

التراث في شعر صخر حبش أبي نزار (الجزء الثاني)

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/JALLS2021.3.2.1>



This file is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

التراث في شعر صخر حبش أبي نزار* (الجزء الثاني)

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/JALLS2021.3.2.1>

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 شاخصة، ومتابعة في نصوصه الشعرية، ما يجعل قصيدته تعجُّ بمقومات التراث ومكوناته. إن كان ذلك عبر الشخصيات التراثية، أو المسميات أو النصوص الإبداعية، متعددة المشارب والمناكب، دينية كانت أم أدبية، التي اتخذها متكافئاً لنصّه الشعري، وهذا لا يعني أنه أثقل نصّه بروحية التراث ومعطياته، وإنما نجده يبني نصّاً موسّياً بالتراث الذي أغنى النّصّ 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 يغايرون 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، وكيانته 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 الإحياء 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 والمأل، 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، لننهض 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 ثم دون المصادر والمراجع التي أعانت الباحث في توثيق دراسته وتفعيلها.

* نُشر الجزء الأول من البحث في المجلد الثالث، العدد الأول 2021

تداخل الموروث التاريخي والديني:

شعره يؤكد لنا أن عملية الفصل بين الموروثين (التاريخي- والديني) مسألة شاقة أو تتعذر على الآخرين على قدر ما تتداخل تلك الموروثات حيث يصعب الفصل بين الموروثين، لأن موروث الأمة الديني لا بدّ من اكتسابه صبغة قومية ما دامت بقاع انتشاره واستقراره تخضع لجماعة من البشر لهم تاريخهم المشترك ولغتهم وثقافتهم، لذا تكون تلك الجماعة عنصر التفاعل مع النتاج عبر هذه الأزمنة.

بهذا لا بدّ من عملية التداخل بين الصبغتين للموروث: الصبغة الدينية والصبغة التاريخية القومية، لأنها من نتاج بيئة متكاملة مع جماعة متجذرة تمتد جذورها عبر أزمنة التاريخ، وهذا ينطبق إلى حد بعيد على التاريخ العربي المسلم أكثر من باقي الثقافات التاريخية والدينية الأخرى، لأن الأرض العربية كانت مهداً للديانات السماوية الثلاث حيث أراد الله سبحانه وتعالى ذلك.

هنا يتضح الأمر بصورة جلية، من خلال المعارك والأحداث والمواضع والشخصيات والرموز التي تحدث عنها الشاعر من خلال شعره، لأنه استوعبها استيعاباً ينم عن هذا المزج العفوي بين الرموز المتعددة، عربية وإسلامية ودينية من باقي الديانات الأخرى لتعطي قيماً مرادة مؤيدة للفكر الذي يحمله الشاعر، وكذلك نجد القصيدة مزيجاً من ذلك كلّ، إضافة إلى رموز لهم مكانتهم النضالية من قادة فكرنا السياسيين المعاصرين (كانت مساحات النزاع على أصابعهم- وكان الصمت في زمن التبجح).

إن الذين يذكروهم الشاعر هنا هم قادة لهم فكرهم وثقافتهم في التاريخ العربي الفلسطيني (أبو إياد. أبو الهول) الذين غدرت بهم يد المنون، قبل بدء العدوان الأمريكي الأطلسي على حضارة العرب ممثلة بالعراق وشعبه.

من هنا توحدت الأضداد. إذا جاز التعبير. لتعج قصيدته بنوازع وأفكار لها خصوصيتها لنراه يكثف العلاقة مع الموروث القديم (والنيل ينتظر الضحية كي تفيض على ديون الانفتاح فحولة النفط المباح) ليربطها (بأم المعارك) وهو اسم عراقي للحرب الغادرة التي شنها الغرب بقيادة أمريكا ضده، فهذا التوحد يعني أن النيل كان يلتمهم أجمل بنات المصريين قرباناً وإرضاءً له من أجل استمرارية الحياة لتكون الفتيات الجميلات الضحية من أجل استمرارية العيش بأمان حسب المعتقدات المصرية، وكذلك يرى أن العراق يعدّ الضحية لأمة حاول الغرب تدميرها، فكان شعب العراق بحضارته وثقافته كبش الفداء لجبروت غربي مدمر، مثلما كان فيضان النيل مدمراً، لتري توحد الهدف وهو إرادة الحياة باستمراريتها وتبعاتها، حيث تكون الضحية أو القربان هو الشيء النفيس (الفتاة الجميلة سابقاً. حضارة العراق وشعبه لاحقاً)

إذن العلاقة بين الضحيتين قائمة وهي الموت الإرادي من أجل الحياة، بمعنى أنّ الإنسان يذهب بنفسه للجزر المؤكد من أجل حياة أفضل لأجيال قادمة، فهذا الفداء يعني التواصل في الحياة بكل نظمها وأفكارها، فنرى أن الضحية لم تمت وإن ماتت، لأن الحياة انتقلت من شرايينها لشرايين الآخرين، ليتدفق الدّم في عروق شعب يريد الأمل مع الحياة، وهذا تمثل في تضحية الشعب العراقي لتمتد قامات الأمة من جديد على الرغم من المصائب التي أحلت بالشعب العراقي، الشعب الذي يعد وريثاً للحضارة الأولى في التكوين البشري الأول، ويعد مهد النبوة الأولى حيث احتضن آدم ونوح عليهما السلام، ومن ثم ظهر خليل الرحمن إبراهيم نبي التوحيد وجد الأنبياء من بعده، لبيّتم نحو فلسطين من أجل تفاعل الفكر والايمان مع الحياة، لتستمر بقيم وثوابت ربانية، على الرغم من العذاب الذي لحق بإبراهيم من صناعي الأصنام، إلا أنه استقر به المقام في أرض أم القرى، ليرفع دعائم البيت مع ولده إسماعيل، لهذا نجد إبراهيم وقد تعرض للأذى، والاضطهاد إلا أنه استمر في حمل الرسالة لتستمر نظم الحياة بقيمها الروحية والفكرية والعقدية.

وكأن الشاعر يريد الربط بين معاناة الأنبياء في أوطانهم من أهلهم، لأنه (لا كرامة لنبي في وطنه) وبين معاناة العراقيين التي تتجسد من مواقف أهلهم وأبناء عموماتهم، ممثلة بالنظم والتقاليد السياسية، كما كان الشعب العربي الفلسطيني قد تعرض ولم يزل للاقتلاع والاضطهاد الذاتي والخارجي، لهذا يجسد الشاعر عمق المأساة والتشرد والضياع الذي حلّ بالإنسان العربي (في العراق وفلسطين) لتري عملية التوحيد قائمة بين قيم الشعبين منذ القدم حتى يومنا، لأن فلسطين كانت مستقر إبراهيم عليه السلام مثلما كان العراق فاتحة حرب لها مغزاها في العصر الحديث، على الرغم مما يقال تجاه هذه الحرب، فهي حرب كان هدفها الأول والأخير تدمير كيانات الحضارة والثقافة العربية حتى تغدو الحياة غريبة عن أهلها.

إنّ حادثة الرؤى عند الشاعر، جعلته في حوارية متناغمة مع نفسه وأفكاره وأبناء أمته، ممثلة بالتراث والقيم، حيث يعي قيمة التراث فيمضي في تحقيق المنفعة الفنية والأدائية من التراث، لتتكتم حلقات التلاقي بين الأخوة وأبناء العمومة ولو شعرياً.

وهذا العمل جسّد الانتماء القومي للإنسان الفلسطيني الذي يحاول الأعداء والمتآمرون طمس هويته على مر الأيام، فهذا الشعر يخلق ميزة ذات فاعلية في الوقت نفسه للمجتمع والقضية معاً.

وهذا الشعر لا يخرج عن النمط الغنائي الخاص بالشاعر، على الرغم من توظيف القصص والرموز في مقاطع كثيرة، لتتوفر الأجواء التاريخية الموروثة دينياً، وغير ذلك لتبرز ملامح المعاناة لأبناء الأمة في الماضي والحاضر، لأن الرموز التاريخية منحت الشاعر

زخماً روحياً مطلوباً في بنائه الشعري.

فعلى الرغم من تداخل الرموز (عتيقة وحديثة) دينية ووثنية، فإن كثيراً من شعر الشاعر أقرب ما يكون إلى توظيف التراث العربي- الإسلامي، ليخلق منه نافذة للزمن المعاصر، أو مدخلاً للوصول إلى هدفه الفكري، وهذا الشيء لم يكن حكراً على الشاعر، وإنما نجد نماذج فاعلة عند شعراء كثيرين من العرب الفلسطينيين، إلا أن صخراً يبقى حريصاً على توظيف الموروث، وعلى اختيار الصور والأحداث التي لا يقف بين الشاعر ومتلقيه حاجز ثقافي متخصص.

والشاعر من خلال استعراض الرموز والتاريخ يشكل فاعلية في البناء الشعري، من خلال تعامله معها، وهذا لا يعدو خروجاً عن المألوف في الأداء الموضوعي، مع الموازنة المؤلمة بين شموخ الماضي وعزته، وانهزامات الحاضر وتردي قيمه عند بعض النظم، وكذلك بيان الطموح والاعتدال للوصول إلى هدفه، إذ يستمد الأحفاد عزيمة الأجداد لبناء الاقتدار المحتم:

رنتانٍ من وجعٍ

يَشْدَهُمَا الهَوَاءُ إِلَى حِصَارِ الْقَلْبِ

بَيْنَ دَمٍ يَسِيلُ عَلَى دَمٍ

وَدَمٌ يَسِيلُ عَلَى نَدْمٍ

وَعَيونُ فَاطِمَةَ تَحَاوُلُ أَنْ تَسُدَّ الدَّرْبَ

فِي وَجْهِ الْعَدَمِ

شَخَصَتْ عَيونُ الرِّيحِ وَهِيَ تَرَى

مُخَالِبَ غَضَبِ الصَّرْغَامِ فِي كَفِّ الْهَرِيرَةِ

وَهِيَ تَجْمَعُ بَيْنَ اسْرَابِ الْقَطْطِ

وَتَصَبِّ غَيْظَ النَفْطِ فَوْقَ النَّارِ

وَالنَّمْرُودُ يَهْمَسُ فِي مَفَاصِلِهَا فُتْمَعِنُ فِي

الْقَلْطِ..

وَيَدُوسُ اِبْرَاهِيمُ وَكَرَّ الْجَاهِلِيَّةَ

بِالْقَدَمِ

..وَرَحِيقُ فَاطِمَةَ يَفِيضُ عَلَى حَقُولِ

النَّفْطِ شَهِيداً، وَالْجِرَاحُ تَحِيطُ بِالْقَلْبِ

الْمَحَاصِرِ

وَالهَوَاءِ

سَيْفٌ

وَذَاكَرَةُ الْخِيَانَةِ فِي الْوَسْطِ

سَيْفُ الهَوَاءِ يَشْقُ أَفْتَدَةَ الْقَبِيلَةِ بَيْنَ

مَنْ رَكَعُوا عَلَى رُكْبِ الْخُضُوعِ وَبَيْنَ مَنْ

رَكَبُوا صَهِيلَ الْمَجِيدِ

وَالرَّنْتَانِ سَارِيتَانِ

وَالْقَلْبُ الْعَلَمُ

رَنَةٌ يَفَارِقُهَا الْحَيَاءُ

وَتَرْدُدُ الْأُخْرَى مَعَ الزَّفَرَاتِ أَنْفَاسَ

الْقَسَمِ..

