلسطينية لحكاية (شمشون ودليلة) لوجدنا الوضع يختلف بالنسبة للشيرير والضحية عنه في الحكاية العبرية، فربما وجدنا شمشون مصوراً بوصفه الشرير المخادع الذي سلب وقتل الفلسطينيين العزل، ولربما بدت لنا دليلية بوصفها الضحية البريئة لشراسة شمشون ولكنها سعت بسرعة بديتها وشجاعتها النادرة أن تنتقم في الحال مما لحق بها من شر وأن تخلص قومها من هذا الوحش الذي طالما عذبهم بقسوة)). (فريز جيمس، ص 29-30).

مما سبق نرى كيفية الصراع قديمه وحديثه من خلال الفهم العام للأسطورة، والشاعر يصّر على التعامل مع هذه الأسطورة بالصورة التي يراها حتى جاء مسمى مجموعته الشعرية (دليلية) حتى ينتصر لرؤية هو يؤمن بها من خلال سياقات الحدث التاريخي (الماضي والحاضر) فعملية التبجح الإسرائيلي لا تنطلي على أحد مهما كان موقعه، عندها لم يجد الشاعر بدأ من عملية المزاجية بين غدر شمشون لدليلة وبين غدر (يهودا) للسيد المسيح، فكأن عملية الغدر قائمة لا محالة، ففي السابق طعن المسيح من اليهود بوساطة خيانة أحد أتباعه (يهودا) وكذلك ما نراه في أيامنا، من أن مهد السيد المسيح مُهان من قبل الصهاينة (وذلك لعلاقة الغرب المسيحي بأحفاد شمشون العبراني اليهودي) إذن العلاقة هي سياسية لتدمير أفكار وقيم تتعارض مع مبادئ السياسة الأوروبية، وهذا لم يتأت من فراغ وإنما يحاوره وينادده في الفعالية القائمة خيانة أو تقاعس بعض النظم العربية التي تدور في فلك أوروبا المسيحية، والعالم الغربي الذي يديم الدعم المالي والمعنوي للمحتلين الصهاينة، علماً أن اليهود كانوا أعداء للمسيحية على مر الأيام ولا يعترفون بالمسيحية كديانة، إلا أن حالات التلاقي في المنفعة الذاتية هي الدافع، فكأن التاريخ يعيد نفسه لكن بصورة مختلفة فشمشون معتد إلا أنه يجد مناصرين له يحافظون على أفكاره وقيمه سابقاً ولاحقاً، وكذلك خيانة (يهودا) للمسيح أدت إلى صلبه حسب المعتقد المسيحي، هذه الخيانة تساوي خيانة القائمين على السياسة، حتى تفتت الكيان الفلسطيني وظهر الكيان الصهيوني...

من هنا نستنتج من أن الخيانتين أدتا إلى أشياء مرادة وغير مرادة على مر الأيام، لأن اليهود يسعون جاهدين للخلاص من قيم عربية تراثية ودينية للسيطرة على أماكن لها قدسيتهما عبر الأزمنة، ليضموها لمعتقد مزيف (القدس ومقدساتها). وهذا ينميه الصراع الدولي القائم على النفط ومنابعه، لأن الشاعر أدخل النظم القديمة في قصيدته وجعلها مدخلاً ومعبراً للوصول إلى هدفه القائم وهو «أن الاستعمار يتحالف مع مصالحه في الأزمنة والأمكنة جميعها دون النظر إلى المكانية والزمانية والمعتقد الذي يتبناه الإنسان.

من هنا نرى التحالف بين الغرب المسيحي والجيش الصهيوني لتدمير قيم ومعتقدات وللسيطرة على مقدرات الشعوب، دون النظر إلى ما سبق من علاقات مؤلمة بينهما، كما حدث وتعاضدت الأيدي الملتطخة بالدماء لضرب (فيتنام بشعبها) وقيمها لأن ذلك يعد انتصاراً للبطش الأمريكي، فالعلاقة قائمة بين المغتصبين، كما هي الروابط الشعورية متينة بين المظلومين من فيتنام حتى فلسطين. وقد لا يجد الإنسان غرابة إذا تحالف بعض أبناء جلدته مع عدو من أجل مصالح ذاتية أنية، لأن الناس ليسوا متساوين في القيم والثبات كما فعل تلميذ المسيح (يهودا) ليصبح شاذاً عن التلاميذ الآخرين، من هنا نرى أن الخيانة تصبح قدر بعض الناس ليغدوا موسومين بها دون أدنى شك.

والشاعر يؤكد من خلال شعره أن شمشون القديم وحفيده الجندي اللثيم لا يتم انتصارهم لولا الفرقة والخيانة، علماً أن مقدرات التاريخ أثبتت وقائع مشهود لها في الثبات والصمود لقادة تاريخيين لهم مكانتهم وعظمتهم في الأداء والثبات كما هو صلاح الدين الأيوبي، القائد الذي انتصر به الشاعر، علماً أن الزمن متباعد بين شمشون وصلاح الدين، إلا أن صلاح الدين انتصر لأحفاد الضحية من معاونهم أحفاد شمشون، وكانّ الشاعر يحث الناس للاقتداء بأصحاب الرأي الصائب والعزيمة المتجددة، فكانت سيرة صلاح الدين حاضرة، وكأنه يقول لا يتأتى النصر إلا بالإرادة والرأي الصائب والوحدة المتينة .

(هذا هو شمشونُ طريحاً فوق سريري

من منكم يَحْمِلُ سيفَ صلاحِ الدينِ ؟

تُطَلُّ سيوفُ سبعٍ بدونِ صلاحِ

يقتتلون.. وينسون مصيري..)

فعملية الاقتتال بين الأحفاد سبب مباشر في انتصار شمشون وأفكاره حتى يصل به المقام إلى احتلال سرير دليلية... تلك المرأة المحرّضة والمنتقمة لأهلها وتاريخهم، إلا أن بعض الأحفاد لا يكثر كثيراً بما حدث وسيحدث من جرائم متعددة من قبل شمشون واعوانه.

وهذا التعامل مع (شمشون ودليلة) ما هو إلا استجابة لضرورات فنية وسياسية زيادة على ما في الجانب الفكري من أهمية

متناهية لأن الشاعر المؤدج وصاحب الفكر السياسي يرى في التراث أشياء عديدة، ويرى أهميتها المتجددة مع الأيام، فالشاعر صخر)) قد وجد في الأساطير النماذج الأزلية التي تجسد آمال الإنسان ومخاوفه فلامع بينها وبين حال الإنسان الحديث ولا سيما الإنسان العربي الحديث)). (بلاطة عيسى، 1971، ص 190).

حتى يرى أن التوحد مع الأسطورة يشكل حضوراً دائماً، كي يتعايش المتلقي مع أهداف الشاعر ونواياه، ليرى التلاحم الإنساني قائماً دون أدنى شك، ليعبر الشاعر عن رموز الضياع والغدر والمثابرة، ليبين عذابات شعبه من خلال معاناة الأمة التي ينتمي إليها، عبر الإنسانية ذات المضامين الأشمل لتتسع الدائرة الإنسانية لأن ((الفردية وحده هو الذي يثير اهتمام الفن عندما يكون فيه شيء يعبر عن العام فيعكس)). (سمير نونفا واوفسيانيكوف 1975، ص 446).

النارُ انطفأت...أوقدها جنيّ يَعشقه المدفَع

والتلجُ نثاءب.

حَطَوَ الماءُ الى بحرٍ وروي اللّونُ يُعذِّبُ لَوْنَ المستنقعِ

وقروُنُ الطيفِ تجفُّ... ترفُّ وتسقطُ وحلاً كأحزانُ

ويجمعُ فحلُّ الشرقِ الماسَ ويجعله سيفاً يجرُحُ

وئلملمُ غرْبتهُ ويفيضُ على شفةِ البركانُ

يتعرِّبُشُ جبلُ الشيخِ ويحتضنُ الكرمِلَ والطَّورَ فيهترُ

الهيكلُ والمدبجُ

ويكونُ الطوفانُ. (دليلة، ص 30).

بذلك ... يسترسل الشاعر، في سرد ما يؤمن به العدو من أساطير أو ميثولوجيا، ومعتقدات قد بنيت على وهم أو حقيقة، إلا أن ما يصبون إليه يعد وهماً من وجهة نظر الآخرين، لأنه بني على أساس تدمير كيانات الآخرين، ورفض معتقداتها ونفيها من خلال تغيير ملامح الحاضر الذي لهم اليد الطولى في تكوينه وتصويره، لذا يعتقد العدو أن (الهيكل والمدبج) موجودان تحت أساسات المسجد الأقصى، علماً أن المدبج في المعتقد الإسلامي تم في مكة المكرمة قرب البيت الحرام كما جاء في القرآن والسنة الشريفة، وكذلك بالنسبة للهيكل فقد دمر مرتين، أولهما قبل الميلاد على أيدي العراقيين ممثلة بقائدهم آشور بانيبال، وكذلك الثانية تمت بعد الميلاد على أيدي (طيطس) إمبراطور الرومان عام 70 م، إلا أن تلك المعتقدات سوف تتزعزع وتزول إذا امتدت قامات الشعب العربي ممثلة بالتلاقي بين (جبل الشيخ والكرمل والطور) تلك التي تشكل رموزاً وطنية بعد أهميتها الجغرافية، وكذلك فهي رموز دينية كما جبل «الطور»، كما هو معهود عند المسلمين، حيث كَلَّمَ اللهُ موسى. فالقارئان كلُّهما تؤكد أن حالة التعايش والتسامح على الأرض المقدسة لا تتحقق على أساس العقائد التي تنفي الآخر كما هي العقيدة الصهيونية اليهودية التلمودية التي تنطلق من أوهايم شعب الله المختار، وأرض الميعاد.

فالحضارة العربية الإسلامية التي تعترف بالديانات السماوية (اليهودية أو المسيحية) هي القادرة على نسج حالة التسامح والتعايش بين الأديان، فهي حريصة على الاستقرار والتسامح والسلام على أرض السلام.

فاجتماع تلك القرائن والرموز قد يشكل حالة جديدة تؤدي إلى تغيير الملامح العامة بدءاً من الجغرافيا، وانتهاء إلى الفكر الذي يشكل عمود الصراع مع الآخرين، ليلتقي مع جوهرية قيمة الأرض، وكأنَّ الشاعر يريد حالة انقلابية غير استلابية تعتمد على تغيير الواقع، لذ نجدته ينتصر بطوفان نوح، كما حدث وغير الطوفان ملامح الأرض وقيمها زمن نوح عليه السلام، إلا أن المعايير مختلفة بين الماضي والحاضر، لأن طوفان نوح جاء بقرائن كي تتغير الملامح العامة للحياة بعد إرادة الله، بينما الطوفان الذي يريده الشاعر (ويكون الطوفان) هو حالة انقلابية جذرية يكون أساسها الإنسان، لأن الإنسان الذي يريد تغيير جوهر حياته تصبح الأمور الأخرى سهلة بالنسبة له، وهذا الأمر يشكل ملمحاً جديداً من كيفية التعامل مع التراث، فقد يكون الأمر مغايراً لاستخدام الأسطورة، حيث لا يصبح المدلول للأسطورة كما الواقع واستخداماته الذي استخدم فيه الأسطورة في أول الأمر، لأن ما يطمح إليه الشاعر قد يجعل للأسطورة خاصية معينة أو يخرجها من الخاصية لأن «العناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر، بعد أن يستكشف لها بعداً نفسياً خاصاً في واقع تجربته الشعورية، معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخص أو المواقف». (إسماعيل عزالدين، 1972، ص 202-203).

