كلية الآداب . الدراسات العليا

برنامج الماجستير في اللغة العربية وآدابها

" ظاهرة التناص في شعر خالد أبو خالد "

intertexuality in the poetry of Khaled Abu Khaled

إعداد

حازم حسن أحمد البرغوثي

إشراف

الأستاذ الدكتور إبراهيم نمر موسى

قُدِّمت هذا الرِّسالة استكمالًا لِمتطلَّبات درجة الماجستير

في برنامج اللُّغة العربيَّة وآدابها_ جامعة بيرزيت

2018 م

كلية الآداب . الدراسات العليا

برنامج الماجستير في اللغة العربية وآدابها

" ظاهرة التناص في شعر خالد أبو خالد "

intertexuality in the poetry of Khaled Abu Khaled

إعداد

حازم حسن أحمد البرغوثي

لجنة المناقشة

1.الأستاذ الدكتور إبراهيم نمر موسى (مُشرفًا ورئيسًا)

2. الدكتور علي خواجه (مُمتَحِنًا داخليًّا)

3. الدكتور محمود العطشان (مُمتَحِنًا داخليًّا)

قُدِّمت هذه الرِّسالة استكمالًا لِمُتطلبات درجة الماجستير

في برنامج اللّغة العربيَّة وآدابها _ جامعة بيرزيت

2018 م

كلية الآداب . الدراسات العليا

برنامج الماجستير في اللغة العربية وآدابها

" ظاهرة التناص في شعر خالد أبو خالد "

intertexuality in the poetry of Khaled Abu Khaled

إعداد

حازم حسن أحمد البرغوثي

لجنة المناقشة

1. **الأستاذ الدُّكتور إبراهيم نمر موسى (رئيسًا).....**
2. **الدُّكتور علي خواجه (عُضوًا).....**
3. **الدُّكتور محمود العطشان (عُضوًا).....**

قُدمت هذه الرسالة استكمالًا لمُتطلبات درجة الماجستير

في برنامج اللغة العربيَّة وآدابها _ جامعة بيرزيت _ فلسطين

2018 م

الإهداء

إلى التي صَعَدَتْ روحُها لِبارئِها في لحظات الانتظار... أمّي

إلى القلب الذي مايزال ينبضُ دِفئًا وحنانًا... أبي

إلى زوجتي ... افتخار البرغوثي

إلى أبنائي وبناتي "عديّ لُؤيّ أسيل كرم بانه تولين"

إلى إخوتي وأخواتي

إلى الشّاعر خالد أبو خالد في منفاه

إلى أصدقائي وزملائي وأحبتي

إليهم جميعًا

أهدى هذا العمل المتواضع

شكر وعرفان

أجمل آيات الشُّكر والعرفان والامتنان للَّذي قَدَّم إليَّ النُّصحَ والإرشاد، منذُ اللحظةِ الأولى لاختيار موضوع الرسالة، فأشرَفَ عليها بكُلِّ تفاصيلها، فكان نِعْمَ المُعَلِّم والمُوَجِّه،

الأستاذ الدُّكتور إبراهيم نمر موسى

والشُّكرُ موصولٌ إلى الأستاذين " محمود العطشان وعلي خواجه"

إلى مُعِّلمِيَّ وأساتذتي وأصدقائي في دائرة اللغة العربية في جامعة بيرزيت

إلى الزميل فادي زيد عاروري الذي تحمل عناء طباعة الرسالة منذ لحظتها الأولى

إلى أسرتي الكريمة التي عانَيْتُ

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
الإهداء	ت

شكر وعرفان	ث
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	ذ
الملخص باللغة الإنجليزية	ر
المقدمة	1
مدخل، التناص: المفهوم و النشأة و التطوُّر	5
تعريف التناص لغة و اصطلاحًا	9
التّناص لُغةً	9
التَّناص اصطلاحًا	10
أنواع التَّناص	12
الفصل الأوّل: التناص الديني	14
تقديم: التناص الدينيّ	15
أوّلًا: التَّناص القرآني	17
الشخصيات القرآنية: آدم عليه السّلام	17
إبراهيم و إسماعيل عليهما السّلام	19
يوسف عليه السلام	21
أيوب عليه السلام	25
عيسى عليه السّلام	26
مريم عليها السلام	32
التناص مع الآيات القرآنية العامة	33
الفصل الثاني: التّناص الأدبيّ	42
تقديم: التّناص الأدبيّ	43
أوّلًا: التناص مع الشِّعر العربي القديم	44
امرؤ القيس	45
الشّنفرى	47
عنترة بن شداد	49
لبيد بن ربيعة	52
الخنساء	54
القعقاع بن عمرو التّميمي	55

علي بن الجهم	57
أبو تمام	58
المتنبي	60
أبو فراس الحمداني	61
لسان الدين بن الخطيب	62
الفصل الثّالث: التّناص التّاريخي	65
تقديم	66
أوّلًا: التناص مع الشخصيات التاريخية	67
حمورابي	67
عُمر بن الخَطّاب	69
نَيرون	70
صقر قُريش	72
بلفور	75
عزالدّين القَسّام	76
جيفارا	78
ثانيًا: التناص مع الأحداث التاريخية	80
الثلاثاء الحمراء	80
مذبحة دير ياسين	82
أحداث النكسة	84
أحداث أيلول	86
ثالثًا: التناص مع الأماكن التاريخية	89
القدس	90
غرناطة	91
الجزائر	92
جبل النّار	94
الجفر	95
الفصل الرابع: التَّناص الشَّعبي	98
تقديم: الموروث الشعبي	99
أوّلًا: الحكاية الشّعبيّة	101

السندباد	102
شهريار و شهرزاد	107
الغول	110
الشّاطر حسن	115
السِّيَر الشعبيَّة	116
المهلهل	117
عنترة بن شدّاد	119
أبو زيد الهلالي	121
ثانيًا: الأغنية الشَّعبيّة	123
الأغاني الشَّعبية في ملحمة "أبوخالد"	123
ثالثًا: الأمثال الشَّعبيَّة	137
مَن خَلَّف ما مات	138
الكَف ما بيلاطخ المخرز	139
قلبي على وَلَدي وقلب وَلدي على الحجر	141
الدّار دار أبونا وأجو الغُرُب يطحونا	141
لا يضير الشّاةَ سلخُها بعد ذبحها	142
صارت عظامُه مكاحل	143
الصَّبر مِفتاح الفرج	144
القِرد في عين أمّه غزال/ من قِلّة الخيل شَدّوا على الكلاب سروج	145
العادات والتَّقاليد	146
البيت الفلسطيني	146
موسم الحصاد	148
الفِنجان أو البَخت	149
خميس الأموات	150
النّذر والتَّميمة	151
الخاتمة	153
المصادر والمراجع	155

المُلَخَّص باللُّغةِ العربيَّة

تقفُ هذه الدِّراسة على موضوع "التَّناص في شِعر خالد أبو خالد"، وتقوم على استقراء المَلْحَمَة الشِّعرية المكوَّنة من ثلاثة أجزاء، للتَّعرف إلى أنواع التَّناص التي تَمَّ توظيفها، وتحليلها ومعرفة آلية استدعاء الشاعر لتلك التّناصات، وكيفيّة توظيفها، ومدى تأثره بالسّابقين واللاحقين.

فكانت البداية مع مَدخل تأسيسيّ عن مفهوم التَّناص، نشأته وتَطوّره، ثم تعريف التّناص لغةً واصطلاحًا، والتَّعريف بأنواع وأنماط التَّناص، ليأتي الفصلُ الأوَّلُ مَوْسومًا بالتّناص الدّينيّ، فكان المَطْلَبُ الأول، وهو التّناص القرآني وأهمّ الشَّخصيات القُرآنيَّة التي تمَّ توظيفها، ثمَّ المطلبُ الآخر وهو التناص مع آيات قُرآنيَّة عامّة.

أمّا الفصلُ الثاني، فقد جاء بعنوان "التَّناص الأدبِيّ"، فكانت البداية مع مقدمة تأصيليَّة، لِيتبَعَها مَطْلَبٌ عن التناصّ مع الشِّعر العربي القديم، وأثر تلك الأشعار في صياغة تجربة الشاعر الشِّعريّة، ولم تقف الدراسةُ على التّناص مع الشُّعراء في العصر الحديث، لأنه لم يشكّل ظاهرة، إذ لم يتأثر إلّا بالسياب ومظفر النواب.

وقد اشتمل الفصل الثالث "التّناصّ التّاريخيّ"، على مُقَدِّمَةٍ تأسيسيّة، أُتبِعَتْ بالتّناص مع الشّخصيات التاريخيَّة، ثُم التَّناص مع الأحداث التاريخيَّة، تلاهُ التناصُّ مع الأماكن التاريخيَّة.

أمّا الفصل الرّابع والأخير، فقد جاء تحت عنوان "التَّناصّ الشَّعبِيّ"، تَبِعَهُ تعريفٌ للموروث الشّعبي، ثم كانت "الحكايات الشّعبية، والسِّيَر الشَّعبيّة" المَطلَبَ الأوَّلَ فيه، فالتَّناصُّ مع "الأغاني الشَّعبيَّة" المَطلبَ الثّاني، والتّناصّ مع الأمثال الشَّعبيَّة مطلَبه الثالث ، والتَّناص مع العادات والتقاليد مطلبه الرابع والأخير.

ولم تقف الدِّراسة على التَّناص الأسطوريّ في ديوان "أبو خالد"، ذلك لأنّه لم يُوظِّف الأساطير إلّا بشَكلٍ قليل، حيثُ لم يقف في مَلْحَمتهِ سوى على أسطورة عِشتار، وأسطورة زَرْقاء اليَمامة.

وأخيرًا، كانت خاتمة الدّراسة، التي وقف فيها الباحث على أهم المفاصل التي تناولتها الرِّسالة، وأهمّ الصعوبات والمعيقات التي اعترضتها، وبعض النتائج والتّوصيات التي تَمَّ التَّوصُّل إليها.

Abstract

This study discusses the theme of “intertextuality in the poetry of Khaled Abu Khaled". It is based on the extrapolation of the poet’s three-part poetic epic, in order to identify the types of intertextuality employed by the poet. The study aims to analyze and recognize the mechanism the poet has used to recall these intertextualities. The study also aims to identify to what extent the poet was affected by the former and the subsequent poets.

The first chapter is about the concept of “intertextuality”, its origin and its development. The chapter tries to define “intertextuality”, language and terminology, and to recognize its types and patterns. The chapter is branded with religious intertextuality. The first requirement was the Quranic intertextuality, in addition to the most important Quranic characters that were employed. The second requirement is intertextuality in relation with the general Quranic Verses.

The second chapter is entitled the “literary intertextuality”. It begins with a fundamental preface, followed by a chapter on intertextuality within the ancient Arabic poetry, and the effect of Arabic poems on the formulation of the poet's poetic experience. The study was not restricted to intertextuality among poets in the modern times. Intertextuality did not constitute a phenomenon, as it was only affected by Al-Sayyab and Muzaffar Al-Nawab

The third chapter contains the “Historical intertextuality” and includes a fundamental introduction, followed by intertextuality with historical figures, then with historical events, and with historical places.

The fourth and final chapter is entitled the “Popular intertextuality”, followed by a definition of folklore, in which the first requirement is the “folk tales” and “the popular legends”. The second requirement is intertextuality with the popular songs. The third requirement is intertextuality with the popular sayings.The fourth and final requirement is customs and traditions.

The study does not tackle the mythological intertextuality in “Abu Khalid’s” poems’ collection, because he employed very little myths in it. He only included the myth of Ishtar, and of the Blue Yamama.

Finally the conclusion; in which the researcher discusses the most important topics of the study, and the most important difficulties and obstacles encountered him, as well as some of the findings and recommendations reached.

المُقَدِّمة

من الطبيعي بمكان أن تتداخل النُّصوص الأدبيَّة فيما بينها، حيث لا تتمُّ عمليَّة خلق نَصّ جديد من فراغ، دون وجود علاقة بين النَّص الحاضر والنَّصّ الغائب، بعد أن تتراكم النُّصوص وتغدو خَليطًا من تَناصّات سابقة، يصعب الفصل فيما بينها.

وتقوم هذه الرِّسالة على تتبُّع التَّناصات في مَلحَمة أدبية معاصرة، لشاعر فلسطيني أفرزتهُ النَّكبات المتعددة لأبناء الشعب الفلسطيني، فعانى مَرارة الغربة والتَّشرُّد والنَّفي، واللجوء من المكان الأم إلى اللامكان، إلى حيث الضياع والمعاناة والألم، إلى حيث الشَّوْق الدائم لذكريات الماضي، والحنين إلى ذلك التراب الذي رضع هواه منذ الطفولة، ذكريات ترسخت في العقول كرسوخ جرزيم وعيبال وتل العاصور، ذكريات نابضة بالأحاسيس الجياشة للّقاء الذي لا فراق بعده ، ليغدو الوطن فيما بعد الرافد الأساس لأفكار وأشعاره.

صوتٌ فلسطيني صدح بأشعاره وسخَّر قَلَمَهُ لخدمة قضيته العادلة، ناضل بالكلمة والسيف دفاعًا عن وطنه، لم يعرف التراجع أو التخاذل، إنه الشاعر الفلسطيني ابن سيلة الظهر"الشاعر خالد أبو خالد"، ذاك الذي لم يقف على مؤلفاته النَّفر الكثير من الدارسين والباحثين ، فكانت هذه الدراسة التي عُنونت بـ "ظاهرة التناص في شعر خالد أبو خالد"، علّها تكون جزءًا يسيرًا من إنصافه وإعطائه حقه، واللافت للنظر هو عنوان تلك المجموعة الشعرية "العَوْدِيسا"، وما يحمله من دلالات، أهمها عودة المحارب المقاتل إلى أرض وطنه مع بزوغ نجم التحرير.

يعد الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد من الشعراء الفلسطينين البارزين الذين استلهموا التراث الإنساني في أشعارهم، في محاولة لإثبات علاقة الإنسان بأرضه ووطنه ومسقط رأسه، تلك العلاقة التي يحاول الاحتلال الصهيوني ضربها وطَمسها باستمرار، لنفيها وإلغائها وخلعها من جذورها التي تمتد في الزمان والمكان الفلسطينِيَّيْن، فَبَقاء الفلسطيني ووجوده مرتبط بمدى تعلُّقه وارتباطه وتجذره بهذه الأرض.

لهذا، سوف يتناول هذا البحث ظاهرة بارزة في الشعر الفلسطيني، هي لجوء الشاعر إلى التناص من التراث الإنساني بأشكاله وأنواعه المختلفة، فقد استلهم الشاعر الكتب الدينية والسماوية والأساطير والتراث الأدبي والتاريخي والشعبي إلى حد كبير في شعره، في الوقت الذي لم يحظ فيه الشاعر بالدراسة التي تليق بمكانته بين الشعراء .

تكشف هذه الدراسة عن كيفية توظيف الشاعر للنصوص القديمة، وما إذا كانت آلية توظيف هذه النصوص محكومة بآلية الامتصاص والاجترار، والتماثل ... إلخ، ذلك أن الشاعر لا يستطيع العيش بمعزل عن الموروث بأشكاله المتعددة؛ فهو جزء من هذا الواقع الذي تَشَكَّلَ عبر مئات السنين، ولا بد أن يتأثر ويؤثر فيه، وبهذا، ستكون الدراسة مُنْصَبَّةً على أهم السِّياقات التي تُظهر تأثر الشاعر بهذا الموروث

بأشكاله المختلفة، وما إذا كان هذا التناص كلياً أم جزئياً، وكيفية التناص (اسم، دور ، قول ... إلخ) ، بهدف الكشف عن التماثُل والاختلاف بين شعر الشاعر والموروث.

موضوع التناص هو من الموضوعات التي طُرقت كثيرًا في الآونة الأخيرة من الدارسين والباحثين والنقاد، لكن الجديد في هذه الدراسة هو تناوُلها لشخصية فلسطينية كرَّست حياتها لخدمة الأرض والوطن والقضية، ولم تحظ بذاك الاهتمام الذي حظي به الكثير من الشعراء، في محاولة لإنصافه وإبراز مكانته الشعرية.

تقوم الرِّسالة على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال استقراء دواوين الشاعر واستحضار السياقات التي تأثر فيها بالتراث الإنساني بأشكاله المختلفة، وبيان كيفية هذا التأثر، ثم تصنيف أشكال التناص التي تم الوقوف عليها، كلٌّ حسب الفصل الذي تنتمي إليه، تلك التي تقود لِفَهْمِ شخصية الشاعر، ومدى فهمه واتصاله بالتراث، وكيفية توظيفه له بما يخدم أهدافه وأغراضه الشعرية، وقد اعتمدت الدراسة على تَتَبُّع نصوص الشاعر لبيان الكيفية التي استدعى فيها الموروث، وكيفية توظيفه له في الأوقات المناسبة، والمواقف المشابهة، وما إذا كان هذا التوظيف مَبْنِيًّا على مبدأ التآلف أو التخالف، من خلال تحليل تلك النصوص التي قد يظهر فيها تناص ديني، أو أسطوري، أو تاريخي، أو أدبي، أو شعبي، ثم تصنيف تلك التناصات كل حسب الفصل الذي ينتمي إليه.

والوقوف على موضوع التَّناص في الدراسة والبحث ليس بالأمر الجديد، بل هو من الموضوعات التي طُرِقت كثيرًا في الآونة الأخيرة، حيث انتشر لدى نطاق واسع من الباحثين والدارسين، وجاء ذلك إثر تسارُع الدراسات النقدية الحديثة، وتعدُّد المناهج والآراء والأفكار، التي تركزت في بداياتها أول الأمر على شخصية المؤلف، الذي شكل أساس البحث والدراسة، لدرجة وصلت إلى حد المبالغة؛ فقد تم – آنذاك – الربط بين النص ومؤلفه أثناء التحليل، وتجاوزوا ذلك إلى البحث عن شخصية المؤلف وصفاته وملامحه في ثنايا المؤلَّف من النصوص، ثم بدأت شخصية المؤلف تذوب وتتلاشى شيئًا فشيئًا، وأصبح النص مُستحوِذًا على الدراسة والتحليل، متجاوزين في ذلك شخصية المؤلِّف، وأصبح النَّص الرَّكيزة الأهم في الدراسة. من هنا بدأتْ بشكلٍ أساسي البذرة الأولى للتناص، وبدأ البحث عن علاقة كل نص بالنصوص الأخرى، وعن كيفية تداخل النصوص وترابطها .

"وتُعدُّ فكرة التناص مَعْلمًا من معالم التلاقي بين فكر الإمام عبد القاهر الجرجاني (471هـ) والنظريات النقدية المعاصرة، إذْ تفتَّق ذهن الإمام عبد القاهر عن رؤية مكتملة الأركان لهذه الظاهرة، وعالجها معالجة أبرزت وعياً مُعمَّقاً بالظاهرة، استطاع بوساطتها أن يفرّق بين الأخذ والسَّرقة والاحتذاء، ويرجع في ذلك إلى فكرة رئيسَة ضَمَّنَها صدر "أسرار البلاغة" تكشف عن قيمة من قيم الإمام الفكرية"[1]،

[1]. علاء الدين رمضان السيّد : ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا ، بحوث المؤتمر العالمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط ، 2014.ص (1388)

"حيث يرى أنّ استحسان البصير بجواهر الكلام شعراً لا يرجع إلى أجراس الحروف وظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يَقْتَدِحُهُ العقل من زناده"[1].

وبهذا، فإن كلمة "تناص" "تمثل مُفتتح إشكالية نقدية تناقش التشكيل النَّصي وفاعلية التَلقي ، وقد نشأت مدينةً لِجُمْلَةٍ من النظريات الغربية أوّلاً، كما تُعدّ امتدادًا للثقافات الأخرى ومنها العربية، ففي القرن العشرين، وبعد الانتقال من الاهتمام بالمؤلف، ظهرت النظريات النّصية، وصار النص عِلْماً، وفي هذا السياق ظهرت نظرية "التناص" التي وُلدت في حقول السيميائية والبنيوية، وانطلقت شرارتها الأولى من الشكليين في كتابات شلوفسكي وباختين، وُصولًا إلى جوليا كريستيفا التي صاغت الرؤية لأول مرة في مصطلح "التناص"، في حين عالج عبد القاهر الجرجاني فَنِيَّة التناص كجزء من الخطاب النقدي"[2].

ولم يكن الشعراء العرب في العصور القديمة بمعزل عن التأثر بسابقيهم من الشعراء في أفكارهم ومعانيهم . وفي هذا يقول امرؤ القيس :

عوجا على الطّلل القديم لَعَلَّنا نبكي الدّيار كما بكى ابن حذام[3]

ويقول عنترة كذلك :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم [4]

وفي هذا عودة أكيدة إلى ما قاله الشعراء السابقون؛ فامرؤ القيس الذي يُعَدُّ أول مَن أرسى دعائم الوقوف على الأطلال يسير على درب شاعر سبقه وهو ابن حذام، وكأنه يستدعى معاني أو أفكار الشعراء السابقين، ثم كانت هذه الوقفة على الأطلال و مخاطبة الرفيق أو الرفيقين سُنَّةً مُتَّبَعَةً لدى الشعراء اللاحقين، وفي هذا تأثر واضح، وإعجاب واستدعاء لعادات و تقاليد من اللاحق بالسابق .

وقد اشتملت الدراسة على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، أمّا المقدمة فقد جاءت للتعريف بموضوع هذا البحث الذي يدور حول التناص بأنواعه في شعر "خالد أبو خالد"، ثم أهم المفاصل الرئيسة في حياة الشاعر الذي وهب حياته وكلمته في سبيل وطنه، ثم أهم المصادر أو الدِّراسات التي يمكن الرجوع إليها في مثل دراسة كهذه.

اشتملت المقدمة على تمهيد عن الشّاعر" أبو خالد "، ثُمَّ عن نشأة المصطلح وتطوُّر الظّاهرة، فوقفتْ على جذور الظاهرة عند جوليا كريستيفا، وباختين، ورولان بارت مرورًا بموقف بعض النقاد والدارسين العرب، ثم جاء تعريف التّناص لغة واصطلاحًا بالرجوع إلى المعاجم العربية قديمها وحديثها، ثم بيان لأهم أشكال التناص.

---

[1].عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (471هـ) قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة ،1991، ص(6)

[2].علاء الدين رمضان السيد: ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا ، مرجع سابق، ص(1387).

[3]. امرؤ القيس: الديوان، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ـ لبنان، ط5 ،2004، ص(156).

[4].عنترة : الديوان ، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، القاهرة ، 1983 ، ص(182).

اشتمل الفصل الأول من البحث، الموسوم بالتناص الديني، على تأصيل لهذا النوع، ثم دراسة لأهم أشكاله من خلال الوقوف على التناص القرآني، وأهمّ الشخصيات القرآنيّة التي تناصّ الشاعر معها، ثمَّ التَّناص مع الآيات القرآنية العامَّة، وبيان لأثر هذه الكتب السّماوية في مخزونه الموروثي .

ولم يقف البحث على التَّناص الأسطوري، واستدعاء "أبو خالد" للأساطير العربية وغير العربيَّة، لأنّ تناصَّه مع هذه الأساطير كان نادرًا ويسيرًا، بحيث كان استدعاؤه لأسطورتين فقط، وهما أسطورة زرقاء اليمامة التي ترمز إلى بُعد النَّظر واستشراف المستقبل، ثمَّ أسطورة عِشتار، التي ترمزُ إلى الحياة والدفء والخَصب والتَّناسُل.

ثم كان الفصل الثاني "التناص الأدبي"، الذي أثر إلى حد كبير في صياغة تجربة "أبو خالد" الشعرية؛ فقد استوعب الكثير من التجارب وهضمها إلى حد كبير، فظهرت في أشعاره تجليات الشعراء السابقين، خاصة في العصر الجاهلي والعصور الإسلامية الأولى، فجاء التركيز على الشعر العربي القديم إلى حدٍ كبير مقارنة بالسَّرد أو الحوار، ذلك لأن الشعر ديوان العرب في تلك الفترة، أمّا التَّناص مع شعراء العصر الحديث، فقد جاء هامشيًا وعَفو الخاطر، حيث لم يوظِّف سوى السَّياب ومظفر النّواب، فارتأى الباحث عدم الوقوف على هذا المطلب لأنه لا يُشكِّل ظاهرة.

أما الفصل الثّالث الذي جاء تحت عنوان "التناص التاريخي"، فقد كان حضور الأماكن والشخصيات والأحداث التاريخية لافتًا في دواوين الشاعر، ذلك لأن ما تمر به فلسطين والقضية الفلسطينية من أحداث عبر عشرات السنين شَغَلتْ حَيّزًا كبيرًا من ذاكرته وتفكيره، وهذا ما انعكس بشكل جلي في أشعاره ، إضافة إلى ذلك، فإن تعدُّدَ الأماكنِ التي التجأ إليها الفلسطيني، سواء في لبنان أو سوريا أو الأردن ...إلخ، وما تعرض له الفلسطيني في حلّه وترحاله، قد صبغ نفسيته بصور شتى، فمنها الصور المُشرقة ومنها الضَّبابية أو الظَّلاميَّة، ومن هنا جاء استحضار الشاعر للأماكن والأحداث والشخصيات التاريخية في إطار إثبات الحق الفلسطيني في هذه الأرض، وأهمية عودته إلى موطنه الأصلي.

وجاء الفصل الرابع تحت عنوان "التناص الشعبي" من أغانٍ وحكايات وعادات وتقاليد وأمثال شعبية، وقد استدعى أبو خالد الموروث الشعبي بغزارة، من باب إثبات حق الإنسان الفلسطيني بهذا المكان؛ لأن الاحتلال الصهيوني يحاول باستمرار طمس علاقة الفلسطيني بأرضه من خلال عكس الصورة، أو رسم صورة أخرى تثبت أحقية المستوطن المُستَقدَم لكل شيء في هذه الأرض، فالزي الشعبي والأكلات والعادات والتقاليد والأغاني ... إلخ، عنوان وجودنا، وهذا ما دعى الاحتلال لإلباسها الثوب الصهيوني لاثبات أحقيتة في هذا المكان الذي طال التنازع عليه.

وجاءت الخاتمة، لتُلخص وجهة نظر الباحث في القضايا التي تمت دراستها مسبقًا، ثم عرض لأهم ما تَوَصَّل إليه من نتائج، وتقديم التوصيات المناسبة.