وَأَغْنِيَةُ الْحَجَارَةِ صِدْرُ فَاطِمَةَ الَّتِي

فَضَحَتْ حُدُودَ الْجَاهِلِيَّةِ وَاسْتَرَدَتْ

جُرْحَهَا مِنْ كُلِّ قَافِيَةٍ تَصَبُّ الشَّهَدَ فِي

كَأْسِ الرِّيَاءِ

فِي الْمَرْيَدِ ارْتَفَعَتْ مَاذَنْ مِنْ عَيونِ

الشعر تسكنُ ذكرياتِ الضوءِ عاماً بعد
عام
نسجتُ مساحاتِ البطولةِ، والرشيدي
يطلُّ من فوقِ المنصبةِ يحضنُ الشعراءَ
أولهُمُ وأخرهُمُ وينشرهم غمامُ
جدرانُ سوقِ الشعرِ ملحمةُ الجداولِ
تبعُها في القدسِ عاصفةٌ وفي بغدادَ بحرُ
معلقاتُ
يا بحرُ يحرسك النخيلُ
وقو أفلُ الشعراءِ تسكنُ دربكُ
الدامي الطويل... (السيوف ص 75-80).

لقد ظل الموروث صاحب بصمات واضحة على رذاذ قصائده ونداه، في هذه الحقبة الزمنية التي تعج بمضامين متعددة الجوانب ومتنوعة الميول والجذور، حيث تداخلت مفرداته المنسوجة مع مفردات الموروث القومي الذي تعيشه بعض الأجداد العظام، لتتواصل نظم النسيج من الموروثين القومي والديني في التاريخ العربي المسلم.

الدلالات الروحية والفكرية للموروث، أدت المهمة المنيفة بها لتصل مدياتها الروحية إلى هدفها وفحواها، لتصل إلى حالة التأثير المرادة، خاصة وأن أجواء الحرب قائمة في سماء العروبة مهما اختلفت ألوان التصريحات ومضامينها، لأن كفة الموازين تتغير على الرغم من الأقوال والأفعال التي شهدناها في أجواء العدوان المفروض على العراق، لأن شعر الشاعر يحاول إجلاء الحقيقة وبلورتها بيقين تام، ومنطق التاريخ يؤكد هذا الارتباط المصيري بين العروبة والإسلام وبين أبناء الأمة الواحدة.

فمن خلال الرموز والقيم التراثية يمتد الشاعر بالبعد الزماني، لتتضح المعالم في الكشف عن البعد الإنساني والمكاني، وهذا يستدرجه الشاعر من خلال النضال والتحدي، والتي تقود لحياة أفضل من واقع يعيشه الشعب وشاعره، ليجعل الرؤى واقعية وإن كان فيها نوع من الحلم، لأن الشاعر يؤكد على مضامين تحتم علينا استقراراً خاصاً للحياة ومضامينها.

بهذا يكشف الشاعر عن همومه الفكرية والعقدية، من خلال الاستقراء الشعري الخاص الذي نستشف منه أشياء كثيرة، حتى نتيقن أن الشخصيات أو الرموز التاريخية الإيجابية، والسلبية ووقائع التاريخ وأحداثه، من أكثر الأشياء حضوراً في عمل الشاعر ليتخذ منها ((أقنعة معينة ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها)). (عباس إحسان، ص 121).

التواصل مع الماضي ونتاجاته يعد موقفاً خاصاً للشاعر، لذا جاء التعبير شعراً كي يساير مراحل الانكسارات والانهزامات، (والانتصارات إن وجدت)، وهذه إحدى دوافع التواصل بالتراث، لأنه فد يميزه عن غيره من الشعراء، وكأنه يريد محاكمة الحاضر المنهزم وفضح أساليبه، كي يصل إلى هدف منشود لتغيير حضاري مرتقب، ولكنه لا يدين الماضي بمفهوم الإدانة وإنما ((يدين تعبر الماضي بين يدي السادة في الحاضر)). (عباس إحسان، ص 114).

لأن بعض الساسة القائمين على موازين الحاضر وقلها لصالحهم من خلال استنادهم على الماضي، ومقنيتاته، وتذييل ذلك لصالحهم، من أجل إسناد جيروتهم، بمعطيات موروثة قد يفسرونها تفسيراً تقلب من خلالها الموازين، وتجد مفارقة كبيرة من خلال موازين الحياة وقيمتها.

إن غوص الشاعر في التاريخ ورموزه بأبعاده المختلفة، يجعلنا نرى خريطة لمعجم شعري مليء بالتراث الزاخر، والإحياءات والرموز والإشارات، وما تحمله من قيم دلالية تُستنتج عن طريق التشكيل اللغوي الجديد لدى الشاعر، على الرغم من بقاء العبق التاريخي يسري في ثناياها، وهذه اللغة يسقط ما في نفسه من طموحات وأهداف من خلال تلك المنجزات الفكرية والإنسانية في هذا التاريخ الممتد الذي تعلق به (صخر) وجعله ملاذاً له ليتخلص من نوازع العصر وهمومه، وأهات أبنائه بعد الانهزامات التي يعدها بعض النفعيين انتصارات وهي علائق وهمية ليس إلا.

بهذا تظهر مسميات لشخصيات دينية وتراثية وفكرية من خلال نتاجه الشعري، ويؤكد على أدراجها بوضوح دائم، وبمغزى مؤكد الدلالة والوضوح، حتى أصبحنا نرى اسم الإمام الحسين وقد تربع على رمز الشهادة والتضحية، والفداء والتمسك بقيم المبادئ والحق في الأزمنة كلها، وكذلك رمز نبي الله إبراهيم أصبح متعدد الإحياءات مع ولده إسماعيل حيث التصميم على الإرادة والخنوع لإرادة الحق مهما غلت التضحيات لإبراهيم رمز للمصادقية، وإسماعيل رمز للطاعة والانصياع، وهاجر رمز لمسميات الرحيل والهجرة القسرية،

المراة لخلق حياة ومثل ضدية لما هو قائم بين الناس ،وغير ذلك من المسميات المؤكدة:

أملٌ يحملني منذ الأزل
لم يزل يحفر في الجرح مشاوير المدى
لؤلؤي الهمس نحو الشمس في منقاره الواحات
والساحات وشماً للصدى
عبقري الناي موسيقاه من ذي قار
من بدر
ومن حطين
من نجم الكرامة
من فم اليرموك لحن السحر ينساب لبر القادسية
وعلى شاطئ أمطار السلامة ترقص الروح الأبية
أملٌ كأن وما زال وما زلت وما زلنا معاً
يتوارى تحت جلد الصبر أحياناً.. وأحياناً يثور
يتعالى مثل بحر الموج أحياناً وأحياناً يغور
كان مازال وما زلت وما زلنا معاً لن نركع
ضعفنا كان بساط الريح للغازي وكان الليل ليلا
كم رصدنا قوة التاريخ في مجنون ليلى
كم خصدنا من صدى صفيين من ديبين من أيلول ذلا
افتحي صفحتك الماء.. في حطين قد مات الغرق
موجة الطوفان والبركان والليل احترق... (دليلة ومواسم الخصب، ص 6-7).

بهذا النمط يتحول الشاعر إلى رموز متعددة في منابها وأيامها، ويجعل الفردية في البطولة مدخلاً للبطولة التاريخية المشتركة، ليكون للقادة والمواقع والمعارك مكانة مرموقة لا يستعيز عنها الفرد مهما غلت تضحياته، وهذا يرينا أن التاريخ يتشخص كما البطل المغوار في الأداء والبطولة، حتى نحس وكأن الشاعر يوقن أن الصراع القائم له امتدادات تاريخية، حيث يثبت أن التاريخ يتجدد، لكن بتباين الصيغ والمعادلة، إلا أن زخم البطولة يتجدد.

من هنا جاءت ظاهرة توظيف الرموز القديمة الحديثة المتجددة عبر التاريخ، يخلق تشكياً لامتداد بطولة التاريخ القديم لينبعث الأمر، ويصبح حافظاً لما سيأتي من الزمن القادم، بمعنى أن الشاعر أقام معادلته على أساس استحضار التاريخ القديم، لئلا صاحب حق من خلال منظور البطولة المتجددة من التاريخ إلى الزمن القائم والقادم.

وهذه الصيغ أصبحت معهودة مقبولة لدى الشعراء حتى غدا التداخل قائماً بين الماضي والحاضر، وبهذه الرؤى نتأمل انثيال رموز الحاضر، مع رموز التاريخ بعفوية، لكنها مقصودة (من نجم الكرامة.. من فم اليرموك لحن السر ينساب لبر القادسية). وهذا يجعلنا نتأكد من أن قيم الحاضر وبعض بطولاتها المرادة والهادفة، هي تنمية حتمية لما للتاريخ العريق من موازين وثوابت واندفاعات ببناء.

فعندما يتغنى صخر، بأمجاد المواقع والرموز الثورية التي انبثقت نتيجة لحتمية مؤكدة صوب النصر، نراه هنا يصّر على تحويل زخم البطولة إلى مستويات التاريخ، ورحابه لمنحها صفة الاقتدار، وانبثاقه من أجل استقرار خواطر النفوس المتلقية لنتيجة الحدث في وعي جم.

في هذا العمل نجد الشاعر وقد سكن وعي التاريخ العربي المنتعي إليه قلباً وقالباً، فكراً وعقيدة، مع فاعلية كبيرة للحاضر الذي يتعامل معه مع شمولية الطابع للحدث النقي عبر الأزمنة، وكأن الشاعر يشهد سلسلة حركة التاريخ بكل قيمه ومفاصله، لتتوحد الرؤى لتجسد الذات الفلسطينية العربية من خلال النسج الشعري المؤمن بحركة التاريخ و الموروث.

الشحنات المتدفقة والمتداخلة ترينا أن صور الماضي، تأتي بعد ذكر رموز الحاضر وشواخص الحاضر، تأتي بعد استذكار عطاء المورث المتدفق كجريان النهر، أما كناية عن افتخار بالماضي ورفض الحاضر، أو لنقد الماضي وتبيان الفخار بما يحدث من بعض انتصارات لقيم صحيحة في الوقت الحاضر، أو أن الشاعر يتساءل عن المستقبل نتيجة لقلقه وحزنه ورغبة منه في تفجير الأزمنة

المتخلخلة، لرسم أشكال جديدة لأزمان تتجدد مع الزمن المستمر، وهذه الرموز قد تحتل أكثر من معنى للمقدرة التحليلية لدى الملقى والمتلقي.