النيلُ اسمي
 من عُيونِ الشعبِ أنبغ
 أيها المتآمرون... أجفُ!! كيفَ أجفُ؟!
 إن نساءَ مصرَ محملاتٍ بالمطرُ
 وتعانقونَ الخوفَ باسمِ الجوعِ
 يزدادُ الجياعُ لأن حراسَ الموانئ يسرقونَ القمحَ
 والأمراءُ عادوا للقصورُ
 وتُصادرون هويةَ الجنديِّ باسمِ القحطِ.
 إنَّ جُنودَ مصرَ يغادرونَ الخوفَ
 فالأرضُ التي اختلطتْ بهم رقصتْ على نغمِ العبورِ
 وتُحاربونَ النَّصرَ
 في أي اتجاهٍ يعبرونَ الآنَّ؟!
 تختلطُ الحدودُ ويستوي شكلُ الخطرِ
 فليرتفعُ سيفُ القضاءِ على القدرِ
 يتذكرُ النيلُ الحدودَ
 وفي حدودِ النيلِ حدُّ المستحيلِ. (دليلة، ص 39-40).

إن الشاعر يتتبع منابع التراث العربي القديم، وكذلك التراث غير العربي، كالتراث الفرعوني لاستكمال حلقات صورته المرادة، لأن حالة الاستكمال تلك تؤدي إلى إيضاح خاص لا مثيل له، فالنيل كان ولم يزل يشكل عنوان الحياة وديمومتها في أرض مصر، حتى أن المصريين القدماء كانوا يقدمون أجمل بناتهم من أجل رضا النيل وبقاء روح التعاون معه، فكما تقول الأساطير أن أجمل فتاة في مصر كانت توهب للنيل خوفاً من غضبه ابان فيضانه، من أجل استمرار عاطفة السكان تجاه منبع ومصب حياتهم (النيل)، حيث يؤكد الزمن (أن مصر هبة النيل) فيما أن النيل لم يزل مستمراً في العطاء دون حدود إذن يتحتم على الآخرين إدامة العطاء دون توقف أو إعاقة، فهو يشكل عنوان الحياة المستديمة (النيل). على الرغم من التضاحن القائم بين نظم الحياة، لأن الشاعر يحاول تعميم عالمه الفكري واليقيني على الآخرين، من خلال نصوصه وإبداعه، وقد تكون موازين الغلبة للشعر المتمثل في قوى الفتك والعدوان، حيث يتعامل الشاعر مع النظم القائمة من خلال رفضه لها عن طريق الاتيان بقيم أسطورية لها دلالاتها القائمة أبداً، على الانحياز لمضامين الخير غير قابلة للتغير السلبي، مهما طال الزمن، وإنما قد يحدث تغير إيجابي أو قد يحدث تغير إيجابي أو تكون استمرارية الحياة الإيجابية.

والشاعر قد يمزج عدة أساطير من خلال قصيدة واحدة أو مجموعة شعرية طويلة كما هو قائم في مجموعته «دليلة». وبالذات حين تكون التجربة الشعورية ذات ملامح إنسانية متعددة في المنابع والأداء، فقد يتداعى الخيال البناء كي يستحوذ الشاعر على بني جديدة صوب هدفه الأشمل من الرغبة والخلود، في أفكار وضمائر الناس المتبعين للفن الانبعثي عبر الأجيال المتلاحقة. فالشعب الذي كان يضيء بأجمل بناته من أجل ديمومة الحياة في تدفق النيل وجريانه، لم يزل يحاول بلورة شخصيته والدفاع عنها، رافضاً القيود والنظم السياسية الجائرة التي خلفتها السياسة العصرية القائمة على التفوق على الذات، والانطلاق إلى الوطن الكبير، والتوجه صوب فكر مخالف لقيم مبتغاه.

فالشاعر هنا يريد هجاء الفكر السياسي والنظام السياسي الذي أوصل مصر لما أصبحت عليه، علماً أن جيش مصر وشعبها رفضا هذا الجبروت وانصاعوا لقيم الحق والرجولة التي أوصلتهم إلى حافات القناة بعد العبور ليعود العبور انتصاراً ذا قيمة لا تضاهي مادياً أو معنوياً، لأنه رسخ قيم العلاقة بين الشعب وأرضه، ونيله الذي يديم الحياة ويجعل لها قيمة خاصة. لأن مثل هذا الأمر عمد إليه الشاعر عن وعي تام ليزواج في خطابه بين الماضي والحاضر، ليحقق القيمة للأسطورة والواقع، علماً أن الأسطورة قد لا تكون حقيقة إلا أن الشاعر قد يخلق فيها روحاً فاعلة لينخرط بواسطتها حتى عمق قيم مرادة، من خلال بحث دؤوب متواصل، كي يلغي حالات التوجس المتكررة كثيراً، وكأنه يتمثل الشيء تمثلاً طبيعياً ليؤسس لحالة خلود مرادة تتعلق بعطاءات البشر، إما غريباً أو فكراً أو كليهما معاً، وكأنه من خلال ذلك يؤكد ((أن الأسطورة إطار ترسم داخله هذه اللوحة أو تلك، ولكن انطلاقاً من الخطوط العريضة التي سبق أن رسمها الأسلاف)). (الأسعد سامية، 1985 ص 133).

وَأَنَّ الصُّخْرَ الَّتِي سَدَّتِ الشَّمْسَ عَنِّي
 ارْتَدَّتْ ثَوْبَ مَاسٍ
 وَمَدَّتْ يَدَيْهَا إِلَى الشَّمْسِ تَخْتَارُ مِنْ لَوْنِهَا مَا أَشَاءُ
 لِأَمْتَدَّ تَحْتَ السَّمَاءِ
 مِنَ الْبَحْرِ.. لِلْبَحْرِ لَوْنِي
 وَاسْمُ رَائِحَةِ الشَّمْسِ تَسْأَلُ:
 زَرْقَاءُ
 زَرْقَاءُ
 أَيْنَ السَّمَاءُ اخْتَفَتْ فِي عَيُونِكَ
 أَيْنَ النُّجُومُ اسْتَرَاخَتْ؟
 وَأَيْنَ الْقَمَرُ
 وَعَيْنَايَ لَا تَعْرِفَانِ الْمَسَافَةَ بَيْنَ الرَّمُوشِ وَبَيْنَ الرِّتُوشِ
 تَقُولَانِ دُونَ انْتِظَارِ الْمَسَاحِقِ
 إِنِّي أَرَى شَجَرًا يَتَحَرَّكُ يَا قَوْمُ
 يَزْحَفُ نَحْوَ الْمَوَانِيءِ
 فِيهِ أَحْمَرُ الْخَطَرِ
 وَاسْمُ صَوْتِ الْإِذَاعَاتِ يَهْطُلُ
 أَنَا مَلْنَا السَّمَاءَ انْتِصَارًا
 وَأَنَا عَبَرْنَا حُدُودَ الْخَطَرِ
 وَأَنَا بَنِي يَعْرَبٍ
 ذَكَرْنَا.. يَهْزُ الْجِبَالَ
 وَيَمْحُو الْبَحْرُ... (دليلة، ص78-79).

من هنا نستطيع القول: أن الشاعر لا يطمح إلى تحقيق النموذج الأكمل في مضمار قصيدته من خلال استخدامه الأساطير، وإنما المراد الوصول للهدف من خلال صياغة أدبية معبأة بفكر ودراية، وموقف يتبناه الشاعر، فهذا لا يعني أن شعره لم يحمل مضامين أدبية مقبولة، وإنما نجد أشياء مرادة قد فضلها الشاعر على فنية الأداء، وهي الوصول إلى المبتغى الفكري والعقائدي والسياسي ألا وهو الانتصار للثورة والشعب، لذا جاءت أسطورة (زرقاء اليمامة) لتصبح جزءاً هامشياً في بناء القصيدة وذات فاعلية كاملة في مضامينها، الأسطورة التي عرفت على مدار التاريخ العربي حتى أن الشاعر الجاهلي (النايعة الذبياني) قد أشار إليها في شعره

أَحْكَمْ لِحَكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ إِلَى حَمَامٍ بِشِرَاعٍ وَارِدِ الشَّمْدِ
 يَحْفَهَا جَانِبًا نَيْقٌ وَتَتَّبَعُهُ مِثْلُ الزَّجَاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمْدِ
 قَالَتْ: أَلَا لِيَتِمَّا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إِلَى حَمَامَتِنَا وَنَصْفَهُ.. فَقَدِ
 فَحَسَّبُوهُ، فَأَلْفُوهُ كَمَا حَسَبْتَ تَسْعًا وَتَسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدِ

فكملت مائةً فيها حمامتها وأسرعته حسبةً في ذلك العدد. الذبياني، النايعة، د.ت. ص50).

وهذه الإشارة تنم على معرفة مؤكدة بهذه القصة، لأنها لم تكن قد ابتعدت زمنياً عن زمن الشاعر، إلا أنه قد استخدمها في خلق معادلة حسابية.

ولم يفلسفها أو لم يعطها بعداً نفسياً أو فكرياً عميقاً، بدأ جاءت القصة عن الشاعر الجاهلي على شاكلة السرد الإخباري ليس إلا.. بينما نجد صخر أبا نزار قد أفاد من القصة وجعلها بعمق فكري معاصر، لها دلالاتها الروحية والفكرية، وزرقاء اليمامة تلك المرأة التي اشتهرت بعمق الرؤية البصرية حتى قيل أنها ترى عن بعد مسيرة ثلاثة أيام متتابعة، وكانت تبلغ قومها بما ترى حتى أنها رأت جيوش الأعداء زاحفة وهم يستظلون بأغصان الأشجار، إلا أن قومها لم يصدقوها، فكانت نبوءتها حقيقية ورؤيتها يقين مؤكدة. وهذا ما أكدته سيرة الحدث بعد الأخبار المشكك فيها من قبل الأهل، إلا أن الشاعر يخلق من هذه الأسطورة حدثاً متناغماً مع مراده للوصول إلى مبتغى معين لا محال.

جاء الشاعر بصور إخبارية قد تحمل في مضامينها الصدق والنفي، بمعنى أن الإخبار قد يكون حقيقة فيما بعد أو لا يكون، كما

حدث مع زرقاء اليمامة وقومها، فالزرقاء هنا ترى الإذاعات وهي تنهال منها الأخبار التي توصل حالة النصر إلى الجماهير، على الرغم من الخطر المحدق بالناس، علماً أن هذه الأخبار قد تكون صادقة أو ملفقة، إلا أن مجريات الأحداث وتداخلها يؤكد لنا عدم استجابة الجماهير مع الحدث الإخباري، وكأن زرقاء اليمامة أصبحت تعكس الرؤية البصرية حتى تصبح أشياء غير واقعية، وكان الناس متعطشون إلى ثورة عارمة وإن وجدت ثورات أو مسميات الثورات على الساحة العربية، فكأن النبوءة السمعية والبصرية بمثابة دعاء لاستئصال رؤية النصر الحقيقية، على الرغم من المغالطات المحيطة من الجوانب كلها حتى غدا المواطن يشعر بها أو يتلمسها بحواسه دون استثناء، وهنا نرى الشاعر وقد يجمع الضدين في رمز زرقاء اليمامة ورؤيتها.. لأنه رمز ((يشير إلى الجانبين المتناقضين في العلاقة ويبلور الصّراع بينهما فهو يحمل في طياته دلالة مزدوجة)). (عصفور جابر، 1975، ص 168).