مدخل

التناص : المفهوم والنشأة التطوُّر

لقد بات تفرُّد العمل الفني في مُكَوِّناته دون الاتصال بغيره من الأعمال أمْرًا غير مقبول، بِغَضِّ النَّظر عن نوعه، لأنه في نهاية الأمر عبارة عن أجزاء ترتبط وتتعلَّق بغيرها، فيحضر نص أو نصوص غائبة في النَّص الجديد، كي تكتمل العملية الإبداعية، والتناص بطبيعة الحال جزء لا يتجزأ من هذا التشكيل الثقافي بشكل عام، من خلال اعتماده على التشابك والترابط والتشابه مع النصوص الأخرى التي نظمت في وقت سابق، وهذا يؤكد حتمية ارتباط أي نص بنصوص أخرى سبقته في التراث الأدبي، بحيث لم يعد العمل الأدبي نتاج أفكار خاصة بصاحبها الأصلي.

فالكُتّاب لا يخلقون نصوصهم من عقولهم أو مشاعرهم فحسْب، بل يعمدون إلى الامتصاص أو الحوار مع نصوص موجودة مسبقًا، وفي هذا تقول كريستيفا، "يكون النّص عبارة عن تعديل للنصوص الأخرى، أي تناص في فضاء نص معين، تتقاطع فيه الأقوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى، حيث تَصنع النصوص ما يُسمى بالنّص الثقافي أو الاجتماعي"[1]، وبهذا يُصبح النص كيانًا غير منفصل ولا منعزل عن بقية النصوص .

"لقد مهّدت نظرية التناص التي صاغها بارت لظهور مقال في عام 1968 بعنوان " موت المؤلف"، وهذا العنوان هو أحد الملامح المعروفة لنظرية التناص، وإذا اعتبرنا موت المؤلف حادثة هامة، فقد تحسّر الكثيرون الذين يرغبون في إبقاء فكرة أن البشر يحتفظون بدرجة من الفعالية والاختيار أو على الأقل عقلانية الفكر في التاريخ والمجتمع"[2]، ومن ثم تتزاوج النصوص فيما بينها، وتُستدعى بشكل مقصود أو غير مقصود نصوص متعددة في عملية بناء جديدة تتأثر بالسابق وتؤثر في اللاحق.

أمّا باختين في حواريته التي تقوم على تعدد الأصوات داخل الرواية و تحاورها واختفاء صوت الراوي أو كاتب الرواية نفسه "فقد وصف العلاقة القائمة بين الخطابات على اعتبار أنها تنتمي إلى عالم الخطاب لا عالم اللسان، انطلاقة جديدة مع ظهور المقالة النقدية " التناص" التي ابتكرتها الباحثة البلغارية الأصل جوليا كريستيفا، نتيجة تأثرها الكبير بالأبحاث التي قدَّمها باختين حول مفهوم الحوارية، فكان أن أخرجت هذه النظرية من شرنقتها التي قبعت فيها سنين طويلة لتُسقط فحواها على النّص الذي يُبنى حسبها على طبقات وتتكون طليعته التركيبية من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه"[3]، وهذا ما قاد النقاد إلى العناية بكل ما له صلة بالقضايا الفكرية والنقدية التي تصبُّ في محتوى موضوع واحد هو تفاعل

---

[1].جراهام ألان : نظرية التناص ، ترجمة باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط1، 2011 ، ص(55).
[2].المصدر السابق : ص(100).
[3]. حسين خمري : إنتاج معرفة النص، مجلة " دراسات عربية " ، بيروت، 1987 ، عدد 12 ، ص(105)

النصوص وتداخلها، والمصطلح الذي يستخدمه باختين للدلالة على العلاقة بين تعبير وتعبير آخر هو "الحوارية".

يقول عبد الملك مرتاض: إذا لم يُطلق ابن خلدون مصطلح "التناص" على ذلك ، فذلك لا يعني أنه كان غير واعٍ بنظرية التناص التي فتن الناس بها في العصر الحاضر، فقد انتهى ابن خلدون إلى أنه على الأديب أن يقرأ كثيرًا، ويحفظ كثيرًا، ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقرَّ في لا وعيه فيغترف منه لدى الكتابة، فيظن أنه جاء بالجديد كل الجديد، بينما هو لا يعدو كونه صورة لمقروءاته ومحفوظاته[1].

وهذا يعني أن ابن خلدون لم يكن بعيدًا عن استخدام مصطلح التناص، حتى لو اختلفت الأسماء، وهذا هو حوار النصوص السابقة واستحضارها في النص الحاضر، فمن المستحيل إيجاد أي نص أدبي من نقطة الصفر ودون الاعتماد على ما كُتِب مسبقًا.

وفي علاقة التَّناص بمصطلحات كالمعارضة والسّرقة، يرى محمد مفتاح وهو يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربيّة أنه "مع أنّ هذه التّعاريف مكتسبة في مجال الثقافة الغربية، فإنّنا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية، ففيها المعارضة والمناقضة والسّرقة"[2]

أمّا أحمد الزعبي فيقول:" إنّ موضوع أو مفهوم التّناص ليس جديدًا تمامًا في الدراسات النّقدية المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال، وإنّما هو موضوع له جذوره في الدراسات النّقدية شرقًا وغربًا بتسميات ومصطلحات أخرى، فالاقتباس والتّضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضِمن مفهوم التّناص في صورته الحديثة "[3]

ويرفض الشيخ عبد القاهر الجرجاني قضية التشابه أو التناظر في النص بالسرقة طالما يأتي التشابه أو التناظر من أي نص، لا بد أن يولد في فضاء نصوص أخرى، ويقول :" ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره، وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبًا مبتدعًا، ونظم بيتًا يحسبه فردًا مُخترعًا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالًا يغفل من حُسنه، ولهذا السبب أحظرُ على نفسي ولا أرى لغيري بث الحُكم على شاعر بالسرقة"[4]، فلا يوجد كتابة مبتكرة خالصة، غير متأثرة بغيرها، بل تمتزج الأنا بالآخر في غالب الأحيان، أما جوليا كريستيفا، فتقول: " إن كل نص هو شُرب وتحويل لنصوص أدبية أخرى "[5].

فالتناص إذن، هو إعادة صياغة لنصوص أخرى سابقة بشكل أو بآخر، والتناص هو تلك النصوص الموروثة التي تم الاتصال بها من قِبَل الكاتب وأثَّرت فيه وأغنت مخزونه، وتم استرجاعها في لحظة

[1]. عبد الملك مرتاض ، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكُتاب العرب بدمشق، العدد 330 ، ص (17).
[2] . محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، ص(121)
[3] . أحمد الزّعبي : التناص نظريّا وتطبيقيًّا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص(15)
[4].محمد طه حسين ، مجلة " فكر ونقد " ، العدد 32 ، أكتوبر2000 ، ص (128).
[5].جوليا كريستيفا :" علم النص " ، ترجمة فريد الزاهي ، المغرب ، 1991 ، ص(78).

إبداعية معينة ."وقد انبثق مفهوم التناص الذي اقترحته جوليا كريستيفا في الخطاب النقدي في نهاية الستينيات- (1966-1967)-، وفَرض نفسه بسرعة كبيرة إلى الحد الذي أصبح فيه مُعبرًا إجباريًا لكل تحليل أدبي، فليس هناك نص يكتب بمعزل عمّا يكتب سابقًا، وهو يحمل بصفة واضحة أو أقل وضوحًا أثرًا وذكرى ميراث وتقاليد، حيث إنَّ كل كتابة تقع دائمًا ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدًا أن تمحو الأدب السابق عليها"[1].

فالتناص مفهوم واسع، لأنه يرتبط بميراث وثقافات، فهو لا يقتصر على المحاكاة أو التقليد للنصوص السابقة، وإنما يتجاوز ذلك إلى مجرد التذكر لأي جزئية كانت قد علقت في عقل أو خيال الكاتب في فترة ما، وقام باسترجاعها أو استحضارها في فعل الكتابة، وهذا الاسترجاع يدل على التفاعل والتمازُج والتشابك والتعالُق بين النصوص، مع أهمية التحوير والتبديل في النص المُستدعى من التراث وفق ما تقتضيه الحاجة أو الرغبة عند الكاتب .

"وإذا كان لا يوجد هناك نص بريء وصافٍ ونقي، لم يعتمد فيه مُنشِئُهُ على نصوص سابقة، فإنّ هذا ملمح مهم من الملامح التي تكشف عن تناسل النصوص وتكاثرها، والمعوَّل عليه في هذا المقام هو كيفية توظيف النص الوافد ليصبح جزءًا أساسيًّا من نسيج النص، أو لَبِنَة جوهرية من لَبِناته، لا أن تكون نشازًا وغريبًا على النص المستقبِل"[2].

"وللتناص بؤرة مزدوجة، لأنه يُلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة ، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتب ما يحققه من معنى بفضل ما كُتِبَ قَبْله من نصوص، وفي الوقت ذاته، فإنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يُمكِّننا وجودها من فهم النص الذي يتم التعامل معه، وفضّ مغاليق نظامه الإشاري، وازدواج البؤرة هو الذي يجعل التناص نوعًا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بنصوص سابقة، لكنه يتجاوز ذلك إلى الإسهام في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة معينة، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة من الشفرات في تلك الثقافة"[3].

والتناص بمفهومه الاصطلاحي المتداول حديثًا لم يكن معروفًا في الدرس النّقدي العربي القديم بالاسم نفسه، فقد كان موجودًا عندهم بأسماء متعددة، منها : التضمين أو السّرقة أو الاقتباس. "ولم يستقر هذا المفهوم في النقد الغربي تحت هذا المصطلح "التناص" ، إلا من خلال الباحثة الفرنسية البلغارية جوليا كريستيفا، حين صرّحت أواسط السّتينيات بتصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع أو التاريخ، وبهذا هيمن مفهوم التناص بشكل سريع ومثير" [4].

---

[1].نتالي بييقي – غروس: مدخل إلى التناص ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، سورية ، دمشق ، 2012 ،ص(11).

[2].موسى ربايعة ، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط1، 2000 ، ص(7).

[3]. صبري حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد2، 1986، ص(93).

[4].سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص(93).

أما عبد الله الغذامي فقد وقف على موضوع التناص وتداخل النصوص التي تشكل سمة جوهرية من سمات الثقافة العربية القديمة والحديثة، حيث يقول:"إن ظاهر تداخل النصوص سِمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومُذهل، وكلنا نعرف تنويعات القصيدة العربية وتشكيلاتها المتنوعة ظاهريًا والمتداخلة نصوصيًا[1]، وهو بهذا، يؤكد حتمية تداخل النصوص وتمازجها، سواء أكان ذلك في العصور القديمة أم في العصر الحديث.

التَّناص لغة واصطلاحًا

كان الظهور الأول للمصطلح على يد جوليا كريستيفا في أبحاثها التي ظهرت بين عامي 1966 و 1967 في مجلتي "Telque" و " critigue "[2]، وهو بهذا مصطلح غربي النشأة، يعود إلى كلمة لاتينية تدل على الاختلاط والنسيج "textuss"[3].

التناص مهارة يقوم الشاعر أثناءها "باستغلال الثروة الفكرية التي وصلت إليه، وصياغتها شعرًا جديدًا، فينام ملءَ جفونِه عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم، وبهذا يمكن أن نُهمل اسم السرقات

[1].عبد الله محمد الغذامي : ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد والنظرية ، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص(119-120)
[2]. مارك انجينو: أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987 ، ص(110) .
[3]. منير سلطان : التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر " نموذجاً "، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2004 ، ص(38).

من الأدب العربي القديم لنستبدل بها التناص"[1]، وبهذا يستطيع التناص أن يكشف اللثام عن أصالة الشعر العربي القديم، ويصبح الشعر الحديث امتدادًا لذاك الشعر، ولكن بأسلوب وطُرق خاصة بأصحابها تتوافق مع العصر والبيئة، ذلك أن الشعر القديم معين لا ينضب للشعراء والدارسين.

"وكل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السّالفة أو الحالية، فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة" [2].

التَّناص لُغةً

لعل المتتبع للمعاجم العربية القديمة في إطار بحثه عن معنى التناص، يتوصل إلى نتيجة مفادها أن التناص بصيغته المصدرية، أو بالمعنى النقدي المتعارف عليه حاليًا، غير موجود في تلك المعاجم، لهذا يتوجب البحث عن معنى نَصَصَ في هذه المعاجم .

فالنّص في لسان العرب يعني "رّفْعَكَ الشَّيء، نصَّ الحديث ينصه رفعه، وكل ما أظهر، فقد نُصَّ، وقال عمرو بن دينار، ما رأيت رجلًا أنصُّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، ويُقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصّت الظَّبيةُ، جيدَها : رفعَتْهُ، والمَنصَّة: ما تظهر عليها العروس لِتُرى، ونَصصتَ المتاع: إذا جَعلتَ بعضَه على بعض، ونصّ الدّابة: رفعها في السَّير، والّنص التنصيص : السير الشديد والحث، ونصّ كل شيء مُنتهاه، ونصّ القرآن ونصُّ السُّنَّة: أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام" [3].

بناءً على ما سبق، لم يستخدم العرب المصطلح "تناص" في اشتقاقاتهم أو بالمعنى الحديث له، وهذا لا يعني أن الشعراء لم يكونوا متأثرين ببعضهم بعضًا، بل على العكس تمامًا، فالرجوع إلى أشعار القدماء يؤكد استلهام كل شاعر لشعر غيره من الشعراء وتوظيفه، وفي هذا يقول كعب بن زهير، وهو من الشعراء المُجَدّدين :

ما أرانا نقول إلاّ رجيعًا ومُعادًا من قَوْلنا مَكْرورًا[4]

أمّا النص في "القاموس المحيط" للفيروز أبادي فلم يختلف كثيرًا؛ فقد عرّفه صاحبه بقوله: "نصَّ الحديث إليه رفعه، وناقته استخرج أقصى ما عندها من السَّير، والشيء حرّكه، ومنه فُلان ينصُّ أنفه غضبًا وهو نصّاص الأنف، والمتاع جعل بعضه فوق بعض وفلانًا استقصى مسألته عن الشيء، والعروس أقعدها على المنِصة بالكسر، وهي ما تُرفع عليه فانتصت والشيء أظهره، والشِّواء ينصُّ نصيصًا

---

[1]. نبيل علي حسنين : التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، دار كنوز المعرفة، الأردن ، ط1، 2010، ص(15-16).

[2]. رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للتشر، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1986، ص(85).

[3]. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد السابع، مادة نَصَّ، ص97

[4].كعب بن زهير: الديوان، صنعه الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور حنّا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994 ص(123) .

صَوَّت على النار والقدر غلت، والمَنصَّة بالفتح الحَجَلةُ من نصَّ المتاع، والنص الإسناد، ونصص غريمه وناصه استقصى عليه وناقشه، وانتص انقبض وانتصب وارتفع"[1].

"ويمكن إرجاع الدلالات المتعددة في تعريف التناص إلى"الارتفاع" أي: رَفْعُ الشيء وإظهاره، وإلى "الإسناد" أي: إسناد الحديث إلى قائله، وإلى " السُّرعة " أي: السير الشديد، وإلى " التراكم" أي: جعل المتاع بعضه فوق بعض"[2] .

لم تخرج المعاني الواردة في "القاموس المحيط" للفيروز أبادي عن المعاني السابقة، فمن الدلالات الواردة في هذا المعجم" الارتفاع، والحث على السير، وجَعْل المتاع بعضه فوق بعض، واستقصاء المسألة، وإظهار الشيء والإسناد والاستقصاء، وبهذا فإنّ الدلالات المستخدمة في المعاجم العربية القديمة تختلف عن الدلالة التي يتم فيها استخدام مصطلح " التناص" في العصر الحديث .

التناص اصطلاحًا

والنّص عند جوليا كريستيفا "خطاب مُتعدِّد اللسان أحيانًا ومُتعدد الأصوات غالبًا، من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها"[3] والنص كذلك" إنتاجية تعني ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى محفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[4] ، وبهذا يتشرَّب الكاتب النصوص السابقة ويُعيد صقلها وصياغتها من جديد بما يتناسب وخبرته وتجربته الخاصة، حيث يتم استدعاؤها لتوافقها أو اختلافها مع التجربة والموقف الخاص؛ ما يُمكِّنه من الرجوع إلى نصوص عديدة، وسِعة اطلاعه وثقافته وآلية التوظيف واختيار المكان المناسب في التوظيف، هي الكفيلة بأن يكون التناص موفقًا وذا رسالة واضحة .

أما رولان بارت، فقد تحدث بدوره عن التناص قائلًا :" إنّ التناصية في حقيقتها هي استحالة العبث خارج اللامتناهي، سواء أكان ذلك النّص، بوست، أم جريدة يومية، أم شاشة تلفزيون، فالكتابة تُبدع المعنى، والمعنى يُبدع الحياة"[5]، وهنا تتلاشى الحدود بين النص والنصوص الأخرى، وتتسع دلالة التناص، حيث تذوب النصوص في بعضها بعضًا، ويصبح النص غنيًا بالمعاني والدلالات والأحداث، وعلى الرغم من تفرد العمل بخصوصية معينة، فإنه يتصل بشكل أو بآخر مع النصوص الأخرى التي يمتصها ويُذيبها في النص الجديد .

---

[1].الفيروز أبادي (817هـ) ، القاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، ج2، 1978، ص(317)، مادة نَصَصَ.

[2].إبراهيم نمر موسى: آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط1 ، 2005، ص (13).

[3]. جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص (13).

[4].المصدر السابق، ص(21).

[5]. رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، ط1 ، 1992 ، ص(70).

وحداثة المصطلح هي التي تؤدي في نهاية الأمر إلى عدم وجود تعريف محدد لمفهوم التّناص، ومن هنا يقول عبد العزيز حمودة :" لقد أثارت كلمة التناص جدلاً نقدياً شغل الحداثيين، وتجلى هذا الجدل في المصطلح" intertextuality "، وربما يكون أحد أسباب هذا الجدل في العربية غرابة المصطلح النقدي الذي نقلت إليه، فأحيانًا تُترجم إلى تناص، وأحيانًا أخرى تترجم بَيْنصّية، وهذه الترجمة الأقرب، فكلمة بين (inter) ونص (tex)، فيكون التعبير الأكثر دقة (بين – نص)، وهو بهذا يختلف عن النَّصية "textuality "، ثم أصبحت تستخدم كلمة النَّصيَّة للدلالة على التناص أو البَيْنصيَّة"[1] ، وهنا ينفتح النص ليحمل آثار نصوص أخرى يحاورها ويُعدِّل فيها، ينفتح النص على تفسيرات متعددة ، يتلاشى عندها النص المغلق، وتتعدَّد الأصوات داخل النص الأدبي الواحد .

فالتناص هو" تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلًا وظيفيًا، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها، وكأنها حطام لمعدن ما، أو حطام لعدد من المعادن أعيد تشكيلها وصياغتها تشكيلًا جديدًا بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادّة وبعض البُقع التي تشير أو تومئ إلى النَّص الغائب.[2]

أنواع التناص

لم يتفق الدارسون على وضع حد نهائي لمفهوم التناص، وفي الوقت نفسه لم يتفق هؤلاء على تحديد أنواعه،" فقد يُقسم التناص إلى نوعين رئيسين، هما: التناص المباشر، والتناص غير المباشر، أمّا المباشر فهو الاقتباس الحرفي للنصوص، وأمّا غير المباشر فهو الذي يتضمن فيه النص تلميحًا أو إيحاءً"[3]، وهذا يعني أنّ الكاتب أو الأديب قد يلجأ إلى استخدام التناص الظاهر الذي يسهل على القارئ معرفته واكتشافه دون عناء، بأن تكون ألفاظه أو معانيه واضحة ومألوفة له، أو أن يلجأ إلى إخفاء الألفاظ

[1].عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البينوية إلى التفكيك، ترجمة عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص(316).
[2]. خليل الموسى: التناص والأجناسيّة في النّص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكُتاب العرب بدمشق، العدد305، أيلول، 1996، ص(1)

[3].أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص(29) .

أو المعاني، فلا يستطيع القارئ العادي التعرف إليها واكتشافها، بل تكون لمن امتلك خبرة ودُربة تُسَهِّل عليه الوصول إليها.

أمّا خليل الموسى فقد تحدث عن "تناص الموافقة، أو الاقتداء، أو التشاكُل، الذي يتم فيه التوافق بين النص الغائب والنص الحاضر إلى حد ما، ويقابل هذا النوع من التناص نوع آخر، أطلق عليه تناص المخالفة أو المعاكسة، الذي يخالف فيه النص الغائب النص الحاضر، وقد تقتصر المخالفة على المبنى، أو تمتد لتشمل المبنى والمعنى"[1]، ومهما اختلفت تقسيمات التناص وتفريعاته، فإنها تقود في نهاية المطاف إلى المعنى نفسه، وهو العودة إلى معارف سابقة، وإعادة إنتاجها وصياغتها من جديد وفق رؤية وإبداع خاص .

و"قد ميّزت جوليا كريستيفا بين ثلاثة أنماط من التناص، هي :

أ- النفي الكلي، حيث يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية ، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا.

ب-النفي المتوازي: وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه ، وهذا لا يمنع أن يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدًا .

ج- النفي الجزئي : وفيه يكون جزء واحد من النص المرجعي منفيًا"[2].

أمّا شرحبيل المحاسنة، فقد وقف في بحثه عن التّناص على التّناص الحرفي والتّناص الإيحائي، من خلال دراسته لشعر أبي نواس، ومدى استدعاء الشاعر للشّعراء السّابقين، وكيفية إذابته تلك الأشعار في ثَنايا قصائده، أما النوع الأول فهو" التناص الحرفي، الذي يُعد أدنى مستوى من التناص الإيحائي، ويشمل هذا النوع الاقتباس والتضمين، ويقوم الشاعر هنا بتضمين شعره كلامًا مُقتبسًا من شاعر آخر دون تحوير أو تغيير، وبهذا يفقد الشعر عنصر الإيحاء والقوة، ويقل فيه عنصر المفاجأة"[3]، كقول "أبوخالد: "هل غادر الشعراء، قفا نبكِ، في عينيَّ قذًى".

أمّا النوع الآخر، فهو "التّناص الإيحائي الذي يتجلى بالذَّوبان الذي لا يظهر منه إلا إشارة أو تلميح في نص المنشئ، فيعتمد على الإيماء دون التصريح، ويعتمد المعنى دون اللفظ، ويتوقف هذا النوع على ثقافة القارئ النموذجي"[4]، ومثال ذلك قول "أبو خالد":" ثلاثائي رمت أردانها حولي".

"وتتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حِدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا؛ بحيث كلما كانت الخاصِيَّة غير مُنْتَظَرة كان وقعُها على نفس القارئ أعمق" [5]، ومعنى هذا أن التكرار دون تغيير

---

[1].خليل الموسى، التناص ومرجعياته، المعرفة، العدد 476، ص (107).

[2]. جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص (78 – 79).

[3].شرحبيل المحاسنة ، التناص الحرفي والإيحائي في شعر أبي نواس ، مجلة جامع الأزهر بغزة ، سلسلة العلوم الإنسانية ،2011، م13 ، العد 1 ، ص(66).

[4].شرحبيل المحاسنة ، التناص الحرفي والإيحائي ، ص(370).

[5].عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية ، تونس ط3، 1982، ص(86)

وتحوير يُفقد الكلمات أو الجمل طاقتها التأثيرية التي يمكن أن تُحدثها في نفس القارئ أو المُتلقي، فميدان النص هو القارئ أو السامع، ولا نص بدون قارئ .

وبما أن الشعر يفقد قوته ورَونَقَهُ في التناص الحرفي؛ لأن الأديب يستدعي التراث القديم بشكل مباشر ولا تظهر شخصيته فيه، فإنه يتوجب عليه أن يغني ثقافته باستمرار بموروثه، حتى يستطيع حوار تلك النصوص بقوة، يتوصل من خلالها إلى التأثير في المتلقي ويقوده إلى التفاعل مع نصه الجديد، وهنا تتحقق جمالية النص.

الفصلُ الأوَّل

التَّناصّ الدّينـيّ

التَّناص القرآني

أوَّلًا: الشَّخصيات القرآنيَّة

ثانيًا: التّناص مع الآيات القرآنيّة العامة

تقديم

التناص الديني

لقد كانت كتب الأديان السماوية عبر كل العصور و الأمم مصدر إلهام للأدباء والشُّعراء، إذ استمدوا منها موضوعاتهم و نماذجهم و صورهم الأدبية، ذلك لأنها تُعَدُّ من المرجعيات الدلالية الأوفر حظًا والأكثر حضورًا في الشعر العربي، إضافة إلى قدرتها الكبيرة على التأثير في الوجدان الجمعي، من خلال تفسيرها لكثير من قضايا الكون وظواهره التي تأخذ في العادة حيّزًا كبيرًا من تفكير الإنسان في كل

العصور، وهذا ما دعا الكثير من الشعراء إلى استلهامها وتوظيفها في أشعارهم، للتعبير عن معاناتهم و قضاياهم في مواقف مشابهة لتلك التجارب السابقة.

"تُعدُّ كتب الأديان السماوية الثلاثة، القرآن والتوراة والإنجيل، رافدًا مهمًا من روافد التجربة الشعرية الحداثية لدى الشعراء الفلسطينيين، حيث استقوا من آياتها القدسية العامة، وشخصياتها النبوية والدينية الثّرّة، ما جعلهم يفجرون طاقاتها الدلالية، ويكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤيا شعرية، تتجاوز معطياتها المعروفة، إلى إنتاج دلالات، تستوعب الحاضر وأبعاده، وتعبر عن المستقبل وطموح الإنسان في تحقيق أحلامه الوطنية والوجودية على أرضه، وبذلك استطاعوا خلق بديل موضوعي ومستقبلي، لا يوازي الحاضر التاريخي السلبي للأمة العربية رغم اعتمادهم على معطياته، إنما تجاوزوه وطرحوا تصورًا شعريًا لواقع بديل منه، يكتنز بجوانب إنسانية وقيم أخلاقية متعددة وعلى رأسها حرية الإنسان، أو على الأقل عمدوا إلى تعرية الواقع وفضحه، ووازنوا بين إشراق الماضي وانطفاء الحاضر، في حركة تتَّسمُ بالتَّخطي لصُنْع مستقبل إنساني أفضل".[1]

وتتداخل نصوص الشاعر" أبو خالد" مع النصوص الدينية بحيث تنسجم تلك النصوص مع السياق الشعري المناسب لواقع الشاعر والشعب الفلسطيني، وقد جاء استحضار تجارب الماضي في وقتنا الحاضر وتوظيفها لتؤدي غرضًا فنيًا أو فكريًا مناسبًا، فتظهر نصوص متعددة من الكتب السماوية وخاصة القرآن، المرجع الثقافي الأول، بغزارة في شِعْر الشاعر، فتندمج وتتداخل ضمن سياقات مختلفة، تُثري الأفكار المطروحة، وتكشف عن رؤية الشاعر للماضي والحاضر والمستقبل ، وتكشف كذلك عن سعة اطلاعه وعلاقته بالموروث الديني .