إن التواصل مع معطيات التاريخ ورموزه يجعلنا نرى أبعاد التجربة الشعرية عند (صخر أبي نزار) وشموليتها، على الرغم من المباشرة والمكاشفة مع تلك الرموز واستخداماتها، لتبرهن أنّ الاضطهاد والمعاناة والغربة والاعتراب في الزمان والمكان، من نتاجات الشتات والتباعد بين الفلسطينيين، وأبناء عمومهم ومحيطهم، كل ذلك لتوضح معاناة التجربة الشعرية الحديثة. ففي الأسطر الشعرية نرى أن الرموز المستخدمة (اليرموك، والقادسية، وحطين، وغيرها) ترينا القيمة التفاعلية مع الحدث وزهو الانتصارات والشجاعة والبطولة، وقد تكون المسميات الإيجابية، عبارة عن أقنعة تراثية للوصول إلى الهدف، على الرغم من المباشرة، لذا علينا أن نستوعب المعادلة التي تتناظر من خلالها البطولة وقيمها، حتى نوقن أن التاريخ تربة خصبة للعطاء المتجدد، بوضوحه من منطلقات الوعي في زمننا الحاضر، لتري انطلاقة الوعي الخصب للحاضر المتداخل في التاريخ، لأنهما (التاريخ والحاضر) يصلحان أن يمنحا بعضهما معاني التواصل المتجدد، لذلك أيقن الشاعر قيمة ما نصبو إليه كي يقيم عليها صوراً تفصيلية مرادة، في قصائده وأسطره الشعرية، ليتجسد عطاء الأجداد من خلال قيم الأحماد البطولية:

وحيث يكونُ، ويمتدُ فينا الوطنُ

يصيرُ كبيراً

وتسبحُ فيه المشاويرُ

من ضفتيه.. إلى قلبه ترحلُ

وحيث يكونُ أسيراً تذوبُ عليه الحكايا

وفيه المني تجملُ

ويغلو فلا تبخلُ

وحيث يعانقه العاشقونُ

على جبل النارِ

تمتدُ أذرعُ روما

ووائلُ فيها

فلسطينُ تمشي

يقطعُ حبلَ المسافاتِ

يعرفهُ الباحثونُ عن الشمسي

والمتعبونُ.. الجياحُ.. العرايا. ويمشي

ويبروتُ تنكراً وهو فيها

وتخشاهُ كل العواصمِ

من يستطيع احتضان فلسطين غير فلسطين

وتُزهَرُ في طولكرمِ المواويلُ

محمودُ عادُ

وفي كفه راية الناصر.. عادُ

وفي شفتيه نشيدُ فلسطين عادُ

وباريس ما ودعته..

بكت يوم غادرها والبلاد التي ضيبت أهلها

حرمته المروزُ

من البرّ

والبحرِ

والجو

لكنه عادُ يحملُ اسماً جديداً... (شهادات للجرح المقاتل، ص 37-38).

التعامل مع الرموز المعاصرة (وائل زعيتر، ومحمود الهمشري) وغيرهما يعدّ أحد بواعث الهاجس المتمثل في الهم المتشعب لدى الشاعر، لأن هذه الرموز لم تقتل وان قتلت كما يظن الأعداء (الذين اغتالوهم في روما وباريس، إلا أن الشاعر يجعلهما أحياء يرزقون قَالَ تَعَالَى: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (آل عمران: 169).

كما أكد الله سبحانه وتعالى في قرآنه الكريم، وهذا يتمثل في الإيمان المطلق لدى الشاعر من أن الخصوصية التي يتمتع بها الشهداء، لا توجد عند غيرهم من الناس، لما يتمتعون به من قيم وثبات وعطاء متجدد، لأن هذه الرموز تحقق الانتصارات حتى أصبحت تحمل في ثناياها عملية الانبعاث المتجدد في روحية الأمة، لأن في استشهاده أولئك الرموز ولادة تفاعلية للأخرين، لأنهم يتوفون جسداً وتبقى أفكارهم وقيمهم فاعلة متجددة من جيل إلى جيل، وهذا يتجسد في الغوص إلى أعماق الشاعر وذاته لتتجسد البطولة، وتستمد عزمها من رموز معاصرين متفاعلين مع الحياة.

وهذا التعامل مع الرموز يعد تجسيدا للبعد السياسي للعناء الوطني والقومي، زيادة على ما في ذلك من أبعاد أخرى حتى ينتفع الشاعر من هذه الرموز وقد (تراوح إسقاط الشعراء لهذه الرموز على القضايا المعاصرة، من مستوى ذكره فقط في ثنايا العمل الفني إلى مستوى إعادة تشكيل جانباً من السيرة الشعبية)). (الكركي خالد، 1989، ص 18).

إن التوجه صوب رموز الواقع، يعد خطوة فاعلة نحو الصواب اليقيني، لخلق حالة فاعلية في زمن تعج فيه الأفكار، وتندسار الأضداد لبناء كينونة مرادة لهدف سام عظيم، ألا وهو التفاعل مع الثورة بوجدانياتهم، وحياء أفكار أحزاب تحاول إحقاق حق متنام، حيث الشاعر يعيش بفكره إلى جانب أفكار لأحزاب مختلفة، حيث الناس يبحثون عن ذواتهم من خلال الانخراط في الأحزاب بتنوع ثقافتها المحلية، والوافدة، إذ كانت هذه الأحزاب «تقدم لهم إجابات عن كثير من الأسئلة التي يعانونها وتهمهم بشكل ما، يقيناً فكرياً، وذهنياً لا يخلو من تكامل نظري، إطاره الفكري الحزبي الذي يؤمنون به، وكأن ارتباط هذا الفكر بهدف كبير كالثورة والتغيير، يزيد من إحساس هؤلاء الشعراء بجداوهم، ومهمهم لذة العمل والتضحية، والجرأة ضمن طبيعة العمل السري الذي كانت تمارسه هذه الأحزاب. (الصايغ يوسف: 1978، ص 162).

والشاعر (صخر) يرى في تلك الرموز المعاصرة (الثوار، الشهداء، المفكرين) النموذج التطبيقي لتلك القيم والأفكار السياسية التي يؤمنون بها، من أجل هدف أسسى، وهو حرية الوطن وشمول المواطنة، لأن الشاعر هنا عُرف موقفه تجاه وطنه من خلال رموزه وحدد موقفه أيضاً من مغتصبي الحق والحرية وقتله الرموز والثوار، حيث ذلك أدى إلى حالات الضعف وانكفاء الذات والتفوق من بعض الآخرين على أنفسهم، ميممين وجوههم صوب البكاء والنحيب.

من هنا اتضحت الرؤى للجميع كل حسب مبتغاه وهدفه، ليغدو (الهمشري وزعيتر) رمزين متجددين عبر التاريخ المعاصر لنجاوره لبرز معالم التغيير وملامحه البناءة، ليتيقن الآخرون أن مساس الشاعر بواقعه وتفاعله معه هو الذي أدى إلى خلق مثل هكذا نصوص شعرية، لتعج برموز من تراث زاخر بالعطاء وواقع مليء بالأحداث والصراعات، حيث يعتقد آخرون أنّ هذا النتاج الفني ليس من واقع فعال، وإنما هو نتاج اللاوعي فقد توهم ((كثيرون أن الانتاج الفني ثمرة من ثمرات الاتصال بينابيع اللاوعي، وغاب عنهم أن دائرة اللاوعي وحدها دون تماس مع الوعي لا تنتج أدباً سليماً، لكن ذروة الوعي تصل بالفنان إلى ينابيع اللاوعي، فيصبح كلّ ما يختزنه في لا وعيه مادة في يده، فحين يكون المبدع قد بلغ ذروة الوعي، يخيل للناس كأنما هو في لا وعيه من شدة الوعي)). (ياغي عبدالرحمن، 1974، ص 65).

فالحياة التي يعيشها صخر، جعلته صاحب موقف يتطور بتطور الحركة الاجتماعية والسياسية، والتمازج القائم بين أبعاد القاعدة الإبداعية، (الموقف والوعي والموقع)، وتأثير الواقع قد يستشف من خلال بحث الشاعر عن رموزه، وتفاعله معها ليصل إلى الوطن عبرهم ولو روحياً أو نفسياً، لأن البحث عن الوطن، يكمن بوسائل عدة وبمميزات مختلفة، لأن الوطن حالة شمولية لا بقعة جغرافية محدودة، وإنما الوطن يعني الثورة، وثورة شموليتها نابعة من فكر رموزها، لأن الفكر أعمق من كل شيء، والوطن أسسى من الجميع، يحتضن الفكر وأصحابه، ليكون القول صحيحاً من أن الشاعر في بحثه عن وطنه يعدّ في أعلى حالات الصحة، والوعي والتفاعلية لتوقن صحة ما يقوله المغني:

يقول المغني الذي عزفَ الشَّعر
 إنّ فلسطينَ أرضَ القداسةِ
 وأنّ على أرضها للبراقِ مزاراً
 ولله فيها سياسةُ
 وشمسُ الظهيرةِ في القدسِ تُلقى

على صخرة الله روح السكون
ويلتحم التور بالظل يرسم جنة عدن لها ألف باب
لكل الذين سعوا نحو تحرير يافا وليس لكرسي الرئاسة. (الصهيل، 1997، ص32).

بشائر الجرح النازف في أوصلو:

ما يعني ذلك، أنّ الناس متفاوتون في علاقتهم، وعلاقتهم مع الأشياء، ففلسطين تجسد رمز ألتفاعل مع الحياة، وينظر الشعراء إليها كل حسب منبته ومبتغاه، لذا نجد الشعر وقد جسد علاقة النص الشعري مع الحدث السياسي المرتبط بفلسطين، أرضاً وتاريخاً وشعباً وتراثاً. فكان لمدينة القدس الإرث الكبير من نتاج الشعراء، وقد امتد الإرث الشعري التفاعلي مع فلسطين، سنوات طوال، بمعنى نجد الشعر حاضراً في المشهد السياسي، ونرى تقلب الأمور وقد أثرت في المشهد الشعري، ما يعني أن الشعر تجاوز مع الحدث، أو صنعه، فما جادت به قرائح الشعراء تجاه همومهم، بقي خالداً في الحياة، فكيف إذا كان هذا الأمر يخص شيئاً يتواصل معه الناس نفسياً ومعنوياً، ففلسطين قبل أوصلو لها صورة وبعدها كذلك حيث تجسد كل ذلك في النص الشعري لدى الشعراء المتفاعلين مع الحدث، كل حسب منطلقه، ودوافعه وهمومه وطموحاته، ومن يستقري النصوص الشعرية الصادرة عن الشعراء الفلسطينيين بعد اتفاقيات (أوصلو) يجد قيماً وثقافات جديدة، أو ملامح تبحث عن التغيير كما يحدث مع الهم السياسي، والانبعاث الفكري المعاصرين، لأنّ ((الشهادة التي يتدرب فيها الإنسان على معانقة الروح معانقة روحية)). (حاوي إيليا، 1969، ص144).