وتروي ناعسةً

عَنْ خبايا لعنة الصّبرِ وجرحِ الفَجْرِ في عَصْرِ

الشموسِ البانسةً

أُمّها النَّسْرُ أَغْتَنَا

أُمّها النَّسْرُ الْمُحَاصِرُ

أَنْتِ في كوكبنا الفِضِّيِّ مُفْتاحُ لَأَسْوَارِ الذَّهَبِ

نَحْنُ وَالْأَسْوَارُ في كَفِّكَ بَيْتُ اللَّهِ تَبْنِيهِ لَهَا جُرُ

رِحْلَةٌ يَسْكُنُهَا التَّارِخُ مِنْ حَيْثُ انْتَهَتْ، تَبْدَأُ

في اليرموكِ في ابنِ العاصيِ في صَفِينِ في حَظِينِ

...كم ولِدِ صَفْعِ الغَرْبَةِ بالنَّايِ على أَهدابِ نَورِ

كَمْ بِلْدُ

أَحْرَقَتْ أَسْفَارَ ماضِيها المَكْدَسِ

كَمْ جَسَدِ

مَلَمْتُهُ رَعِشَةُ الشَّهْوَةِ في حُضْنِ مَدَنِي

كَمْ أَسَدِ

لَاغٍ في جِرْحِ دَمِ الشَّعْبِ المَقْدَسِ

كَانَ مَا كَانَ

وَجَاءَ النَّيْلُ يَسْتَجِدِّي عُرُوسَ القَحْطِ

أَنْ تَلْهَمَهُ الطُّوفَانَ كِي يَغْسِلَ عَيْنِيهِ بِدَمِ الأَرْضِ

كِي يَمْلَأُ سَيْنَاءَ سَنَاءُ

وَدَمُوعُ الشَّمْسِ كَالشَّهيدِ على خَيْدِ دَلِيلَةٍ

نَسَجَتْ عَرِشاً لَشَمَشُونَ وَفِرْعَوْنَ

الذي كانت لياليه امتداد الماء للماء... (دليلة ومواسم الخصب، ص 8-9).

إن سعة الاطلاع الثقافي وعمق المراسم الفكرية والعمل السياسي بواعت هامة في خلق عملية مزج الأساطير مع بعضها بعضاً، ليشكل قدرة فاعلة حيث يعتمد من خلال استلهاماته أن يعطي قوّة الملح الشعري، من خلال الانفعال والحركة، في حين تكون التجربة وليدة استكشافية كي تصل إلى حالة الاتقاد والتفجر مع قيمة الحدث، هذا التمازج بين الأساطير المتعددة لمختلف توجهاتها وانبعاثاتها، حيث يتداعى الخيال الحالم عند الشاعر ليجسد حقيقة سياسية، تعبوية قد لا يكون تفرد بها الشاعر هنا، وإنما كثير من الشعراء يتوجهون صوب الأمر، شريطة توفر الشروط الفاعلة في خلق عملية التزاوج، لذا يعود الشاعر إلى شمشون ودليلة، ومدى مداليل الأسطورة عبر الزمن، ومن ثمّ يمازج الصورة مع رؤى فلسفية خاصة ليدمجها بمرحلة الوصول للهدف، وهي بيان مدى المعاناة عند الشعب نتيجة للهجرات المتتالية عبر السنوات القليلة، ليكون الرمز المستخدم رمزاً خالداً، وهو ((رمز هاجر)) تلك المرأة التي أهديت للنبي إبراهيم أثناء زيارته لمصر وقد جعلها زوجاً له، إلا أن القيم الاجتماعية الصارمة جعلت منها امرأة لا تعرف الاستقرار في مكان معين، لذا بدأت رحلتها القصرية مع وليدها البكر (إسماعي) ليستقر بهما المقام قرب الكعبة، حيث أخبرنا القرآن الكريم بذلك على لسان إبراهيم: ((ربّنا إني أسكنت من ذريتي بوادٍ غير ذي زرعٍ عند بيتك المحرّم)). (سورة إبراهيم، الآية 37).

لتمثل هاجر أول هجرات الشعوب القصرية غير الإرادية، لأن الشعب الذي تعرض للهجرات المتلاحقة هو من أحفاد هاجر

وولدها إسماعيل.. إذن يريد الشاعر هنا تجسيد صورة لحركة اجتماعية مؤكدة عبر الزمن، لتعود للظهور من جديد، إلا أنها تمثلت في تهجير الشعب بأكمله، إلا أن الهجرات لم توقف حركة الثورة الفاعلة عند أبناء الشعب المُهَجَّر، لأن عملية الفداء مستمرة يؤكدتها موقف المصريّين من النيل وعطائه، إلا أن الشاعر يعكس الصورة والأسطورة من خلال سير العلاقة المبنية على الفداء والرحمة، إذ كان المصريون يقذفون بأجمل بناتهم سنوياً وسط النيل للخلاص من شر فيضانه أو التخلص من تبعات الغضب المؤكد الذي يحيط بهم، بينما أصبحت الحالة مختلفة تماماً، إذ أصبح الناس يقربون القرابين للنيل زمن قحطه لا فيضانه (وجاء النيل يستجدي عروس القحط) لذا يكون الفداء هنا عن إرادة من أجل خلاص الجميع من القحط، كما هو الحال مع الثوار، عندما يقدمون أرواحهم من أجل الوطن ومقتنياته في زمن يعزّ فيه الفداء.

وكأن الشاعر هنا، يخلق حالة مجابهة الواقع، من خلال النسج الشعري المغزول بخيوط الأسطورة المتنوعة وتوابعها، لأنه يمثل أصول المصل المناعي لمجابهة التحدي القادم، على الرغم من معرفة الشاعر لمحيطه وواقعه الذي لا يبشر بخير وإن وجدت الثورة، لأنها تعج بأشياء داخلية وخارجية تعيق من ثبات وديمومة قيم مرادة، أدت إلى تفجيرها ويزوغ أشعة شمس حريتها، لتحمل في عروق أبنائها التوق للحرية من خلال معطيات سياسية، واجتماعية يعيشها الإنسان الفلسطيني خاصة والعربي بعامة، ويجسد رؤى العودة والصالح للفلسطينيين كشعب لوطن محرر موحد، كما هو طائر الفينيق الذي يموت ولا يموت، كما تقول الأسطورة، وإنما يموت طائر لينهض طائر من جديد، كما تقول الأساطير الاغريقية والفرعونية قبلها:

يا طائرَ الرعد... عيوننا انتظار
لا تنحني للريح... والليل والاعصار...
وبعضنا قد غاب... لكن على وعد
أن يرجع الغياب... يا طائرَ الرعد...
إنها تجربة الغزو وبعضُ اللهبِ سرُ المرحلة
سَلَفٌ يستلَفُ العودة للتاريخ من قلبِ البروج المُقبلِ
ولإسماعيلِ درسُ النحر والرؤى انعكاسُ العيد والذبح العظيم
احذرُ السكينَ يا إسماعيلُ
فالشيطانُ يأتيك يميناً ويساراً ومن الخلف ومن كل الجهات
دُمكُ البصمة للميراث يمتدُ من النيل الى شطِ الفرات
احذرُ السكينَ يا إسماعيلُ احذرُ
وتذكرُ
أن نصلاً لمعتُ في ديرِ ياسين استقرتُ في الوجع
عصفتُ بالناي واغتالتُ صلاةَ الصبح
والشمسِ. انتحازُ الرفضِ دوامةَ الصمتِ
وفي سوطِ الجشعِ
هل تعيدُ الشمسَ موسيقى البجعِ
أبها القادرُ أن تنصرَ عبدكُ
أينَ زُنْدُكُ... (دليلة ومواسم الخصب، ص 12-13).

من خلال الإيحاء الأسطوري، المؤكد يُظهر الشاعر واقعاً سياسياً واجتماعياً متشعباً يعيشه شعبه، فمن خلال جدلية قائمة، لا تنتهي بين الإنسان وتراثه، حيث الفعل الإنساني الذي يؤكد تغيير المرحلة، وإظهار حالة الصّراع القائم لبلورة أبعاد الصّراع السياسي، والفكري والثقافي، لأن الأمر يعد تمييزاً للشاعر إذ الشاعر المتميز ((حين يشعر أنه في غير حاجة كبيرة الى الأسطورة، يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به)) (عباس إحسان، ص 129).

من هنا نرى الشاعر يوازن بين أساطير الأولين والرموز الفاعلة، وأساطيره التي يصنعها من خلال الحياة الخاصة، حيث رموزها تتعدد بتعدد أنماط فكرية مختلفة، تتبع أفكار صانعيها، لأن الشعراء الراسخين في عملية الخلق الشعري، قادرون على نسج ما يرونه مناسباً وملئاً لقيم الأحداث.

لهذا نرى رمز (إسماعيل عليه السلام) يتجدد من خلال النسج الشعري، على الرغم من الخلاف بين المسلمين ومخالفهم من اليهود والنصارى، حول مسى الذبيح، لأنهم يرون في اسحق هو الذبيح، وكذلك مكان الذبح وزمانه مختلفان، بهذا جاء الرمز

لإسماعيل الذبيح مغايراً لمعتقدات الآخرين مسانداً ومؤيداً لمعتقد الشاعر وذويه، لتمتد العلاقة لثرى رمزاً فاعلة من خلال الحياة المعاصرة، حتى تتجسد حالة الصّراع، لأن النصل الذي استخدم في مجازر دير ياسين « تثير في النفس معالم ومكونات لها دلالاتها الخاصة، حتى نرى العلاقة قائمة، لأن السكين التي استخدمت في مجازر « دير ياسين » كانت أداة في أيدي اليهود الذين يحاولون انتزاع الأشياء كلّها من الفلسطينيين بالكره والظلم والطغيان، وكذلك إسماعيل النبي على الرغم من إرادته المتلازمة مع نظرة والده إبراهيم عليهما السّلام، إلا أن حالة إسماعيل والبعد الذي عاشه هو نتيجة لصراع قائم بين (سارة وهاجر) هاجر التي لا حول لها ولا قوة، هنا نتيقن أن روابط الظلم واسبس الظلم القائم سابقاً ولاحقاً أساسه الغيرة والحقد وحب السيطرة، وغير ذلك، حتى يبقى الجذر قائماً بين الماضي والحاضر، وإن وجدنا معالجات كثيرة وموسعة للسياق الأسطوري القديم، حول مسعى الذبيح ومكان الذبيح، لأن ذلك يدخل في معتقد ديني قائم لن ينتهي مهما اختلفت المسميات مع الأئمة والأمكنة، والشاعر هنا يتخذ الأسطورة متكناً رمزياً بنائياً هاماً في عملية خلق الإبداع شكلاً ومضموناً، على الرغم من عدم استخدامها بالحرفية التي وجدت له:

وَحُرَافَةُ التَّلْمُودِ تُعَلِّنُ أَنَّ إِبْرَاهِيمَ

جَدُّ الْأَوْلِيَيْنِ

وَتَصِيحُ يَا أَبْنَاءَ هَاجِرَ أَنْ أوردَ

الْعُمُومَةَ لَا تَعْمُ الْوَأفْدِيْنَ

هِيَ إِلَى حَبْلِ الْمُودَةِ يَا عَرَبُ

فَلَا اخْتِلَافَ.. وَلَا خِلَافَ عَنِ السَّبَبِ

سَيْفُ الْهَوَاءِ

دوامَةٌ تطوي ضميرَ القدسِ في نفقِ الخرافةِ وهي تُنصَبُ أُورُشَلِيمَ

وتذوّبُ القرآنَ في العهدِ القديمِ

ووسامُ إبراهيمَ يخرُجُ من قرابينِ

اللّهْبِ . (أبو نزار صخر، 1996 ص 83).