وقد يتناص الشاعر مع تلك النصوص الدينية بشكل مباشر أو غير مباشر، فقد يستدعي بعض النصوص دون تغيير فيها، فيوظفها بِلُغَتِها أو أسلوبها دون أي تحوير، وقد يكون تناصّه لنصوص أخرى بشكل غير مباشر؛ ما يتطلب قارئًا على علاقة جيدة بالأحداث والوقائع الدينية، حتى يستطيع الوقوف على المغزى الذي يسعى الشاعر لإيصاله إلى المتلقي .

واستدعاء الشعراء للموروث الديني، ليس بالموضوع الجديد، فقد سبق أن قام الشعراء منذ العصور القديمة بتوظيف آيات القرآن وأسماء الأنبياء في أشعارهم، للكشف عن أفكار خاصة بهم تتشابه وتلك الآيات، ها هو المتنبي يقول :

أنا في أُمَّةٍ تداركها الله غريبٌ كصالحٍ في ثمود[2]

فالمتنبي _هنا_ يوظف النبي صالح وقومه ثمود بالرجوع إلى القرآن، لحال المشابهة بينه وبين النَّبي، و لشعوره بالغربة بين أبناء جِلدته، في رحلته من الكوفة إلى حمص ثم إلى مصر.

[1]. إبراهيم نمر موسى ، آفاق الرؤيا الشعرية، مرجع سابق، ص (69).
[2]. المتنبي، (354هـ)، الديوان، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، 1983، ص(22) .

لهذا تتنوع أشكال التناص في دواوين الشاعر؛ ما يزيد النص رونقًا وجمالًا، فتارة يلجأ إلى التناص في اللفظ، وتارة في المعنى، وأخرى في الإيحاء والدلالة، وكل تلك الأشكال، لا تأتي إلا لتُعبّر عن نفسية الشاعر ومأساته في طريق البحث عن الحقوق المغتَصَبة. وبما أن" كل نص هو حتمًا تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1] فقد تستوعب نصوص الشاعر النصوص الدينية الموروثة، وتتحاور معها، وقد تختلف دلالة النص القديم بناء على خصوصية الموقف والصياغة .

وهكذا يُشكل التناص الديني على اختلاف مصادره وأشكاله مرجعًا مهمًا يستوحيه أبو خالد، ويعود إليه في محاولة لتصوير معاناته ومعاناة الشعب الفلسطيني بشكل عام، وليكشف عن تجربة خاصة عاشها في منفاه وغربته وحِلّه وترحاله كجزء من قضايا الآلاف من أبناء جلدته وتجاربهم، وبهذا ترتبط القضايا الدينية التي يستدعيها الشاعر ويوظفها في شعره بالقضايا السياسية التي أصبحت جزءًا من الهواء اليومي الذي يحافظ على بقاء الفلسطيني حيًّا، في سبيل تعميق تلك القضية في نفس المتلقي.

أوَّلًا: التناص القرآني

"يُعدُ النص القرآني مصدرًا مُهمًا من مصادر التعبير الشعري وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبة؛ فقد تأثر الشعراء الفلسطينيون بأسلوب القرآن الكريم، واستثمر هؤلاء الشعراء ثقافتهم الدينية بشتى الطرق التي تناسب تجاربهم ورؤيتهم"[2]، وقد شكل "التراث الديني مرجعية دلالية لها حضورها القوي والفعّال في القصيدة العربية المعاصرة، لخصوصيته وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه، والتأثير في الوجدان الجمعي، لأن المعطيات الدينية تُشبع الإنسان وتُرضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[3]، وهذا ما دعا الشعراء في العصر الحديث ،

[1]. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشر يحيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1988، ص (15).
[2]. نبيل أبو علي ، في نقد الأدب الفلسطيني ، دار المقداد للطباعة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطيني ، غزة ، ط1 ، 2001 ، ص(116).
[3]. انظر: عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، ودار الكندي ، بيروت ، ط1 ، 1987،ص (35).

ومنهم خالد أبو خالد إلى امتصاص العديد من دلالات القصص القرآني عن طريق محاورته لشخصياته واستثمار قصصه في المواقف المشابهة لتلك المواقف السابقة، وإعادة صياغتها بطرق خاصة تتناسب والواقع النفسي الذي يعيشه، وتجربته الخاصة .

ويتناص الشاعر مع الكثير من شخصيات الأنبياء في قصائده؛ فهو يتناص مع قصة (آدم، يوسف، يونس، أيوب، عيسى، إبراهيم، إسماعيل، موسى، نوح عليهم السلام)، وكأن واقع الحال بين هؤلاء الأنبياء والشاعر متشابه، فلكل نبي رحلة طويلة محفوفة بالمتاعب والمشاق، في سبيل إيصال رسالته، وكذلك الشاعر فقد عانى الأمرين لإقناع العالم بعدالة قضيته ورسالته.

الشخصيّات القرآنية

آدم عليه السَّلام

من الشخصيّات القرآنية التي أثّرَتْ في الشاعر، شخصيّة آدم عليه السّلام، أوَّل أنبياء الله المُستَخلفين لِعَمارة الأرض، وهو الذي أمَرَ الله الملائكة بالسجود له، سُجود تحيّة واحترام، أغواه الشيطان بالأكل من تلك الشجرة فكان سببًا في خروجه من الجنّة، وقد كان حاضرًا في أشعار "أبو خالد " عندما استدعاه في قصيدة" عُرس الأرض ":

لم نأكل تفاحة آدم
لكن أقسمنا
أن نُحيي الأرض
عِناقًا
حُبًّا
ونصير لها أوفى بشرٍ
نأكل خبزَ القمحِ المعجونِ بشوقِ الأرضِ لمن هجروها
زمنًا لم تُزهرْ فيه
ولم تمنحْ سنبلةً يقطفها الجاثي في الجنة
والجاهلُ أنّ الجنة ما كانت إلا في الأرضِ
الأرضِ
حبيبتنا
نحتملُ اللعنةَ نقبل بالحرمانِ من النهرينِ
ونهبطُ .. نبدأ من حرمونْ [1]

[1] . خالد أبو خالد، الديوان، بَيْت الشِّعر الفلسطيني، رام الله- فلسطين ، ط1، 2008، ج1، ص(55 -56).

يتناص الشاعر في الأبيات السابقة مع قوله تعالى: " وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ" (البقرة : 35)[1].

"معلوم من سياقات القرآن أن الشَّيطان قد وَسْوَسَ لآدم"[2] ، وخاطبه بقوله له :" فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آَدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى"[3] فأكل منها آدم بعد أن أزلَّهُ الشيطان، فكان هذا سببًا في خروجه من الجنّة، ونزول آدم عليه السّلام إلى الأرض كان من باب العقاب له على عصيانه أوامر ربه، أما خروج الفلسطيني من وطنه وأرضه، فهو خروج من جنة الأرض "فلسطين" إلى بلاد الشتات والضياع . وإذا كان خروج آدم من الجنة ثم نزوله بهدف إعمار الأرض، فأبو خالد لم يرتكب أي خطيئة، ويتضّح ذلك في قوله:"لم نأكل تفاحة آدم"، أي، أنّه لم يرتكب خطيئة ليُلقى به خارج وطنه، ومع ذلك يُقسم ورفاقه على أن يُحيي الأرض التي حُرم منها وأخرجَ منها " لكن أقسمنا أن نحيي الأرض"، بُحبه وعناقه ووفائه لها، وهنا تظهر المفارقة في علاقة آدم والفلسطيني بالأرض. فآدم نزل إليها نتيجة ذنبٍ اقترفته يداه، أمّا الفلسطيني فقد أُخرج منها وعنها دون ذنب، فالجنة بالنسبة للفلسطيني هي ليست الجنة الموعودة في السماء ولا في المنفى، بل هي تلك الأرض التي تربى وترعرع فيها، لذلك فهو على استعداد لأن يتخلى عن كل جَنّات العالم، و يتقبَّلَ اللعنةَ و الحرمان من أنهار الجنة، ليبدأ النزول من جبل حرمون في لبنان إلى جنته فلسطين، لتبدأ عملية العودة والتحرير .

يُضاف إلى ما سبق، فقد كان نزول آدم من الجنة إلى الأرض منفردًا، أمّا خروج وتهجير الفلسطيني فقد كان تهجيرًا لمُدُنٍ وقُرَىً بأكملها وبشكلٍ جماعي لا إراديّ، وبالإرادة والعزيمة سوف يعود الفلسطينيون كلّهم إلى وطنهم، لأن خبز القمح المعجون بِشَوْقهم إلى الوطن ما زال يبعث فيهم الحياة، و يتّضح ذلك من صِيَغ الجَمع المستخدمة في الأفعال المضارعة، الدّالة إلى أنَّ فِعْل العودة والنزول لن يكون فرديًا، ومثال ذلك قول الشاعر: "نحيي، نصير، نأكل، نحتمل، نقبَلُ، نهبط، نبدأُ"، وفي تكرار صيغ الفعل المضارع التي تمَّ توظيفها مراوحة بين المنصوب والمجزوم والمرفوع، وكأنَّ قضية عَوْدَتِنا يعتريها المدُّ والجَزْر لكنَّها مستمرَّة، وسوفَ تُوتى أُكُلها ولو بعد حين.

إبراهيم وإسماعيل عليهما السَّلام

ليس من باب الصُدفة أن يتناصّ أبو خالد مع خليل الله وابنه إسماعيل عليهما السلام، لأنه استدعى أكثر الشخصيات ثباتًا في سبيل رسالتهم، فإبراهيم عليه السلام الذي كان يتوق لرؤية مَن يُبدّدُ وَحْشته وغُربته، امتثل لأمرِ ربّه تاركًا ابنه وزوجه في مكان موحش لا أنيس فيه، وكذلك فإنّ امتثال هاجر، يهدف إلى تعزيز الثّبات و الصّبر في مواجهة أعتى الأزمات وأشدّها، وما تسليم إسماعيل عند

[1] . القرآن الكريم: سورة البقرة، آية (35)
[2] . ابن كثير، البداية والنهاية ، حققه و خرّج أحاديثه وعلّق عليه محي الدين ديب، دارابن كثير، دمشق- بيروت، ط2، 2010 ، ج1، ص(177).
[3] . القرآن الكريم، سورة طه، (آية :22)

الذّبح إلّا عنوان للتَّحمُّلِ والصبر، لهذا، فقد تناصّ الشاعر مع قصة إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السَّلام في قصيدة

" نقوش محفورة على مِسَلَّة الأشرفية":

ألقاكِ ذبيحًا وحزينة

– خطوتي اغتيلت على حضني طفلة [1]

ثم يقول : وأبي

مسح السكين

إيه ... إبراهيم إنّي نادم

يؤسفني أني أطعتُكْ

ما فداني الله

أو أبي

–أيها العيد الذي يذبحني أهلي

على عتبتهِ

في كل عام

إنني إسماعيلُ

لحمي ليس يؤكلْ [2]

فالشاعر هنا يتناص مع قصة إبراهيم عليه السلام وزوجته هاجر وابنه إسماعيل الذي رأى في المنام أنَّه يذبحه، فهو يتناص مع قوله تعالى:" فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ"[3]، وقوله تعالى: "وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ "[4] ويذكر الله تعالى عن خليله إبراهيم" أنه لمّا هاجر من بلاد قومه سأل ربه أن يهبَ له ولدًا فبشره الله بغلام حليم ، وهو إسماعيل عليه السلام ، لأنه أول من وُلِدَ له على رأس ست وثمانين سنة من عمر الخليل ".[5] "وهذا اختبار من الله عزّ وجلّ لخليله في أن يَذبح هذا الولد العزيز الذي جاءه على كِبَر، وقد طعن في السن، بعد أن يُسكنه هو وأمه في بلاد قفر، ووادٍ ليس به حسيس ولا أنيس، ولا زرع ولا ضرع، فامتثل أمر الله في ذلك، وتركهما هناك ثقة بالله وتوكلًا عليه فجعل الله لهما فرجًا ومخرجًا، ورزقهما من حيث لا يحتسبان."[6]

---

[1]. خالد أبو خالد ، الديوان ، ج1 ، ص(137).

[2]. المصدر السابق، ص (138 – 139).

[3] . القرآن الكريم: سورة الصافات، (آية :102).

[4] . القرآن الكريم: سورة الصافات،(آية:107).

[5]. ابن كثير ، (744 هـ) ، قصص الأنبياء، تحقيق عبدالحي الفرماوي، دار الطباعة و النشر الإسلامية، القاهرة، ط5، 1997، ص(202).

[6]. المصدر السابق ، ص (203).

ويتضح التناص من خلال الربط بين قصة إسماعيل عليه السلام الذي أُخرِجَ وأُبعِدَ عن وطنه وأرضه إلى أرضٍ خالية مقفرة، وقصة الشاعر– الفلسطيني– الذي هُجر كذلك قسرًا عن وطنه وأرضه، وكلاهما لاقى ما لاقى من أصناف العذاب والحرمان، فالفلسطيني أخذ يتنقَّل بين منافي الأرض وأقطارها في سبيل البحث عن أمنه ولقمة عيشه التي لا يُفارق الذل طعمها، وكذلك الحال بالنسبة لأم إسماعيل عليه السلام (هاجر) التي أخذت في السعي بين الصفا والمروة باحثة عن لقمة أو شربة ماء لسد رمقها ورمق طفلها .

وتتشابه رحلة إسماعيل الذي خرجَ وأمّه من فلسطين إلى مكة المكرمة امتثالًا لأمر أبيه، وأوحي إلى إبراهيم بذبحه"وأبي مسح السكين...إيه إبراهيم إنّي نادم"، برحلة الفلسطيني إلى كل أصقاع الأرض، تلك الرحلة التي تظهر معاناة الفلسطيني؛ إذْ لجأ الشاعر إلى توظيف بعض الجمل الدالة على استمرار فِعل القتل بِحقّ أبناء الشعب الفلسطيني، من ذويهم وأهلهم وليس من أعدائهم. يقول:"أيّها العيد الذي يذبحني أهلي، على عتبته، في كل عام"، فالمضارعة في جملة يذبحني تومئ باستمرار الفعل والحدث، وقوله: في كل عام دلالة على استمرار الحَدَث دون انقطاع، ليعمق الصورة في نفس المتلقي.

إسماعيل عليه السلام الذي هُجّر عن وطنه بلاد الشام إلى مكة المكرّمة، استطاع بإرادته وصبره وإيمانه بربه أن يتخلص من خوفه وجوعه، فامتثل ولم يخرج عن أمر ربّهِ وأمر أبيه في ذبحه تصديقاً لرؤياه، فافتُدِيَ بكبش أو "بذِبْح عظيم"، بعد أن راح إبراهيم يُمرّرُ سكينه على رقبة ابنه، وكانت أمه الحامية والحاضنة لطفلها، حين تخلّى أبوه عنه بأمرٍ ربانيّ، وتركه وزوجته في وادٍ غير ذي زرع، أمّا الفلسطيني الذي كان وما يزال يُذبَّح يومًا بعد يوم، في أرضه وخارجها، لم يجد مَنْ يفتديه "ما فداني الله أو أمي حمتني"، فحتى أهله و"أمّه" أي أمّته العربية التي من المفترَض أنْ تفتديه وتُدافع عنه، فقد أسهمت في ذبحه على أعتاب العيد في كل عام،"أيها العيد الذي يذبحني أهلي"، ومن هنا بات الفلسطيني رمزاً للتضحية عن الأمة العربية، فسالت دماؤه قربانًا للحرية والوطن المنتَظَر، وفي حالة الذّبح الأولى التي لم يتحقق فيها الفعل"ذبح إسماعيل عليه السلام"، وحالة الذّبح الثانية التي مازال الفعل فيها مستمرًا "ذبح الشعب الفلسطيني"، كان الأهل هم الفاعل الأساسي في الحدث، ومع ذلك، فإن الشاعر على يقين بأن لحمه مرٌّ، وحتى لو ذبح كل يوم، فلن يكون لقمة سائغة في أفواه أولئك الذين تاجروا بدمائه وقضيته .

وكذلك، فإنَّ توظيف إسماعيل وبشكل مباشر ووصوله نهاية الرحلة المحفوفة بالمخاطر إلى السَّكينة، وبنائه الكعبة في المكان الذي كان يشعر فيه بالخوف والرهبة، لهو تأكيد بأن رحلة الشعب الفلسطيني ستقطفُ ثمارها ببناء دولة فلسطين في أكثر الأماكن طُهرًا حتّى ولو بعد حين.

يوسف عليه السَّلام

أمّا سيِّدُنا يوسف عليه السلام، فقد تم توظيفه في أربعة مواقع من قصائد الشاعر، في إطار توظيف القصة المبنية على رؤياه، تلك الرؤيا التي قادته لأن يكون وحيدًا في رحلته، بعيدًا عن إخوته وأمه

وأبيه، يُجابه المخاطر والتحديات دون شريك، وبهذا يصبح يوسف الذي يمثل الشعب الفلسطيني بشكل عام، الحَرْبَةَ التي تواجه المدافع الإسرائيلية، بعيدًا عن كل تلك الترسانة العربية الصدئة، لهذا يلجأ الشاعر إلى توظيف شخصيّة يوسف عليه السّلام لِما في قصته من دلالات رمزية وإيحائية مُعبرة عن هموم الفلسطيني في وطنه وخارجه، عندما يُصبح في غيابة الجُب وحيدًا دون معيل إلا الله، يقول الشاعر في قصيدة " العبور نهارًا ":

ضريرٌ أنا اليوم
حُطّي بعيني عينيك
دربي تعثرت فيه طويلًا
تلمست جُدرانه المغلفات
بكيت
وأقعيت في جُب يوسف
ناديت.. يا إخوتي
وناديت ربي في حوت يونس
ما ردّ ربي
ولا إخوتي
وكنت كأيوب وحدي
دون رفاق يدلون للبحر خطوي.[1]

لا تقتصر الأنا المتكررة في معظم الأسطر السابقة على عدم وجود الصديق والرفيق عُكازة الشاعر في تلك الظروف الصعبة، وإنما تجاوز ذلك إلى استخدام كلمة "ضرير"، وهي خبر مقدَّم، فالخبر اسم ظاهر، والمبتدأ المؤخر ضمير منفصل، والضمير أعرف المعارف، وتقديم الخبر يضفي دِلالات جديدة في النَّص، وكلمة ضرير توحي بأنَّ طريقه مُظلمة، حيث لم يعد يهتدي إلى دربه الذي تعثر فيه طويلًا، لهذا يلجأ إلى التناص مع شخصية دينية عرفت آنذاك بتوحدها مع ذاتها لعدم وجود المؤنس والرفيق خاصة عندما ألقي به في البئر، فشخصية يوسف عليه السلام خير تمثيل لواقع الشاعر، فيوسف الذي تخلى عنه إخوته وقرروا نَفْيَهُ من هذه الحياة، وإبعاده عن حياة الاستقرار والهدوء والحب، فألقوه في غيابة الجب وبات وحيدًا تتلاطمه المخاوف من كل جانب لولا رعاية الله له، كان في أحلك الظروف وأصعبها، ولم يلجأ سوى لله تعالى الذي سيّر له سُبُل النجاة وعُلُوّ الشأن، والشاعر في قوله " وأقعيتُ في جُبِّ يوسف" يتناص مع قوله تعالى: " قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ "[2].

[1]. خالد أبو خالد ، الديوان ، ج2 ، ص168-169
[2] . القرآن الكريم: سورة يوسف (آية :10)

بدأ الشاعر الأسطر السابقة بضمير منفصل للدلالة على المتكلم المفرد وهو" أنا "أي الذات الشاعرة، ثم يعود ليستخدم الضمير المتصل الدال على الإفراد في كل بيت من أبيات المقطوعة السابقة، "بِعَيْني، دربي، تعثرتُ، تلمستُ، بكيتُ، أقعيتُ، ناديتُ، إخوتي، ربي، وحدي"، ويستخدم كذلك الفعل ناديتُ مرتين للدلالة على عدم وجود مَن يستجيب لندائه، إضافة إلى أنَّ فعل النداء مستمرّ منذ سنوات خَلَتْ دون أن يجد آذانًا صاغية، وكذلك الحال بالنسبة لكلمة "إخوتي" التي كررها مرتين للدلالة على بحثه عن معنى الأخوة المفقودة أو الضّائعة، وقد مال الشاعر إلى توظيف كلمة إخوتي ولم يستخدم أخوتي أو الإخوان، "لأن الإخوة تدل على الكثرة وآصرة الدَّم والنسب، أمّا الأخوة أو الإخوان فإنهما تدلان على القلة، وتفتقران إلى آصرة الدم والنسب، وبهذا تكون كلمة "أخوة" في جسد النَّص بؤرة مركزية و إشعاعية، توحي بِعُمق العلاقة التي تربط بين الذات الشاعرة وشعبها العربي"[1].

إنَّ استخدام الشاعر لضمير المتكلم المفرد المتصل أو المنفصل، لم يأتِ عَفْو الخاطر، وإنَّما لقناعته وإدراكه أنّ الشعب الفلسطيني أصبح وحيدًا في هذه المواجهة الصعبة، وقد تخلّى عنه القريب قبل البعيد، وفي هذا تحفيز لهذه الأنا كي تُدرك مصالحها ولا تركن إلى غيرها في إيجاد ذاتها، لتبحث عن حريتها وهويتها واستقلالها بعيدًا عن تلك العلاقات المزيفة مع الأخوة والجيران الذين يتحكم غيرهم بمصائرهم وقراراتهم.

يلاحظ لجوء الشاعر للربط بين أنبياء ثلاثة في مقطوعة واحدة، وهم "يوسف، يونس، أيوب"، وكل واحد من الأنبياء السّابقين عاني أشد المعاناة في سبيل إيصال رسالته، فيوسف عليه السلام ألقي به في غيابة الجب، ويونس عليه السلام الذي لُقِّبَ بِذي النّون أو صاحب الحوت، التقمه الحوت امتثالًا لأمر الله دون أن يصيبه الأذى، وكذلك الحال بالنسبة للنّبي أيوب عليه السَّلام، الذي عانى سنين طويله في مرضه، واستدعاء الأنبياء الثلاثة في المقطوعة ذاتها، يكشف عن معاناة طويلة، وعِظات وعِبَر، وإيمان عميق في رعاية الله لهم جميعًا.

يقول في قصيدة " عُرس الأرض ":

قُبلةٌ ودم

– ماذا على قميصك العتيق ؟

– دم

– ماذا يُزنر العنق

دم وياسمين

– ماذا غرست في الصّوان ؟

[1] .إبراهيم نمر موسى، تضاريس اللغة و الدلالة في الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1،2013، ص(93) .

وقفتي وعيدَ دم

– ماذا لديكِ غيرُ الدَّم

– بحرُ دم.. [1]

يستدعي الشاعر قميص يوسف عليه السلام، الذي تلطخ بدماء شاة ذبحها إخوته للتَّستُّر على جريمتهم "وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ "[2]، عندما قال:" ماذا على قميصك العتيق ، دم"، وهذه الدماء لم تكن دماء حقيقية، بينما تلك الدماء التي سالت من جِراح شهدائنا وجرحانا، وارتوت بها الأرض الطهور لم تكن كذلك، وإنما كانت دماء مُتلازمة ومعطرة برائحة الياسمين "دمٌ وياسمين"، فامتزجت هذه الدماء بثرى الوطن الباحث عن الحرية.

إن استدعاء قصة يوسف عليه السلام لم يكن عفو الخاطر، فقميصه عليه السلام يحمل بين طياته الممزقة دِلالاتٍ متعددة؛ فهو دليل براءته أوّلًا، علاوة عن ستره وحمايته لصاحبه صيفًا و شتاءً، وهو دليل على تنكُّر الإخوَة لروابط الأُخوّة والقرابة والدم، وفي الوقت ذاته، هو الشاهد الرئيس الذي يدين الأخوة في جريمتهم بحق أخيهم، إضافة إلى الأثر الإيجابي له، فهو شرارة التغيير نحو الحرية والحياة الكريمة، وهو دليل على زوال الظلم والظَّلام؛ فبه استطاع يعقوب عليه السلام، الذي لم يتسرَّب اليأسُ إلى قلبه سنين طويلة أن يُبصر النور من جديد، وفي هذا يقول عزّ وَجَلَّ" اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا"[3]، ما يقود إلى الإيمان بأن فلسطين الوطن والأم لن تنال حريتها إلا بالصَّبر و التضحية بالغالي والنفيس، إذ لم تتكلل أي ثورة في العالم بالنجاح بعيدًا عن التضحيات والدماء والشهداء والجرحى، وما وصول يوسف عليه السلام إلى غايته ومبتغاه بعد أن كان سلعةً تُباع و تُشتَرى وبِثمَنٍ بخس، إلا دليل على انتصار الحق وصاحبه، ولو بعد حين.

يقف الشاعر على ما آلت إليه فلسطين، بعد أن باتت وحيدة في مواجهة المحتل، وبعد أن تتابعت قوافل الشهداء على مَذبح الحرية، وانتشرت رائحة الدم في كل مكان، ما دعا الشاعر إلى توظيف كلمة " دم " ست مرات في أبيات متتالية لتعميق ما يرمي إليه من الواقع الفلسطيني المعيش الملون بالدم، فَتارةً يستدعيها منفردةً "دم" دون ربطها بكلمات أخرى، ليقول لنا إنّ دماء الشعب الفلسطيني باتت وحيدةً في مواجهة المحتلّ، ويربطها بالياسمين"دم وياسمين"، ذلك لأن رائحة الدم لم تعد كريهة كعادتها، بل معطرة برائحة الياسمين، ومن ثم يربطها بالعيد حيث يكثُرُ الذَّبح وينتشر الدّمُ في كل مكان، وأخيرًا يقول: "بحرُ دم.." للدلالة على كثرة الدماء التي سالت لتَروي ثرى هذه الأرض.

يتناص مع قصة يوسف في قصيدته " جدارية لقلب حزين " فيقول :

وعليه الخروج إلى مصر .. دون قميص ..

---

[1]. خالد أبو خالد ، الديوان ، ج1 ، ص (64).

[2] . القرآن الكريم: سورة يوسف، (آية:18)

[3] . القرآن الكريم: سورة يوسف (آية:93)

ومن مصر .. دون خطيئتها .. سربلته فجيعتهُ..
قبل أن يصل النيل .. للنيل.. – كان مساء خضيل
يُسرِّح شَعرَ النخيل
استراح الفتى في الضفاف .. وقَرَّرَ أنْ لا يخاف..
لأن الفتى يصطفيها .. اصطفته
وفارت بحنطتها في الصباح
راودت حزن الفرات[1]

يستمر الشاعر في استدعاء الشخصيات الدينية، وخاصة شخصية يوسف عليه السلام، دون أن يذكره مباشرة، بل اكتفى بِذِكر متلازمة يوسف و هو القميص، لما لهذه الشخصية من علاقة مع شخصية الشاعر الذي تخلى عنه إخوته، ونُفي عن أهله ووطنه وذويه، فيوسف عليه السلام خرج من وطنه إلى مصر دون قميص، بعد اتهام إخوته للذئب بقتله، وهو حال الفلسطيني الذي باعدت النكبة ثم النكسة بينه وبين وطنه وأهله.