غدت مغيبة، إلا لدى من يبحث عنها ويؤمن بها ويحاول تجسيدها من حين إلى آخر، وإن حوربت من جهة أخرى، في حين نجد بعض الشعراء يقف موقف المعارض المؤيد للحياة السياسية بعد (أوصلو) فهو كمن يقول أنا مع العودة إلى أرض الوطن، لكني لا أقبل هذا الخنوع الذي أراه مجسداً في تصرفات الباحثين عن ثقافة جديدة، لذا لا بد من القول بأن مثل هؤلاء يجدون من يؤيدهم إلى حد ما، في حين نجد من يعارضهم ويقول إما أن تكون مع الفكر السياسي لاتفاقيات أوصلو وتبعاتها، وإما أن تكون معارضاً، لكن الناس متفاوتون في كل شيء، فمن يقرأ ديوان صخر حبش (لكنه وطني) يعتقد جازماً أنّه يعارض أوصلو إلا أنه يريد العودة إلى وطنه:

مدريد ذاكرة تجف على حدود الجمر
تخرج من مفاصلها حكايا الراكعين بلا جباه
كانوا بدون رؤوسهم يتر أقصون
وكان عنوان الوليمة
لا عناق بلا شفاه
الجمر خمر والكؤوس مظلة تسعى إلى مدريد
في ذكرى سقوط الأندلس
فلتفترس يا أيها الوحش أعناق الرعاة
فالأمير لا يعنك
لم تعد الأمور جميعها بيد الإله
القدس في مدريد قعر زجاجة فرغت من الوهم المحنط
تستجير من البكاء بالانتباه
سور يطوق غيمة الماضي وباسم الله
يذبح كل منذنة تنادي للصلاة
قسم وعهد لم يكن تحت اليد القران
بل شيخ يعود إلى صباه
عزفت كؤوس الأشقياء مع الأشقاء النشيد
وكان رأس المعمدان يصب موسيقى النهاية في الحياة
النهر من ظمناً تشقق ماؤه وصليب مغطسه يئن
إلى حدود الاشتباه
فالنهر حين تضيق جبهته يتوه

والنهر حين يكون محتلاً يصير بلا مياه (لكنّه وطني، 1999، ص 9-7).

يقف الشاعر (صخر حبش) موقف الوسط تجاه الفلسفة السياسية التي تجتاح المنطقة، لذا نراه يمسك بأوليات خيط اللعبة ويحاول تعريبها للناس بعد نفسه، فبعد العدوان على العراق عام 1991م، والبدء في سياسة جديدة، ولو في مسماها، ألا وهي سياسة العالم الجديد، ومن ثم ظهور ما يسمى بالشرق الأوسط الكبير، والطروحات المؤيدة لتلك الأفكار، ما يجعل التحركات السياسية في العالم تقاد من الولايات المتحدة الأمريكية، لأن الاتحاد السوفيتي أخذ ينهار تدريجياً، فتفردت أمريكا بالعالم وأخذت تخطط ما يحلو لها خدمة لفلسفتها القديمة المتجددة، والعالم يسير في خنوع متكامل حيث لم يتصد أحد للفلسفة الأمريكية، فكانت أفكارها تناقش عبر مؤتمرات هي الدافعة والموجهة والداعمة لها، وبالذات ما يخص روحية الصراع في الشرق الأوسط، والمتمثل بين الوطن العربي والحركة الصهيونية ممثلة بدولة إسرائيل، فكان مؤتمر مدريد المبحوث عنه أمريكياً، والمستجاب له عربياً، إما عنوة أو انصياعاً لأوامر الأسياد، لذا نجد الشاعر وقد بدأ قصيدته (لكنّه وطني)، قاصداً الاستدراك بذكر حلقات السقوط في تاريخ العرب كي ينهض بفكرته، ويتكى على شيء من التاريخ الذي تتكرر قيمه، لكن عبر عصور متعددة، وإن كانت مضامينها واحدة، فما ذكر (مدريد) إلا للمقارنة بين معادلتى السقوط في الماضي والحاضر، ففي الماضي كانت الأندلس تشكل معلماً هاماً وفاعلاً، وسراجاً منيراً في تاريخ الحضارة العربية، متمثلة في فلسفات الحياة كافة، بدءاً من الانبعاث الفكري والديمومة الثقافية متعددة الأوجه والدلالات، حتى معالم الحياة المختلفة ونتيجة لعوامل داخلية وخارجية، متمثلة في التراخي العربي، والصراعات بين رموز الحكم هناك، وانقسام البلاد بين القبائل والبيوتات جعل الأندلس سقطة تراجمية نوعية في تاريخ الانهزامات للسياسة العربية قديماً، حيث جسّد ذلك الأمر ما أقدم عليه أبو عبد الله الصغير آخر ملوك بني الأحمر، في حقبة ملوك الطوائف من توقيع معاهدة الاستسلام والخنوع، أمام التحالف الأوروبي الصليبي، وتمثل ذلك في تسليم مفاتيح غرناطة للتحالف الأوروبي عام 1492م، فتكون غرناطة آخر معقل للعرب المسلمين يتهاوى بيد الأعداء خارج حدود الوطن العربي جغرافياً، لذا نعتقد أن الشاعر يريد من قارئه أن يفهموا الزمن والتاريخ ومعطياتهما (لأن الزمن نفسه كائن متخيل ولكنّه شرط للإدراك الحسي). (درويش محمود، 1986، ص 15).

فالإدراك الحسي للمعادلة السياسية اليوم مأساة ضرورية، لأننا نسير في معادلة نسجها الغرب المنثى والحاضر للحركة الصهيونية، ودولتها كما هي الرؤية في عصرنا تحاك أركانها من أحفاد من طرد العرب من الأندلس، فتكون النتيجة الخسران المزدوج، ونعني خسارة الماضي وضياح الحاضر، دون الاعتاض من مسيرة التاريخ المتكررة والمتلازمة معاً.

فما مؤتمر مدريد إلا حالة تسويقية لفكر الإمبريالية المعاصرة، (عولة العالم المعاصر) تستند على الأيدلوجية الأوروبية الماضية، لأن (مدريد) اليوم هي حاضرة بلاد الأندلس سابقاً وإسبانيا لاحقاً، فكأننا أمام شريط مرئي تتكرر اللقطات فيه والمشاهد، نصرة لفكرة مؤلمة ومدمرة معاً، فالأندلس هي حلقة السقوط الأولى سابقاً بعد التأمّر الأوروبي على العروبة والإسلام، في حين غدت الأندلس الآن مسرحاً تعاد فيه المأساة العربية من جديد، لكن فصول المسرحية المعاصرة تكمن في وأد قضية فلسطين أرضاً وشعباً وحضارة وثقافة وغير ذلك، ما يسهل عملية تفتيت أواصر التواصل بين أبناء الوطن العربي الواحد، (فمدريد) تشكل حلقة سقوط متناهٍ للفكر والطموح العربيين المعاصرين، مجسدة في قضية فلسطين الطعم الأول في عملية خلط الأوراق المقصودة، وهذا الأمر ليس بريئاً (أي مؤتمر مدريد)، وإنما هو عمل حيك بحنكة ودهاء، لأن من يتتبع التواريخ يجد أن مؤتمر مدريد قد عُقد في ذكرى يوم سقوط غرناطة وتسليمها من قبل أبي عبدالله الصّغير وتوقيع موثاق الخنوع والاستسلام، وكأنهم يريدون من التاريخ أن يُعيد نفسه.

فمدريد كما صورها الشاعر هي حالة مقصودة بحد ذاتها، لأن المجتمعين فيها قد غيّب عنهم الوعي، حيث جعلهم أجساداً بلا رؤوس، ما يعني أن حركتهم غير إرادية، بل حركة موجهة من قبل الآخرين، فما تغييب الرأس إلا حالة مقصودة في حد ذاتها، فالرأس هو عنوان الفكر ونماء العقل، وبما أن العقل مغيب عن تفاعلات الجسد، فتكون حالة بكائية مؤلمة، ألا وهي الطاقة الكبرى بعينها، هنا (تتضح الصورة لنا حتى نتيقن أن الشاعر يرفض مجريات الحلول السلمية بدءاً من مدريد التي تشكل حلقة السقوط الأولى وانتهاء بما وصلت إليه مجريات الأحداث)). (الديك نادي ساري، 1998، ص 229).

في حين من يقرأ تاريخ العرب في الأندلس، من السهولة عليه معرفة رموز السقوط، بينما لم يذكر لنا الشاعر مسمياتها حاضراً، وإنما ترك الأبواب مفتوحة على مصارعها حتى يستقرئ المرء حسب معطياته وثقافته، لذا نجد صوراً زاهية، وصور قاتمة تحمل دلالات تشعّر لها الأبدان، متناقضة مع الطموح المبحوث عنه، لذا نستطيع القول: أن الأندلس تشكل معبر فخار للفكر العربي تجاه الغرب، هذا إن أردنا الإيجابية في التعمق، في حين نستطيع أن نجعل الأندلس رمزاً للتأمّر والسقوط المتكرر (السابق-اللاحق) ما يجعل الصور تتلازم وتتنافر إلى حد بعيد، فالرمز الإيجابي الذي يحملته العرب عن الأندلس، والعالم كذلك، قد يغدو رمزاً سلبياً لما تحمله الدلالات من أشياء متنافرة، كل ذلك يريناً حقيقة واضحة المعالم وهي أن ((الإنسان في أي عصر وارث لكل ما قدمه أسلافه)). ((الخياط جلال، 1978، ص 55)).

فالإنسان لا يرث الإيجابيات فقط عن أسلافه، وإنما يرث السلبيات أيضاً، ومثل ذلك واضح المعالم من خلال المقارنة الفاعلة بين ما حدث في الأندلس سابقاً، وما جرى من طروحات مدمرة في حق العرب في مدريد لاحقاً، كي نرى السقوط المتجدد والمجسد في الحقيقة لا الخيال، فالتبصر الذي يسوقه الشاعر للناس لا يعني إلزام الناس كافة بتلك المنطلقات، فنرى تخيلات الشاعر وطموحه حيدت جانباً، فهي مغايرة لطموحات أهل السياسة ((كي يكسب السياسيون ما تصبو إليه علائقهم ومعتقداتهم، وإن كانت مغايرة لمعتقدات الآخرين، حتى أصبح واضحاً أن الأدب يسير في وادٍ والسياسة تستقل بزهو صانعيها، ليتحكموا بتيارات الوعي المتراكمة لدى الناس، ويوجهوها حسب الجهة التي يرون الريح وهي تهب من صوبها، كي يجعلوا الآخرين يوقنون بأحقية موقفهم وبطلان تطلعات الآخرين)). (الديك نادي ساري، ص 230).