الأساطير وما يتبعها من مساس تثير في الشاعر أحاسيس يظهرها من خلال نصه الشعري، لما تحويه تلك الأساطير من تجارب إنسانية أو معاني ذاتية وخاصة لأن ((الوجود الإنساني كسيل من تجارب تتكرر، ويستخدم الترداد وإعادة القول كوسيلة لإثارة العاطفة والذهن معاً، ويخلق خلاصات رمزية للتاريخ البشري من أفعال تبدو ظاهرياً محدودة وبسيطة ويضع وحدة متكاملة من فيض أشتات المواضيع والمشاهد بإيراد الإيماءات والإرشادات خلفاً وقدماً في السرد)). (جبرا إبراهيم جبرا، مجموعة من النقاد، 1973، ص233).

بذلك يحقق الرمز الأسطوري في شعر «صخر أبي نزار» هدفاً هاماً فنياً وتعبوياً لأنه يبني جسراً بين الماضي والحاضر، حيث يقوم بجمع الجزئيات والكتليات المبعثرة والمجتمععة التي تتواجد في مناحي الحياة كافة.

وبما أن الشاعر الإنسان ميال بطبعه لتراثه ودينه، خاصة كونه من مجتمع مهوور مغلوب على أمره، لأنه يرى في ذلك قوّة، لذلك أخذ يشعب مصادره المساعدة في خلق عمليته الإبداعية حيث التراث الديني زاخر بالعطاء والقوة التفاعلية البناءة، جاء ذلك ليستثمره الشاعر استثماراً مجسداً له ابعاده الذاتية والجماعية، الفنية والمعنوية.

والرموز الدينية ومعطياتها تعدّ ذات حساسية خاصة بسبب التوجه الفكري والعقائدي للشاعر والجمهور، حتى غدا التعامل معها يشكل حرجاً معيناً، لأن الشاعر الذي لا يمتلك مقدرة أدائية وقوة عقائدية لا يستطيع استثمار ذلك بشكل لا نظير له، وإنما يوقع نفسه في مهاوي هو في غنى عنها.

لأن الرموز الدينية ليست رموزاً عادية فهي رموز لأنبياء الله ورسله والقديسين والصالحين حتى صرنا نتعامل مع رموز إسلامية ومسيحية ويهودية كلّ حسب موقفه وهدفه، والتعامل مع الرموز الدينية يعود إلى نظرة الشاعر وموقفه من تلك الرموز، لذلك نجد رمز الرسول محمد عليه الصلاة والسلام يتناوله الشعراء بنوع من الحيطة والحرج، على الرغم من شيوعه وكثرته لأنه لا يحتاج رمزه إلى تأويل أو تجميل المراد منه والهدف:

بردٌ لأدم

والسلامُ عليه منذ التينِ أدمى جفنهُ

ليسدَّ جرحَ الياسمينِ

لتموتَ بينَ يديه خارطةُ السنينِ

ليعيدَ للوطنِ الحزينِ ملامحَ الزمنِ الجديدِ
 ليسدَ دربَ الشمسِ في وجهِ الشياطينِ
 التي التهمتُ دماءَ الجرحِ وانتعشتُ على نغمِ الصديدِ
 برداً لأدم
 يختفي إبليسُ في جرحِ الشهيدِ
 ويدوبُ فوقَ ملامحِ النقطِ الجليدِ
 ووسامُ إبراهيمِ يخرجُ من قرابينِ اللهبِ...
 ومن الحجارةِ
 وردةٌ في القدسِ يعصرُها الغضبُ
 كتبتُ بنسخِ شهيدِها التاريخِ في
 زمنِ العجبِ... (السيوف / ص 7-8).

تُعد شخصية آدم عليه السلام من الشخصيات الفاعلة ترميزاً، أي جعلها ذات مغزى رمزي خاص عندما يتعلق الأمر ببداية الخلق والتكوين، ولغنى رمز آدم بالدلالات التي تتلاءم مع موقع الرمز لأدم، عندما يتعلق الرمز بعملية الخلق وبداية التكوين البشري، وجعل الإنسان خليفة الله في أرضه التي بسطها، وكذلك يشكل آدم مع ولديه قابيل وهابيل أول معادلة قائمة في العلاقة الاجتماعية، ومظاهر الحسد والضغينة، ورمز آدم مع حواء تشكل بداية محور الصراع مع الحياة الجديدة، والهجرة لمكانيات مغايرة للأمكنة التي يعيشها الإنسان، وتعد علاقة آدم مع الأرض علاقة قسرية لأنه أنزل إليها نتيجة لذنب اقترفه مع زوجته حواء، لذا جاء عقاب الخالق ظاهراً بيننا، واضحاً، حيث أخرجهما من الجنة، لتبدأ علاقتهما بحياة جديدة، من خلال تكوين أول خلية إنسانية في الحياة البشرية الممتدة، من ذلك الزمان حتى تتم مشيئة الله.

نرى الشاعر قد استثمر قصة آدم التي أوردتها الكتب السماوية، (قصة الخلق وبدء الحياة على وجه البسيطة) وبما أن مسألة النزول جاءت عقابية، نتيجة لجرم مقترف لذا يوازن الشاعر بين إنزال آدم من الجنة، وبين إنزال أهل العراق لسيدنا إبراهيم في النار عقاباً له، إلا أن هناك فارقاً بين النزولين، فأنزال آدم تم بأمر إلهي، وإنزال إبراهيم تم بأمر إنساني يخالف إبراهيم في عقائده، إلا أن الأمرين (الانزال) قد تما نتيجة لحدوث حدث معين، ويراد من الانزال (العقوبة) إلا أن الله سهل إنزال آدم لأنه أراد خليفته له في الأرض، وكذلك جعل النار برداً وسلاماً على إبراهيم، ((يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم)).

لذلك تقمص الشاعر رحمة الله التي أولاها لإبراهيم، من خلال مخاطبته للنار حتى تكون برداً وسلاماً ليلصقها لأدم من خلال نسج خاص، لأن عناية الله بقيت تحف آدم منذ خلقه حتى مبعثه على الرغم من العقوبة الربانية. وكأن نزول آدم على الأرض عدّ حرباً على الشياطين، والتابعين لهم، لذلك جعل درب الشمس التي هي مصدر حياة كاملة للإنسان، مغلقاً أمام الشياطين كي لا يصل الأمر إلى حالة فساد كاملة، وكأن آدم أراد إحياء هذا الوطن الذي يقصده الشاعر من خلال عملية النزول، لأنه نزل في أرض يقال لها «عراق» كما تقول الروايات وهذه المعادلة تتم عن تفاعل تام وذكي مع قيم الغدر الذي تعرض لها العراق، زمن حرب أمريكا والأطلسيين ضده، فيما أن آدم كانت أرض العراق مهبطه إذن سوف تكون في حماية الله ومباركة ملائكته، لأنها تشكل بداية خلق التكوين البشري والحياة الإنسانية، بعد أمر الله، فأدم نزل للأرض محفوفاً برعاية الله على الرغم من العداء الذي يكنه الشيطان لأدم وذويه، لأن آدم يمثل رمزاً للعراق وشعبه ومناصريه، بينما إبليس يمثل المعتدين من أطلسيين ومتخاذلين، لتستمر الحياة على الرغم من جبروت الحرب المدمرة التي خطط لها بإتقان، ليتأكد الناس المقولة المشهورة « أن أمريكا هي الشيطان الأكبر »

فهذه رموز لها وقعها الخاص، على الرغم من التّجمل والحجج التي جاء بها المعتدون لضرب العراق وشعبه، إلا أن العراق سيبقى سيّداً بامتداده الحضاري والإنساني كما بقي آدم رمز البشرية على الرغم من خطئه، إلا أن الله رعاها ووفّر له سبل الحياة، ليكون نبياً وكذلك وفّر للعراق وسيوفر أسس الحياة على الرغم من الخطأ في التقدير لما أقدم عليه العراق، لأن الخطأ إن وجد لا يستوجب الإعدام لمسيرة بشرية حضارية عميقها من نزول آدم حتى قيام الساعة، لأن قصة النزول دونت في العراق بأنه ((عندما أخرج من الجنة وأنزل من السماء، كان أول ما وطئت قدماه أرض العراق، وبهذا تشير إلى اعتقاد قديم عند الناس، بأن العراق هو أول موطن للبشرية الأولى، ومن الطبيعي أن القصة أدركت أن في العراق، دون بقية بقاع أرض الله، خصائص وميزات وسمات قريبة من الجنة دفعت آدم إلى اختيار أرضه للنزول فيها)). (مجموعة من الباحثين العراقيين، 1983، ص 22).

لهذا تم ضرب العراق لأنه حاول نسج قيم الماضي، من خلال انطلاقة صوب فجر الحاضر بقيم وثوابت لها أهميتها من أجل بقاء هامة الأمة منتصبة، وإن كان سبب ضرب العراق هو القشة التي قصمت ظهر البعير، لأن حلقات التأمر امتدت لتشمل ماضيه وحاضره ومستقبله، من هنا نرى الشاعر وهو يوازن بين الماضي والحاضر لنرى أهمية الحدث والمزاوجة بين ما حدث للعراق وما حدث لفلسطين (ومن الحجارة، وردة القدس يعصرها الغضب..). لأن أصول العداة واحدة، وإن اختلفت المسميات والأزمنة، إلا أن الهدف هو تدمير كيانات الأمة الواحد تلو الآخر.

فعلى الرغم من الألام التي تعتصر قلب الشاعر ومحبيه، إلا أنه استطاع رسم إطار فاعل وإن كان حزيناً لمقدرات الأمة من خلال ربط الحاضر بالماضي واستحضار قيم متعددة من خلال رموز لها مضامينها ومعانيها.

وردٌ لفاطمة المعز

خماؤها بين القوافل قبضة اللهب المحاصر

والحسين

يحكي لها عن قسوة المنفى وعن ترف الفسوق

وعودة الباغي إلى أغلاله صفري اليمين

يحكي لها عن غابة الأصنام

للنمرود فيما ألف عين.

ورحيق إبراهيم يقطرُ بلسماً

لا يستكين.. ولا يلين ولا يقبل راحتين

ولا يدين ولا ينأى على غضب

في قلبه لغة تفيض بما يُعانقها من الأمل المسلح

والحروف الباسمة

.. يا فاطمة

هاتي يديك

خذي يدي

فإن وجدت أصابعي فاستخدمها

شمعة أو دمعاً سياناً فالفجر اقترب

هاتي عيونك

و افتحها للمدى

فالنار مزمارٌ وإبراهيم أنهارُ الحصار

ويفتح النمرود نافذةً من الياقوت

تنشرها عنقايد الخليل من الجليل إلى حلب

هاتي عُيونك.. (السيف / ص 12-8).