وتُشير الحالة التي خرج فيها الفلسطيني قسرًا عن أرضه، إلى حالة يوسف عليه السلام، التي تُنْبئ بالخلاص من الظلم و أصحابه ثم العودة المكللة بالحق و النّصر، فأبو خالد الذي نُفي وهُجِّرَ وأُبعِدَ عن أرضه خرج عاريًا من كل شيء إلا من حتمية العودة إلى وطنه في الوقت القريب، والفلسطيني الذي نكب عام 1948 في أهله ووطنه، عانى كُلَّ أصناف العذاب، لكن أمله بالعودة لم يُفارق خياله ولو للحظة واحدة، وكذلك يوسف عليه السلام، فقد أُلقي به في غيابة الجب ثم في السجن لسنوات طويلة دون أن يتخلّى عن أمل العودة إلى حضن أبيه ولو كان ذلك في مصر.

يتناص مع قوله تعالى "قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي"[2]، وقوله تعالى: "وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ"[3] حين يقول: "راودتُ حزن الفرات"، فهو الذي يُراود الحزن في الفرات، ذلك المكان الذي كان رمزًا للعطاء والمنح والتضحية، وبات مكلومًا مجروحًا، ففي حين كانت امرأة العزيز تُراودُ فتاها الذي شغفها حبًّا، راح الفتى الفلسطيني يُراود نهر الفرات الحزين الذي أصبح مرتعًا للقوات الأمريكية والأجنبية، وفي توظيف كلمة " راودتُ" إشارة إلى ثبات الشّاعر على موقفه في مواجهة القوة الضاغطة عليه، لأن يوسف عليه السلام ثبت على موقفه لما رأى برهان ربه، إضافة إلى ذلك فقد مال الشاعر إلى التصريح بِمَن راوده أو هام وهمَّ به مباشرة وهو حُزن العراق، للدلالة على التآلف والقُرب العاطفي وعدم وجود مسافات وحواجز بينه وبين العراق، في حين جاءت الآيتان لِتُقصي مَن اتَّهمتْ يوسف في مراوَدتها،

[1]. خالد أبو خالد ، الديوان ، ج3 ، ص 118-119.
[2] . القرآن الكريم: سورة يوسف (آية:26)
[3] . القرآن الكريم: سورة يوسف (آية:23)

حين قال تعالى:"هي راودَتْني، وراوَدَتْهُ التي هو في بيتها"، دون ذِكر لاسمها وكأنها نكرة وليست معرفة، ذلك لأن يوسف عليه السلام لم يسعَ إلى هذه العلاقة.

يعود إلى قصة يوسف عليه السلام مع أهل مصر، حين نَجّاهم الله بأمر منه عز وجل، حين يقول "وفارت بحنطتها"، وكأنه يُعيدنا إلى سنين القَحط والجفاف التي عاشها أهل مصر لولا تدبير الله، ثم يوسف عليه السلام الذي أرشدهم لسبيل الخلاص من هذه السنين العِجاف، هذه المرحلة التي تتحقق فيها رؤى يوسف عليه السلام، التي تمثل ظهور الحق واندحار الباطل، وبزوغ الفجر القادم، وبأن الاحتلال وظُلمه سوف يزولان، "ويستدل بذلك من تحول مصر من الضَّعف إلى رغد العيش بفعل يوسف عليه السلام "[1]

أيّوب عليه السَّلام

يلجأ الشاعر مباشرة إلى قصة أكثر إيلامًا من سابقتها لتعميق الواقع النفسي الذي يشعر به، وهي قصة أيوب عليه السلام، إذ امتحنَ في بَدَنِهِ وأهلهِ، لِيُضرب به المثل في التَّحمُّلِ والصَّبر، " واستدعاء شخصية أيوب للتعبير عن أن الشعب الفلسطيني يعيش واقعًا أليمًا، فهو يرزخ تحت نير الاحتلال، وشعوره بالذل الذي يعيشه هو ما يدعوه إلى رفضه بشتى الوسائل والسُبل، لذلك لجأ الشاعر لاستدعاء قصص الصابرين الأولين الذين ذاقوا طعم الصَّبْرِ، واستعذبوا مرارته، واستدعاء قصة أيوب يهدف إلى تعليمنا القدرة على التحمُل "[2]، يقول أبو خالد:

وكنت كأيوب وحدي

دون رفاق يَدُلّون للبحر خطوي[3]

فهو يتناص هنا مع قصة أيوب حين ناجى ربه بعد أن مسّه الضُّر، قال تعالى:" وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَذِكْرَى لِلْعَابِدِينَ"[4]، ثم قال: " إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ "[5].

إن استثمار قصة أيوب عليه السلام في الأسطر السّابقة يهدف إلى إيصال رسالة إلى أبناء الشعب الفلسطيني عامة، بأنّ الصبر على الابتلاء هو السبيل الوحيد للتخلص من الاحتلال،" فأيوب الذي عاش الرخاء سنين طويلة ابتلاه ربه بمرض أعجز الأطباء، وقد أُفرد وزوجته أمدًا طويلًا، فلم يجزع ولم يتراجع عن إيمانه بأن الله سيكون إلى جانبه، فقد تخلّى عنه كل الذين طالَهُم خيرُه مِن أهلٍ وأصدقاء، سوى

---

[1]. عبد الخالق عيسى ، التناص مع القصة القرآنية في شعر أبي تمام ، مجلة جامعة الأزهر ، غزة سلسلة العلوم الإنسانية ، 2012 ، المجلد 14 ، العدد2 ، ص(436)

[2]. جمال فلاح النوافعة ، أثر القرآن الكريم في الشعر الفلسطيني الحديث ، جامعة مؤتة، 2008،ص(25)

[3]. خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص (169)

[4]. القرآن الكريم، سورة الأنبياء (آية 83،84)

[5]. القرآن الكريم، سورة ص (آية:44)

زوجته التي عانت الأمرّيْن في صبرها على ابتلاء زوجها"[1]، وأيوب الفلسطيني يجب أن يكون متسلحًا بسيف الصبر الذي سيكون رفيق دربه في قابل الأيام ، حتى يصل إلى ما يصبو إليه، وعليه أن يكون على يقين بأن الله لن يتخلى عنه طالما لم يقنط من رحمته، ليُصبح أيوب فلسطين الصابر على الاحتلال رمزًا للثورة والتغيير والبعث والحياة الجديدة، فأيوب الذي كان يشعر بموته ودُنُوِّ أجله لم يَتَخَلَّ ولو للحظة عن إيمانه بأن الله سينصرُه ويزيلُ الغُمَّة التي ألمت به وجعلته وحيدًا دون رفيق، ومن ذلك اليوم وحتى هذه اللحظة أصبح الصبر مقترنًا بأيوب، ومهما طال الزمن سيأتي ذلك اليوم الذي تلتئم فيه جراح فلسطين التي أبتليت بها لتعود إلى عافيتها و حياتها وحريتها من جديد.

عيسى عليه السَّلام

أمّا المسيح رمز الفداء والصَّلب، ورمز الحياة من خلال الموت؛ فقد كان حاضرًا في أشعار "أبو خالد"، سواء أكان ذلك من خلال ذِكر" اليسوع " مباشرة، أم من خلال تكرار قضية الصلب في أكثر من عشرة مواقع، فها هو في قصيدة "عُرس الأرض" يقول :

وصلبته في القاعِ
مَن سَوّى من الأحطاب صُلباني
أغفو أقومُ
وأنتِ في عَصَبي
وقعٌ وزغردةٌ [2]

يتناص الشاعر مع قصة صَلب المسيح عليه السلام المزعومة، فقد اشتبه الأمر على اليهود بعد أن ظنّوا أنَّهم صلبوا المسيح وقتلوه، فظنّوا أنَّه قد صُلِبَ ومات على الصليب، وذلك عن طريق رسم الصورة التي يمكن تخيلها، بهدف التأثير في نفس المتلقي، فالمسيح المصلوب على الصليب الخشبي هو ذلك الفلسطيني الذي نُكِّل به بالأشكال كافة، لكن الفلسطيني المصلوب أم الشهيد يُقابَلُ عادة بالزغاريد، وفي كلتا الحالتين سواء في حالة المسيح المصلوب أو الفلسطيني الشهيد تولد الحياة من رحم الموت، فَمَنْ يستشهد في سبيل أرضه ووطنه يجلب الحياة لأبناء شعبه، كما هو الحال بالنسبة للمسيح رمز الفداء والتضحية.

ولم يكن الشاعر بعيدًا عن استدعاء معنى التضحية والفداء، فعنوان القصيدة "عُرس الأرض"، لَهُوُ أكبر تأكيد على أنَّ الشهادة هي عُرس وفرح وليس موتًا وبكاءً، فالأرض تفرح في استقبال شهدائها، وتنطلق الزغاريد في كل مكان حين تَروي دماؤهم ثراها.

[1] . انظر:محمد جاد المَولى، قَصَصُ الأنبياء، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط4، 2001، ص(193-198)"
[2].خالد أبو خالد ، الديوان ، ج1 ، ص(68) .

يقول في قصيدة (نيسان سمفونية):

يا ساعتنا المصلوبة ظهرَ العصرِ

على قلبين

يا قلبَ حبيبي المشبوح على البابِ الموصدْ

يا قلبي المسفوحِ عليه

والساعةُ مطفأة الأرقامِ

وواقفةٌ

في الصمتِ غرابْ[1]

ثم يقول : ضفَّرتُ صليبَ الوردْ[2]

يستدعي الشاعر في الأبيات السابقة الزمن الفلسطيني الذي بات مصلوبًا وغير قادر على الحراك، فساعَتُنا مصلوبة عندما تكون الشمس وسط السماء، للدلالة على الوضوح والتجلّي، وهي مصلوبة وقت العصر؛ أي، على مرأى و مَسمَع كل العالم، وقد باتت واقفة لا حراك في أرقامها، وكأن الاحتلال تجاوز في إلحاق الأذى الإنسان والمكان إلى الزمن، وقد رمز الشاعر بذلك إلى البُطء في زمن العودة إلى الديار، وكأن الساعة قد توقفت، حيث نُظمت الأبيات السابقة بعد أقل من عام من نكسة الشعب الفلسطيني عام سبعةٍ وستين، حين أخذت آمالُهُ في العودة الموعودة والقريبة إلى دياره تتبدَّد حينًا بعد حين، وأصبح حُلُم العودة صعبَ المنال، في وقت كان فيه الفلسطيني يتمنى لو يستطيع تسريع الزمن ليتجاوز تلك الفترة المظلمة في بُعده عن وطنه.

يقول في قصيدة: " من دفتر 1968 " رؤيا قبل الفجر:

جثوت على المذبح

–يا أمي هل يرجع ؟

القدس

وسكينُ الجزّار على عُنقي

ويسوع مضى

صلبانًا تزحمُ صلبانًا

والعصرُ صليبٌ

ويهوذا سلطانٌ لا يدمعْ

والناسُ خطاةٌ يقتاتون النَّدمَ الأصفرَ

والجرذان العجفاءُ بجوفِ المصلوبِ[1]

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1 ، ص(78).

[2] . نفسه، ج1، ص(81)

يقف الشاعر – هنا– على ما آل إليه حال أبناء الشعب الفلسطيني، في وطنهم ومنفاهم، فقد أضحى الفلسطيني كبش الفداء تحت الاحتلال وبين أشقّائه العرب، ولم يعد اليسوع هو المصلوب الوحيد على هذه الأرض، فقد تزاحمت الأمكنة بالصُّلبان "يسوع مَضى، صُلبانًا تزحمُ صلبانًا" كناية عن كثرة القتل وانتشاره في كل مكان، ويعود الشاعر ليكرر عملية الصلب في وضح النهار، ففي المقطوعة الأولى قال: "يا ساعتنا المصلوبة ظهر العصر"، ثم عاد ليقول: "والعصر صليب"، ذلك أن عملية الصلب والتنكيل بأبناء الشعب الفلسطيني لم تعد تجري في الخفاء، وإنما تجاوز الاحتلال ذلك حتى أصبحت على مرأى ومسمع كل العالم، دون أن يحرك أحد ساكنًا، على الرغم من كثرة القرابين التي قدمت على مذبح الحرية .

يقول : وظل الصليب على القدس

يشهد

من جلده يصنعون طبول الحروب

–التي زيّفوها–

وما أدركوها [2]

فلم تسلم مهد الديانات السماوية من الصلب، وما زالت شاهدة على أبنائها الشهداء الذين قدموا أرواحهم فداءً لوطنهم؛ فقد تمزقت أوصالها في نكبة عامِ ثمانٍ وأربعين، ثم أعيد التهويد في نكسة سبع وستين، بعد أن قُرعت طبول الحرب المزيفة أو المروّج إليها؛ فالقدس ملتقى الأديان، مَسرى الرَّسول محمد صلى الله عليه و سلَّم، ومهد السّيِّد المسيح عليه السلام، ما زالت شاهدة على جرائم الاحتلال، وعلى تواطؤ الأنظمة التي باعت فلسطين، ودقَّت طُبولَ الحرب المزعومة و المصنوعة جلودُها من شهدائنا المصلوبةِ جُثثهم في كل مكان، دون أن تقع تلك الحرب التي عُوِّل عليها في تحرير الأرض والإنسان.

ومن الواضح أن الشّاعر قد تأثر بقضية الصَّلب في ديوانَيْه الأول والثاني، تلك الفترة التي كانت تزخر بالشهداء وتفيض فيها الدماء. فها هو يتناص مع المسيح عيسى بن مريم، فيقول:

فلا عن صليبي نزلتُ

ولا للسماء صعدتُ

ولكنَّني المعجزةْ

أنا الطفلُ في المهدِ كلَّمتُهمْ

فازْدَروني

ولما كبرتُ بهم طاردوني

ولما شَفيتُ لهم بَرَصَهمْ

عُميُهُمْ

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان ، ج1 ، ص (122) .

[2]. المصدر السابق ، الديوان ، ج1 ، ص(172-173).

وأحييت أمواتهمْ

سمّروني

يهوذا بريء[1]

يستدعي الشاعر في الأبيات السابقة قوله تعالى:" وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَمِنَ الصَّالِحِينَ "[2]، وقوله تعالى:"إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلى وَالِدَتِكَ إِذْ أَيَّدْتُكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنْفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتَى بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنْكَ إِذْ جِئْتَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ"[3]، ثم قوله تعالى:" وَرَسُولًا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللَّهِ "[4].

يتناص الشاعر في المقطوعة السابقة مع قصة عيسى عليه السلام، عن طريق توظيف واستدعاء معجزته، "وقد ظهرت أولى معجزاته عليه السلام بعد ولادته عندما تكلَّم وهو في المهد ليُظهر براءة والدته وعفافها"[5]، "وليس أدلُّ على طهارتها وبراءتها من أن يتكلَّم هذا الطفل و هو لم يزل بعد في المهد ويجيبهم على تلك الاتهامات والافتراءات"[6]، وبعد أن تكلَّم في مهده، أشفى الأكمه والأبرص وأحيا الموتى، لكنه قوبل بالصلب، لتتعمق العلاقة بين عيسى المسيح والفلسطيني، فعيسى الفلسطيني ليس ببعيد عن عيسى اليسوع، لكنه لم يُشفِ المرضى ولم يحيِ الموتى، ومع ذلك فقد صُلِبَ وعُلِّق وسُمّر من اليهود الذين سمّروا عيسى اليسوع – أو شُبِّه لهم –، وقد صُلب كذلك من قبل إخوته العرب الذين تخلّو عنه في أحلك الظروف.

" فالمسيح الذي أوتي به الخشبة التي أرادوا أن يصلبوه عليها، رفعه الله إليه، وصلبوا ما شُبِّهَ لهم، وعندما جاءت أمُّه والمرأة التي داواها فأبرأها، جاءتا تبكيان تحت المصلوب، جاءهما عيسى وقال: علامَ تبكيان؟ قالتا: عليك، قال: إني قد رفعني الله إليه، ولم يُصبني إلا الخير، وإن هذا شُبه لهم، فحُمل المسيح وألقي به في مكان بعيد، ثم جاء جبريل إلى مريم التي كانت تسأل القبر لتُسلِّم على عيسى، فقال لها: ليس هذا المسيح، وإنّ الله قد رفعه وطهره "[7].

فالمسيح الذي رُفِع إلى ربه وجُعِل رمزًا للتضحية و للفداء، ليس ببعيد عن الشهيد الفلسطيني الذي قدّم نفسه رخيصة في سبيل أرضه وقضيته، وقد أكد ذلك قوله تعالى:" وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ

---

[1]. خالد أو خالد ، الديوان ، ج2 ، ص(173) .

[2] . القرآن الكريم، سورة آل عمران (آية:46)

[3]. القرآن الكريم، سورة المائدة (آية:110)

[4] . القرآن الكريم، سورة آل عمران (آية:49)

[5] . سامي بن عبدالله بن أحمد المغلوث،أطلس تاريخ الأنبياء والرسل،مكتبة العبيكان، الرياض،ط5،2006،ص(184).

[6] .محمد علي الصابوني،النُّبوَّة و الأنبياء ،المكتبة العصرية ،بيروت،2003، ص(259).

[7]. ابن كثير ، تحفة النبلاء من قصص الأنبياء ، طبعه وعلّق عليه غنيم بن عباس بن غنيم ، تقديم السيد بن حسين العقاني ، مكتبة الصحابة ، الإمارات ، ط1 ، 1998م . ص(433-434).

أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ "، فالمسيح والفلسطيني الشهيد على حد سواء، ينعمون بنعيم الله في السماوات العُلى، ولم ينزل المسيح عن صليبه، ولم يصعد إلى السماء، كما تراءى لهم، لأنه معجزة الله في أرضه، التي حفظها ورعاها.

وكذلك فقد وظّف الشاعر معجزة عيسى عليه السلام، في مجموعة من الأبيات الدالة على علاقته بإخوته العرب، حين يقول:"أنا الطفل في المهد كلَّمتهم، فازدروني، ولمّا كبرت بهم طاردوني"، فالفلسطيني هو ذلك الطفل الدال على البراءة، هو معجزة الصمود و التحدي في وجه الظلم و أعوانه، هو رمز التضحية، والمخَلِّص لإخوته من الذُّل والهوان، هو رصاصة الكرامة، في حين يمتلك الإخوة العرب من القوة والإمكانات ما يستطيعون به شدَّ أزر ذلك الطفل، إلا إنّهم ازدروه و طاردوه أنّى وجدوه.

ثم يستدعي الشاعر علاقة يهوذا بعيسى حين يقول: "يهوذا بريء" "وقد انصرف السيد المسيح مع تلاميذه إلى المكان الذي يجتمع فيه هو وأصحابه، وكان من ضمن تلاميذه رجل خائن يُدعى "يهوذا الاسخريوطي" وهو أحد الحواريين المنافقين الذين أشار إليهم المسيح بقوله: إنَّ بعضكم يأكل و يشرب معي يُسلِّمني"[1]، فإذا كان يهوذا الذي باع المسيح بثلاثين قطعة فضة، والمسؤول عن خيانته وتسليمه إلى السلطات لصلبه دون أن تدمع عيناه بريء من دمه " ويهوذا سلطان لا يَدمَعْ "، فكل الملايين العرب بريئون من دمي، فتلك الملايين المنتشرة في كل بقاع الأرض لم تستطع أن تفتدي الفلسطيني الملقى في غيابة الجُب، والمقتول على قارعة الطرقات، والمصلوب في كل مكان من أماكن تواجده، ولم تذرف عيونهم دمعًا على حاله، لكن الفلسطيني مُسلحٌ بتلك المسامير التي سُمّر بها، وسوف يأتي اليوم الذي يبزغ فيه النهار ويتخلص من الاحتلال ما دامت خاصرات الحبالى عامرة بتلك الجيوش من المناضلين الذين سوف يدحرون الظلم وأعوانه.

يقول أبو خالد :

يهوذا بريء
فكل الملايين من لم يُقاتل
ومن شاهدوني
ولم يفتدوني .. من قتلوني
ومن لم يخبرهم الصوت أنّي سلبت
جميعًا يهوذا [2]

وفي هذا استنكار صريح من الأخوة الذين تجاوزوا الملايين، ووقفوا عاجزين عن تحريك أي ساكن لهم تجاه ما يجري لأبناء فلسطين، الذين يدافعون عن وجود وتاريخ ومقدسات الأمة العربية والإسلامية، علاوة عن مشاركتهم في قتل الفلسطيني، فيهوذا وقف عاجزًا أمام رغبة اليهود في قتل وصلب

[1] .محمد علي الصابوني، النُّبُوَّة والأنبياء، ص(264).
[2] . خالد أبو خالد ، الديوان ، ج2، ص(173).

عيسى عليه السلام، وهو بهذا يشاركهم في عملية القتل، وحاله كحال إخوتنا العرب في وقوفهم إلى جانب مَنْ يقتلُ الفلسطينيين، ويُنكِّل بهم، ويمارس بحقهم تجارب متعددة بأسلحتة المتنوعة، وكأن فلسطين قد باتت ساحة تدريب وتجارب لأسلحتهم الفتاكة، دون أن يؤثر ذلك في عقول وقلوب القيادات العربية التي اعتادت الشجب والإدانة والاستنكار.

وقد أَلَحَّ الشاعر في توظيف "يهوذا"، رمز الخيانة، فأحيانًا يستدعيه بشكل منفرد"يهوذا"، وكأنه يتفرَّدُ بصفاته، و أحيانًا أخرى يقول :" يهوذا بريء"، فينفي تلك الصفة عنه، ذلك لأنه شعر بالذنب حين رُفع المسيح على الصليب، وفي موقع آخر، يقول:"جميعنا يهوذا"، لتشمل صفة الخيانة كل عربي تخلّى عن قضيتنا ولم يدافع عنها في كل مكان وزمان، وهو بهذا يكشف عن الآثار النفسية التي تتركها علاقة الفلسطيني بحاضنته العربية، وقد هدَفَ من تكرار يهوذا كذلك إلى رغبة الشاعر في تعميق معاني الخيانة للحقّ والقضية، والتي من الممكن أن تُصبح وجهة نظر عند الكثيرين.

والشاعر في الأبيات السابقة "ومَن شاهدوني، ولم يفتدوني، ومن قتلوني، جميعًا يهوذا"، يُحيل القارئ كذلك إلى قوله تعالى في قصة يوسف عليه السلام:" قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ "[1]، وقد جاء ذلك بعد أن تشاور الأخوة فيما بينهم على قتل أخيهم " يوسف "، وهنا يبرز دور– الأخ الحنون – الذي تعاطف مع أخيه واقترح عليهم ألا يقتلوة وأن يلقوه في غيابة الجب حتى يلتقطه بعض السّيارة، وهذا تمثيل للدور العربي الذي وإن لم يساهم بأيديه في قتل أخيه الفلسطيني، فإنه يستطيع تقديم اقتراحات أقل إيلامًا من القتل، وذلك بإلقاء يوسف الفلسطيني في غيابة الجب، سواء أكانت السجون أو المنافي المحفوفة بالمخاطر والمتاعب، وبهذا يصبح عرب اليوم يهوذا" يهود " الأمس في تجارتهم بإخوتهم، والتي علّها تكون المحرّك الأساس في نفوس الشعب الفلسطيني، كي يتعرف حقوقه ويدافع عنها، لأن بيع يوسف والتجارة به هو نفسه بيع للشعب الفلسطيني من إخوته.

مريم عليها السّلام

يوظِّف الشاعر قوله تعالى:"وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا "[2]، يقول في قصيدة "تفصيلٌ آخرٌ من لوحة الصُّعود إلى العراق" :

هي الحرب .. ليست سوى الحرب ..
هُزّوا إليكم نخيل العراق..
تعود الطيور.. الرسائل
هل يحزن الشهداء ..؟

[1] . القرآن الكريم، سورة يوسف، (آية: 10)
[2] . القرآن الكريم، سورة مريم (آية:25)

هي الحربُ تأخذُ شكل الحصار
يوحدنا القتلُ
هُزّوا إليكم نخيل العراق..
هُزّوا إليكم نخيل العراق..
هُزّوا إليكم نخيل العراق..[1]

يستدعي الشاعر في الأبيات السابقة قصة مريم عليها السلام، حين لجأت إلى تلك النخلة وكيف هزتها لتقتات منها رطبًا جنيًا فَتَقَرَّ عينُها، لكنّها الحرب، ليست سوى الحرب، لا تُبقي ولا تَذَر، فالعراق أرض النخيل وبلد السلام، قد غاب عنها السلام، لهذا يقول:"القصيدة غائبة .. والسلام قَصيٌّ .."، لأن الشاعر على يقين أن مهد الحضارات والثقافات، مَنْبَع المتنبي والمعرّي والأصمعيّ والسّياب والبيّاتي ...إلخ، قد وضعت الحرب فيها أوزارها، ولم يعد نخيل العراق مصدراً للّجوء والأمن والأمان، كما هو الحال عند لجوء مريم عليها السلام إلى جذع النَّخلة، فالله سبحانه وتعالى عندما خاطب مريم قال لها:" فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا"[2].

وتُظهر الأبيات حنين الشاعر إلى تلك الأيام الخالية في العراق التي كان ينعم فيها الفلسطيني والعراقي والعربي بكل أشكال الأمن، بعيدًا عن وجع الحرب والقتل الذي بات يُوَجِّدُنا، ويتضحُ ذلك من تكرار " هزّوا إليكم نخيل العراق .."، ثلاث مرات متتالية، فالنخيل عنوانُ ثبات وصمود وحياة، إضافة إلى تكرار النقاط الرأسيّة التي تلت جملة " هزّوا إليكم نخيل العراق بشكلٍ متتالٍ، لتأكيد عمق نفس الشاعر، فهو لم يكشف إلّا عن الجزء اليسير من تنهيداته.

التَّناص مع الآيات القرآنيَّة العامّة

يُقصد بالآيات القرآنيّة العامة الآيات التي لا تحيل إلى شخصية إيجابيّة أو سلبيّة مُعيَّنة أو مكان محدَّد، فقد شكَّلت آيات القرآن الكريم العامة رافدًا مهمًّا في إغناء تجربة الشاعر وإثرائها؛ فقد استوحاها وحاول من خلالها النفاذ لتصوير تجربته ومعاناته الشخصية التي كان الاحتلال سببها الرئيس، فكشف من خلال استلهامه لها عن الأثر الكبير الذي تتركه الآيات القرآنية في نفس القارئ، إضافة إلى أثرها في تقوية دلالات المعاني الشعرية الجديدة.