لذا يبقى الصراع قائماً بين السياسيين وأصحاب التنبؤات الشعرية الراضين لحلولهم، فمهما انتصر السياسي لذاته تبقى روحية النص الشعري وجمرته فاعلتين، كي تتعدد مرتكزات الشاعر دفاعاً عن فلسفته وطموحه، فتراه يعدد رموز التراث المتعددة، فكما أورد (مدريد) (بماضيا وحاضرها) نجده يعمد إلى (وحشي) العبد الحبشي، المأمور في تصرفاته وحركاته، والمملوك في نفسه وروحه، بمعنى من ذهب إلى (مدريد) فإنه فاقد للعقل، أو مغيب العقل وطرائق التفكير، وإن لم يكن كذلك فهو عبدٌ مملوكٌ مستلب الإرادة مقيد الحركات محفوف بالمخاطر من الجوانب كلها، وكأن الشاعر يخاطب الساعين إلى (مدريد) قائلاً: من أراد أن يكون من أصحاب العقول المغيبة فله ذلك، ومن رفض فهو عبد مملوك مستلب في حياته، فكلا الأمرين مرٌّ ومؤلّم، مغيب العقل مساوٍ لما يقدم عليه العبد المستلب في إرادته، فأنتم يا من تجلسون في مدريد سوف تتنازلون عن أعز شيء يمتلكه العرب في زمنهم المعاصر، ألا وهو فلسطين وجوهرتها القدس الشريف، وهذا العمل يماثله ما أقدم عليه وحشي عندما أمر في معركة أحد حتى يقتل أسد الإسلام (حمزة بن عبد المطلب) ففعل الوحشي فعلته، حيث قتل أسد الإسلام وعم رسول الله (ص) وأخاه في الرضاعة وناصره من أعداء الدين، وابن خالته أيضاً، فيكون وحشي قد حقق مآرب أعداء الدين من أجل حريته التي وعد بها (علماً بأنه قد نال حريته بعد فعلته المشؤومة تلك) لأن من تعامل معهم يمتلكون بعضاً من قيم إيجابية إحداهما الوفاء للعهد حتى مع عبيدهم، فيكون وحشي قد حقق مبتغى الأسياد، لكنه حقق ما كان يصبو إليه من حرية، بينما أنتم أيها المجتمعون في (مدريد) سوف تتنازلون عن أقدس الأقداس ولن تحصلوا على أي شيء، لأنكم تتعاملون مع أناسٍ جبلوا على المكر والدهاء ونكث العهود، فهم أحقاد من وقّع مع أبي عبد الله الصغير، فقبل أن يحنف حبر التوقيع آنذاك، بدأت محاكم التفتيش وبدأ القتل الجماعي، ومحاربة المعتقد، والتهجير القسري، والارتداد عن الدين، من أجل كسب بعض الوقت في عمر الإنسان، ما يجعل الغدر أحد قرائنهم ومسمياتهم وشيمهم، وكذلك من يجتمع في مدريد اليوم فلن ينال سوى الغدر المتكرر في مبناه ومعناه، فإذا كان وحشي قد استرد حريته مقابل أسد الإسلام حمزة فإننا نجده قد كَفَّرَ عن ذلك بإسلامه وحسن إسلامه فيما بعد، وما بذله من جهد تجاه الإسلام حتى أنه اشترك في معارك متعددة، وأشهرها حروب الردة، في زمن أبي بكر الصديق تحت إمرة خالد بن الوليد، وعندما سنحت له الظروف في ساحة المعركة قتل مسيلمة الكذاب، عميد الشرك وزعيم المرتدين، قال مقولته الشهيرة: (اللهم إني قتلت عظيمين، عظيماً في الجاهلية، وعظيماً في الإسلام، فهلاً غفرت لي) فيكون وحشي قد حقق نصراً للذات، ونصراً للعقيدة، فمن حقنا هنا أن نسأل سؤالاً واضح المعالم، ماذا حقق أهل (مدريد) سوى الخذلان المتداخل مع الخذلان المتكرر؟.

وتشبيه المؤتمرين بالوحشي موقف مقصود في حد ذاته، لأن الوحشي قتل أقرب المقربين نفساً ونسباً إلى شخص الرسول الأعظم (ص)، وكذلك قتل ألد أعداء الله ورسوله، وأكذب الكاذبين (مسيلمة الكذاب)، فتكون المعادلة مقبولة، لأن وحشي عندما قتل حمزة (رضي الله عنه) كان مسلوب الإرادة يبحث عن حريته، بينما عندما أقدم على قتل مسيلمة الكذاب كان صاحب إرادة، فعمله ينم عن إرادة فاعلة، وعقيدة راسخة ووفاء جم، وهذا نادراً ما يحدث، في حين من وقّع على قرارات مدريد قد تنازل بشكل أو بآخر عن أعز مقدس عند رسول الله بعد الكعبة المشرفة، ألا وهو القدس، لأن القدس، تدخل في صلب عقيدة الرسول الكريم، فالإسراء والمعراج قد حدثا في السنة الثانية أو الثالثة من البعثة المحمدية، فتكون القدس قد غدت جزءاً من عقيدة الرسول الكريم (ص) وهي تأتي بعد الشهادتين أو التوحيد، لأن أركان الإسلام الأخرى لم تكن قد فرضت على المسلمين، فتكون العلاقة بين القدس والرسول، ومن ثم المسلمين، علاقة تداخل عقدي، لأن الله سبحانه وتعالى قد ربط القدس روحياً وعقائدياً بمكة فالقدس أولى القبلتين عند المسلمين، وثالث الحرمين وأرض المعراج إلى السماء، فإذا كانت القدس قريبة من نفس الرسول الأكرم، وهي جزء من عقيدته، فماذا يصنع المؤتمرون في (مدريد) حتى يكفروا عما اقتربت سواعدهم وهم يوقعون وثائق الاستسلام والخنوع، فيكون وحشي قد حقق ما لم يستطع أحد أن يحققه، فهم عبيد مسلوبو الإرادة، لا يستطيعون بعد الفكك من عبوديتهم، ولا يزالون مغيبو العقول، وكأن الشاعر يهدف إلى تعرية النفوس كلها، حتى يستمر بقاؤه ويحقق وجوده الاجتماعي، ويحافظ على صلته وديمومتها مع أصحاب التوجهات الإيجابية في المجتمع الراض لما جاء به مدريد، وما تبعه من أشياء، فهو ينتصر لنفسه أيضاً عندما يتعامل مع النص كي يخلق

((علاقة تماس وتشابه في الآن ذاته)). (فضل صلاح، 1992، ص 238).

وكانه يكفر بصورة أو أخرى عما تقوم به النظم السياسية تجاه قضية ليس من السهل التعامل معها، فيكون الشاعر قد طرح رأيه كتابياً، كي يسبق الرافضين لتلك التوجهات فيما بعد، والشاعر هنا يعي ما يكتب لأن ((الصبوة هي روح الشعر المقاوم والفرق بين صبوة الفورة وصبوة الوعي هي الحد الفاصل الدقيق بين ممارسة الأثر في الشعر الحماسي الخطابي، وبين ممارسة التغيير في الشعر المقاوم)). (صفدي مطاع، 1970، ص، س).

فما يكتبه الشاعر هنا هو شعر مقاومة يستند إلى رؤية وثقافة فاعلتين، على الرغم من عودة الشاعر إلى الوطن نتيجة لإفرازات (مدريد) و(أوسلو) فيما بعد، إلا أنه يصور مجريات الأحداث بشفاقيّة وتفاعليّة ووعي متنامٍ وإن وجدنا تناقضاً بين الموقف السياسي والقول الشعري.

إن موقف الشاعر من القدس جعله يتفاعل تفاعلاً معمقاً مع الحدث، ويجعل من رمزية "وحشي متنفساً"، وحالة بنائية للرؤى التي يدافع عنها، لأن فلسطين والقدس بشكل خاص لها خصوصية فاعلة في نفوس الناس، لأن محاولات التهويد الهادفة إلى طمس معالمها العربية والإسلامية، تنهش من جنات الواقع المقدسي، وتجعل القدس مدينة مغرّبة أي تسودها الحضارة الغربية (القشرية) نتيجة لسيادة تلك الحضارة، بواسطة الحركة الصهيونية المتمثلة في الكيان المغتصب "إسرائيل" لأن الكيان يعمد إلى تجريد الناس من حقوقها التاريخية وعزل الجسد الفلسطيني عن العمق العربي، والامتداد العقدي، لذا يكون التمسك بالتراث دلالة على الحفاظ على الهوية والعودة إلى المنبع الحقيقي في عملية تغذية الجذر، وكان الشعر سابقاً في الحفاظ على الهوية، وامتداداتها المتعددة في التوجهات والدلالات، فالتعامل مع التراث لم يكن عفويّاً أو بالذات التعامل مع الرموز التي جعل منها حالة متجددة، لأن العودة إلى الجذور سبب جوهر في مضاعفة الإيحاءات التعبيرية الجمالية في النص، وعملية تفعيل دور النص في بناء العمق المتجذر للجمهور، لأن الوجدان المعرفي يوصل إلى عملية البناء الكلي ((فكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائماً بوجود الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، يكفي استدعاء هذا المعطى لإثارة كلّ الإيحاءات والدلالات، التي ارتبطت في وجدان السامع تلقائياً)). (عشري زايد علي، ص 16).

وهذا يعني أن التواصل مع التراث يتجاوز الآتي ليصل إلى الغوص في الأعماق، من أجل الشمولية لأنه يبلور رؤية معاصرة تثمن ما تقدمها من معطيات دلالية للنصوص المعتمّقة في أصولها، والتي صنعها الأجداد بناء على معطياتهم في حينه، وكذلك تعزز دور الشاعر المعاصر في عملية التواصل البنائي من خلال استلهاهم ما يورثه مناسياً، وهذا يجعل النصوص المتكأ عليها والمولدة أكثر شمولية في العمق في التعامل مع حدود الزمن، فالأحداث التي تسير مجرياتها، ينظر إليها على أنها حالة تعبيرية عميقة الدلالة، تفعل دور التراث أو ما استمد من الماضي على وفق الإدراك الشامل للهدف المراد تحقيقه ويتمثل ذلك في مفهوم عبد الوهاب البياتي في اتكائه على التراث والبناء التراثي ((إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك لأنوحد معها، إنما أحاول أن اعبر عما عبرت هي عنه، وأن امنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي لإعطائها نوعاً من المعاصرة)). (المبارك عبد الوهاب، 1983، ص 96).

كل ما تقدم يرينا أن التراث يمنح الشاعر بحبوة من الحيز الفعلي للتفاعل مع التجارب الأخرى في إطارها الإنساني الشمولي، من خلال عملية المزاجية الامتدادية بين الآتي والسابق كل بقيم واندفاعات وثوابت بناءة.

فالتفاعل مع النص الجديد لا يقتصر على الشاعر فقط، وإنما على المتلقي للنصوص أيضاً ما يعني التفاعل مع نبوغ القصيدة الجديدة، ويوصل إلى التجاوز الذاتي إلى التجاوز الجمعي كما يقول في ذلك الشاعر عز الدين المناصرة ((الشاعر يجب أن يُعني ذاتيته للتحديث باسم الآخرين، وإذا فهو يذوب بين ذرات الرمال ويختبئ في الحجارة وفي أسماء الآخرين الذين يحبهم والذين هم امتداد تام لذاته المعاصرة، هؤلاء الأجداد ليسوا امتداد مصادفة، إنهم امتداد اختياري نحن الذين نختارهم)). (المناصرة عز الدين، 2000، ص 118).