من خلال وعي الشاعر ومواقفه، تتضح رؤيته التي تجلت بوضوح من خلال نسج رموزه وتداخلها، بعضها مع بعض، حتى نرى رموزاً دينية متعددة بدءاً من آدم ونوح وإبراهيم عليهم السلام، والإمام الحسين وفاطمة بنت النبي والمعز لدين الله الفاطمي، وكذلك النمرود وغيره، من الرموز الخاصة، التي جعلها تتداخل وتصل إلينا من خلال معطياتها، ومن خلال صورهم التي امتدت عبر الزمن كل حسب موقفه والثوابت التي يؤمن بها ويدافع عنها، لنرى حواراً يقيم علاقة جدلية بين الأبعاد ليكشف الاكتمال عن تحول اللغة إلى أساليبها المعدة لذلك، وهذا يرينا أن الشاعر يستند إلى موروث عميق في الفكر والأداء، لأن الشاعر اعتمد « إذأ على الذاكرة أكثر من اعتماده على الخيال فانه يقع في خطر الانزلاق إلى الانمط أو القوالب الجاهزة، التي هي قوة مميتة وليست عكس ذلك، لكنه استطاع أن يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، أو عن طريق هذه القوة الخلاقة في ذاته، ((فانه حينئذ يستطيع أن يوجد ما يبدو جديداً رغم كونه عميق الجذور في الماضي)). (الفن والحلم والفعل، 1986 ص 162).

فالشاعر هنا لا يعتمد على الذاكرة التاريخية، فقط وإنما الخيال أصبح عنصراً فاعلاً لينسج الأداء بلون موسيقي خاص، لم يكن سهلاً أو ممجوجاً.

الأداء الناجح في خلق عملية التمازج بين الرموز يجعلنا نوقن مدى أهمية الانبعاث الوجداني والفكري لدى الشاعر، كي يوصل

العلاقة وجعلها قائمة بين فاطمة الزهراء عليها السلام، وبين المعز لدين الله الفاطمي أحد رموز الدولة الفاطمية التي تعود في نسبها لفاطمة بنت الرسول عليه السلام، والدة سيدي شباب الجنة «الحسن والحسين» المغدور بهما لنرى هذا التماوج والمناقلة في الرموز. لأن فاطمة أم الحسين تعد رمزاً للصبر والجلد والعطاء، حيث ولدها الحسين المغدور في كربلاء، يروي قصته كاملة مع غادريه، وكيف تتمثل عملية الغدر تلك لتظهر جلية وواضحة، لأن الغدر متواصل عبر الأزمنة، كي نستطيع من خلاله إظهار قيمة الوفاء والمصداقية، حيث الامام الحسين يعدّ رمزاً لأصحاب الثوابت والقيم الصائبة، لنرى العلاقة الامتدادية بين ابراهيم نبي الله المغدور فيه من قبل قومه والامام الحسين حفيد ابراهيم من إسماعيل يمثل أيضاً حالة غدر للقيم والمبادئ، إلا أنهما يشكلان عمقاً بلسمياً خاصاً لا يضاويه شيء يذكر، وكأن الشاعر يريد القول أن أرض العراق تتمثل عليها حالة الصّراع منذ الأزل بدءاً من نزول آدم ومروراً بنوح وطوفانه وإبراهيم ومواقفه، والحسين وبطولاته، لأن تلك البطولات تجد من يعادها ويلفها بالغدر كما نجد من يساندها، وإن كانت الكفة تميل لأحد القطبين دائماً، فالله جعل كفة آدم ونوح وإبراهيم تميل لصالحهم في الروح والأداء بينما الموازين قلبت لصالح أعداء الحسين (المبادئ) إلا أن روحية الحسين ومبادئه بقيت قائمة إلى يومنا وعلى سرمديات الأجل، لذلك فقد تمثلت في تكاليف الأعداء والمتامرين على أمة العرب ممثلة (بالعراق وفلسطين) لأن الشاعر يقرب دائماً بين هذين البلدين الممتدة صلة العمق الحضاري بينهما والروابط التي لا تنتهي، فالامتداد القائم يجعل روابط الصلة قائمة بين العراق (والشام)، بكل ثقلها وموازينها ليديم الحياة، ولعناقيد عنب الخليل التي ترتبط روحياً مع الجليل وحلب وصولاً إلى العراق.

الذاكرة ترصد خطى الشاعر، وتسد على مخيلته آفاق التحرر والانطلاق حين يجيء ((فزعي أحياناً عندما أفكر في الكتابة عن الماضي باسهاب وازدحام، يبدو أنني أريد الكثير جداً من اللحظة الراهنة، بحيث أجد التضحية بأي قدر منها من أجل هذا الماضي (الجميل) شيئاً شديداً خطراً)). (جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، ص 12).

القول هنا لا يعد تناقضاً مع الرأي السابق، لأن الشاعر فعلاً يزاوج بين الأشياء، إلا أنّ تأثيرات الماضي وثقلها مع خضم الصراع مع الحاضر، وهو الذي يوحي لنا أن الشاعر لم يتخلص من تبعات الماضي وقد يظن أن الماضي يتغلب على الحاضر نرى التراث والتاريخ بكل قيمه يلح عليه ليوصلنا إلى هدفه المراد، حتى يجسّد مأساة وطن أحبه وينتمي إليه (الوطن العربي) ممثلاً (بالعراق وفلسطين)، إلا أن ما يحمله في قلبه من مكنونات إيمانية ترينا سمة الأمل وهي تشع منها أشعاره.

إن تجسيد المعاناة من خلال النص الشعري، يرينا مدى تجاوب الهم الذاتي، ليوصلنا إلى الهم الجمعي، حيث تجربة المأساة التي لحقت بالشعب العربي (ممثلة بنكسات متتالية)، تشكل معادلة الجبروت المتكرر من المعتدين، حتى تدخلنا دائرة البعد الإنساني، لتصبح رموزه التراثية والمعاصرة رسالة يؤمن بها الإنسان العربي، وفي كل مكان لأنها تمس كرامته والبحث عن حريته:

أوتارُ إبراهيم تُعزفُ والنشيدُ يُعيدُ
في عَصْرِ التردّي بَعْضُ أنفاسِ الوطنِ
وتَفوُّحُ رائحةِ النفاقِ ويَكثُرُ النُجَارُ
والشعراءُ والوزراءُ فوق عُيونِهِمْ شَيْخُ المباحثِ يَسْرُقُ حرفين.. ل..ا..

وتَصوُّلُ في عمقِ الضميرِ غمامةَ
الوهمِ الكبيرِ
والهَمْسُ يُنذِرُ أنّ مصيدةَ الغرورِ لها..
مَخالبُ.. غابةُ الأصنامِ قد هَرَبَتْ ليثربَ
تحتَ جُنحِ الليلِ سَيفَ بني قريظةَ صارَ
يحميها وسيفُ بني النَّضِيرِ
وحدَ سيوفكُ للخروجِ بها الى زمنِ
العروبةِ فيه تلتحمُ السيوفُ جَميعُها في
ساحةِ الاسراءِ والمعراجِ بالسكّينِ والحجرِ
المقاتلِ وهو يَنقشُ حقَ تقريرِ المصيرِ
يَتَنفَسُ النَمْرودُ خِدَعَتَهُ لِيَقطَعَ ما
رَبَطَتْ بِهِ شُعاكُكُ في جبالِ القدسِ
فهو يرى الحقيقةَ أن شمسكُ في
الخليلِ هي الخَطَرُ

ذَهَبْتُ سُدُومًا إِلَى الْمَصِيرِ الْمُنْتَظَرِ
لَكِنَّ نَافِذَةَ الْحَصَارِ تَصَادِرُ الْكَلِمَاتِ
تَفْرِزُهَا تَزُورُهَا تَقْدِمُهَا عَلَى طَبَقِ الْعِنَاقِ
وَتَفُوحُ رَائِحَةُ النَّفَاقِ... (السيوف ص 32-34).

إن ما جسده رمز ابراهيم من معطيات تجعل الشاعر يؤكد عليه من خلال محاور عدّة، وكأنه نذير بالخلاص والانبعاث، والبعث الجديد، ليرمز إلى ثورة على حدث مؤلم متواصل الخيانة ليكشف عن رؤية الخلاص ليصل الإنسان بإرادته إلى التحرر والثورة التكاملية.

إن فكرة الغدر اليهودي المرتبطة بتاريخهم، جعلت الشاعر يتمسك بها للوصول إلى هدفه من خلال حضور خاص، ومتسع بدلالات عدة، وذلك بدءاً من خيانات بابل العتيقة قبل الميلاد حينما دمروها مع الفرس عام 539 قبل الميلاد، وموقف يهود بني النضير الخياني في غزوة الخندق بعد أن عاهدوا رسول الله بعدم الخيانة والثبات، إلا أن ثوابهم تؤكد على خيانتهم، حتى وقتنا الحاضر حيث تحالفهم مع أسس استعمارية غربية، لتغدو الصهيونية ربيبتهم وقوة أدايتهم، لتدمير كيانات الحضارة العربية الإسلامية، حيث يكونون الأداة الفاعلة في تحقيق ذلك الأداء.

بهذا الخطاب الشعري نرى الشاعر وهو يؤكد حقائق تاريخية صادقة، لأن الذين دمروا بابل وغدروا بالرسول في الجزيرة العربية، هم أنفسهم قد تحالفوا ضد العراق وفلسطين على مر الأزمنة المعاصرة، حتى غدت القدس عروس العروبة مصلوحة على أيديهم ليفقدوها أفرحها، لأن موطن الاسراء والمعراج يذبح بسكين الأعداء، وهي تحت الجلد المتكرر حتى تنزف دمماً والمأ تحت يدي الجلاد الغادر، على مر الأزمنة، وهذا توظيف ناجح جاء به الشاعر لخلق ايحاءات توصلنا إلى يقين تام، من أن اليهود يشكلون حالة قتل مستديم للحضارة وأصحابها، وإن كان ذلك بجهد ذاتي لليهود أم بدافعية خارجية تحقق المآرب والأهداف الخاصة بهم، لتتبلور حقيقة فكرهم وجبروتهم.

إلا أن المواقف تخلق التحدي وتولد المواجهة بين الأضداد، ولو شعرياً حتى تشكل أبعاد تجربة الشاعر الشعرية، لتتشابك العلاقات وتمتد من البعدين الزماني والمكاني، بين المنتج ووطنه وشعبه.

الامتداد الزمني، يشكل استثماراً تاريخياً ودينياً لدى الشاعر، ليرينا المفارقة بين زمن الخيانة والركود، وما كان يوازنها من أزمنة النضوج والكبرياء، كي تدور عجلة الزمن لنرى الصّور تتكرر بمضامين عصرية، زيادة على مضامينها العتيقة لتصبح يثرب الماضي، التي كانت تؤوي اليهود ثم الرافضة والطاردة لهم، حقلاً تسرح فيه عملية السيطرة على مقدرات العروبة بدءاً من الارث الحضاري حتى مقومات الحياة المعاصرة، من الاقتصاد والفكر وغير ذلك، وذلك تجلّي في عملية حشد الجيوش في الحرب الغادرة ضد شعب العراق وحضارته، وما يثرب إلا رمز متجدد لعلاقتها باليهود، لأن الفكر الصائب انتصر وطردهم، وكذلك سوف ينتصر الفكر اليقيني لتغدو يثرب منارة حرية وفكر وعقيدة، كما كانت عاصمة الرسول الدينية والدنيوية، وما يثرب إلا جزء من كل، حيث تشكل امتداداً لأرض الجزيرة العربية، مع اعتبارها الرمز المجسد للعلاقة بين الماضي والحاضر، وهذه الرموز تشكل ملاذاً للشاعر كي يوصل الآخرين إلى عملية سد الفراغ المرغوبة والمعهودة، لأنها تمد الشاعر والآخرين بطاقة سحرية خاصة، عن بعض الأفكار والقيم التي لا يستطيع الناس قولها علانية، ولو نظرياً من خلال النص الشعري، لتصبح غذاءً للوعي الشعري، وخلصاً من عدم المقدرة التعبيرية في الأداء، وإن لم يكن الشاعر كذلك لأنه حريص على إيصال نوازعه الفكرية، فالنصوص الإبداعية ما هي إلا انطباع عن المعايير الفكرية والعقائدية التي تسكن الشاعر وخواطره وفكره.