لجأ أبو خالد إلى استدعاء الكثير من الآيات القرآنية العامة، أحيانًا دون تحوير أو تغيير في نصها الأصلي، وأحيانًا أخرى كان يلجأ إلى تناص المعنى، مع استدعاء بعض المفردات من هذه الآيات. ها هو يقول في قصيدة " عُرس الأرض " :

[1] . خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(157،162).
[2] . القرآن الكريم، سورة مريم، آية (26)

والتين والزيتون
والطور
والليمون
والقرى المسحوقة العيون
والعيون ... والعيو ...[1]
... ...

يبدأ الشاعر تناصه مع القرآن الكريم من سورة التين، باستدعاء قوله تعالى:"وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ وَطُورِ سِينِينَ"[2]، وذلك في قوله:"والتين والزيتون، والطور"، ويتضح من الأسطر السابقة انَّ الشّاعر يُقسم بالتّين والزَّيتون وبشكل مباشر دون تحوير أو تغيير في الآية الكريمة، لاعتقاده بأنَّ علاقة الفلسطيني بأرضه مترسخة رسوخ أشجار التين والزيتون التي أقسم الله فيها، وتجاوز الشاعر ذلك لِيُقسِمَ بالليمون، ليعود بذاكرته إلى فلسطين المحتلة عام ثمانية وأربعين، أرض البرتقال والليمون، وبهذا يُصبح استدعاء قوله تعالى" والتين والزيتون" بالمعنى السابق دليلًا على العلاقة الوطيدة بين الفلسطيني المُغترب عن وطنه من جهة وأرضه المغتصبة من جهة أخرى.

استدعى الشّاعر جبل الطور، الجبل المبارك، ثم أقسم بمكة التي أمِنَ الناس فيها جاهلية وإسلامًا، ويتجاوز ذلك بأن يُقسم بالليمون والقرى المسحوقة العيون، وأشياء أخرى كثيرة تُعبّر عنها النقاط المتتابعة خلف العيون "والعيون...، والعيو ..."، وكأن الشاعر يقسم بكل ذرة تراب في هذا الوطن، وكل ما له علاقة بفلسطين أن يستمر في طريق النضال حتى التحرير.

ويلجأ الشاعر إلى توظيف قوله تعالى:" وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآَخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ "[3]، فيقول:

" أَعِدّوا لَهُم ما اسْتَطَعْتُم "
سيُدركنا الوقت..
نبني منازلَنا في الطفولة ..
– نصٌّ يقاطع ليل النهار..
فهل ثمَّة مُتَّسَعٌ للبكاءْ..
إنّي أُسميكِ بغداد نصري..
بين الحصار .. وبين الشجاعة ..
أسماؤك السومرية .. والعربية اسميَ..

[1] .خالد أبو خالد ، الديوان ، ج1 ، ص(54-55).
[2] . القرآن الكريم، سورة التّين (آية:1،2)
[3] . القرآن الكريم، سورة الأنفال (آية: 59-60)

بين يديك على صفحة من سماء..[1]

فمهما تقلّب الذين كفروا في البلاد، وعاثوا فيها الفساد، فسوف يُعاد بناء المنازل المهدمة؛ فالعراق سيدة العمر، وبغداد أساس النصر، أعدَّ رجالها ما استطاعوا من عُدَّة لذاك اليوم الذي سوف يندحر فيه المحتل، وتعود العراق إلى عروبتها، فَسَيِّدُنا محمَّد عليه السَّلام خوطِب من ربِّه بآياتٍ تحضُّه على إعداد العُدة في مواجهة أعداء الدِّين في سبيل الوصول إلى النَّصر، وقد خاطب المسلمين– أيضًا– بقوله:" وأعدوا لهم ما استطعتم من قوةٍ ومن رباط الخيل"، لأنه كان يُدرك تمامًا أن استرجاع الحقوق لا يكون إلا بالقوة.

وحال العراق ليس ببعيد عن حال فلسطين، فقد استشرى الظلم و القتل فيهما، وأصبح الواجب على كل عربي أن يَعُدَّ ما استطاع في مواجهة المحتلين هنا أو هناك؛ فالعراق سيعود مهد الحضارات، فأسماؤه السومرية ما زالت منقوشة في كل مكان فيه.

واستخدام الشاعر لفعل الأمر" أعِدّوا" هو تكليف للأمة الإسلامية بضرورة رفع راية الجهاد في مواجهة المحتلّ، واستنهاض كل الطاقات بأشكالها وألوانها كافة، فالكلُّ مشمولٌ في هذا التكليف، وقد أمر الله تعالى" بإعداد آلات الحرب لمقاتلتهم حسب الطاقة والإمكان والاستطاعة، " وأعدّوا لهم ما استطعتم" أي: مهما أمكنكم "من قوّةٍ ومن رباطِ الخَيْل" "[2]

وفي توظيف قوله تعالى:" وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوّةٍ ومن رباط الخيل" تخصيص للرَّمي والخيل، " فالخيل أصلُ الحروب وأوزارها، التي عُقِدَ الخيرُ في نواصيها، وهي أقوى القوّة وأشدُّ العُدّة وحصونُ الفرسان، وبها يُجالُ في الميدان، وخصَّها بالذّكر تشريفًا، وأقسمَ بغبارها تكريمًا"[3]، فقال:" وَالْعادِياتِ ضَبْحًا"[4] والقصد من إعداد القوة " هو إرهاب العدو حتّى لا يطمع فيكم؛ لأن مجرّد الإعداد للقوّة، هو أمرٌ يسبب رهبًا للعدو، ولهذا تقام العروض العسكريّة ليرى العدوُّ مدى قوّة الدولة، وحين تُبين لخصمك القوة التي تمتلكها لا يجترئ عليك، ويتحقق بهذا ما نسميه بلغة العصر" التوازن السّلمي""[5]

ويستدعي الشاعر قوله تعالى:" وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ"[6]، فيقول:

ماتت جُموع الرّاحلين
على مدى زمنٍ خرجنا عنه
أنكرناه

---

[1] . خالد أبو خالد، الدّيوان، ج3، ص(159)

[2] .ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السَّلامة، ج4، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص(80)

[3] . أبوعبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القُرطبي، راجعه وضبطه وعلّق عليه محمد إبراهيم الحفناوي، دار الحديث، القاهره، ج7، 2007، ص(396)

[4] . القرآن الكريم، سورة العاديات، (آية: 1)

[5] . محمد متولي الشّعراوي، تفسير الشعراوي، أخبار اليوم، قطاع الثقافة، مج8، ص(4779)

[6] . القرآن الكريم، سورة البقرة (آية:57)

صَحَوْنا
ليس في آفاقنا فرحٌ
ولا حزنٌ
ولا مَنٌّ بأيدينا
ولا سَلوى [1]

تكشف الأبيات السابقة عن نفسية الشاعر المتأزمة في بلاد الغربة، التي أخرجت الفلسطيني من حسابات الزمن، ولم يعد يشعر بأي طعم لهذه الحياة، فغاب عنها الفرح الذي كان يلوح دائمًا في آفاقها، وافتقدت أياديهم للمنِّ والسَّلوى "ولا مَنٌّ بأيدينا ولا سلوى"، وقد استدعى الشاعر المَنَّ والسَّلوى لعلاقته بِبَني إسرائيل، "هؤلاء الذين حاولوا تعجيز كليم الله موسى وهم في الصحراء، بعد أن أسبغ الله عليهم بالنِّعم الكثيرة، فَوَقاهم من حَرّ الشمس وأنزل عليهم المنَّ والسلوى – شرابًا وطعامًا –، ومع ذلك استمروا في كفرهم ونُكرانهم، تعجيزًا لنَبِيّ الله موسى، فظلموا أنفسهم"[2]، فإذا حاول بنو إسرائيل تعجيز نبيّ الله، فكيف سيكون صنيعهم مع الشعب الفلسطيني غير القتل والظلم والنفي، فيتغيّر طعم الحياة، وتفقد فلسطين حاسة الذوق، كما فقدت مسبقًا قيمة الزمن الذي خرجت عنه.

كَرّر الشاعر بعض الآيات القرآنية في غير موضع من قصائده الشعرية، ومثال ذلك قوله في قصيدة عنونها (الرؤية بنظارة لينا) :

" وزلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها "(عَبْر قرن)
تلوح في غابة الصوت كفًّا
ولا صوت يُسمع
في الصمت خلفتكِ الليلة انتظري
إنهم قادمون [3]

ويقول في قصيدة (العبور نهارًا):

" وزلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها "
بعمّان
كل مدائن عمّان
كل التواريخ أيلول

[1] . خالد أبو خالد ، الديوان ، ج1 ، ص(120-121).
[2] .ابن كثير ، مختصر تفسير ابن كثير ، مج1 ، ص(65-67).
[3] . خالد أبو خالد ، الديوان ، ج2 ، ص(151).

أيار
والجلجلات حزيران[1]

ثم يقول في قصيدة (موسم الصُّعود إلى الفجر) :
ويكتب : إن فلسطين تجتاز محنتها في الركام
وتصعد من موج أطفالها ..
وهي تحمل أثقالها ..
فتزلزل فوق السنين ..وتعصف بالسجن ..والقمع
والجلجلة[2]

يظهر تناص الشاعر في المقاطع الثلاثة مع قوله تعالى:" إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا"[3]، وذلك في قوله:" وزُلزلت الأرض زلزالها وأخرجتِ الأرضُ أثقالها" مرَّتين في قصيدتين متتاليتين، ثم وضع التناص السابق بين هِلالين للدلالة على حرفية التَّناص، ليكون التحوير في المقطع الثالث، حين قال:" فتزلزل فوق السنين ..وتعصف بالسجن .. والقمع والجلجلة"، يقول ابن عباس:" إذا زلزلت الأرض زلزالها، أي تحركت من أسفلها، وأخرجت الأرض أثقالها، يعني ألقت ما فيها من موتى" [4]، لتكتمل ملامح صورة الفلسطيني المعذب في كل مكان.

يربط الشاعر بين التناص الدّيني والتّاريخي، حيث يلجأ إلى توظيف أماكن وأزمنة لها حضورها في ذاكرة الفلسطيني الذي يعيش في فلسطين أو الأردن، ويربطها بآيات قرآنية. فأحداث أيلول عام ألفٍ و تسعمئة و سبعين وما تعرض له الفلسطيني مرتبط بزلزلة الأرض وانشقاقها؛ فقد تعرض إلى مختلف أنواع القمع والقتل وأُبيدَ الكثير من الفدائيين في أحداث أيلول وأحراش جرش وعجلون، ويرتبط هذا الحدث بجلجلة حزيران التي راح ضحيتها أكثر من ثلاثين ألفًا، وكأن الساعة قد أذِنت، فزلزلة الأرض يرتبط بقيام السّاعة و مَوْت البشر جميعًا، وتقوم ساعة الفلسطيني وحده، بعمّان، بعد أن أصبحت كل المدائن عمّان، وكل التّواريخ أيلول الأسوَد وحزيران.

لكنَّ فلسطين ستجتاز محنتها، وتخرج من الركام أقوى من الماضي، وتتسامى على جراحها، والفجر قادم في مَوْجِ أطفالها، موسم الصعود إلى الفجر؛ فالصعود لا يكون إلاّ إلى الأعلى، وفيه تجاوز لما مضى من ألم وقتل وجراح، فالدِّماء التي سالت من شهداء وجرحى أيلول وحزيران وجرش وعجلون هي التي شكلت حجر الأساس لِمَوْسِم الصعود إلى الأعلى، الذي كان صوْب الفجر والحرية والاستقلال، ومما

[1] . المصدر السابق، الديوان ، ج2 ، ص (172-173).
[2] . المصدر السابق، خالد أبو خالد ،ج2، ص (323).
[3] . القرآن الكريم، سورة الزلزلة (آية 1،2)
[4] . ابن كثير ، ج3 ، ص(661).

يؤكد ذلك قول الشاعر: "انتظري، إنَّهم قادمون"، وقوله:" تلوح في غابة الصّوت كفًّا"، فهو يوظف في الجملة الأولى أسلوب الطَّلب"انتظري"، المتبوع بجملة إسمية مؤكدة بلاغِيّا "إنَّهم قادمون"، ليختم بجملة حال "تلوح في غابة الصَّوت كفًّا"،فيتَّضح المزج بين الأساليب اللغوية النَّحوية والبلاغيَّة.

قد لجأ الشاعر إلى تكرار عبارة" زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها" ثلاث مرات بهدف تأكيد الصورة وتعميقها، تلك الصورة التي يحاول رسمها لواقع الفلسطيني سواء أكان ذلك في فلسطين أم في بلاد المنافي، ذلك الواقع الذي أصبحت المعاناة والجراح والاضطهاد والقهر عناوينه الأساسية .

وبعد هذه المعاناة وهذا المخاض كلّه، لا بد من غدٍ يبشر بالحرية والحياة؛ فقد بات الفلسطيني متعطشًا ومشتاقًا لنسمة وبسمة مليئة بالحب والنور، وفي هذا يقول في قصيدة "على الصليب":

نَوَدُّ أن نقول
غدًا ... وما غدٌ بِبَعيد
... ...
لعلك انتظرتَ أن نقولَ ما تريد أن نقول
لكنَّني صمتُ معذرةٍ
الصمت في ملامح الرفاق لحظة المخاض مأثرة
إلى لقاء [1]

يتناص الشاعر في الأبيات السابقة مع قوله تعالى:" إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا وَنَرَاهُ قَرِيبًا "[2] فالنصر بات قاب قوسين أو أدنى ، وقد اشتدت أزمة الاحتلال حتى آذن ليلها بالبلج ، والغد الذي يحمل الأمل والحرية ، والذي طالما انتظره الفلسطيني أصبح قريب المنال ، وأصبح الفلسطيني على موعد للقاء ذلك اليوم، ولا بُدّ أن يتبع المخاض الطويل وِلادة وحياة جديدة، ولقاء يحمل في ثناياه شَوْقَ المَنفيّ عن أرضه عشرات السنين، ويتضح ذلك حين يقول أبو خالد:"غدًا ... وما غدٌ ببعيد، الصمتُ في ملامح الرفاق لحظة المخاض مأثرة إلى لقاء".

وقد وظف الشاعر الفعل"انتظرت"، والانتظار مرتبط بالصبر والتحمل، وما أكثر صبرَ الفلسطيني وتَحَمُّلَه! وقد ارتبط الصبر بالآية التي تم توظيفها" إنَّهم يَرونه بعيداً ونراه قريباً" إذ سُبقت بقوله تعالى: "فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا"[3] ، وكأنّ رسالة أبناء الشعب الفلسطيني وما اعتراها من صعوبات ومخاطر لم تكن بعيدةً عن الرسالة المُحَمَّدية، وكلتا الرسالتين كان الصبر أساسَ نجاحِهما، " فقد كذَّب الكفار وقوع العذاب وقيام السّاعة، ورأوه بعيد الوقوع ، ولكن المؤمنين يعتقدون كونه قريبًا، وإن كان له أمدٌ لا يعلمه إلا الله عز وجل، ولكن كل ما هو آتٍ فهو قريب وواقع لا محالةَ"[4]، ويلوح الأمل أمام عَيْنِ الفلسطينيّ، وتتراءى أمامه

[1] . خالد أبو خالد ، الديوان ، ج2 ، ص(181-182).
[2] . القرآن الكريم، سورة المعارج (آية: 6،7)
[3] . القرآن الكريم، سورة المعرج (آية:5)
[4] . ابن كثير، مختصر تفسير ابن كثير، 774هـ، م3، ص(545).

ساعة التحرر والخلاص من ظلم المحتل، مهما استمر ذلك المحتل في طغيانه وجبروته وتنكره لحق الفلسطيني في وطنه وأرضه، فهي بُشرى رب العالمين بأن النَّصر مرتبط بالصّبر، وما النَصر إلّا صبرُ ساعة.

يربط أبو خالد بين فلسطين التي طال أسرها في يد الاحتلال، والمرأة ذات الضفائر التي يسعى لاستردادها وتحريرها من أسرها، فيقول في قصيدة عُنوانها:" وداع هو الوقت .. "

سأسترقُ السمَّع عن نبأ يستردُّ الضفائر
من أسرها
والبراءة للخبز .. والماء .. والجسد العسليّ
الطفولة من عربات الجنود
- أرفرفُ
لو جاء حين عليك من الدّهر –
- أي لم تكوني –
سآتيك مشتعلًا بالصُّور .. –
أراهن أنّ العصافير جائعة .. وتُغني ..
وأنّ سهولًا من العشق .. تحترق الآن ..[1]

لقد نظم الشاعر الأبيات السابقة بعد اتفاقية أوسلو مباشرة؛ تلك الاتفاقية التي أوهمت الكثيرين بأن الدولة الفلسطينية قد باتت على مرمى حجر، وأن السجون الإسرائيلية سيتم تبييضها من كل المعتقلين، ويعود كل أسير إلى بيته، وتتحقق العودة لكل الفلسطينيين الذين تبعثروا في المنافي، ذلك الحُلم لم يتحقق منه شيئًا، ليشعر الفلسطيني بالإحباط ويعود مرة أخرى ليتابع أنباء استرداد تلك الضفائر التي طال أسرها واعتقالها، وهو – هنا – يستدعي قوله تعالى:"هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا"[2]، فقد طال دهر الاحتلال، واشتعلت نار الشوق في أعماق المعتقلين لرؤية أهاليهم، وآن الأوان لتعود العصافير حُرةً إلى أعشاشها، لأن تلك الاتفاقية باتت هباءً منثورًا، واندثرت أحلام المعتقل الفلسطيني في ملامسة الحرية، وهذا هو دَيْدَن الاحتلال الذي يَعِدُ ولا يَفي.

وفي قول الشّاعر:"سأسترقُ السَّمعَ عن نبأ يَسْتَرِدُّ الضَّفائر، من أسْرِها، والبراءةُ للخُبزِ.. والماء .. والجَسَدِ العَسَلِيّ"، استدعاءٌ لِقَوْل مُظَفَّر النَّواب في قصيدته " القُدسُ عروسُ عروبتكم" :" القدسُ عروس عروبَتِكم، فلماذا أَدْخلتُم كُلَّ زُناةِ الليلِ إلى حُجرتِها؟؟، ووقفتم تسترقون السَّمعَ وراءَ الأبوابِ، لصَرخات بَكارتها، وسحبتم كلَّ خناجركم، وتنافحتم شرفًا، وصرختم فيها أنْ تَسْكُتَ صَوْنًا للعِرْضِ"[3] ، لتكشفَ

[1] .خالد أبو خالد ، الديوان ، ج2 ، ص(432-433).
[2]. القرآن الكريم، سورة الإنسان (آية:1)
[3]. مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، لندن، 1996، ص(350)

الأسطر السابقة عن واقعٍ عربيٍّ مُتَرَدٍّ ، إذْ باتوا يسترقون السَّمع على فَضِّ بكارة القدس وفلسطين، ولم يستردوا الضَّفائر من أسرها الذي طال، وتجاوزوا ذلك، بأن طالبوها بالسّكوت صَوْنًا للعِرْض.

يقول في قصيدة " شمس على البحر":

تبكي المصابيح .. أما الزَّبد
فيذهب ..
شاردة .. حامل .. وتصيح
هنا أستدير إلى داخلي ..
ثم أنأى بنا
وأرى أن بيني .. وبينهم الوَعر
كل الدُّروب تضيق
وهم في المكان الذي يُشبه الموت – أو قُل
هو الموتُ –[1]

لقد وظف الشاعر قوله تعالى:"كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ" فالحق والباطل في صراع متواصل ودائم، ويتمثل الحق في رجوع الأرض السَّليبة إلى أصحابها الحقيقيين، أما الباطل فيذهب جفاءً كالزَّبد لا قيمة له، والطريق إلى الحق طويل، وكل الدروب وَعِرَة، لكنَّها في النهاية تحمل السائر فيها إلى مبتغاه، فكثيرًا ما طغى الباطل "الزَّبد"على الحق، لكنه حتمًا سيزول، لأن ما ينفع الناس يمكث في الأرض، كذلك يضرب الله الأمثال، وهذا ما دعا الشاعر لتكرار كلمتي "الزَّبد" و"فيذهبُ" أكثر من مرة تأكيدًا لقناعة راسخة.

ويتضح من الأبيات السابقة لجوء الشاعر إلى تغيير الدلالات من خلال توظيف بعض الأفعال، فالمصابيح رمز الضياء والنور والأمل والهداية، أمست تبكي مما آل إليه واقع الشعب الفلسطيني بداية التسعينيات، ودلالة الفعل " تبكي "، مرتبطة بالمضارع والاستمرارية، والتغيير في دلالة الأفعال مرتبط أيضًا بالتغير الحاصل في التفكير الفلسطيني.

يستدعي الشاعر قصة الوحي جبريل عندما أوحى بالرسالة إلى سيّدنا محمّد "ص"، في قوله تعالى:" يَاأَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ قُمْ فَأَنْذِرْ "[2]، وقوله تعالى:" يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا "[3]، فيقول:

زبد على فنجان قهوتنا الصباحي الشفيق
زبد.. وموسيقى الخريف

[1] . خالد أبو خالد ، الديوان، ج3، ص(31).
[2] . القرآن الكريم، سورة المُدّثر، آية (1_2)
[3] . القرآن الكريم، سورة الُزّمل، آية (1_2)

تأتي.. لتذهب في الكتابة..

- جسد ويذهب في الكآبة

لا وقت في يدنا .. وفي دمنا ربابة

هاتي يديكِ .. ودثرينا بالرصاص [1]

فقد وظف الشاعر قصة نزول جبريل عليه السلام، حين جاء حاملًا رسالة الدين الجديد"الإسلام"، وعندما عاد الرسول محمد "صّلى الله عليه وسلّم" إلى زوجته خديجة، وقال لها:"دثّريني أو زمّليني"، لأن تلك الرسالة تشكل المرحلة الفاصلة، بين عصر الظُّلمات وعصر الهداية؛ فالمرحلة السابقة على الرسالة تبدو وكأنها زبد لا قيمة له، مقارنة مع عصر النور والإيمان.

ويأتي توظيف الشاعر لكلمة "الزّبد" في هذه القصيدة بتكرار تجاوز الثلاثين مرة، ليقول: إنّ المرحلة القادمة ستحمل في طياتها الكثير الكثير، وإنها ستكون نقطة التحوُّل والانطلاق إلى فلسطين؛ فهو لا يُريد أن يتدثَّر بعباءة أو ما شابه، وإنما بالرصاص، لأنه يُدرك تمامًا أنّ "ما أخذ بالقوة لا يُسترد إلا بالقوة"، وأن الرَّصاص هو الطَّريق الوحيد لتحرير فلسطين، فقد باتت الظروف مواتيةً لاشتعال انتفاضة الأقصى بداية الألفية الثالثة، التي تجاوز الفلسطينيُّ فيها مرحلة الحجارة، ليبدأ شكلًا آخر من النضال، أساسه العمل الفدائي المسلَّح.

[1] . خالد أبو خالد، الديوان ، ج3، ص(87)

الفصل الثّانـي
التّناصّ الأَدَبِيّ

التّناص مع الشِّعر العربي القديم

التناص مع الشِّعر العربي الحديث

التَّناص الأدبيّ

تقديم

إنّ لجوء الشعراء في العصر الحديث إلى الموروث الأدبي وخاصة الشعر أمرٌ طبيعي، ذلك لأنه من المستحيل عليهم تجاوز كل ما قيل مُسْبَقًا، والبدء من اللامكان أو اللاشيء، علاوةً على أن ذاك الموروث يكاد يكون قد طَرَقَ كل ما يخطر على بال شاعر أو إنسان من مواضيع، وقد تتشابه مشارب الشعراء ومعتقداتهم وهمومهم حتى مع اختلاف الأزمنة والأمكنة، فتتآلف أصواتهم في التعبير عن أفكارهم ودواخلهم، وحين يلجأ الشاعر إلى الموروث الأدبي القديم، فإنّه يؤكد إيمانه بقيمة ذاك الموروث وعمقه في نفسه، فيتفاعل معه ويستدعيه في المواقف المشابهة.

وقد لجأ أبو خالد إلى الموروث القديم من الأدب وخاصة الشعر، تلك الأشعار التي تحملُ في طياتها عُمق المعاناة والأسى، في محاولة لإسقاطها على الواقع المعاصر الذي يعانيه الشعب الفلسطيني جرّاء الاحتلال، فاستدعاها مُستلهمًا منها تلك التجارب التي يمكن أن تُشكل عنوانًا للثورة أو المقاومة أو التي ترفض الواقع وتسعى إلى تغييره، فجاءت الأشعار الجديدة مُحمَّلة بشحنات الحرية والعزة والكرامة المرتبطة بعودة الوطن.

" فالعمل الأدبي يدخل في شجرة نسبٍ عريقة وممتدة تمامًا، مثل الكائن البشري؛ فهو لا يأتي من فراغ، كما أنّه لا يُفضي إلى فراغ، إنّه نتاجٌ أدبيٌ لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بِذرةٌ خصبة تؤول إلى نصوص تَنْتُجُ عنه"[1]، ثم تحدث عملية التعالُق بين النَّصين الحاضر والغائب، تلك التي تكشف عن مدى اطّلاع الكاتب المبدع على الموروث الأدبي، وعلى قدرته على الربط بين الحاضر والماضي بأسلوب منطقي، وقد يكون هذا التناص خفيًّا يحتاج إلى تعبٍ ومشقّة في الكشف عنه، وقد يكون ظاهرًا للعيان وبشكل جلي، ويتضح من القراءة الأولى.

" والصِّلةُ بين النص الحاضر والنَّص الغائب حتمية، فالنَّص الحاضر يتنفّسُ بوساطة النصوص الغائبة، ويحيا بها، ويتكلم بألْسِنتها، وهو لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنّما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وحاضره"[2]، فتُصبح الروافد الذاتية وحدها غير كافية، لأن الزَّمان والمكان أمران يشترك فيهما كل الناس، وخاصة هؤلاء الذين يشكل الفكر غذاءهم الروحي، وذاكرة الشاعر هي المحفِّز الأول لمشاعره الجيّاشة في بناء نسيج قصيدة محكم وقوي ومؤثر في المتلقي، حيث لا يتم تشكيل هذا البناء على النَّحو الأمثل بعيدًا عن العقول السابقة والنَّصوص الغائبة التي تتغلغل في نفسه وتصبح جزءًا لا يتجزأ من شخصيته وتكوينه، ليمتلك في نهاية المطاف أسلوبًا وطريقةً وذَوْقًا خاصًّا به.

---

[1]. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النَّقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992، ص(111).
[2]. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، 2000، ص(54).