ونجد صخر حبش من الذين يعيدون الحياة إلى الأساطير، أو نظم أساطير معينة في حالات نراه يصنع أساطيره التي تجسد حالات البناء الفني، والضمير إلى حد بعيد، لذا نراه يصنع رموزه وأساطيره من خلال لها صدها الامتدادي، عبر معرفة الشعر لتلك المفردات

لنا البحر.. بوابة من خليج المنافي الى وطن الأقبان ...

وفي الزمن تركب الريح وفيه المزامير منقوشة في الهواء

يكون الذي لا يكون وينسى السحاب الشتاء

ويدخل سرب الشظايا الى همسات المرايا

وينتج صدر الحكايا رنين الدخان

يجيئون كالموج أولهم في الشظايا واخرهم في الدماء. (الصّهيل، 2013، ص 12).

فالبحر عند صخر نراه حالة رمزية خاصة، ونراه ميالاً إلى أسطرته، لما حمله من دلالات عميقة وفاعلة حيث ترك انعكاساً في مساره الفكري، الذي يتبناه الشاعر نفسه، وهذا يرينا أنه يعتمد على مضامين يراها تخدم فكرته التي يؤكد الشاعر على صحتها، فالارتباط مع مضمون البحر يبقى قائماً لأن الامتداد الإنساني لا ينقطع عن الحياة كلها، بمعنى أن الإنسان يجعل من المعاني الإنسانية والرؤى أموراً غير جامدة، وأكثر ما تتماثل في البناء الشعري، فالأمل عندما يتحرك في الإنسان يجعله يتفاعل مع الحياة، ومثل ذلك اشباع للحاجة النفسية لدى الإنسان، فتكون الأرض هنا المحور الأساسي في الصراع، لذا يكون البحر على عمقه الدلالي والاسطوري الذي يحاول الشاعر تفعيلها، قد جعل منه البوابة التي توصل إلى أرض معطرة وهي عطر وأقحوان، فالبحر هو الطريق أو البوابة الموصلة إلى أرض الوطن وعمق الوطن وهذا الوطن له علاقة مع قرانن الحياة المختلفة ويجعلنا نسمع نغماً خاصاً يمر عبر مزامير مقصودة في حد ذاتها ما يعني التلاحم الوجودي مع هذا الوطن وأرضه التي هي وطن الجمال "الأقحوان" ما يعني سيادة الحالة الجمالية وهذا يرينا حالة القلق التي تنتاب الشاعر

والإنسان بشكل عام عبر مشكلات الحياة، لأن نص الشاعر هنا يمثل حالة تعبيرية حافلة بالمضامين التي يريد التعبير عنها، لذا نجد مفردة المزامير أخذت بعداً مكانياً غير البعد الذي يتناقله أصحاب المزامير، فالمزمور عند أصحاب العقائد لها دلالاتها وهنا لها مدلول خاص كما جسده في نصه فمضمون القداسة الذي تتمتع به لفظة المزامير عند غير المسلمين لا نجده مفعلاً عند الشاعر صخر لأن المزامير هنا جعلها في سياق الكلام ولم يعطها أكثر من دلالتها، ويجعل لها وجود خاص من خلال النص غير ذلك الوجود الذي يتناقله الناس زمانياً ومكانياً لأن الشعر هو الأصل الذي يسبق الأشياء وتعقبه الأشياء تحتاجه ولا يحتاجها، لأنه الأصل الملتقي بأصله وبزمن متعال يوازي الأزمنة الدنيوية ولا يتقاطع معها، ما يعني أن شعر الشاعر بوصفه ((كلاماً بادئاً وليس دخولاً فيما فكر به، بل في ما لم يفكر به)). (أدونيس، 1985، ص105).

يقول المغني الذي عزف الشعران فلسطين أرض القداسة

وان على أرضها للبراق مزارولله فيها سياسة

وشمس الظهيرة في القدس تلقي على صخرة الله روح السكون

ويلتحم النور بالظل يرسم جنة عدن لها ألف باب

لكل الذين سعوا نحو تحرير يافا وليس لكرسي الرئاسة. (الصهيل، ص96).

إذن، ما ينطق به الشاعر هنا هو مقولة المغني، والغناء رمزية معمقة إما للطرب المفرح وإما للطرب المحزن، ما يعني أن الصورة تموج بالحركة وليس السكون هو المسيطر، لأن الذين يدافعون عن الأرض أو الحق يجب أن يعرفوا ((ولا نرى المجاهدين كفيض أو إشراق وإنما نراهم أشخاصاً، واحداً واحداً لم يأكلوا خبزهم، ولم يشربوا خمرهم إلى أن نصل إلى خيوط الأبد)). (المسيري عبد الوهاب، 2007، ص287).

فالشاعر واضح في رؤيته فلم يكن رأيه خافتاً أو واهناً، وإنما يحوي حركة فاعلة من الثقة بالنفس أو المصادقية في العطاء، لذا نرى جذوة العشق عبر التناغم مع النص واضحة، فالقدس تشكل محورية الصراع، لأنها أسُّ المعادلة، لأن الأرض هي صراع الصراع والقدس هي واسطة العقد أو أسُّ المعادلة، وهي زهرة المدائن كلها، إلا أن الشاعر يقر أن أرض فلسطين هي أرض القداسة، والقداسة متمثلة بما للبراق من مكانة خاصة، وما حركة البراق إلا بأمر الله، أو تفعيل لسياسة الله وقدره، كل ذلك يرينا أن الشمس تتناغم فرحاً مع القدس وقبة الصخرة بالذات، التي هي معراج النبي عليه السلام إلى السماء، فتناغم الشمس مع الصخرة يجعل حالة من الطمأنينة والراحة والسكون، علماً أن الشمس في وقت الظهيرة تكون حارقة أو حرارة إشعاعها مرتفعة، إلا أن حالة سقوطها على الصخرة يشكل حالة من السكينة الإلهية، وهذا يدل على أهمية المكان والمحاولة من اظهار الحالة التكاملية، أو الكمالية تجاه المتفاعل معه شعرياً (قبة الصخرة) وكأنه يصنع نسقاً جديداً من أشعة الشمس وتناغمها مع المكان، حيث يكون جنة عدن من خلال التحام النور بالظل، إلا أن الأمر لم يكن حالة عابرة، وإنما هو جسر لمن يدافع عن يافا، ويعيد يافا إلى حظيرة العز والحرية، لا أن يتقاتل الناس فيما بينهم من أجل المناصب والهيئات، وعندها يضيق الوطن، فالحساسية الشعرية التي يمتلكها صخر الشاعر، جعلت من مفردة الشمس حاملة للبشرى، كون الشمس تحمل الأمل والدفء والطمأنينة، وكأنه بذلك يوقننا على أبواب الحلم، وتبزغ النبوءة من حالات الاستبشار، من خلال التحقق الشامل الذي يؤشر حالة من إنقاذ الإنسانية، عندما تنتصر إرادة الشعب في فلسطين، وتحرر يافا التي هي امتداد للقدس وبوابتها، في التحرير على مدار التاريخ، لأن جيوش الفتح والتحرير كانت تأتي عبر بوابة يافا، لذا قد نرى تداخل الأمور والتواصل في الأشياء، فالانتصار الذي يوصل إلى تحرير يافا يتحول إلى بشرى، وهذه البشرى ((حيثما تظن مظهرها حقيقياً تتشكل جنباً قادمًا من أجل تحقيق وظائف إنسانية فإنها ستحاط بكل عوامل المقاومة والصد والعدوان)). (البستاني

بشرى، 2011، ص61).

وفي قمة الملمت ما تبعثر من شرف الانتماء والأصيل
تقلصت الأرض في بقعة تضيق على واحة من نخيل
ومن خلف ظهر المروءة كان العناق نفاقاً وحبل مسد
وكان الضمير الذي غاب يلمح بين الصراخ حروف الشعار
يردد أن الطريق الى قلب طروادة تركه مستحيل
وما تركوه ولكنهم ضيعوه على هامش الاختلاف
فصار لكل زعيم طريق وصار لكل طريق ضفاف
وأصبح للحالمين سبيل الى الله يأخذ شكل الرحيل
وتمتلئ الشمس بالنور ليلاً لتسكب أحيانها في النهار
يطير الندى عن شفاه الثرى ويترك للريح ثوب الجفاف. (الصهيل، ص149-150).

وكأننا نرى أن الشعر هنا خالد لذاته، أي أن المعادلة التي يتبعها تظهر حالة من التناغم مع المحيط واسرار الكون. وكأن المطلق الشعري يتزاوج مع هموم الحياة، ليرينا أن للنص الشعري أكثر من قراءة، وأعمّ من دلالة منفردة، وكأن في ماهية النص أشياء من ماهية الكون نفسه، ما يعني أن الشاعر ((يركن إلى غموض شفاف ينفذ على جوهر العلاقات، ذلك أن الشاعر يرى بعين الخيال، أو بعين القلب أو بعين ثالثة)). (دراج فيصل، 2005، ص159).

ما يعني أن نرى لغة المجاز فاعلة في شعر صخر أو في نصه الشعري، فقولته: "وما تركوه ولكنهم ضيعوه على هامش الاختلاف" يجعل الشعرية تستمد عنصراً من عناصرها ((يتمثل في تصوير الهيئة والحركة لأشياء ونباتات لا يتصور لها هذه الهيئة ولا تلك الحركة الشعرية. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد تمكنت الشاعرية من إحداث تفاعل إنساني بين الجمادات والإنسان متجاوزة التوقع والعادة وهو ما يكشف عن قدرة شعرية لدى المبدع فيما يعرف بأنسنة الطبيعة)). (المناصرة عزالدين، 2008، ص256).

فمن خلال الخطاب، نرى أن النص الشعري وقد تحول إلى عالم متشابك غزير الدلالة شديد الايحاء، وتضاريسه حاضرة في حياتنا، وهذا تعبير عن اتساع الرؤى، وكأنه تعبير لتشكيل الأفكار والثقافات شعراً، ليكون الشعر محفزاً على التحرير، والخلص من الاستعمار والاستيطان، فالاندياح في المفردات يعني الحركة التواصلية، حيث تتحلق دلالاتها من رحم الواقع اليومي، واللحظات المتنامية من خلال تفاعيل وتضاريس الحياة اليومية، حتى تكون الأمور واضحة الاستقرار وبينه أيضاً.

تجمعت الأرض في قبضة يطوف عليها حصان السماء
ويرسم خارطة من شواظ تفجر في الأرض سر الضياء
وفوق حدود الكسوف ضفائر للشمس يصعب أحر اقها
تصب الشظايا على الذكريات وتسكن في بؤرة الانفجار
تغطي دروب الشموع الجراح وتسكب في الروح سحر الاباء
على صفحة من رياح المصيبة صار الضمير أسير الحدود
ملونة باغتصاب الهواء مكبلة بالغبار الحقود
يطوق فجر السحاب المعاني ويصبغها بهدير الدماء
ويتسع الشوق حول المخيم يكتم فيه شعاع القرار
ومن مطر تتشظى الدماء وتعصف بالشوق شمس الورود. (الصهيل، ص 158).