النصوص المتجددة قد يحتاجها الإنسان بضميره، لأنه قد يعيش في صراع مع الماضي بأمجاده، وانهمامات الحاضر، الانهمامات التي تشكل علاقة الأزمنة الحضارية والنفسية لتتحقق أصالة التجربة الفنية بعمقها، وأصالتها، لتتسع دائرة المعرفة المرادة للرمز والأداء الرمزي، لأن الرموز التاريخية تعين الشاعر للوقوف على أرضية صلبة كي تتعاقد تلك الرموز مع الموهبة الشعرية، كي تتجذّر عملية الأداء الإبداعي، وهذا يتمثل في مقدرة هضم الموروث تفاعلياً، واستخلاص حالات الإبداع في بعض جوانبه وظواهره، لأن المقدرة الفاعلة للشاعر تشكل حالة التطلع الدائب لاتساع حلقات المعرفة، والمواكبة في الجودة المتجددة، ليزغ ذلك قليلاً في النص الشعري لأن صخراً الشاعر، قد أدرك الأمر بالعجالة المرادة، لأنه يوقن مدى الانزياح في الأزمنة الحضارية بين الماضي والحاضر، لأن الارتقاء يكمن في إنسانية الإنسان، قبل أي شيء آخر، لأنه يمثل الأداة والهدف في النتاج التكاملية في الوجود، لأن التعامل مع الموهبة وحدها لا يكفي لأنه قد (مضى الزمن الذي لم تكن فيه الثقافة ضرورية للشاعر لكي يصبح مجيداً، فالموهبة وحدها لم تعد تكفي لخلق شعراء كأديث ستيويل و.ت. س. آليوت «(الولي خضر، 1956 ص 19)). فأول محاور هذا التوجّه، هو استلهام الرموز التراثية، والشخصيات التاريخية والدينية وتوظيفها في النسيج الشعري للشاعر، وجعلها تصل إلينا وحدة متكاملة مع عواطفه وأفكاره، لتغذي الآخرين

برعشة الرغبة في التتابع والأداء، خاصة الذين يشعرون بعملية استلاب عصرية، ليدركوا أهمية العلاقة بين الموروث الديني والتاريخي، والأدبي الإبداعي في عالم تتدهور فيه القيم، وتتكاثر على أبنائه المصالح والطموح الذاتي، لسحق ذوات الآخرين حيث الشاعر (يعيش أزمته الكبرى، أنه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة، بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتحطيم مستمر لوجوده وإنسانيته.

إن واقعا لا شعري ولا يمكن التعبير عنه بالاشعور أيضاً، إنَّ الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر، وأن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد). (العبطة محمود، 1957 ص 86-87).

وادي النخيل مُرصعُ بِشقانقِ النعمانِ

والمُرجانِ والشرفِ الرفيعِ بلا أذى

وعلى جناحيهِ الحجازُ ونجدُ

تفتريشانِ ظلَّ مواسمِ الهجراتِ والفتحِ

المبينُ

بدرُ على جنباتِ يثربِ طالغُ

قبل الوداعِ ويملاً الدنيا شذا

سَطعتُ على التاريخِ شمسُ الفكرِ

من قلبِ الجزيرةِ غاصتِ الأصبانُ

والصحراءُ سيَّجها الأيمنُ

الزرعُ أينعُ

والخريفُ سحابةٌ

والدرعُ قرآنُ كريمُ

ذي قارِ يستلُّ النجومَ مِنَ الرمالِ

وذو الفقارِ يشيدُ من عزمِ الرجالِ

ملامحَ الزمنِ العظيمِ

يا وجنةَ الصحراءِ

بالفكرِ امتلأتِ ندى

وأطلقتِ الرياحَ على جبالِ

الشمسِ أمطاراً وعطراً

وصمدتِ في وجهِ الغزاةِ عصيةً

دهراً فدهراً

بالفكرِ أينعُ زرعُكِ الإيمانِ

عانقتِ الأمانَ

وهزمتِ كسرى

والذينَ تصنعوا الإيمانَ من أحفادِ

كسرى

وحسبتِ يا صحراءُ لحظةً نزوةً

بالنفطِ سكرى

ان الأمانَ يَصونهُ في جانبِكِ الأمريكانُ

يا للهوان..

فلقد غَمرتِ منابعَ الإيمانِ كفراً

حاصرتِ تاريخَ العروبةِ والنبوَّةِ

وانتشرتِ على الموانئِ

كالبغايا تجمعينَ تلملمينَ ملامحَ الغزوِ

الجديذ... (السيوف ص 37-40).

الموقف هنا يعدّ ملجأً للشاعر، لأنه يرى الماديات وقد استحوذت على العلاقة بين الأفراد، لتتغلب النزعات التخريبية دون النظر إلى المردود الذي قد ينتج عن ذلك، لأن منطق الترف والتعالي، يعد منفذاً للآخرين ليوصلوا مقدرات شعوبهم إلى ما وصلت إليه، لأن الموقف أدى إلى تحطيم العلاقة الأخوية والانسانية بين أبناء الأمة الواحدة

الصراع الذي يرينا أبرز مظاهر الضعف والهناك عند سياسي الأمة، يعد مقصوداً بحد ذاته، لأن مردود الذات الطموحة للإنسان العربي بدأت تتحطم المرة تلو المرة، نتيجة إلى تجسيد الحالة الهامشية من الحياة، وتغييب الروحية الفاعلة في ربط المعايير المطلوبة بين الجماهير، وهذه المكاشفة لم تعد هروباً، وإنما مكاشفة مرادة للوصول إلى تصوير الواقع مع ذكرياته الذاتية والجماعية، من خلال إحياءات تصويرية، كي ينتزع الوهم من العلاقة بين الوطن والمواطن، لأن المواطن العربي ممتحن في مقدراته، حيث لا حول له ولا قوة، لأنه ينصاع لمردودات القيم الهرمية السياسية، فقد يكون المواطن العربي اليوم في محنة متواصلة، حيث يقع في دوامة صراع بين رؤى سياسية، إذ كل هرم سياسي يؤكد الصحة التكاملية في فكره ومبتغاه، حتى وصل الأمر إلى أن يذبح العربي أخاه العربي من أجل مكاسب سياسية فردية، أو جماعية ضيقة، لهذا تتوحد الصورة بين الماضي والحاضر، ليكون الخلاص من تبعات النفس، لأن هذه الرموز قد تكون مناقضة للواقع، أولاً تكون، إلا أنها تشكل حالة مثلى في إزاحة الغشاوة عن عيون كثير من الناس، لأن بعضهم يريد من الغشاوة البقاء بل ويزيدها لتظل عيون الآخرين.

هنا نرى الشاعر يتمسك برموز تاريخية لها وقعها، ويلج على استخدامها استخداماً فاعلاً، لتعريف الموقف «فصورة يثرب ومضامينها السابقة لها وقعها الخاص عند العرب والمسلمين، بما تحمله في ثناياها من تفاعل ودلالات إيجابية، لأن الدعوة الإسلامية ترعرعت فيها، وانتشرت منها، حيث أصبحت حاضرة العرب والمسلمين الأولى، وهذا الأمر له دلالة واضحة وان يستخدم في بعض الأحيان استخداماً معكوساً للصلة القائمة بين العرب واليهود في يثرب، بهذا قد تصبح يثرب رمزاً له وجهان من الدلالة باعتباره ظاهرة تاريخية، أخذت بعدها الثابت الذي قد يحمل الضد في الواقع الراهن، ما يعني أن الشاعر يعيد تشكيل الرمز التاريخي تشكيلاً منبثقاً من واقع العصر وممتزجاً به إلى حد بعيد.

الرموز تجسد أبعاد تجربة الشاعر الشعري، ويكشف فيها عن روحية الحدائث المتمردة على الواقع بكل مضامينه السياسية والفكرية، لنرى الصورة التفاعلية التناغمية (لواذي النخيل) وهو يعج بشقائق النعمان حيث تتماوج مع النسيمات كي تصبح رمزاً لأرض سوف تغدو مسرحاً لعمليات عسكرية وسياسية، لأن مثل هذا يعدّ رفضاً لعملية استسلام قائمة مرادة في حد ذاتها، لأن هذه الأرض (الصحراء) هي موطن النخيل الذي يظل بسعفه شقائق النعمان رمز الفداء عبر الأزمنة، كما تروي ذلك أسطورة (عشتار) في بلاد كنعان، والنخلة رمز للثقافة العربية والبيئة العربية لأنها مصدر رزق فعال على مر الأزمنة، وهذه الأرض أصبحت مهبطاً للوحي وعنواناً للإيمان الهابط بالوحي من السماء.

إنّ عملية التصادم والصراع على مر الأجيال جعلت الشاعر يجسد المفارقة من خلال تشكيل شعري قد تغلب عليه العملية التقريرية، والتعبير المباشر، والعودة إلى تكرار بعض المسميات وإن كان يراد بها الضدية، لأنها تحمل أكثر من مدلول رمزي. الصحراء التي انبثقت منها علامات النبوة، وملامح الوعي الفكري والثبات العقائدي، كانت تشكل سوح الانتصار على الغازين، بدءاً من كسرى وأحفاده وانتهاءً بالصليبيين المدمرين للقيم الروحية والعقائدية، لأهل الصحراء والمنطقة العربية، إلا أن الصحراء تغيرت ملامحها لأن القائمين على حكمها قد جلبوا المستعمرين بأنفسهم لضرب مقدرات الأمة، وتصبح حالة الصراع قائمة، والنفط يشكل المعبر الحقيقي للصراع، على الرغم من اليقين المؤكد من أن هذا المعبر ما هو إلا نزوة عابرة، إذ الصراع يتجسد ليشكل حالة أعمق من السيطرة على النفط فقط، وإنما للسيطرة على قيم متواصلة عبر آلاف السنين، ممثلة بفكر وحضارة وثقافة العرب، لتبلغ في هذه العقيدة ذروة التوتر بفعل تدفق الخيال الشعري، وتداعيه لدى الشاعر، لأنه يستطيع تطوير الرؤية وجعلها ذات نبض وحيوية، لنرى اعتماد الشاعر على تدفق الصور المتداخلة، وتوليدها ليستكمل تصوير حالة الصراع، وكشف الملامح والتشارك معها لتعيش التجربة بذات اليقين الإنساني، من أنّ الخراب سوف يحل إذا كانت الفرقة تشكل عنواناً للحياة كما نرى.