" فالتراث العربي القديم لا معنى له، إن لم يكن أداة لتوليد أصالة جديدة، مرتبطة بالأصالة التّليدة، ومغايرة لها في الوقت نفسه"[1] ، "فالأصالة شيء مُتجدد لا جامد، والنّقل الحرفي للتّراث الثقافي وَلِسواه تجربة عقيمة، ومن هنا، كان لا بُدّ من إعادة قراءة التّراث الثقافي ومن إعادة كتابته، بحيث يصل إلى عقول الكَثرة من المثقفين، وبحيث يتصل بالعصر، كما أنّ إعادة قراءة التّراث تعني الاتصال بقُوى الخَلق والإبداع التي تثوي وراءها والتي أوجدتها"[2]

والشاعر أبو خالد كغيره من الشعراء الفلسطينيين تأثر وتفاعل مع النصوص الأدبية، سواء أكانت تلك النصوص قديمة أم حديثة، ولم يكتفِ بأن يكون ناقلًا عنها أو مُكررًا لها، بل حاول وَضْع لمسة خاصة عليها تُظهر التجديد وخصوصية الصياغة التي تنبع من فكره ومواقفه ورؤيته للواقع، ليصبح هذا النَّص الجديد مزيجًا من عناصر تزاوجت وتآلفت في علاقة حميمة.

وقد وقف الباحث في دراسته للتناص الأدبي على مجموعة من المحاور ذات العلاقة بالتناص وهي على النَّحو الآتي:

أوَّلًا: التناص مع الشِّعر العربي في العصر القديم

من خلال الوقوف على دواوين خالد أبو خالد، يتضح أنّ هناك اتصالًا وثيق الروابط بين الشاعر وتراثه، فقد استدعاه ووظَّفه في مواقف متعددة وكثيرة وبشكل حيوي، ليقود إلى أهمية وجود التعالق بين التجربتين، وصولًا إلى الكشف عن صفحة مُشرِّقَةٍ من التّاريخ العربي والإسلامي، لتحريك الوعي الجمعي بضرورة تجاوز فترات الانكسار والهزائم المتتالية التي باتت تعصفُ بالأمَّة.

" إنّ التفاعل الخلاّق بين الشعراء الفلسطينيين المعاصرين والأدباء القدماء والمحدثين من العرب والأجانب أنشأ علاقة حلولية متبادلة بين زمنين: الماضي والحاضر، لا يحضر فيها الماضي باعتباره مصدرًا للابتكار والتجديد والدَّهشة، حيث تُعاد صياغة النَّص الشعري الموروث وفق رؤيا جديدة معاصرة، وتَفْتَحُ له آفاقًا واسعة من التأويل والكشف، ليجد المتلقي نفسه أمام نص قديم جديد، يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنسانية في الوقت نفسه"[3]

وقد تناصّ"أبو خالد" مع مجموعة من الشّعراء العرب في العصور العربيَّة القديمة، ليكشف عن مدى تعلقه بتلك الحقبة الزمنيّة، لِما فيها من غلبة للعرب والمسلمين، إذ تحققت فيها انتصارات كبيرة، وظهر فيها عدد كبير من الأعلام الذين تركوا إرثًا تاريخيًّا يُعتزُّ به، ومن أهمهم:

---

[1]. عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول،م1، ع4، 1981، ص(22).
[2]. عبدالله عبدالدائم، مجلة (الفكر العربي)، العدد الثالث ، بيروت، 1978، ص(4)
[3]. إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، ص(129).

امرؤ القيس

استلهم "أبو خالد" تجربة امرئ القيس، ليتم صياغتها بأشكال وأساليب متعددة، ليُشير إلى أهمية هذه الشخصية، لما لها ولتجربتها الخصبة من أثر في الأجيال اللاحقة، ولتشابه واقع الحال معها في كثير من الأحيان، وقد تشرّب الشّاعر تلك التجربة التي عاشها امرؤ القيس، وَحَوَّرها بما يتناسب وتجربته الخاصة، لينتجَ فيما بعد نصًا جديدًا، يحمل روح الماضي وأصالة التجربة والواقع.

" وتمثل شخصية امرئ القيس في بُعدها المأساوي واحدة من الشخصيات التي استلهمها الشعراء الفلسطينيون في خطابهم الشعري، وكانت بمثابة "نواه" انطلق منها خيال الشعراء للكشف عن مأساتهم، وللتعبير عن روح العصر، والواقع التاريخي الذي يُعانونه وأبناء شعبهم، سواء أكان ذلك عن طريق استدعاء آلية " اللقب"، أم عن طريق استدعاء ملفوظه الشعري، واتخذوا في سبيل ذلك تقنيات توظيفية تستند إلى التآلف والتخالف، لاستنفار الأمة العربية واستثارة مشاعرها القومية والدينية ضد الظُلم والجور والاحتلال الصهيوني للأرض العربية ومقدساتها".[1]

وقد وقف علي عشري زايد على شخصية امرئ القيس في كتابه "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"، فقال:" كان شاعرًا وأميرًا وعاشقًا ماجنًا وشريدًا، حيث طرده أبوه الملك حُجر نتيجة لمجونة، فعاش طريدًا في البلاد، ثم بعد أن قُتِل أبوه حَمَلَ هو لواء الدعوة للثأر له، وطاف يستنجد بالقبائل لتعينه على الثأر لأبيه، ولمّا خذلته القبائل ذهب يستنجد بالقيصر، ثم مات مسمومًا في طريق عودته من عند القيصر بعد أن سعى الوشاة بينه وبين القيصر، فأهدى إليه حُلَّة مسمومة فلبسها فمات، ومن هنا تعددت أبعاد شخصية امرئ القيس، وكانت من أغنى شخصيات تراثنا الشعري، ولذلك افتتن بها شُعراؤنا المعاصرون كثيرًا"[2]

وقد تجلت شخصية امرئ القيس في خمسة مواقع من أشعار "أبو خالد"، وذلك من خلال توظيف الأشعار التي تمثل في جوهرها شخصية امرئ القيس وشِعرِه، وخاصة مطلع المعلقة " قفا نبك"، فالوقوف على الأطلال وبكاء الديار والأحبة والرجوع إلى الذكريات التي يعتصر لها القلب، كانت حاضرةً في الديوان، لأنَّ "أبو خالد" كان يشعر بتعالق تجربته وتجربة امرئ القيس، إضافة إلى أن امرأ القيس هو من أوائل الذين وقفوا واستوقفوا وبكوا واستبكوا وذكروا الأحبة والديار والمنازل، يقول أبو خالد في قصيدة " بيسان .. في الرَّماد":

"قِفا نَبْكِ" من فرحة الموت
إنَّ الدَّماء تُواصلُ دورتها في التراب
الينابيع عادت إلى النَّهر
والنَّهر عاد إلى أمِّهِ في الجبال

[1]. إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية،مرجع سابق، ص(129-130).
[2]. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الكويت، 1997، ط2، ص(149).

– فلسطين[1]

ثم يقول في قصيدة " دمي.. نخيلٌ.. للنخيل"

– اليوم.. أبتدئُ القراءة..

– واليوم أكتشفُ المسافة في قصيدتنا.. إلينا..

واليوم يدهشني البكاء على الطَّلول..

ويضيع في دمنا الغناء.. ولا نقولْ

رُدَّت مرارتنا.. إلينا..[2]

ثم يقول في قصيدة "بكاءٌ.. على جسدٍ لم يصلْ":

لا أودِّعُكِ اليومَ..

إنّي أودِّع مرحلةً من بكاء على طلل..

وبكاء على جسد لم يصل..

وعذاب الدُّوار

أودّع مرحلة سوف تأتي مسربلة بالمتاهات.. والعقم.. والكرنفال.[3]

ثم يقول في قصيدة" تلويحة إلى أبو علي ياسين":

– سنبكي بُرهة.. أو قُلْ بكينا.. أوْ قِفا

من شدة الحُزن

انتحلنا الشِّعر لم نكشِفْ.. سوى الأحزان.

– يا صاحبي..

مَنْ سوف يبكي الآن ..؟

في الخوف المُراوح في مدائننا..

وفي القصف المعجَّلِ..

والمؤجَّل..[4]

يستحضر أبو خالد في المقطوعات السابقة مطلع معلقة امرئ القيس الذي يقول فيه:

قِفا نَبْكِ من ذِكرى حبيب ومنزل بِسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخول فَحَوْمَلِ[5]

هذا المطلع الذي أثّر وبشكل كبير في الأجيال اللاحقة كافة، والذي يمثل المعلقة كُلّها، كان حاضرًا وبقوة في قصائد أبي خالد، وذلك حين قال:" قِفا نبكِ من فرحة الموت، اليوم يُدهِشُني البكاءُ على

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج2، ص(129).

[2]. المصدر السابق، ج2، ص(399،400)

[3]. المصدر السابق، ج2، ص(428).

[4]. المصدر السابق، ج3، ص(153،154).

[5]. الزوزني، شرح المعلقات السبع، تقديم عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص(17)

الطّلول، إنّي أوَدِّعُ مرحلة من بكاء على طلل، سنبكي برهةً..أو قُل بكينا..أو قِفا "، وإذا كان امرؤ القيس قد عاد إلى أطلال محبوبته مع رفاقه وبكى واستبكى، فإنّ "أبو خالد" الذي تشتعل نار الشوق في قلبه للقاء وطنه وأحبته لم يجد طريقه بعد لمثل هذه الوِقفة، واستدعاؤه لأطلال امرئ القيس هو نوع من التقرب إلى الوطن والحنين إليه، فأبو خالد يقف ليبكي من فرحة الموت والألم على الفراق، لا بُكاء المُحِب على أطلال المحبوبة وذكرياتها التي تعيد إلى قلبه الحياة، وليتخذ عهدًا على نفسه بأن يُوِدّع البكاء على الأطلال، تلك المرحلة المليئة بالمتاهات. لأن المرحلة القادمة والخطوة الثانية ستكون مرحلة الدِّماء التي لا عُقم فيها، بل ولادة جديدة في وطن حر.

لهذا، لجأ الشاعر إلى توظيف الوداع المقترن بالأطلال والبكاء أكثر من مرة "إني أودّع مرحلة من بكاء على طلل، أودّع مرحلة سوف تأتي مُسربلة بالمتاهات ،لا أودِعُكَ اليوم، سنبكي برهةً أو قُل بكينا، مَن سوف يبكي الآن "، لأن تلك المرحلة جزء من الماضي العقيم الذي يجب تجاوزه، حاله كحال امرئ القيس الذي تجاوز الطيش والخمر مستقبِلًا الثورة في بحثه عن حقه في مَقتل أبيه، والشاعر كذلك سوف يبدأ ثورة ورحلة البحث عن دماء آبائه وأجداده التي سالت في الدفاع عن أرض الوطن.

وفي الإطار نفسه فإن الشاعر يوظف كلمة "اليوم" ثلاث مرات متتالية في المقطوعة الثانية، وكأنه يستدعي مقولة امرئ القيس "اليومَ خَمْر وغدًا أمر"، فاليوم بالنسبة للشاعر هو الحدُّ الفاصل بين مرحلتين، وهو البوصلة التي ستقوده إلى الثورة والوطن، ودماء الشهداء هي التي تعيد دورة الحياة في تراب فلسطين، ولم يعد هناك وقت للبكاء.

ويستدعى في المقطوعة الأخيرة قَول امرئ القيس:

فظلَّ طُهاة الحيّ من بينِ منْضح صفيفِ شواء أو قَديرٍ مُعجَّلِ[1]

حيث يقول:"وفي القَصف المُعجَّلِ.. والمؤجَّل.."، فالشاعر يستفهم عن الأصحاب الذين سيبكون في المدائن التي لم يغادرها الخوف من القصف المعجَّل والمؤجَّل.

الشَّنفرى

يُعدُّ الشنفرى أحد الشعراء الصعاليك الجاهليين الذين يعكس شعرهم واقع الحال في بيئتهم الجاهلية من عادات وتقاليد وغيرها، ويعكس شِعْرُهُ شكلًا من أشكال الثورة على القيم والأنماط الاجتماعية التي تحكمها علاقات ونظرات معينة؛ فجاءت أشعاره – كذلك – لتكون ثورة على بعض الأشكال والأنماط السائدة في الشعر العربي آنذاك، إذْ ظهرت الكثير من المقطَّعات الشعرية في أشعارهم، وتجاوزوا في بعض الأحيان الوقوف على الأطلال واستيقاف الصّحب والبكاء على رحيل المحبوبة.

في قصيدة " كلمات من البُعد الرابع" " إلى ن.ع" يُحاور أبو خالد الشنفرى، فيقول:

[1] .امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبدالشّافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص120

قالوا
تخوَّفوا
وأفزعوا
وما تجاوزوا سروج خيلهم
وأعلنوا الرجوع
وعاودوا الهتاف للبيارق البيضاء
خَلَّفتكم وما أسرجتُ ضامرًا
ولا هَزَزْتُ في يدي السيف
أو غطستُ في الزَّرد
"لاتقبروني إنّ قبري مُحرَّمٌ
ولكن أبشري أُمَّ عامرِ"[1]

فالشاعر يستدعي بيت الشنفرى دون تحريف أو تحوير فيه، ذلك البيت الذي يقول فيه:

لا تقبروني إنَّ قبري مُحرَّمٌ عليكم ولكن أبشري أمَّ عامرِ[2]

وفي البيت إشارة إلى أهمية صُنع المعروف في أهله الذين يُقدرون قيمة هذا المعروف، لأن المعروف في غير أهله يعكس في العادة نتائج سلبية أو لا تُحْمَدُ عقباها، وقصة أم عامر وهي زوجة الضَّبع تقول:" خرج قوم إلى الصيد فعرضت لهم أم عامر وهي الضَّبع، فطاردوها حتى ألجأوها إلى خباء أعرابي فدخلته، فخرج إليهم الأعرابي، وقال: ما شأنكم؟ قالوا: صيدنا وطريدتنا، فقال: كلّا، والذي نفسي بيده لا تَصِلون إليها ما ثبت قائم سيفي بيدي، فرجعوا وتركوه، وقام فقدَّم للضّبع حليبًا وماءً، وبينما الأعرابي نائم إذ وَثَبَتْ عليه فبقرت بطنه، فجاء ابن عمّ له يطلبه فإذا به بقير، والتفت إلى موضع الضَّبع فلم يرها، فأتبعها ولم ينزل حتى أدركها فَقَتَلها".[3]

في المقطوعة السابقة توظيف لما جرى عام سبعة وستين، لأن القصيدة نظمت بعد النكسة مباشرة، فبعد أن كانت ما تسمى "إسرائيل" مستضعفة بين الدول العربية التي أخذت تتقرب إليها بالدعم المادي والمعنوي، استطاعت أن تُوجِّه الضَّربة الثانية لِخاصرة الدول العربية فاحتلت في ذلك العام الأراضي الفلسطينية، والجولان وسيناء، واستطاعت أن تنقضَّ على الجيوش العربية التي رفعت الرايات البيضاء بعد أقل من أسبوع من القتال، وبهذا تصبح "إسرائيل" في غدرها معادلًا موضوعيًا للضبع "أم

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(33)
[2].الشنفري، ديوان الشنفري، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص(48)
[3].شبكة الانترنت، maqola.org

عامر"، ويصبح الفلسطيني أو العربي معادلًا موضوعيًا لمن صنع المعروف في غير أهله، وهو الذي حمى الضَّبع وقام على رعايتها.

مشاعر الخوف باتت تسيطر على العرب آنذاك، حين أعلنوا التراجع وهتفوا للبيارق البيضاء، كناية عن الاستسلام والتخاذل، بعد أن باتت سيوفهم في أغمادها، وأصبح الخوف والفزع شعار المرحلة، ليخرج الشاعر من هذه المعادلة رافعًا شعار المقاومة، قولًا وعملًا، فيقول: "لاتقبروني إنَّ قبري مُحرّم عليكم، ولكن أبشري أمّ عامر"، فهو يرفض الموت الطبيعي، ويستنهض هِمَمَ المقاتلين للموت بِعِزّة وكرامة في معركة الدفاع عن الوطن، حتّى لو كانت المعركة غير متكافئة في عَتادِها، فأمّ عامر" زوجة الضبع" كان مصيرها الموت والفناء، على الرغم من احتواء الأعرابيّ لها، لأنّ دماء الضحية كانت الدافع للّحاق بها ثم قتلها، وما أكثرَ دماءَ الشهداء التي كانت أم عامر سببًا في سيلانها في فلسطين، لتغدو فيما بعد المحرك الأساس للثّورة!

عَنترة بن شدّاد

يُعَدُّ عنترة بن شداد من الشخصيات المهمة التي حفظت التراث العربي في العصر الجاهلي. عُرف بشعره وبحبه لعبلة، إضافة إلى بسالته في الحرب، وخاصة "حرب داحس" والغبراء التي استمرت أربعة عقود؛ تأخّر عنترة حتّى نال حريته، وهو مَنْ قال فيه طه حسين" لقد كان شجاعًا مقدامًا ، لقد كان يفعل الأفاعيل، ويملأ قلوب خصومه فزعًا ورُعبًا، وهو من أعظم الناس حظًّا من البطولة، وأحسنهم بلاء، كُلَّما ألمَّت مَلَمَّة أو ادلهَّم خَطْب"[1]، كان من أشد أهل زمانه، علاوة على كرمه وجوده، كغيره من الشعراء في العصر الجاهلي، فقد وقف على الأطلال وذَكر ارتحال محبوبته عن الدّيار، وما تركته تلك الرحلة من أثر في نفسه بعد أن أصبحت المنازل خالية.

ولهذا، فقد مال أبو خالد إلى استدعاء عنترة العبسي ومحاورته لِما له من تأثير في نفسه؛ فقد أضحى بعيدًا عن الديار والأحبة والأوطان، وشغلت معشوقته "فلسطين" كل تفكيره، ولعلاقة المشابهة بينهما، فعنترة الذي أحبَّ ابنة عمه "عبلة" عانى الأمرّين في سعيه للوصول لمحبوبته، ومات وهو يسعى للوصول إليها، وكذلك الحال بالنسبة إلى "أبو خالد" الذي هُجِّر قسرًا عن محبوبته وقضى سِنيّ عمره في طريق الوصول إليها.

يقول أبو خالد في قصيدته "عنترة":

يا دار عبلة

كُلُّ الديار بدونك يا دارها

قفرة

[1]. طه حسين، حديث الأربعاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مهرجان القراءة للجميع 1997)، ص(151-152).

ومنافي
وبيتٌ به حزنُه ساكنٌ[1]
يا وَجْهَ عبلة لم نفترق
خبّري الحيَّ أنّي هنا
أو هناك
فحيثُ تكونين
إنّي أكون[2]

يستدعي أبو خالد في الأسطر السابقة قول عنترة في بيته الثاني من معلقته:

يا دار عبلة بالجواء تكلَّمي وَعِمي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي[3]

ملامح الصورة وألوانها عند "أبو خالد" هي نفسها زمن عنترة، فعنترة يُناجي ويُنادي محبوبته عبلة، لأن الدِّيار أصبحت مُقفرة لرحيلها عنها، والشاعر الذي تنقَّل في منافي العالم لم تغب صورة محبوبته ومعشوقته فلسطين عن ناظريه، وتتشابه الصورتان في أنَّ الفراق وعدم الوصول هما العلامة البارزة فيهما، فَعَبْلة هي فلسطين، وعنترة هو الفلسطيني الذي لم يغب وجه محبوبته عنه ولو للحظة واحدة، والمفارقة في الصورتين هي رحيل المحبوبة "عبلة" عن الشاعر مرغمة تطوي في ثنايا قلبها حبًّا لا يمكن تجاهله أو نسيانه، بينما يبدو في الصورة المقابلة رحيل المُحبّ وهو الفلسطيني منفيًا عن وطنه، وبقاء المحبوبة "فلسطين" مكانها، وفي كلتا الحالتين، ما زال الشوق والحب متعلقين في قلب الحبيبين.

ثم يستدعي الشاعر أبو خالد مطلع معلقة عنترة، في قصيدته "تفصيل آخر من لوحة الصعود إلى العراق"، حين يقول:

هل غادر الشهداءُ – من درس القراءة – كي
يعودوا في النخيل... مدججين بحُلْمِ مَن سَقَطوا
من الحلم القتيل[4]

واللافت للنظر في توظيف "أبو خالد" لمطلع معلقة عنترة أنّه قام بتوظيفه أيضًا في مطلع قصيدته، فعنترة الذي بدأ معلقته بسؤال "هَلْ"، " الذي يتضمن معنى الإنكار، أي لم يترك الشعراء شيئًا يُصاغ فيه شعر إلاّ وقد صاغوا فيه، أي لم يترك الأوّل للآخر شيئًا، أي سبقني من الشعراء قوم لم يتركوا لي مسترقعًا أرقعه ومُستَصْلحًا أُصلحه"[5]

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1،ص(210).
[2]. المصدر السابق، ج1، ص(216)
[3]. الزوزني، شرح المعلقات السّبع، ص(201)
[4]. خالد أبو خالد، الديوان،ج3، ص(307)
[5]. الزوزني، شرح المعلقات السّبع، ص(201)

وقد استبدل أبو خالد الشهداء بالشعراء، ليرمز إلى قوافل الشهداء المستمرة الواحدة تِلْوَ الأخرى، في سبيل تحقيق الحلم الذي وُلد ميّتًا، فقوافل الشهداء تجاوزت صفحات الكتب والقراءة وبات من الصعب حصرها في دروس القراءة، إضافة إلى ذلك فقد ربط الشاعر بين الشهداء رمز العزة والكرامة والتجذّر بالأرض بنخيل العراق الشامخ في كل مكان، رمز العُلو وعدم الرضوخ أو الانحناء، ليقول لنا: لقد قدَّم لنا شهداؤنا دروسًا في التضحية والفداء والكرامة تصلُحُ أن تكون دروسًا تُعَمَّمُ وتُعَلَّمُ للأجيال والأمم القادمة.

ثم يستدعي الشاعر أبو خالد عنترة في قصيدة "بيروت78"، فيقول:

– وأشهدُ
أنَّ التي متأخرةً ولدتْ
متأخرة جاءت إليك
ومبكرة ترحل
مُسربلةً بِدَمِها
لا يُشيّعُها أيٌّ من الذين تفيَّأوا شعرها.. أو تدفّأوا بِنَهْديها
أو تقنَّعوا بوجهها.. أو زيّنوا بها صدورهم في الاستعراض الأوّل
والاستعراض الأخير..–[1]

ثم يقول في قصيدة "يا ميجانا صبرًا.. يا ميجانا يا ريم"، التي نظمها في طفلته ريم في هجرتها الثالثة:

للبحر حُبُّ حبيبتي الحبُلى بطفل ظَلَّ يُقتَلُ قبلَ أن يأتي إلينا
ثم جاء مُسربلًا بدَمٍ.. ومصطلح هجين
مُذ جاء مقتولًا على كَفَّين من شوكٍ
ونافلةٍ ..
وطين[2]

يبدو من الأبيات السابقة توظيف أبو خالد لبَيْت عنترة الذي يقول فيه:

ما زلت أرميهم بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ وَلَبانِهِ حتى تسربلَ بالدَّمِ[3]

أي أنَّ عنترة كان في مقدمة المقاتلين بفرسه التي تلطخَّ نحرها بالدَّم من كثرة السهام التي أصابتها، فتسربل جسمها من كثرة الرَّمي، وقد عَنْوَن أبو خالد القصيدة بِـ" بيروت 78 " لأنه يستدعي أحداث بيروت والحرب الأهلية اللبنانية، الحرب الدَّموية التي كان الفلسطيني جزءًا منها، تلك الحرب التي

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(187)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(245)
[3]. الزوزني، شرح المعلقات السَّبع، ص(221)

أودت بحياة الآلاف من جميع الأطراف، علاوة على المُشردين خارج لبنان من الفلسطينيين وغيرهم من مُختَلَفِ الجنسيات، ليصبح الفلسطيني مطاردًا من شبح المنافي في كل الأمكنة التي يتواجد فيها، وكأن الاحتلال لم يعد يكتفي بطرد الفلسطيني من أرضه و إنّما تجاوز ذلك ليُلاحَق و يُنفى كليًّا من هذه الحياة.

فقد باتت بيروت الوادعة مسربلةً بدمائها، و" ألغامها انفجرت في مواقيتها بين طفلٍ.. وحرش، فيلهث في صدرها الرَّبو.. العنكبوت"[1]، وتبدّلت صباحاتها المشرقة البيضاء بالرَّمادية، فانتشر الدّم والقتل في كل مكان وكأنها ساحة المعركة "داحس والغبراء" التي كان عنترة جزءًا منها بفرسه التي تلاطمتها أمواج الدم والموت في كل مكان، في سنين طويلة اقتربت من الأربعين.

وبهذا تصبح علاقة المشابهة واضحة بين حال الشاعر "أبو خالد" وما كان يجري له مع إخوانه الفلسطينيين في لبنان، وحال عنترة الذي اقتحم عباب المعركة بصدر فرسه الذي مال وازْوَرَّ من وَقْع القنا بلَبانه، وشكا أوجاعه إلى صاحبِهِ بعَبَرَةٍ وتَحَمْحُمِ، وفي هذا تأكيد من قِبل الشاعر بأنّ الفلسطيني مهما بلغت جِراحه و تسربلَ بدمائه لن يتراجع عن طريقه، ولن يثني ذلك شيئًا من عزيمته.

فَمَن تسربل بدمه في ساحة المعركة، تُرك وحيدًا بين دمائه وجِراحه، حين تخلّى عنه الجميع ولم يجد مَن يُسعفه أو يُشيّع جثمانه، ويظهر ذلك في قول "أبو خالد" :"لا يُشيّعها أيّ من الذين تفيّأوا شعرها، أو تدفّأوا بنهديها، أو تقنعوا بوجهها"، ليدُلّ بذلك على نُكران الجميل من قِبَلِ الكثيرين في الدول العربية.

لَبيد بن ربيعة

هو فحل من فحول الشعراء المخضرمين الذين عايشوا العصرين: الجاهلي والإسلامي، من أصحاب المعلقات، وهو من الشعراء الفرسان في الجاهلية، ومن الشعراء الذين كَثُرُ شعرهم في الجاهلية وقَلَّ في الإسلام، ومن أشهر أبياته:

ألا كُلُّ شيءٍ ما خلا اللهَ باطلُ وكُلُّ نعيمٍ لا محالة زائلُ[2]

وقد استدعى أبو خالد أشعار لبيد في مقطوعة واحدة فقط، وذلك في قصيدته " مُعلَّقة على جدار مخيم جنين"، حيث تم توظيف مطلع معلقة لبيد بن ربيعة العامري إلى جانب مطلع معلقة عنترة فيقول:

لِمَنْ سكنتْ جِراحي.. مُنْذُ أنْ "عَفَتِ الدِّيارُ"
ومنذ أن "هل غادر الشعراء" أسئلةَ
القصيدةِ..
منذ أنْ كُنّا على طرفي بلاد..
كُلّما اتسعت تضيقُ..
وكلّما ضاقت تسلَّلْنا إليها..