إن عملية الخلق الفني التي جاء بها صخر، لا يمكن تفسيرها عن بنائه الشعري الكلي، الذي بني على أسس فكري رؤاه واضحة بالنسبة لصاحب النص، وكأنه يؤكد أن الفن هنا أو الشعر، هو عبارة عن ظاهرة تتفاعل مع الظواهر الأخرى، على الرغم مما تتمتع به من خصوصيات تتفرد بها دون غيرها من الظواهر، إلا أن ذلك يرينا أن التأثير المتبادل قائم لا محال لأنه يتسلح بالمعرفة القائمة على التفاعل مع معطيات الماضي، والارث الإنساني بشكل عام، فما لفظه "الحصان" التي يكثر استخدامها إلا حالة توكيدية على التواصل مع الارث الإنساني، لأن الحصان في الارث الإنساني له مكانة خاصة، وعند العرب المسلمين يتمتع الحصان بمكانة خاصة لا تساويها مكانة، حتى أن بعض فقهاء الأمة حرموا لحم الحصان لمكانته النفسية والمعنوية عند العربي، وهذا ما يؤكد قول النبي العربي سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، (الخيال معقود في نواصها الخير إلى يوم القيامة).

فحصان طروادة له المكانة الخاصة لدى الأسطورة، وأصحاب الأساطير الذين يتناقلونها عبر ثقافتهم المتعددة، ونتاجاتهم الابداعية والفنية، لأن امتدادات الفهم للأسطورة تعني أهمية وجودها في الفن، وتعني تعزيمها في النظر إلى ذهنية محضة متطورة ومتقدمة، وهذا يرينا أن النشاط الإنساني في البناء الأدبي يتداخل تداخلاً عميقاً ((ذلك أن الجامع بين الفن الحقيقي والعلم هو العلاقة المعرفية، أي قدرة كل منهما على كشف حقائق الواقع الموضوعي (الطبيعة- المجتمع) وفهم قوانين حركته وصيرورته)). (مرؤة حسين، د. ت، ص 61).

وكأن الأرض هنا غدت وحدة واحدة تراها مجتمعة في قبضة، تجعل من ذاتها مهاداً ل "حصان السماء"، وحصان السماء هنا له دلالة خاصة به، بمعنى نجد الشاعر وقد استند إلى القران الكريم في نسج الصورة الشعرية الأولى (تجمعت الأرض في قبضة) إلى قوله تعالى ﴿ وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَمَةِ وَالسَّمَوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴾ (الزمر: 67)، ما جعل الصورة مستعارة لدى صخر استعارة فاعلة، إلا أننا نراه قد استبدل السماوات بالأرض

إذ تجمعت الأرض في قبضته، وجعل لها حالة سرمدية خاصة أو لمحة خاصة، يطوف عليها الحصان، لأن الحصان هنا يشكل حالة من القوة والثبات في الرأي والموقف معاً، فحصان طروادة غداً فاعلاً في التراث الإنساني وما هو صخر يعتمد إلى بناء نصه جاعلاً الأرض في قبضة خاصة، والحصان يطوف عليها تطوفاً يجعل منه حالة فريدة، ما يعني أن الحصان هنا يشكل حالة الرفض، فمهما ابتعد عن أس الأسطورة أو اقترب منها نراه يقترب من النواة التي بنيت على أساسها مركزية الأسطورة، وهي جعل جسد حصان طروادة معبأ بالجنود أو معبراً لتهريب السلاح والجنود معاً فهو يرى هذه الحصان حالة نهضوية حتى أنه أقام عماره الشعري من التراب الذي جبل منه الشاعر نفسه وهي الأرض التي يطوف عليها الحصان، وهذا يجعل تجارب الماضين حاضرة في البناء الفني للإبداع الشعري عند صخر، حيث استمد منها ما يتساقق ورؤاه الخاصة، أو فهمه للواقع، بكل ما يحمله من تداخلات ومتناقضات ((وكانت بذلك دافعاً للكشفين الشعري والواقعي، وتعميقاً لمعطيات الموروث الأدبي، جعلت القصيدة رغم استنادها إلى أصوات التراث الأدبي تفارقه وتحمل في ثناياها خصوصية التفرد، وطرافة الأبداع وشمولية الدلالة)). (المناصرة عزالدين، ص 84).

فالعلاقة هنا مع أسطورة الحصان لا تعني التكرار أو التقليد، وإنما تعني الابتكار والتجدد والتجديد معاً، وتجسيد معالم الدهشة، حيث يرينا بناءً جديداً في معطيات البناء الكلي للنص، لأن قراءة الشاعر للأسطورة القديمة تعني ((القراءة الشعرية المعتمدة على قراءة النص وفق بنائه الفني ومعطيات السياق، حيث ينظر للنص باعتباره حلقة حية يرتبط بنصوص أخرى وهذا النوع من القراءة يسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وهذا بدوره يجعل القراءة أقدر على تجلية حقائق التجربة الشعرية)). (الغذامي، عبدالله، ص 75-76).

لذا نرى الأسطورة تشكل منبعاً من منابع الإلهام الشعري، الذي يسعى لارتداد إلى روحية العصر الفاعلة، حتى يجسده تجسيداً بنائياً معاصراً، ما يعني أن الماضي يعيش بكل مكوناته في الحاضر، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً معه، حتى ينعكس ذلك إيجابياً على مقومات الحاضر وتفاعيل الخيال في صدى التفاعل الإيجابي مع الحياة.

وقالوا نفاوض عن لون ماء زلال يزيل جنون البقر

وعن بقرة كتبت سفرها على صفحة من جنون البشر

وعن سدره في الخليل تسد الطريق على شهوة الاغتصاب

وعن صخرة أسرتها النبوة حين البراق عن الأرض طار

وقالوا نفاوض أنتم بلا... ونحن القضاء ونحن القدر. (الصهيل، ص 202).

إن استناد الشاعر على النص الديني، يعني أهمية ذلك النص وتفاعله في الحياة بشكل عام وفي نفسية الشاعر وأدائه الفني بشكل خاص، فالكاتب الشعرية هنا أو التواصل الشعري لا يكون في مستواها الدلالي، وإنما في المستوى البنائي أيضاً، فالوهج الشعري يعتمد على إجادة تركيب النص وبنائه، لأن الرؤية والبنية لا ينفصمان مطلقاً، فهما وجهان لعملة واحدة، لذا نجد أفانق المغامرة الشعرية واضحة المعالم والدلالات، كما في اعتماده على النص القرآني، وبالذات على سورة البقرة وبيان مماثلة بني اسرائيل لنبي الله موسى عليه السلام، عندما أمرهم الله بذبح البقرة المعنية.

﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقْرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ ﴾ قَالُوا أَدْعُ لَنَا رَبَّكَ يَبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقْرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ

فَأَفْعَلُوا مَا تُوْمَرُونَ ﴿٦٨﴾ قَالُوا أَدْعُ لَنَا رَبَّكَ يَبِّين لَنَا مَا لَوْهَهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقْرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ
النَّظِيرِينَ ﴿٦٩﴾ قَالُوا أَدْعُ لَنَا رَبَّكَ يَبِّين لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَبَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ ﴿٧٠﴾ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا
بَقْرَةٌ لَا ذَلُولٌ تُثِيرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَمَّمَةٌ لَا ذِئْبَةً فِيهَا قَالُوا أَلَنْ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبْحُوهَا وَمَا كَادُوا
يَفْعَلُونَ ﴿٧١﴾ (البقرة: 67-71) ومن يتنعم في النص القرآني، ونص الشاعر صخر يجد أن الشاعر أفاد من معطيات النص القرآني
صراحة، إفادة بالغة أو معمقة، إلا أنه ربط بين معطيات الدلالة القرآنية وما يحدث بين الناس من هموم ومعطيات لا حد لها ولا
حصر، فكأننا به يقر أن الأمراض التي تصيب المجتمع المعاصر، ما هي الا نتيجة محتمة أو حتمية تقوم على تلاعب المتنفسين في مصائر
الناس ومقومات حياتهم حتى أنه ربط بين مرض جنون البقر والمواقف السياسية تجاه الأرض، وقضية الأرض والعلاقة مع الأرض
والاحتلال، ما جعل الأمر قائماً مقروناً على أقوال أهل الحل والربط وكيفية التواصل بين السالب والمسلوب (وقالوا نفاوض عن لون
ماء زلال يزيل جنون البشر) فأس التفاوض هنا يكمن عن لون ماء زلال فنتيجة التفاوض الخلاص من جنون البقر، لذا من حق
الإنسان أن يتساءل هنا، هل للماء لون محدد؟! ، أم أن المسألة هي رؤية تهكمية يربط من خلال لون الماء الذي هو محورية التفاوض
وبين الخلاص من جنون البقر، بمعنى أن حتمية الحصول على لون الزلال يعني الخلاص من جنون البقر، وبما أن الماء لا لون ولا طعم
ولا رائحة له، فان حالة الجنون تبقى قائمة، وكأنه يرتكز على جدلية بني اسرائيل لنبي الله موسى، عندما أمرهم بذبح بقرة، حتى انهم
بدأوا يجادلون في أمور جزئية بعيدة عن صلب الموضوع، وهذا مرده إلى عقليتهم الراضية لآراء الآخرين، حتى وإن كانت من عند الله
الواحد الأحد، فالتفاوض يعني الحصول على اللون للخلاص من جنون البقر، وكأن مسألة اللون مسألة حتمية متكررة عند أهل
المعصية الذين يعصون الله عبر معصية النبي موسى، حالة مؤكدة في حالات متعددة أكدها القران الكريم، عبر حوارياتهم وثقافتهم،
فالبقرة التي جادلوا نبيهم من أجلها يراها الشاعر أساساً لجدلياتهم في الحياة، وهي مرتع لجنون البشر والجرثومة لهذا الوباء الذي قد
يكون حقيقة وقد يكون من خيال صانعيه، لذا جاءت عملية التواصل قائمة بين دوافع الرفض وشهوة الاستيلاء على حقوق الآخرين،
لأن القران تقول: أن هذه البقرة أخذت حيزاً عميقاً في الفكر اليهودي والثقافة اليهودية المبنيان على الاسرائيليات، وتأويل
الاسرائيليات للنصوص التلمودية.

فشهوة الاغتصاب والسيطرة على مقدرات الناس والآخرين، ثقافة متبعة وتوكيد على أهمية ذلك قائم في نفوس أرباب
السيطرة، لذا نجد الصراع محتدماً وقائماً بين اليهود وأصحاب الأرض وأصحاب الحقوق على مدارات التاريخ، منذ فجر اليهودية الأول
وحتى يومنا وإلى أن يشاء الله، لأنهم يعتمدون على أساطير من صناعتهم لا أساس لها من الصحة حتى يؤكدوا أحقية باطلهم، ولم تزل
قرائنهم قائمة في عملية تهويد الأرض والإنسان، والتحريف في مسميات التاريخ والأماكن كما هو الحال مع حائط البراق، وهو المكان
الذي هبط فيه البراق في رحلة الاسراء والمعراج، عندما أسرى بالنبي محمد عليه السلام من مكة إلى بيت المقدس وأعرج به إلى السماء،
بعدهما صلى بالأنبياء في الحرم القدسي الشريف، وكيف صعدت في معيته الصخرة المشرفة، وهو المكان الذي بنيت عليه قبة الصخرة
فيما بعد في الحرم القدسي الشريف.