إن اعتماد الشاعر على تدفق الصور، وخلق بعضها من بعض، جعل نتاجه في هذه القصيدة بعيداً عن التوقف، حتى تستكمل الانفعال المتكامل، لنجدها قصيدة مليئة بالرموز المأخوذة من التراث العربي وتاريخه، ليعيش القارئ التجربة بذات اليقين العاطفي والتفاعل الفكري مع معتقدات الشاعر الراضية للحرب بين الأهل، والتقسيم والتحالف مع الأعداء، لضرب بعض الأهل وإن وجدت حالة الخلاف بينهم:

كَانَتْ مَسَاحَاتُ النَّزَالِ عَلَى
 أَصَابِعِهِمْ
 وَكَانَ الصَّمْتُ فِي زَمَنِ التَّبَجِّحِ
 يَفْضُحُ الْهَمَّ الْكَبِيرَ
 مِنْ يَكْتَبُ الْأَزْجَالَ بَعْدَ الْيَوْمِ عَنْ قَمَمِ
 الْجِبَالِ
 مِنْ يَرِصِفُ الْعَتَبَاتِ وَهِيَ تُوَدِّعُ
 الْأَقْمَارَ فِي عَزِ الظَّهِيرَةِ
 لَهُمُ الْعَزِيمَةُ
 كَانَتْ الشَّرَفَاتِ فِي أُمِّ الْمَعَارِكِ
 تَلْتَقِي أُمَّ الْقَضَايَا فِي تَضَارِيسِ الْمَسِيرَةِ
 وَلَهُمْ حُدُودُ الْبَحْرِ نَرْجِسَةٌ وَغَابَاتِ
 الْبِنْفَسِجِ
 كُنْتُ أَعْرِفُ أُنْهَمُ عَشَاقَ زَهْرِ
 الْبِرْتَقَالِ
 وَأَنْ فِي دَمِهِمْ عَوَاصِفَ تَسْكُنُ الزَّمْنَ
 الْمَسِيحَ بِالرِّيَاحِ
 بَدَأَتْ مَسِيرَتَهُمْ مِنَ الصَّفْرِ
 اسْتَرَدَتْ مَوْسَمَ الزَّمَنِ الْمَحَاصِرِ فِي
 الرَّمَالِ
 مَا عَادَ إِبْرَاهِيمُ يَبْحَثُ فِي الْجَزِيرَةِ
 عَنَ بَلَدِ
 وَالنَّيْلُ يَنْتَظِرُ الضَّحِيَّةَ كِي تَفِيضَ
 عَلَى دِيُونَ الْإِنْفِتَاحِ فُحُولَةُ النَّفْطِ الْمَبَاحِ
 أَنْفَاسُ فَاطِمَةَ تَدُورُ عَلَى الْقَبَائِلِ
 تَسْتَعِيرُ مِنَ الْجِدَائِلِ صَفْحَتَيْنِ
 لِلْمَاءِ وَاحِدَةً
 وَلِلرَّيْحِ الْحَسِينِ
 وَالْأَرْضُ يَفْضُحُ عَرْمَهَا وَحَلَّ يَجْفَ
 عَلَى جَبِينِ الْبَحْرِ يَنْصَبُ حَقْدَهُ سَيْفًا يُغَادِرُ
 غِمْدَهُ يَنْشَقُّ فِي قَرطَاجَ عَنِ يَافَا لِيَقْطَعَ فِي صَفْدِ
 سَيْفِ التَّرَابِ
 قَرَابَةَ وَهَمٍ مِنَ التَّلْمُودِ
 مَقْبِضُهُ يَدُورُ عَلَى الْأَصَابِعِ
 يَجْمَعُ الْبِصْمَاتِ
 كَمْ مِنْ إِصْبَعٍ شَاهَدَتْ يَهْرَبُ مِنْ يَدِ
 كَمْ مِنْ يَدٍ شَاهَدَتْ تَهْرَبُ مِنْ جَسَدِ... (السِّيُوفِ ص 64-67).

المراجع:

- القرآن الكريم.
- 1. إسماعيل، ع. (1972). الشعر المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. ط2. دار العودة ودار الثقافة. بيروت، ص 202-203.
- 2. أدونيس (1985). سياسة الشعر. دار الآداب. بيروت. ص 42، 105.
- 3. الأسعد، س. (1985). الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر. مجلة عالم الفكر: الكويت 16(3): 133.
- 4. أبو أصعب، ص. (1979). الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة. المؤسسة العربية للدراسات بيروت. ص 128-129.
- 5. البستاني ب. (2010، 2011). في الريادة والفن، قراءة في شعر شاذل طاقة. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان - الأردن ص 61.
- 6. بسيسو، ع. (1978). استلهام النبيوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية. مؤسسة الدراسات. بيروت. ص 72.
- 7. بلاطة، ع. (1971). بدر شاكر السياب. حياته وشعره. دار النهار. بيروت. ص 190.
- 8. البياتي، ع. (1972). تجرّبي الشعرية «ديوان البياتي». مج 2. بيروت، ص 406-407.
- 9. تزيني، ط. (د. ت.). من التراث إلى الثورة. دار ابن خلدون. بيروت. ص 279.
- 10. جبرا إبراهيم ج. (1986). الفن والحلم والفعل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1 ص 162، 12.
- 11. حاوي، إ. (1969). نشيد الكرامة. مجلة كلية الآداب. عدد "10" ص 144.
- 12. حبش، ص. (2013). الصهيل. طبعة 1. مركز صخر حبش للدراسات والتوثيق. رام الله - فلسطين. ص 12-96-149-150-202-21.
- 13. حبش، ص. (د. ت.). دليلة ومواسم الخصب. دار العودة. بيروت. لبنان. ص 5-8-39-40-78-79-8-9-12-13-7-6.
- 14. الخضراء الجيوسي، س. (1986). الشعر العربي المعاصر. الرؤية والموقف. مجلة الأقاليم: (6): ص 13.
- 15. خوري، إ. (1981). دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشدز بيروت. ص 89.
- 16. الخياط، ج. (1978). التراث في زمن متجدد. مجلة المورد. العدد 2. بغداد. ص 55.
- 17. داود، أ. (د. ت.). الأسطورة في الشعر العربي الحديث. مكتبة عين شمس. القاهرة. ص 453.
- 18. دراج، ف. (2005). الحدائث المنقهرة، طه حسين وأدونيس، مواطن. المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية. رام الله- فلسطين. ص 159.
- 19. درويش، م. (1986). خمسون عاما بلا لوركا. مجلة اليوم السابع: باريس. حزيران. ص 76-78.
- 20. درويش، م. (1968). مجلة الطليعة. عدد (10-11): ص 15.
- 21. الديك، ن. (1988). الهجرة والانبعث في شعر صخر حبش أبي نزار، دراسة في ملكوت الشعر والشاعر، مؤسسة العنقاء للتجديد والابداع. ط1. ص 229.
- 22. الذبياني ن. (د. ت.). ديوان النابغة الذبياني. تحقيق كرم البستاني. دار صادر. بيروت، ص 70.
- 23. زايد عشري، ع. (1978). استدعاء الشخصيات التراثية. الشركة العامة للنشر والتوزيع. طرابلس. ليبيا. ص 52-41-27.
- 24. أبو زيد، ش. (1995). المصادر التراثية في الشعر الفلسطيني. رسالة دكتوراه في الجامعة الأردنية. ص 16.
- 25. السعافين، إ. (1981). مدرسة الإحياء والتراث. دار الأندلس. ص 26.
- 26. سعود، ج. (1974). الرائد. دار العلم للملايين. بيروت. ص 382.
- 27. سمير نونفا، أ. (1975). موجز تاريخ النظريات الجمالية. تعريب: باسم السقار. دار الفارابي. بيروت ص 466.
- 28. السياب، ب. أخبار وقضايا. مجلة شعر. بيروت. العدد (3) السنة الأولى ص 111.
- 29. الصايغ، ي. (1978). الشعر الحر في العراق حتى عام 1958 بغداد. مطبعة رمزي. ص 162.
- 30. صفدي، م. (1970). مقدمة ديوان سميح القاسم (الأعمال الشعرية الكاملة). دار العودة. بيروت. ص. س.
- 31. عباس إحسان (1978). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة. دار المعرفة. الكويت. ص 129، 121، 114.
- 32. العبطة، م. (1957). بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق - مجلة الفنون: (22): ص 86-87.
- 33. عصفور ج. (1975). دراسة قصيدة «أنشودة المطر» في كتاب (حركات التجديد في الأدب العربي). دار الثقافة. القاهرة. ص 168.
- 34. غالي، ش. (1973). التراث والثورة. ط2. دار الطليعة. بيروت. ص 245.
- 35. غالي، ش. (د، ت.). شعرنا الحديث إلى أين. دار المعارف. مصر. ص 270.
- 36. فريز، ج. (د. ت.). الفلكلور في العهد القديم. ج2. ت. د. نبيلة إبراهيم - القاهرة. ص 29-30.

- 37: فضل، ص. (1992). بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. الكويت. ط2. ص 237
- 38: القيسي، م. (1982). أغاني المعمورة، دار الأفق الجديد. ط1. عمان ص. 74.
- 39: الكبيسي، ط. (1978). التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة. وزارة الثقافة- بغداد ص 52.
- 40: الكركي، خ. (1989). الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ص 16-17-18.
- 41: الكندي (د، ت). رسائل الكندي الفلسفية. تحقيق محمد ابو ريدة. دار الفكر العربي ط2. القاهرة. ص 87.
- 42: كنفاني، غ. (1982). أدب المقاومة في فلسطين المحتلة. مؤسسة الأبحاث. بيروت ط2. ص 57..
- 43: المبارك، ع. (1983). مقابلة مع عبد الوهاب البياتي. مجلة الأقلام العراقية: (11): ص 96.
- 44: مجموعة من الباحثين العراقيين (1983). العراق في التاريخ. دار الحرية للطباعة. بغداد ص 8-12.
- 45: مجموعة من النقاد. (1973). الأسطورة والرمز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. وزارة الاعلام بغداد. ص 233.
- 46: مروة، ح. (1985). دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. مؤسسة الأبحاث. ط1 بيروت ص 422.
- 47: مروة، ح. (د. ت.). الموقف الثوري في الأدب والابداع. دون دار نشر. ص 61.
- 48: المسيري، ع. (2007). دراسات في الشعر. مكتبة الشروق الدولية. طبعة 1. سنة ص 287
- 49: المناصرة، ع. (2008). شاعر المكان الفلسطيني الأول. اعداد وتقديم يوسف رزوقة. طبعة 1. دار مجدلوي للنشر والتوزيع. عمان-الأردن ص 256.
- 50: مناصرة، ع. (2000). شاعرية التاريخ والأمكنة. (حوارات صحافية مع الشاعر المناصرة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر. طبعة 1 عمان. ص 118.
- 51: منظور، إ. لسان العرب. دار صادر. بيروت. مادة «ورث».
- 52: النابلسي، ش. (د. ت.). مجنون التراب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ص 601.
- 53: أبو نزار، ص. (1996). السيف. مؤسسة العنقاء للتجديد والإبداع. ط3. فلسطين. ص 83-8-8-12-32-40-37-40-64-67-80-75.
- 54: أبو نزار، ص. (1997). الصهيل. مؤسسة العنقاء للتجديد والإبداع. ط1 ص 32.
- 55: أبو نزار، ص. (1999). لكنه وطني. ط2. مؤسسة العنقاء. يناير. رام الله -فلسطين. ص 7-9.
- 56: الولي، خ. (1956). آراء في الشعر والقصة. ج 1. دار المعارف. بغداد ص 19.
- 57: ياغي، ع. (1974). في النقد النظري. الدار العربية للنشر. عمان. ص 65.
- 58: يقطين، س. (1992). الرواية والتراث السردية من أجل وعي جديد بالتراث. المركز الثقافي بيروت. ص 126.