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(185-186)
[2]. لبيد بن ربيعة العامري(41هـ)، الديوان، دار صادر، بيروت،د.ط، د.ت، ص(132)

غادر الشعراء ..واعتُقِلَ الشُّهود
لِمَن سَنَسرِدُ كيفَ غرَّبَنا القريبُ..؟
وكيفَ قَرَّبَنا الغريبُ [1]

من الزَّمنِ الحاضر في مخيم جنين، من بقايا الأطفال في وسط الدُّخان، مِنْ بيوت الصفيح التي تعبق برائحة الدَّم، من وسط القذائف التي تقتل الأحلام، مِنْ وسط زخات المطر المحملة بالرَّصاص، من وسط أرض الآباء والأجداد يرحلُ شاعرنا أبو خالد لتتعانق أبياته في معلقته التي زيَّنت جدار مخيم جنين بمعلقة لبيد بن ربيعة ومعلقة عنترة.

وقد تعانقت المقطوعة بمطلع معلقة لبيد التي يقول فيها:

عفت الدِّيار محلُّها فمقامها بِمِنىً تأبَّدُ غولُها فَرِجامُها[2]

وإذا كانت ديار محبوبة الشاعر لبيد قد عفت وخلت من أصحابها، فانمحت منازل أصحابها بعد هجرهم لها، وأصبح من الصعوبة بمكان الإقامة فيها، بعد أن آلت مرتعًا للغيلان فإنَّ ديار شاعرنا ليست بأفضل حال، بعد أن عاثت فيها يد الاحتلال وآلاته القتل والهَدْم والقصف العشوائي.

وقد سبق وأن استدعى الشاعر معلقة عنترة حين قال "هل غادر الشعراء" وهنا يقول : غادر الشعراء واعتقل الشهود، وحتى لو غاب الشعراء والشهداء واعتقل الشهود، فسيكتب التاريخ عن ملحمة البطولة والتضحية والفداء، في مخيم جنين الشهداء، عمّا سطره أبناءُ المخيم من دروس النضال والتحدي في مقاومتهم للمحتل وآلاته، حيث وقف أبناء المخيم سدًّا منيعًا أمام سادس أقوى جيش في العالم، واستطاعوا كسر شوكته و غطرسته.

وقد تعمّد أبو خالد استحضار معلقتين من العصر الجاهلي، وأن يتناصّ معهما في البيتين الأوّل والثاني من مقطوعته السابقة "عفت الدِّيار، هل غادر الشعراء" وكأنه يرحل بنا إلى تلك الأطلال الخالية من الأحبة والأصدقاء في جزيرة العرب في ذلك العصر، لتمتزج تلك الصورة بواقع حال مخيم جنين الذي يتم نفي وتشريد سكانه للمرة الثانية، بعد أن أصبح المخيم بيوته مهدَّمة، وأطفاله مُشرّدة، ورحل الكثير من الأحبة شهداء إلى جوار ربهم.

الخنساء

اقترن اسم الخنساء بالحزن الشديد لفقدها أخويها معاوية وصخر،"حتى إذا مات صخر استعظمت المصيبة واستفدحت الخطب"[3]، فَمَوْتُ صخر كان الشَّعرة التي قصمت ظهر البعير، فضاع طعم الحياة بالنسبة للخنساء، واشتد حُزْنها وألمُها لِفُقْدانِه، فَلَبِستْ ثياب الحِداد عليه سنين، بعد أن كانت قد فقدت

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(169)
[2]. الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص(133)
[3].إسماعيل القاضي، الخنساء في مرآة عصرها، مطبعة المعارف، بغداد، ج1، 1962، ص(47)

زوجها، فتغيبُ السعادة من الماضي والحاضر، وينتشر الموت في حياتها، ويبتعد رغد العيش عن جنبات حياتها سنين طويلة.

الخنساء من الشاعرات المخضرمات، شهدت الجاهلية والإسلام، فأدركت معركة القادسية حيث استشهد أبناؤها الأربعة في يوم واحد، "ونتفاجأ بالخنساء التي لم تُظهر رَدَّ الفعل المتوقع لثكلها ببنيها الأربعة، واكتفائها بجملتها التي تردد صداها حتى وصل الآفاق"[1]:" الحمدُ لله الذي شَرَّفَني بِقَتْلهم، وأرجو من ربّي أن يجمعني بهم في مُستقَرِّ رحمته"[2]، وتظهر هنا المفارقة بين بكاء الخنساء الطويل على فقدها أَخَوَيْها، بينما تلتزم الصمت عن البكاء والعويل وتكتفي بحمد الله مع فَقْدِها أبنائِها الأربعة، وهذا ما يكشف عن درجة الإيمان الذي ملأ قلبها، وقد قرضت الخنساء الشعر في سن مبكرة، ذلك لأنها نشأت في بيئة شعرية، حتى تفوقت على الكثيرين من شعراء عصرها، يقول ابن سلّام: "وصيّرنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر الطبقات، أوَّلهم المُتَمِّم بن نويرة رثى أخاه مالكًا، والخنساء بنت عمرو رثت أَخَوَيْها صخرًا ومعاوية"[3].

وقد استدعى أبو خالد شعر الخنساء في قصيدة واحدة وهي: "إلى أمي... فاطمة حسين"، حيث يقول:

لَبَيّكِ/ "يا يمَّة"/ الفدائية..
لأنَّك أنتِ قلتِ له: /– اشنقوني
عاشت الثورة
أنا عايش
وفي صدري.. بكاؤُكِ أنتِ
في عيني
قذى عينك[4]

ويظهر في الأبيات السابقة تناص الشاعر مع قول الخنساء في رثاء أخيها صخر في قصيدتها "كأنَّ عيني فيضٌ لِذِكْراه"، حيث تقول في مطلعها:

قذًى بعينيك أم بالعين عُوّارُ أم ذرَّفت إذْ خلت من أهلها الدّارُ[5]

وهنا تمتزج الأم الفلسطينيّة الفدائية الأسيرة التي تضحّي بنفسها وبأبنائها في سبيل وطنها، بالخنساء التي ضحَّت بأبنائها في سبيل دينها وإسلامها، لِتُصبح التضحية والفداء العلاقة المشتركة بين خنساء فلسطين وخنساء العصر الجاهلي.

---

[1] . سليم بن ساعد السُّلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء (رسالة ماجستير)،2009، ص(6)

[2] . عزالدين ابن الأثير، أبو الحسن علي بن محمد الجزريّ(ت:630ه)، أسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق وتعليق: محمد إبراهيم البنّا، ومحمد أحمد عاشور، دار الشعب، م7، ص(90)

[3] . محمد ابن سلّام، (ت:231هـ)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، ص(203)

[4] .خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(141-142)

[5] . الخنساء، ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص(45)

إضافة إلى ذلك فإنّ الخنساء ومن طول بكائها على أخيها صخر قد أصيبت بالعمى، وهي تتساءل عمّا جرى لعينيها وهل تلك الدموع بسبب القذى أو الأذى بسبب العُوار، أم أنّ الدّيار قد خلت من أصحابها، فكان هذا سببًا في ذرف الدموع، وكذلك الحال بالنسبة للأم الفدائية الفلسطينية التي لا تدري أتذرف الدموع على فراق أبنائها وإخوانها الشهداء، أم تبكي لفراق الأحبة الذين خلت المنازل منهم، وغُيبوا في المنافي أو في السجون.

وهنا يصبح توظيف "أبو خالد" للخنساء وما تحمله من إشارات الحزن والبكاء والصبر توظيفًا مباشرًا بكل ما يحمله البيت القديم من معانٍ ودلالات ترتبط بالسياق الجديد، فالخنساء الشاعرة التي طال بكاؤها في العصرين الجاهلي و الإسلامي، والتي ضحَّت في كُلّ مراحل حياتها، ففقدت الغالي والنّفيس، بِفَقْدِها للأخ و الزَّوج و الأبناء، هي واحدة ليس إلّا من خنساوات فلسطين الكُثُر اللاتي تجاوَزْنَ التضحية بالأخ أو الابن إلى بَذل النّفس في سبيل الكرامة والأرض، لتصبح الأم الفلسطينية المُقاوِمَة فيما بعد رمزًا لا تقلُّ مكانة عن الرموز القديمة فداءً وتضحية.

القَعْقاع بن عمرو التَّميمي

قيل إنَّ صوت القعقاع في المعركة بألف رجل، ولا يُهزم جيش فيه القعقاع، فارس شجاع ومقاتل صنديد، وهذا ما دعا "أبو خالد" إلى استلهامه في ظل هذه الظروف الصعبة، التي بات فيها الفلسطيني تَوّاقًا لقائد يستلم زمام أموره ويقوده إلى النَّصر، فالقعقاع لا يُبَشِّر إلا بالنَّصر، لارتباط اسمه بمعركة القادسية وهزيمة الفُرس، وإلى جانب بسالته في الحرب فقد نظم قصائد شعرية أيضًا كانت في الحرب والنّزال والقتال والفروسية والبطولة.

"ويُعد القعقاع وثيقة تاريخية بالِغَة الأهمية، فقد قال الشعر في كل معركة اشترك فيها وصَوَّرها بشدة تصويرًا دقيقًا يتفق مع الأحداث التاريخية اتفاقًا تامًا، ويشيد في شعره ببطولاته وبطولات إخوانه المسلمين وبلائهم في هذه الفتوح، حيث قرض الشعر في أكثر المعارك التي اشتراك فيها في بلاد فارس والعراق والشام ومصر، ونستطيع أنْ نقول أنَّ القعقاع أكثر شعراء الفتوحات شعرًا، حيث كان له في كل معركة أبيات شعرية على حسب أهمية الحدث"[1]

وبهذا يصبح القعقاع بن عمر من الشعراء المقاتلين الذين تخلَّد ذِكرُهم عبر التاريخ، وإلى جانب شجاعته وفروسيته فقد عُرف عنه الحنكة العسكرية وحُسن التخطيط في مواجهة الأعداء، يقول أبو خالد في قصيدة " العبور نهارًا" :

تدوسهم الخيل صباح مساء
تُغذي عليهم صقور العوادي

[1]. فالح الحجية الكيلاني/ ديالي، شعراء صدر الإسلام القعقاع بن عمر التميمي،www.aldiyarlondon.com.

وتلك أصابع أطفالنا المرهفات
وباءٌ
وأعينهم زينةٌ للأميرة
أسنانهم
شمعةٌ أشعلوها على الرَّف
تحفةٌ
وحَمَلها اليوم فَوْق جناحيْه
للروم
في الجزر المظلمات
بِشارة [1]

ففي قول "أبو خالد" "تدوسهم الخيل صباح مساء" تناصّ مع قَوْل القعقاع:

ما زالت الخيلُ العرابُ تدوسُهُم في حَوْمِ فَحْلٍ والهَبا مُوّارُ [2]

نظم أبو خالد الأبيات السابقة عام ثلاثة وسبعين، مستدعيًا فيها حرب السادس من أكتوبر رمضان، بين مصر وسوريا من جانب والاحتلال الإسرائيلي من جانب آخر، تلك الحرب التي استطاع فيها العربي تحطيم مقولة الجيش الذي لا يُقهر؛ إذ تكبَّدت القوات الإسرائيلية فيها خسائر كبيرة، فاستعادت القوات السورية والمصرية قناة السويس وجزءًا من سيناء في مصر، إضافة إلى مدينة القنيطرة السورية.

وقد جاء توظيف أبو خالد لقول القعقاع "ما زالت الخيل العُراب تدوسهم"، حين قال: تدوسُهم الخيلُ، لأن الفارس العربي الشجاع والمقاتل "القعقاع" استطاع هو وَمَنْ معه من المقاتلين المسلمين تلقين أعداء المسلمين درسًا حُفر في الذاكرة في موقعة القادسية، حتى أصبحت جثثهم لكَثْرَتها غذاءً للطيور "تُغذي عليهم صقور العوادي" ،"وحملها اليوم فوقَ جناحيه للرّوم".

وتتشابه الحالة الإسرائيلية المهزومة عام ثلاثة وسبعين بحال الرُّوم الذين هُزموا وانتشرت جثثهم بالآلاف على قمم الجبال تأكلها الطيور، وهذا الاستدعاء هو استدعاء لأيّام وبطولات المسلمين، وهو رسالة إلى العربي والفلسطيني الذي لا يؤمن بالقوة في استرداد الحقوق، رسالة مضمونها أنَّ "ما أُخذ بالقوة لا يُسترد إلا بالقوة"، وأن الاحتلال الإسرائيلي قد تمادى في ظلمه وطغيانه، وقد باتت الفرصة سانحة لكل العرب لاسترداد الأرض المغتصبة، فالقعقاع الذي لم يكن يملك عُدّة وعتاد الرُّوم، استطاع بحنكته أن يهزم أقوى جيوش العالم آنذاك.

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج2، ص(159)
[2]. نوري، حمودي القيسي، شعراء إسلاميون، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط2، 1984م، ص(35).

علي بن الجَهم

"شاعر عباسي مطبوع فصيح، عَذْب الألفاظ، سهل الكلام، لا غرابة في لغته، ولا تعقيد في نظمه، في شعره الجزل الرصين، والرقيق العذب، وهو على صِحَّة طَبْعه، عالِمٌ بالشعر بصير بنقده، يُحسن اختيار اللفظ ويضعه حيث ينبغي أن يكون، وتتردد في شعره الألفاظ الدينية، مثل الدين والكتاب والسُّنة والأثر والآثار والمسندات والإسناد".[1]

يتناص أبو خالد مع الشاعر العباسي ابن الجهم في قصيدته "تفصيل من لوحة الصعود إلى العراق، فيقول:

تهجّى المصفَّدُ أسماءَهُ..
واستدار ليكتُبَ فوق الجدار..
ليهتف بين الرصافةِ.. والجسرِ
بابَ الخليل.. وباب الجليل
– يردُّ الرَّصاص الصِّغارُ –
تهجَّى السماء مُحمَّدْ..
أبي.. يا أبي.. يا أبي..
ضمَّني إنَّهم يُطلقون بنادقهم.. يا أبي..[2]

يتضح استدعاء التناص في أبيات ابن الجهم التي يقول فيها:

عُيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري
أَعَدنَ لِيَ الشَّوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمرًا عَلى جَمرِ
سَلِمْنَ وَأَسلَمْنَ القُلوبَ كَأَنَّما تُشَكُّ بِأَطرافِ المُثَقَّفَةِ السُّمرِ[3]

تتكشف العلاقة بين سطور "أبو خالد" وأبيات ابن الجهم، فعيون المها التي أصابت ابن الجهم في مقتل، هي تلك الرَّصاصات التي اخترقت جسد الشهيد محمد الدُّرة، مع فارق التشبيه أو على سبيل المغايرة، فعيون المها التي فُتِنَ بها الشاعر أخذت تنتقل بين الرصافة والجسر، جَلَبْنَ الهوى لقلبه بغير إرادته ومن حيث لا يدري، ويتضح تأثير هذا الحب على قلب الشاعر، لأن تلك العيون نزعن الهوى المخفي في ثنايا قلبه عُنوة، حتى أصبح حُبّه ظاهرًا للعَيان، فتحركت آلامه بعد أن أصابه الحب في مقتل، وبطعنةٍ أكثر دقة من سابقتها "وأسلمت القلوبَ كأنّما تشكُّ بأطرافِ المثقفةِ السُّمْر"، فتصبح تلك العيون بنظراتها أشدُّ ألمًا ووجعًا من السِّهام التي لا تخطئ هدفها.

---

[1]. علي بن الجَهم، ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص(43)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(160-161)
[3].علي بن الجَهم، ديوان علي بن الجَهم، ص(252)

ويأتي توظيف "أبو خالد" لأبيات ابن الجهم بعد أشهر على استشهاد محمد الدُّرة، بعد أن ارتدت رصاصات الغدر من صدره وأصابته في مقتل، فصعدت روحه إلى بارئها بعد أن تعانق المحب بمحبوبه، الطفل بأبيه، فيذهب الطفل مُتَّشحًا بخيام الرصاص..، ويردُّ الرصاصَ الصّغار، ليستقرَّ الطفل شهيدًا على حضن أبيه.

ويبدو من استلهام "أبو خالد" لشعر ابن الجهم وجود علاقة بين كلا الشاعرين، فابن الجهم الذي راح ضحية بعد أن وشى به الكثير من الشعراء للخليفة المتوكل، فَنُفِيَ عن بلده ووطنه، بعد أن كان ذا حظوة في بلاط الخليفة، وكذلك الحال بالنسبة للشاعر الذي كان ينعمُ في أرضه ووطنه، في خيرٍ لم يدم طويلًا، حيثُ هُجِّرَ في رحلةٍ طويلةٍ لم تنتهِ بعد، هذا الإبعاد الذي لا يختلفُ كثيرًا عن الموت وحال محمد الدُّرة الذي رحل شهيدًا، على الرغم من نداءات الاستغاثة بوقف إطلاق النار بين أزيز الرصاص، ليقع الدُّرة ضحية، ويرحل إلى دار لا رجعة منها إلى يوم الحساب.

أبو تَمَّام "حبيب بن أوس الطّائِيّ"

حبيب بن أوس الطائي "أبو تمام" من شعراء العصر العباسي؛ عُرف بفحولته في الشعر، وبكثرة الاستعارات والجناس والطباق، من أنواع البديع في أشعاره، التصق اسمه بديوان الحماسة، ترك ثروة أدبية قيّمة، وقد وقف الكثير من العلماء الأوائل والأواخر على شرح لأشعاره لأهميتها.

أما خالد أبو خالد فلم يقف إلاّ على بيتٍ واحدٍ من أشعار أبي تمام، في قصيدته التي يمدح فيها المعتصم في فتح عمورية، حيث تحدّى المعتصمَ الرّومُ بعدم قدرته على فتح عمورية، ذلك لأن المنجمين كانوا قد أقرّوا بعدم قدرته على فتحها إلاّ في موسم العنب والتين، وأن الجيش المسلم لا يستطيع احتمال أشهر طويلة في انتظار ذلك الموسم، لكن القائد المعتصم استطاع بحنكته ودهائه أن يُكذب هؤلاء المنجمين، وأن يفتح عمورية قبل ذلك الموعد الذي أقرَّوه، يقول أبو خالد:

إذا غادر الشعراء.. لنا المتنبي..
سيكذبُ قَوّالهم يومَ نصدقُ..
إنّي تجاوزتُ يوم تجاوَزْتُ الكتُبَ.. السيفَ
– شتّان بين البياض.. وبين السّواد
تنوح حمامةُ قلبي.. فأرسلها للحبيبة
– إني أرى نخلة في الضّفاف على موعد..
فَرَدَتْ شعرها.. ثم نامتْ.. ولمّا استفاقت
على قامة الضوء.. ودّعها.. فتجلَّت له
قمراً من دمٍ.. وتجلّى لها فكرة.. الخيال..

– يذهبُ البرتقالُ.. وتبقى الرِّمال

ناجي العلي لا تكذِّبُ أخبارُهُ[1]

يجمع أبو خالد في المقطوعة السابقة بين مجموعة من عمالقة الأدب العربي، في سياق تناصات مختلفة، ويبدأ هذه التناصات مع عنترة حيث يقول:" إذا غادر الشّعراء"، وقد تم الوقوف عليه مسبقًا، ثم يتناص مع المتنبي "سيكذِبُ قَوّالهم يوم نَصْدُقُ"، ثم يتناص مع أبي تمام "إني تجاوزتُ يوم تجاوزتُ الكُتُبَ.. السَّيفَ"، ثم مع أبي فراس الحمداني "ناحت بقُربي حمامةٌ"، وأخيرًا مع ناجي العلي وأخباره وأفكاره.

أما أبو تمام فقد حاوره أبو خالد حين قال: "إني تجاوزتُ يومَ تجاوزتُ الكتبَ..السيفَ، شتان بين البياض والسَّواد"، وذلك في قصيدة فتح عمورية، حيث قال:

السيفُ أصدق إنباءً من الكتب في حدّه الحدُّ بين الجِّدِ واللَّعبِ

بيض الصفائح لا سود الصَّحائف في متونهنَّ جلاء الشّكِ والرِّيبِ[2]

فأبو خالد على يقين تام أن الحلَّ في هذه المرحلة هو للسيف الذي يفصل بين الحق والباطل، ولا يُثبِّت الحق إلاّ السيف "القوة"، فالاتفاقيات والكتب والصحائف ما هي إلّا حديث منجمين ولا قيمة لها ولن تؤتي أُكُلَها، وقد استطاع المعتصم فتح عمورية وضمها إلى حظيرة الدولة الإسلامية بقوته وإيمان جيشه، يستطيع الفلسطيني المفعم قلبه بالإيمان تحرير أرضه ووطنه بعيدًا عن المعتقدات الإسرائيلية التي تُنجَّم بأن هذه الأرض هي أرض الميعاد أو أرض الآباء والأجداد حسب تعاليمِهم الدينية المزعومة، وفي استدعاء الشاعر لفتح عمورية استدعاء للقوّة، لأنّ أرض فلسطين طال أسرُها، وطوّقها الاحتلال بحصون منيعة، فَباتت تستغيث بالمعتصم ليفك قَيْدَنا، و ليُحرِّك في أصحابها مشاعر الرجولة و النخوة التي من شأنها تحرير الأرض والانسان.

المُتنبي

"أحمد بن الحسين الكوفي الملقب بالمتنبي؛ من أعظم شعراء العصر العباسي الذين لقوا الحظوة لدى الحكام والأمراء والملوك، كان محبًا للشعر والعلم والأدب، عُرِف بعلاقته الحميمة مع سيف الدولة، الذي عرف منزلته من الشعر والأدب فقَّربَهُ إليه، وكان المتنبي مبعوث سيف الدولة السياسي إلى مصر بهدف استقطاب كافور الإخشيدي للانضمام تحت إمرة سيف الدولة"[3].

" وكافور الإخشيدي ذلك العبد الأسود، مثقوب الشّفة السُّفلى، بطين، قبح القدمين، ثقيل البدن، لا فرق بينه وبين الأَمَة، كان يُستخدم في مصالح السوق، وقام على خدمة أسياده حتى مات سيده واستلم ابنه زمام الحكم في مصر، فقام كافور فسمَّهُ فمات وخلت له مصر".[4]

وهو من قال فيه المتنبي مادحًا:

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(108-109)

[2]. الخطيب التبريزي(502هـ)، شرح ديوان أبي تمام، قدَّم له راجي الأسمر، دار الكتب العربي، بيروت، ج1، ط2، 1994، ص(32)

[3]. انظر: عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، مصر، 2012، ص(16)

[4]. يوسف البديعي، الصُّبح المنبي عن حيثية المتنبي، دار المعارف، مصر، 1977، ط2، ص(110-111)

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيًا وحَسْبُ المنايا أن يَكُنَّ أمانيا[1]

أمّا " أبو خالد" فيوظّف المتنبي في قصيدة واحدة، وهي "جدارية لقلب حزين"، فيقول:

– ولا تشتري العبدَ –

طارت حمامات أُمّي.. محمَّلة بالقصائد..

لم ينتظرها على باب مصر السُّعاةُ

فعادت مُلغَّمةً بالمصائد

إني أعَلَّق حُلُمًا.. على حجر ناشز..

أيقظت آخر الحشرجات.. الحجارة..

لا توقظي الميّت في أوّل النَّوم.. أو آخر النّوم.

– نامت نواطيرها–[2]

وأبو خالد في المقطوعة السابقة يستدعي قَول المتنبي:

نامت نواطيرُ مصرَ عن ثعالبها فَقَدْ بَشِمْنَ وما تفنى العناقيدُ

العبدُ ليسَ لحُرٍّ صالحٍ بأخٍ لو أنَّهُ في ثِيابِ الحُرِّ مولودُ

لا تشترِ العبدَ إلاّ والعصا معه إنَّ العبيد لأنجاسٌ مناكيدُ[3]

ويبدو تأثُّر "أبوخالد" بالمتنبي بداية الأسطر السّابقة، حين قال: لا تَشْتَرِ العبدَ، ثم يتجلّى هذا التأثر في نهاية المقطوعة، في قوله: نامت نواطيرها، فالمتنبي في الأبيات السابقة يهجو كافور الإخشيدي حاكم مصر بعد أن رَحلَ إليه مرغمًا بعد أن اتسعت المسافة بينه وبين سيف الدولة الذي أخذ يُفقدُهُ جزءًا من مكانته في بلاطه، فبدأ المتنبي يشعرُ بِخَيْبَةِ الأمل من تلك العلاقة، وزادت الجفوة فيما بينهما، فما كان منه إلاّ أن يبحث عن السلطة والجاه عند كافور الإخشيدي الذي قال فيه "لا تشتر العبد"، لأنه كان يشعر بالشوق إلى سيف الدولة، فجاءت القصيدة هجاءً وذمًّا لكافور وحاشيته ولأهالي مصر.

ويبدو أنَّ "أبو خالد" ليس ببعيد عن المتنبي، وأن مصر بحكّامها وملوكها في العصر الحديث لا تختلف كثيرًا عن مصر كافور، فقد انقطع أمل الشاعر بأن تكون مصر ظهير الشعب الفلسطيني، وخط الدفاع الأول عنه، حتى باتت أحلامه مُعلَّقةً بحجر نشاز "إنّي أعلِّقُ حُلمًا على حجرٍ ناشزٍ" ، فانقطع الرجاء من الأخ والجار الذي أصبح في عِداد الأموات، إذ استهلَّ الشّاعر الأسطر بجملة النَّهي " لا توقظي الميّت في أوّلِ النَّوم..أو آخر النَّوم"، ثم أغلق الأسطر بجملة فعلية فعلها ماضٍ، في قَوْله: "نامت نواطيرها"، فالشاعر يميل إلى استخدام أسلوب الإنشاء الطلبي "لا توقظي" الذي يكشف عن قلب مفعم بالحسرة من واقع الأمّة، وكأن الشاعر قد انقطعَ رجاؤه من هؤلاء الأخوة، فلم يكتفِ بِوَصْفِهم بالأموات، بل

---

[1]. المتنبي (303-354ه)، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص(441)

[2]. خالد أبو خالد، الديوان،ج3، ص(118)

[3]. المتنبي، الديوان، ص507./ ووردت الأبيات في شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص(402)

تجاوز ذلك لِوَصفهم بالمَوتى النائمين، في مقابل الحياة التي قد تكون أولى صفات الشهداء، إضافة إلى ذلك، فإن المتنبي يشعر دائمًا بالحنين إلى حلب حتى لو عاش في مصر عيش السَّلاطين، حاله كحال الفلسطيني الذي مهما تغرَّب في منافي العالم يبقى حنينه إلى أول منزل وهو فلسطين.