وفوق الحصار حصار القلاع وتحته الحصار حصار الخرافة

على خصرها قبر هابيل يحكي تفاصيل حب وحرب سخافة

وعن طوق شمس تلمم عظم النجوم لتبعث أقمارها

وعن فرس هربت من حصار المنافي لتكسر حقد الحصار

تقرب بين السماوات والأرض تلقي على القدس ضوء السلام. (الصَّهِيل، ص21).

إن الشاعر هنا يدرك انسجام الصورة مع معطيات الشوق الذاتي والجمع لتفتيت الخرافة أو الحق المبني على أسطورة الباطل،
وكانه يجسد الصراع بين النور (الحق الفلسطيني) والظلمة (الادعاء اليهودي في السيطرة على مقدرات الشعب والأمة)، ما يجعل
الشاعر يؤكد على أهمية الامتنان للحق والدفاع عنه .

الى أين بعد العناق الفراق .. ومن أين يبدأ لحن الغيوم

كتبنا على ورق اللوز ووصم التراب بالندي وضوء النجوم

وقلنا لمن سألوا عن حصاد الدموع كفانا .. كفانا عويل

ففي نسغ أحلامنا وردة تفوح مواسمها في الجليل

وتنشر عطر الليالي نبيذا وتفضع عشق الندى للكروم. (الصَّهِيل، ص190).

الخاتمة:

وبعد أن شخّصت الدراسة في النور، وغدت مستوية على عودها، ارتأينا تدوين خلاصة فكرتنا، التي ضمّنتها أسطر البحث، وثنايا ضفافه، حيث شكّل صخر حبش أنموذجاً خاصاً في تعامله مع البنية الفنية للنص الإبداعي، حيث يرينا إمكانيات متنوعة في الخلق الفني، والافادة من الانماط المختلفة، مما يكتنز به التراث العربي والإنساني بشكل عام، ما يعني أن تواصل صخر بالتراث لم يأت عفويّاً، أو من فراغ، ولم يكن ساذجاً، وإنما له مرتكزاته الذهنية، والفكرية والعقدية أيضاً، ما يعلمنا أن التراث معين لا ينضب، ونهر يعبُّ منه المرء الزلال، وعذوبة التلاقي في الاسلوب، والعبق في القوة والثبات.

وهذا يعني أن الشاعر مثقف، ثقافة موسوعية ليست عابرة، أو سطحية، لأنه استطاع أن يسخر التراث تسخيراً حسناً، وأن يجعل من مكوناته معمارية صالحة، للارتقاء بفنّه وقيمه وإبداعاته، بمستوياتها المختلفة، فكان التراث بكل مسوغاته ومصوغاته، منهلاً يردف الشاعر بمدد له أسُّ القيمة الحقّة في البنية والنماء، ما يعني أن توظيف التراث هنا يشكل علامة فارقة في رحلة صخر الشعرية، وفي امتداده الإرثي والحضاري، والثقافي والمعرفي، لذا نراه من أفضل من جسّد التراث في لوحاتهم الإبداعية، دون منازع، لأن التعامل مع التراث لا يعني اليسر والسهولة، في التناول والبناء، وإنما يعني التعامل اليقيني المبني على المعرفة في الشيء، وأسس الشيء المتعددة.

من خلال النص الشعري، يتبين لنا أن تفعيل التراث عند صخر لم يكن حكراً على الشكل دون المضامين مثلاً، في معمارية نصّه الشعري، بل كلاهما معاً، أي أن الشكل الشعري لديه غدا مغمساً بناثية تراثية فاعلة، يفوح منها مسامات المعيار الموضوعي والمضامين المتناغمة مع جسدها، كي يبرز في الحياة نصّاً فاعلاً، ومؤثر ومؤسس له كي يجسّد مع الآخرين من صورته الشعرية، نمطاً بناثياً تعبيرياً يؤكد على أهمية البناء الإبداعي، بمقوماته واسترشاده الدلالي، لأن ذلك يوصلنا إلى حضن الالتزام الشعري، تجاه القضية التي يؤمن بها الشاعر، وغيره من أقرانه المبدعين الذين يتفاعلون مع هواجس الناس، وقضاياهم، ومصائر الشعوب، وهموم الأمة والوطن والمواطن.

فبنية النص ومعمارته لا تحول من التفاعل مع القيم وهموم الآخرين، بل نرى التراث يزيد من فاعلية الحدث البنائي، والتواصل الإيجابي مع الناس وهمومها، والأوطان وتفاعلات الناس معها، فيكون الإبداع هنا مغمّسٌ بنسبمات التراث، وشذواته يدافع عن قيم وثوابت يؤمن بها الشاعر كما يؤمن بها غيره من الناس، لئلاهم يدافعون عنها وعن قيمها وثوابتها.

وعندما نتبع النصّ الإبداعي عند صخر، لا نجد الأسف أو الركاكة الفجّة، أو التعابير التي توصل إلى لهو ومجون سلبي، وإنما نجد النص يقودنا نحو الهدف، دون كواجح تذكر، لذا نجدّه يخلق التوازن بين النصوص الفاعلة، وبين مقومات الجسد المعماري لها، فلا هي أي (نصوصه) الشعرية، حالة هجينة، ولا هي حالة من التقليد، والركاكة، وإنما هي حالة بناثية فاعلة في تجسيد الحدث الشعري والدلالي.

كل ذلك يرينا أنّ صخرّاً من الشعراء الذين حافظوا على التراث، وفعلوه، تفعيلًا إيجابياً، من خلال نصّه الذي جعل التراث قيمة متعددة الأوجه، وقد خلق بعض القيم الإبداعية، وجعلها جزءاً من التراث، فيكون التراث قد لَبَّى عوز صخر إلى الفكرة المتبغاة، وتعميقها والاسترشاد بها وإلهامها، كما جعل الفكرة حالة استرشادية، لديمومة التراث والدفاع عنه، والتواصل معه بكل ما أوتي الشاعر من نوايا، منها مع القرائن الأخرى حالة يقينية، ما يفتح أمامه آفاقاً رحبة وواسعة، في توثيق التراث، وتفعيله عبر أزمنة وأمكنته تتجاوز سكون الحاضر، للغوص في هواجس المستقبل، فيكون النص الشعري لديه مكثفاً ومعماً إلى حدود بعيدة، والتراث بأنماطه المختلفة يشكل معبراً وجسداً فاعلين في معمارية البناء الشعري، والتواصل مع الحدث، عبر الأزمنة كلها، المتخيلة والواقعة في الحياة.

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 أصبع، ص. (1979). الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة. المؤسسة العربية للدراسات بيروت. ص128-129.
5. البستاني ب. (2010:2011). في الريادة والفن، قراءة في شعر شاذل طاقة. دار مجدلوي للنشر والتوزيع. عمان -الأردن ص61.
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). تجرّيتي 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. ط 1 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 12-149-150-202-21.
13. حبش، ص. (د. ت.). دليلة ومواسم الخصب. دار العودة. بيروت. لبنان. ص 5-8-39-40-78-79-8-9-12-13-6-7.
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 المتقهرة، 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 والانبعاث في شعر صخر حبش أبي نزار، دراسة في ملكوت الشعر والشاعر، مؤسسة العنقاء للتجديد والابداع. ط 1. 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 129-165-121-114.
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. ط 2. 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. ج 2. ت. د. نبيلة إبراهيم - القاهرة. ص 29-30.
37. فضل، ص. (1992). بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. الكويت. ط 2. ص 237.
38. القيسي، م. (1982). أغاني المعمورة. دار الأفق الجديد. ط 1. 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 ط 2. القاهرة. ص 87.
42. كنفاني، غ. (1982). أدب المقاومة في فلسطين المحتلة. مؤسسة الأبحاث. بيروت ط 2. ص 57.
43. المبارك، ع. (1983). مقابلة مع عبد الوهاب البياتي. مجلة الأقاليم العراقية: (11): ص 96.
44. مجموعة من الباحثين العراقيين (1983). العراق في التاريخ. دار الحرية للطباعة. بغداد ص 8-12.

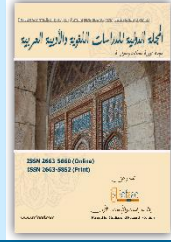
45. مجموعة من النقاد. (1973). *الأسطورة والرمز*. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. وزارة الاعلام بغداد. ص 233.
46. مروة، ح. (1985). *دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي*. مؤسسة الأبحاث. ط1 بيروت ص422
47. مروة، ح. (د. ت.). *الموقف الثوري في الأدب والابداع*. دون دار نشر. ص61.
48. المسيري، ع. (2007). *دراسات في الشعر*. مكتبة الشروق الدولية. طبعة 1. سنة ص 287
49. المناصرة، ع. (2008). *شاعر المكان الفلسطيني الأول*. اعداد وتقديم يوسف رزوقة. طبعة 1. دار مجدللاوي 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. ص601
53. أبو نزار، ص. (1996). *السّيوف*. مؤسسة العنقاء للتجديد والإبداع. ط3. فلسطين. ص 83-88-8-12-32-40-37-40-64-67-80-75
54. أبو نزار، ص. (1997). *الصهيل*. مؤسسة العنقاء للتجديد والإبداع. ط1 ص32.
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*. ج1. دار المعارف. بغداد ص19.
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. ص126.



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and Literature
Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



Heritage in the poetry of sakhr Habash Abi Nizar (Part Two)

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/JALLS2021.3.2.1>

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. Alkwyrt. S165,129, 121, 114.
- 2. Al'bth, M. (1957). Bdr Shagr 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: Alkwyrt 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 Shagr 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 Llnshr 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. Dray, 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' Ltjdyd 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). Blaghh Alkhtab W'Im Alns. 'alm Alm'rfh. Alkwy. T2. S237.
19. Fryz, J. (D. T). Alfklwr 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 Alfisyh. Thqyq Mhmd Abw Rbdh. Dar Alfkr Al'rby T2. Alqahrh. S 87.
30. Knfany, Gh. (1982). Adb Almqawmh Fy Flstyn Almthl. 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 Alfstyny Alawl. A'dad Wtqdy Ywsf Rzwqh. Tb'h1. Dar Mjdlawy 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. Alnablsy, Sh. (D. T). Mjnw Altrab. Alm'ssh Al'rbyh Lldrasat Walnshr. Byrwt. S601.
43. Abw Nzar, S. (1996). Alsywf. M'sst Al'nqa' Ltjdyd 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' Ltjdyd 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 Alfstyny. 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.
- Zayd 'shry, '. (1978). Astd'a' Alshkhsyat Altrathyh. Alshrkh Al'amh Llnshr Waltwzy'. Trabl. Lybya. S 52-41-27.