Heritage in the poetry of sakhr Habash Abi Nizar

Nadi Sari Al-Deek

Professor at Al-Quds Open University, Palestine
nadishameem@yahoo.com

Received : 2/3/2021 Revised : 20/3/2021 Accepted : 8/4/2021 DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.1.2>

Abstract: Heritage is a word that has its own significant meaning in the minds of literature creators and recipients alike, making contemporary poets interact with it through their creative texts, Sakhr Habash is one of those poets who have made heritage as an effective one with all its components, and its strength in their poetic texts, He started to create a completed poetry status full of heritage images and achievements, humanitarian heritage was present, spiritual Arab and Islamic heritage was very clear and sequential in his poetic texts, which makes his poem teeming with viable heritage and its components, whether through traditional characters or titles or creative different original texts, religious or literature, were he used to depend on for his poetry, and this does not mean that he made a heavy load on the spiritual heritage text, but we find him building his texts decorated with heritage that enriches the text and make it close to the minds of those who receive it, and those who interact with it, because heritage became an active factor in Sakhr Habash poetic poem.

Keywords: Poetic texts; heritage; literature.

References:

- Alqran Alkrym.
- 1. 'bas Ehsan (1978). Atjahat Alsh'r Al'rby Alm'asr. Slslt 'alm Alm'rfh. Dar Alm'rfh. Alkwyt. S165,129, 121, 114.
- 2. Al'bth, M. (1957). Bdr Shakr Alsyab Walhrkh Alsh'ryh Aljdydh Fy Al'raq - Mjlt Alfnwn: (22): S 86-87.
- 3. 'sfwr J. (1975). Drash Qsydh «Anshwdh Almtr» Fy Ktab (Hrkat Altjdyd Fy Aladb Al'rby). Dar Althqafh. Alqahrh. S168.
- 4. Alas'd, S. (1985). Alastwrh Fy Aladb Alfrnsy Alm'asr. Mjlt 'alm Alfkr: Alkwyt 16(3): 133.
- 5. Abw Asb', S. (1979). Alhrkh Alsh'ryh Fy Flstyn Almhtlh. Alm'ssh Al'rbyh Lldrasat Byrwt. S128-129.
- 6. Blath, '. (1971). Bdr Shakr Alsyab. Hyath Wsh'rh. Dar Alnhar. Byrwt. S190.
- 7. Albstany B. (2010,2011). Fy Alryadh Walfn, Qra'h Fy Sh'r Shadl Taqh. Dar Mjdlawy Lnshr Waltwzy'. 'man -Alardn S61.
- 8. Bsysw, '. (1978). Astlham Alynbw', Almathwrat Alsh'byh Wathrha Fy Albna' Alfny Llrwayh. M'sst Aldrasat. Byrwt. S 72.
- 9. Albyaty, '. (1972). Tjrbty Alsh'ryh «Dywan Albyaty». Mj 2. Byrwt, S 406-407.
- 10. Dawd, A. (D. T). Alastwrh Fy Alsh'r Al'rby Alhdyth. Mktbh 'yn Shms. Alqahrh. S 453.
- 11. Draij, F. (2005). Alhdathh Almtqhrh, Th Hsyn Wadwnys, Mwatn. Alm'ssh Alflstynyh Ldrash Aldymwqratyh. Ram Allh-Flstyn. S 159.
- 12. Drwysh, M. (1968). Mjlt Altly'h. 'dd (10 -11): S 15.
- 13. Drwysh, M. (1986). Khmswn 'ama Bla Lwrka. Mjlt Alywm Alsab': Barys. Hzyran. S 76-78.

14. Adwnys (1985). Syash Alsh'r. Dar Aladab. Byrwt. S 42, 105.
15. Aldyk, N. (1988). Alhjrj Walanb'ath Fy Sh'r Skhr Hbsh Aby Nzar, Drash Fy Mlkwt Alsh'r Walsha'r, M'sst Al'nqa' Lltjdyd Walabda'. T1. S 229
16. Aldbyany N. (D. T) Dywan Alnabghh Aldbyany. Thqyq Krm Albstany. Dar Sadr. Byrwt, S 70.
17. Esma'yl, '. (1972). Alsh'r Alm'asr Wqdayah Wzwahrh Alfnyh Walm'nwyh. T2. Dar Al'wdh Wdar Althqafh. Byrwt, S 202-203.
18. Fdl, S. (1992). Blaghk Alkhtab W'lm Alns. 'alm Alm'rfh. Alkwy. T2. S237.
19. Fryz, J. (D. T). Alflkwr Fy Al'hd Alqdy. J2. T D. Nbylh Ebrahym - Alqahrh. S29-30.
20. Ghaly, Sh. (1973). Altrath Walthwrh. T2. Dar Altly'h. Byrwt. S 245.
21. Ghaly, Sh. (D, T). Sh'rna Alhdyth Ala Ayn. Dar Alm'arf. Msr. 270.
22. Hawy, E. (1969). Nshyd Alkramh. Mjlt Klyh Aladab. 'dd"10". S144.
23. Hbsh, S. (2013). Alshyl. Tb'h 1. Mrkz Skhr Hbsh Lldrasat Waltwthyq. Ram Allh – Flstyn. S 12-96-149-150-202-21.
24. Hbsh, S. (D.T). Dlylh Wmwasm Alkhsb. Dar Al'wdh. Byrwt. Lbnan. S5-8-39-40-78-79-8-9-12-13-6-7.
25. Jbra Ebrahym J. (1986). Alfn Walhlm Walf'l. Alm'ssh Al'rbyh Lldrasat Walnshr. T1 S162, 12.
26. Alkbysy, T. (1978). Altrath Al'rby Kmsdr Fy Nzryt Alm'rfh. Wzarh Althqafh- Bghdad S 52.
27. Alkhdra' Aljywsy, S. (1986). Alsh'r Al'rby Alm'asr. Alr'yh Walmwqf. Mjlt Alaqlam: (6): S13.
28. Alkhyat, J. (1978). Altrath Fy Zmn Mtjdd. Mjlt Almwr. Al'dd 2. Bghdad. S 55.
29. Alkndy (D, T). Rsa'l Alkndy Alflsfyh. Thqyq Mhmd Abw Rbdh. Dar Alfkr Al'rby T2. Alqahrh. S 87.
30. Knfany, Gh. (1982). Adb Almqawmh Fy Flstyn Almthlh. M'sst Alabhath. Byrwt T2. S 57.
31. Alkrky, Kh. (1989). Alrmwz Altrathyh Al'rbyh Fy Alsh'r Al'rby Alhdyth, Dar Aljyl, Byrwt, S16--17-18.
32. Khwry, E. (1981). Drasat Fy Nqd Alsh'r. Dar Abn Rshdz Byrwt. S89.
33. Almbark, '. (1983). Mqablh M' 'bd Alwhab Albyaty. Mjlt Alaqlam Al'raqyh: (11): S 96.
34. Mjmw'h Mn Albahthyn Al'raqyyn (1983). Al'raq Fy Altarykh. Dar Alhryh Ltba'h. Bghdad S 8-12.
35. Mjmw'eh Mn Alnqad. (1973). Alastwrh Walrmz. Trjmt Jbra Ebrahym Jbra. Wzart Ala'lam Bghdad. S 233.
36. Almnasrh, '. (2008). Sha'r Almkan Alflstyny Alawl. A'dad Wtqdy Ywsf Rzwqh. Tb'h1. Dar Mjldawy Llnshr Waltwzy'. 'man-Alardn S 256.
37. Mnasrh, '. (2000). Sha'ryt Altarykh Walamknh. (Hwarat Shafyh M' Alsha'r Almnasrh) Alm'ssh Al'rbyh Lldrasat Walnshr. Tb'h 1 'man. S 118.
38. Mnzwr, E. Lsan Al'rb. Dar Sadr. Byrwt. Madh «Wrth».
39. Mrwh, H. (1985). Drasat Nqdyh Fy Dw' Almnhj Alwaq'y. M'sst Alabhath. T1 Byrwt S422.
40. Mrwh, H. (D. T). Almwqf Althwry Fy Aladb Walabda'. Dwn Dar Nshr. S61.
41. Almsyry, '. (2007). Drasat Fy Alsh'r. Mktbh Alshrwq Aldwlyh. Tb'h 1. Snh S 287
42. Alnabsy, Sh. (D. T). Mjnw Altrab. Alm'ssh Al'rbyh Lldrasat Walnshr. Byrwt. S601.
43. Abw Nzar, S. (1996). Alsywf. M'sst Al'nqa' Lltjdyd Walebda'. T3. Flstyn. S 83-8-8-8-12-32-40-37-40-64-67-75-80 .
44. Abw Nzar, S. (1997). Alshyl. M'sst Al'nqa' Lltjdyd Walabda'. T1 S32.
45. Abw Nzar, S. (1999). Lknh Wtny. T2. M'sst Al'nqa'. Ynayr. Ram Allh -Flstyn. S 7-9.
46. Alqysy, M. (1982). Aghany Alm'mwrh, Dar Alafq Aljdyd. T1. 'man S. 74.
47. Abw Zyd, Sh. (1995). Almsadr Altrathyh Fy Alsh'r Alflstyny. Rsalt Dktwrah Fy Aljam'h Alardnyh. S16.
48. Als'afyn, E. (1981). Mdrst Alehya' Waltrath. Dar Alandls. S 26.
49. S'wd, J. (1974). Alra'd. Dar Al'lm Llmlayyn. Byrwt. S 382.
50. Alsaygh, Y. (1978). Alsh'r Alhr Fy Al'raq Hta 'am 1958 Bghdad. Mtb't Rmzy. S 162.
51. Sfdy, M. (1970). Mqdm Dywan Smyh Alqasm (Ala'mal Alsh'ryh Alkamlh). Dar Al'wdh. Byrwt. S. S.

52. Smyr Nwfa, A. (1975). Mwjz Tarykt Alnzryat Aljmalyh. T'ryb: Basm Alsqar. Dar Alfaraby. Byrwt S466.
53. Alsyab, B. Akhbar Wqdaya. Mjlt Sh'r. Byrwt. Al'edd (3) Alsnh Alawla S111.
54. Tzyny, T. (D. T). Mn Altrath Ela Althwrh. Dar Abn Khldwn. Byrwt. S 279.
55. Alwly, Kh. (1956). Ara' Fy Alsh'r Walqsh. J1. Dar Alm'arf. Bghdad S19.
56. Yaghy, '. (1974). Fy Alnqd Alnzry. Aldar Al'rbyh Llnshr. 'man. S 65.
57. Yqtyn, S. (1992). Alrwayh Waltrath Alsrdy Mn Ajl W'y Jdyd Baltrath. Almrkz Althqafy Byrwt. S126.
58. Zayd 'shry, '. (1978). Astd'a' Alshkhsyat Altrathyh. Alshrkx Al'amh Llnshr Waltwzy'. Trabl. Lybya. S 52-41-27.