أبو فِراس الحَمداني

"هو ابن عم سيف الدولة الحمداني، ينتسب من جهة أبيه إلى العرب، ومن جهة أمّه إلى الرّوم. أعجب سيف الدولة بمحاسنه فاصطنعه لنفسه، واستصحبه في غزواته، واستخلفه على أعماله. قَرَضَ الشعر، ونافس الشعراء، لتكون حياته بين الحرب والشعر، والهزل والجد. وَقَعَ في الأسر مرتين، وماطَلَ سيفُ الدَّولة بالفداء، وهنا بدأت شاعريته بالتشكُّل، فظهر الحزن والحنين والشكوى والفخر... إلخ، ليعود بعد أربع سنوات إلى بلده حلب".[1]

كان أبو فراس الحمداني من الفرسان الشجعان؛ جمع في شعره بين الفخر والغزل والحِكَم والوصف، نظم مجموعة من القصائد وهو أسير الروم "الرّوميات".

وقد أثَّرت شخصية أبي فراس الحمداني في الشّاعر "أبو خالد"، ما حداه إلى استدعاء بعض أبياته الشعرية في مواقف مشابهة، يقول:

تنوحُ حمامةُ قلبي.. فأرسلها للحبيبة
فَرَدت شعرها ثم نامت.. ولمّا استفاقت
على قامة الضوء.. ودّعها.. فتجلَّت له
قمرًا من دمٍ.. وتجلّى لها فكرة.. في الخيال
يذهب البرتقال.. وتبقى الرِّمال[2]

وهو في الأسطر السابقة يستلهم حنين أبي فراس الحمداني إلى وطنه حين قال:

أقولُ، وقد ناحت بقربي حمامةٌ أيا جارتا هل باتَ حالُك حالي؟[3]

يتعانق حنين الشاعر أبي خالد إلى وطنه وأرضه التي هُجَّر وأبعد عنها لسنوات طويلة، تجرّع خلالها كل أنواع الذُّل والهوان، واحترق قلبه شوقًا للقاء الأحبة، مع حنين أبي فراس الحمداني، الذي أثّرت فيه تلك الحمامة التي اتخذت مكانًا بالقرب من سجنه، وأخذت تنوح، فذكرَّته بوطنه وأهله، فأخذ يشكو بُعْدَه عنهم، لتفيض نفسه بالحنين والشوق إلى تلك الديار، ويعتصر قلبه ألمًا في بعده عنها، ولعدم مقدرته على العودة إليها بسبب وقوعه في الأسر، وإنْ غاب الوطن عن عيون كلا الشاعرين، فإنه لا يزال حاضرًا في كل شيء، ومهما تغيرت ملامح الوطن والأرض، فهو باقٍ في مكانه في انتظار عودة أهله وأصحابه.

---

[1].انظر، أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدّويهي، دار الكتاب العربي، ط2، 1994، ص(7-9)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان،ج3، ص(109)
[3]. أبو فراس الحمداني، الديوان، ص(282)

وقد يتلاقى أبو خالد مع أبي فراس الحمداني في تصوير معاناة السجناء و ما يعتمل قلوبهم، ذلك لأن الحمداني نظم أبياته السابقة أثناء سجنه، حيث أُهمِلَ من أقرب الناس إليه وهو ابن عمه صاحب السلطة والقرار، وكذلك الحال بالنسبة لآلاف الفلسطينيين الذين غَيَّبتهم السجون وباعدت بينهم وبين ذويهم، لتفيض أنفسهم بمشاعر الحنين والشوق إلى وطنهم وذويهم .

لسان الدّين بن الخَطيب

"هو لسان الدين بن الخطيب السلماني الغرناطي. نشأ في بيت عِلْم وجاه، ودرس الفلسفة والأدب والطب والفقه والأصول. وكان موسوعة استوعبت جميع الفنون في عصره. تولّى الكتابة في ديوان الإنشاء خَلَفاً لأبيه، ثم تولّى رئاسة الديوان"[1]، "وتسلَّم منصبه كوزير في غرناطة بعد مقتل السلطان إسماعيل وتولّي الغني بالله الحُكم، وبقي وزيرًا عشر سنوات، ثم بدأت السّعايات ضده، فاتُّهِمَ بالزَّندقة والخروج على الشَّريعة الإسلامية، فاضطر إلى الهروب إلى المغرب، ثم قُبض عليه وسُجن وقُتل خنقًا ثم أُحرق"[2]

لسان الدين بن الخطيب من الكتاب المشهورين الذين احتلوا مكانة مرموقة في العصر الأندلسي؛ إذ اشتهر بِحُبِّه للعلم والعلماء، له الكثير الكثير من القصائد، وأشهرها الموشحات الأندلسية، وله العديد من الكتب والمؤلفات، أهمها: الإحاطة في أخبار غرناطة، ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، روضة التعريف بالحب الشريف.

وفي عودة الشاعر "أبو خالد" إلى ذكريات الماضي الجميل، إلى الأحبة والدّيار والطبيعة، كان عليه الرجوع إلى الموشحات الأندلسية، وبالأخص موشحة لسان الدين بن الخطيب "جادك الغيث". يقول أبو خالد في قصيدة "إيقاعات لجنازة الحلوى":

أيها القلبُ المعذَّب
جادك الغيب – المعلَّب –
والدُّخان..
لسماء خيمتنا.. لهذا البحر.. للطفل الجسور..
لسيّد العشاق..
لامرأةٍ مبعثرة الحضور
لمن يكون إذا أراد[3]

---

[1]. لسان الدين بن الخطيب (ت 766هـ)، مقدمة تحقيق كتاب روضة التعريف بالحُب الشَّريف، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر للطباعة والنَّشر، القاهرة، د.ت، ص(19)... ساجد مخلف حسن، لسان الدين بن الخطيب، حياته ومنهجه في كتابه نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، مجلة جامعة تكريت للعلوم، م20، العدد1، 2012، ص(245)

[2]. ساجد مخلف حسن، لسان الدين بن الخطيب حياته ومنهجه في كتابه نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، مجلة جامعة تكريت م 20، العدد1، 2012،ص(246-247)

[3]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(148-149)

فأبو خالد في المقطوعة السابقة يوظف بيت لسان الدين بن الخطيب الذي يقول فيه:

جادك الغيثُ إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلُك إلاّ حُلُماً في الكرى أو خِلسة المختلس[1]

تتضح العلاقة بين "أبو خالد" ولسان الدين بن الخطيب في البُعد النَّفسي، إذ استهلَّ أبو خالد أبياته بأسوب النِّداء "أيُّها القلبُ المعذَّبُ، جادك الغيثُ المعلَّبُ"، بالطريقة ذاتها التي عاد فيها لسان الدين لتلك الذكريات باستخدام النّداء،"يا زمان الوَصلِ بالأندلس"، حين أصبح من الصعوبة بمكان العودة إلى الديار والأحبة، بعد أن ضاعت فلسطين والأندلس.

تبدو العلاقة – كذلك – قائمة بين أندلس لسان الدّين بن الخطيب وفلسطين "خالد أبو خالد"؛ فالأندلس بلد الخصب والنّماء والجمال، وفلسطين بلد الخير والعطاء، وتشكل الأندلس بالنسبة للخطيب الماضي والذكريات والشوق والحنين، بعد أن رحل عنها إلى المغرب، فيتمنى العودة إلى الزّمن الماضي، زمن التواصل مع الأحبة والأصدقاء، زمن الخير الوفير، فأيّام الوصل فيها باتت كالأحلام، أمّا أبو خالد فَلِسانُ الدين ليس أكثر حُرقة وشوقًا للقاء الديّار والأحبة منه؛ فقد نظم هذه الأسطر في العام الأول من الألفية الثالثة، أي بعد أربعة عقود تقريبًا من النفي والغربة عن الوطن والأهل، الذين بات وَصْلُهُم ولقاؤهم جزءًا من الماضي وذكرياته، ففي الغربة لم يعد يجد طعمًا للحياة بعد أن بات القلب أسير العذاب "أيُّها القلب المُعَذّب"، فتغيّر طعم كل شيء، حتى المطر الذي يرمز للنّماء والخير والتجدد أصبح مُعلَّبًا في بلاد الغربة، فتغيرت وظيفته وتبدَّل طعمه، في الوقت الذي كان أبو خالد يشعر بالحنين إلى الدُّخان الذي كان يتصاعد من سقف الخيمة التي كان يسكن فيها بكرامة على أرض الوطن، ولِسَماء تلك الخيمة التي بات وِصالُها حُلُمًا أو في خِلسَةِ المختلس،" جادك الغيث المعلَّبُ والدُّخان".

[1]. لسان الدين بن الخطيب، ديوان لسان الدين بن الخطيب، صنعه وحققه وقدم له محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المجلد2،ط1، 1989، ص(792)

الفصل الثّالث

التَّناصُ التّاريخيّ

التناص مع الشخصيات التاريخية
التناص مع الأماكن التاريخية
التناص مع الأحداث التاريخية

تقديم

يتخذ التاريخ حيّزًا كبيرًا في شعر"خالد أبو خالد"، سواء أكانت عناصر هذا التاريخ أماكنَ أم شخصياتٍ أم أحداثًا، ذلك لأن تلك العناصر كانت وثيقة الصِّلة بتجربته الشعرية أو الحياتية في حلّه في أرض وطنه، أو في ترحاله المتكرر في بلاد المنافي، إضافة إلى ذلك، فإن تلك العناصر تؤطر لعلاقة الإنسان بأرضه ووطنه. قد عمد الشعراء الفلسطينيون إلى استثمار ما له علاقة بهويتهم ووجودهم، وصراعهم الأزلي مع مغتصب يستلبُ كل ما له علاقة بوجود الفلسطيني على هذه الأرض.

"واستحضار التاريخ واستلهام مُعطياته الدّلالية في النَّص الشعري يُنتج تمازجًا ويخلقُ تداخلًا بين الحركة الزَّمنية، حيث ينسكبُ الماضي بكل إشاراته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يُشبه تواكبًا تاريخيًا يومئُ الحاضر إلى الماضي"[1]

ولا غرابة من اتكاء "أبو خالد" على التاريخ في أشعاره، فهو يشعر بخيبة الأمل من الواقع العربي الممزّق والمنقسم على نفسه، في حين يشعرُ بالنَّشوة في استحضار تاريخ مُشرق مليء بالانتصارات،

[1]. رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر- قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار منشأة المعارف، الاسكندرية،1985م، ص(201)

ليكون ذلك التاريخ نقطة الارتكاز في تعرية واقع مُتردٍ من جهة، واستنهاض وبعث من جديد من جهة أخرى، بعد أن استفحل اليأس في نفسه من أمَّة باتت تتهاوى.

تمثل المادَّة التاريخيَّة بأحداثها وتفاصيلها وما فيها من خبرات رصيدًا معرفيًا، وثراءً دِلاليًا للشاعر الفلسطيني المعاصر، فاستغل معطياتها للتعبير عن قضاياه وهمومه، وخاصة قضية الصراع العربي الإسرائيلي والحال التي آلت إليه الأمة العربية، بهدف إضفاء قيم تاريخية وحضارية على نتاجاته، تجعلها أكثر حضورًا في الوجدان العربي، وأشدّ تأثيرًا في المتلقي بما تحمله من قيم.

فالتناص التاريخي – إذن – استحضار أحداث أو أماكن أو شخصيات تاريخية، بحيث تتداخل تلك النصوص التاريخية مع النَّص الجديد وتنسجم معه دون نفور، ليحمل النَّص فيما بعد قيمة توثيقية لعناصر من الماضي، تلك العناصر، التي تشِعُّ حيوية بما تحمله من روح الماضي، ليتم صياغتها من جديد بما يتناسب وحاجات العصر الحديث، "فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية، عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إنَّ لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية"[1]، ولأن عناصر التاريخ متعددة، تتفاوت أهميتها حسب الأثر الذي تتركه في المجتمع، لذا كانت البداية مع الشخصيات التاريخية الأكثر ظهورًا في ديوان الشّاعر.

أوَّلًا: التَّناص مع الشَّخصيّات التّاريخيَّة

تأتي أهمية استحضار الشّخصيات التّاريخية في النّصوص الأدبية كقِناع أو رمز يربط بين الأحداث التاريخية، ويكشف عن أثر تلك الشّخصيات في الأحداث والوقائع المهمة، لِما لهذه الشخصيات من ثِقَل ودَور بارز في الأحداث، ولأنّها تحمل بين طيّاتها دِلالات تخدم النّص الجديد، وفيها – كذلك – تحفيز دائم للتّغيير والبحث عن مستقبل أفضل.

يتضح من خلال استقراء ملحمة الشاعر الشعرية (العَوْدِيسا)، أنَّه قد لجأ إلى توظيف الشخصيات التاريخية بغزارة، سواء أكانت تلك الشخصيات من الثوار السياسيين، أم ممن لهم علاقة بالفن والرسم، مثل بيكاسو، أو الرموز السياسية والوطنية الحديثة، مثل ناجي العلي، أومن الرموز التي من الممكن أن تُساهم في تعزيز ثقة العربي والفلسطيني بنفسه، وتدفع به لمواجهة المحتل في سبيل تحرير الأرض والوطن، إذ استدعى تلك الرموز وما يرتبط بها من أحداث أو مواقف ليُثري بها نصّه الشعري الجديد.

[1].علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة،1997، د.ت، ص(120)

وقد جاء اتكاء "أبو خالد" على تلك الشخصيات التاريخية لأنها تحمل في طياتها تجارب إنسانية كثيرة في مواجهة المحتل أو الظلم الواقع عليها، وكيفية الخلاص منه، وصلاحية تلك التجارب لأن تُعمّم ليتم الاستفادة منها في العصر الحديث، لتشكل معادلًا موضوعيًا لشخصية الشاعر أو الفلسطيني، وما يشعر به في ظل هذه المواجهة، فتحمل تلك الشخصيات التاريخية دلالات جديدة تحقق التواصل والتحاوُر بين الماضي والحاضر.

حَمّورابي

لقد حفل التاريخ القديم بالشخصيات التي تركت أثرًا في الأجيال المتعاقبة، وقد يكون ذلك التَّخليد لتلك الشخصيات لمساهماتها وآثارها، أو لدورها في الحُكم أو السياسة، أو لِدَورها في الأحداث في بيئاتها، ومن تلك الشخصيات شخصية حمورابي."ولا نُغالي إذ قلنا إنَّ أكبر شخصية أتْحَفَنا بها التاريخ القديم هي شخصية حمّورابي الذي عاش حوالي القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وحَكَمَ دولة مُترامية الأطراف، كانت تُعتبر من أكثر دول العالم نُضوجًا وتطوُّرًا من الناحية الاقتصادية والاجتماعية".[1]

"ولم تُنجب أرض الرافدين رجلًا فذًا مثله، وقد خَلَّد هذا الرجل نفسه اسمًا وصورة على المِسَلَّة التي عُرفت باسمه عند اكتشافها منذ عشرات السنين"[2]، تلك المِسلَّة التي جمع فيها القوانين والأنظمة كافة، التي من خلالها يسوس البلاد، وتُعالج مُخْتَلِفَ جوانب الحياة، وتُوفر الأمن والأمان لمُواطني الدولة كافة،" قَدَري استطعت أن أطرد الأعداء من البلاد من أقصاها إلى أدناها، وأحبطتُ قُوى التآمر في الداخل، وهكذا هيّأتُ للبلاد الأمن والازدهار، وجعلت النّاس يستقرّون في بيوت آمنة، فلن يتمكن أحدٌ بعد الآن من أن يطردهم منها أو يتعالى عليهم".[3]

وقد لجأ أبو خالد إلى توظيف حمورابي لأنه كان يرى فيه الحاكم الذي يحرص على رعيته، فلا يضطهدُ القويُ الضعيفَ، فَسادَ العدلُ، وانتصر الحق، وأنصفَ المظلوم بِتشريعاته، وانتشر السَّلام في ظلاله بعد أن طرد الأعداء، وشعر الناس بالأمن، ومثل هذه الشخصية هي القادرة على إعادة الحق لأصحابة و استئصال الظلم وأعوانه. يقول أبو خالد في قصيدة " تقاسيمٌ عصريةٌ على مُكابدات المعرّيّ":

هاجرَ الشُّعراءُ من مَوْتٍ خَيالِيٍّ إلى
تَرَفِ التَّصوُّفِ .. في الزَّوايا ...
صَوَّتَ الوَرّاقُ في النَّسّاخِ ... من وجَعي ... وغابا ..
ما تَبَقّى في المَتاحف سَوفَ يَصْرُخُ باللُّصوص ... صرَختُ_لا
أحَدٌ_ ستَصرُخُ بِيَ الجِداريّاتُ .. ألواحُ الكِتابةِ ... صَرْحُ

[1].هورست كلينكل، حمّورابي البابلي و عصره، تعريب محمد وحيد خيّاطه، دار المنارة للدراسات و الترجمة و النّشر، سوريا، ط1، 1990، ص(12)
[2]. المصدر السابق نفسه، ص(12)
[3].هورست كلينكل، مرجع سابق، ص(14)

بابِلَ ... مكتباتُ الحِكمةِ الأولى .. حمورابي ...الشَّرائعُ ..
نينَوى .. صَرَخَتْ جميعًا .. فانقَذَفتُ إلى
الخَراب[1]

يستدعي الشاعر في الأبيات السابقة شخصية حمورابي، وذلك عندما يقول: " بابلَ.. مكتباتُ الحِكمةِ الأولى..حمورابي... الشَّرائع.."، وهو يستدعي أحد ملوك العراق القديم العظماء، الذي يُعتبرُ أساس العدل آنذاك، وشريعة حمورابي هي" عبارة عن جمع مُنَقَّح لمَواد الشّرائع التي سبقتها، إذ إنَّ حمورابي قد حَذف من موادّ الشّرائع السّابقة ما كان لا يتّفقُ وطبيعة العصر الذي يعيش فيه، وأضاف إلى شريعته موادّ اقتضتها مصلحة الدّولة آنذاك، ولا سيّما القوانين الصّارمة الخاصّة بعقوبة الموت والقَصاص بالمِثل لأنّ القوانين السّومرية كانت تتجنّب مبدأ القَصاص وتُرجِّح التَّعويض والغَرامة المادية"[2]

واستدعاء حمورابي يعني استدعاء لمكتبات بابل ومتاحفها وشرائِعِها، تلك الحضارة التّي امتدت عبر التاريخ، ستبقى شَوْكة في حَلْق المُحتل، حتّى لو عاثت فيها يَدُ الدَّهرِ الخراب والدَّمار، فسوف ينهضُ ما تبقّى في هذه المتاحف من جِداريّات وكُتب وألواح كتابة لِتَطرُدَ اللّصوص والمارقين "ما تَبقّى في المتاحفِ سوفَ يصرُخُ باللصوص... ستصرخُ بي الجداريات .. ألواح الكتابة " ، فمكتبات بابل ونينوى، وشرائع حمورابي تستنهضان عزائم الغيورين على حضارة الوطن.

إنَّ استدعاء حمورابي بشرائعه وعدالته، يقود إلى المقارنة بين ماضٍ بعيد ساد فيه الأمن والأمان، وحاضرٍ مريرٍ ساده الظُّلمُ، وغابت فيه العدالة، لوجود مُستَعمِرٍ تجاوز كلَّ القوانين والتّشريعات، حديثها وتليدها، ومارس أبشَع صنوف العذاب في معاملته للضَّحية.

وقد اتّضحت الفكرة السابقة من خلال توظيف الشّاعر للأفعال الماضية بغزارة في المقطوعة السّابقة، ومثال ذلك، "هاجَر، صوَّتَ، غابا، تَبَقّى، صَرَخَ، صرَخت، انقذَفتُ"، والفعل الماضي قد يحتملُ معنى الماضي القريب أو الماضي البعيد، في حين ذهب الشاعر إلى توظيف فعلين مضارعين " يصرُخ، ستَصرُخُ" وكأنَّ الماضي بتشريعاته وعَدْلِه قد غاب عن الحاضر، ويتضِّح ذلك في قَول الشاعر" فانقذفتُ إلى الخراب"

عُمَر بن الخطاب

عُمر بن الخَطّاب هو ثاني الخُلفاء الراشدين بعد أبي بكر. وهو من الرِّجال المعدودين عبر التّاريخ الإسلامي، فقد كان من أقوى الرِّجال وأشَدِّهم بأسًا، وقد كان يُشهَدُ له بالعِفَّةِ والعَدْل، وكان أبلغ ما قيل فيه عل لسانِ ابنِ مسعود: " كان إسلام عمرَ فَتْحًا، وكانت هِجرته نَصرًا، وكانت إمارتُهُ رَحْمَةً "[3]، وهو أفضل

[1] . خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(319)
[2] . شريعة حمّورابي، ترجمة محمود الأمين، تقديم الأب سهيل قاشا، دار الورّاق للنّشر المحدودة، لندن، ط1، 2007، ص(8)
[3] . محمد رضا، تاريخ وسيرة ومناقب أمير المؤمنين: عمر بن الخطاب، مكتبة الجامعة المصريّة، مصر، 1936، ص(6)

من ساس الرَّعِيَّة في عصرِه، وهو من القادَة الذين ساهموا إلى حَدٍّ كبير في الفتوحات الإسلاميَّة وفي بناء الدَّولة الإسلاميّة، و"كان عمرطويلًا، وكان لِطولهِ كأنَّه راكب، جسيمًا، أصلع، شديدَ الحُمْرَةِ، كثير السَبَلة، في أطرافها صهوبة، وفي عارِضيه خِفَّة، أعْسَر، وكان يُسرِعُ في مشيه، وكان يلبسُ الثِّياب المرقوعة"[1]

يقول أبو خالد في قصيدة " عن أبي ذَرّ":

يا وطني
لا تَرحمني إن سَقَطَ السَّيفُ
_خُذوني
بدَلَ رغيفٍ من خُبزِ القَمحِ
صِغاري ينتظِرونَ على ناصِيَةِ
عمر بن الخَطّابِ
وفَوقَ النّارِ
يصيرُ الماءُ حساءً
لكنْ يبقى الحجرُ الأسْوَدُ
والبُنِّيُّ
الحجرُ الصّحراوِيُّ ... حصًى[2]

ثُمَّ يقول: يتعلَّقُ مُنتَظِرًا أفواهَ صِغاري[3]

فأبو خالد في الأسطر السابقة يستدعي الفاروق عمر بن الخَطاب مباشرة، وذلك في قوله:" صِغاري ينتظرونَ على ناصِيةِ عمرِ بن الخَطّاب"، وهو يربط بين القمح وعمر بن الخطاب والنّار والحصى الصَّحراوي والحساء والأطفال الصِّغار في المقطوعة ذاتها، وكأنَّه يسرد لنا تلك القصَّة المتداولة منذ مئات السِّنين، عن عمر ابن الخطاب، حين قالت له تلك المرأة التي تطبخ الحصى لأطفالها الذين يتضوَّرون جوعًا حتّى تُلهيهم ويناموا: الله بَيْنَنا وبَين عُمر، يتولى أمْرَنا ويَغفَلُ عنا، لِيَحمل لها الطَّحين على ظهره، ويساعدها في تجهيز الطَّعام لأبنائها، حتّى لا يتحمَّل وِزرها أمام الله يوم الحِساب.

وَبَيْتُ القَصيد من توظيف شخصيّة عمر بن الخطاب، هو أهمية دَور الراعي في توفير كُل ما تحتاجه الرّعية من أمْنٍ وغذاءٍ وغير ذلك، "فكُلُّكم راعٍ وكلُّكم مسؤول عن رعيته"، إضافة إلى أهمية الدَّور المُلقى على كاهل رجال السِّياسة؛ فعُمَرُ الذي استطاع بحِنكَتِهِ أن يسوس البلاد أصبح مَطْلَبًا في هذا الزَّمان، واستدعاء عمر بن الخطاب وبدء الأسطر السابقة بالوطن والسَّيف " يا وطني لا تَرحمني إنْ سقط

[1] . المصدر السابق نفسه، عمر بن الخطاب، ص(10)
[2] . خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(286)
[3] . المصدر السابق نفسه، الديوان، ج1، ص(286)

السَّيف"، دليلٌ على أهمية القوَّة في مواجهة الأعداء، فَسُقوط السَّيف إيذانُ بالتَّراجع والهزيمة، وما وصلت إليه الأمَّة اليوم من خذلان يؤكد تخلّيها عن السَّيف والقُوّة في ساحات المواجهة.

وأبو خالد يبدأ الأسطر بالنِّداء للوطن" يا وطني "، والحسرة تملأ قلبه على وطنٍ مُضاع، نداء لِنُصرة هذا الوطن وتخليصه من ظُلم المُحتلّ، وأسلوب النِّداء من الأساليب الإنشائيّة في اللُّغة، وإسناد"وطن" لياء المتكلم تفيد المُلكية، فالفلسطيني – هو– صاحب الأرض ومالكها، يُتبع النِّداء بالنَّهي في السَّطر الثاني،"لا تَرحَمْني إنْ سَقَطَ السَّيفُ"، ما يعني وجوب المواجهة وحمل السلاح، ويُتبِع ذلك بالأمر في قوله:" خُذوني بدل رغيفٍ من خبزِ القمح "، فالقمح أو الطحين كان المنقذ لفقراء عمر بن الخطاب، والفلسطيني يمثل رغيف خبز الأمّة، وتتابُع الجُمل الإنشائيَّة " النِّداء والنَّهي والأمر"، يكشف عن الحزن والأسى الذي يعتملُ نَفْسَ الشّاعر.

نَيْرون

كثيراً ما عاش الناس في ظِلِّ الطُغاة عبر التاريخ الطويل، ولم يزل الطغيان مُتَربِعًا على حيّز من جغرافيا العالم، كُلما سنحت له الظروف، دون غياب لبارقة الأمل هنا أو هناك. فمنذ أقدم العصور تنوعت أشكال الظلم وألوانه، في محاولةٍ لطمس الإرادة والحرية والإنسانية، وسيادة الاستبداد والظلم، لأنّ الظالم يُدرك تمامًا أن ماهيَّة الإنسان هي الحرية.

"ونيرون هو الأمبراطور الخامس والأخير من الأمبراطورية الرومانية "27ق.م"، عُرف بكثرة الاغتيالات السياسية التي أصبحت السّمة الأساسية لفترة حُكمه، أمّا أشهر جرائمه على الإطلاق فكانت حريق روما الشهير سنة "64م" بعد أن راود خياله إعادة بناء روما من جديد، وبينما كانت النيران تتصاعد والأجساد تحترق وفي وسط صراخ الضحايا كان نيرون جالسًا في بُرجٍ مرتفع يتسلّى بمنظر الحريق الذي خلب لُبة، واستمر الاضطهاد الدَّموي الذي ذاق فيه المسيحيون أصناف التعذيب الوحشي".[1]

يقول أبو خالد في قصيدة "هلال" في إطار حديثه عن تغريبة بني هلال التي حطَّت رحالها في تونس على حد تعبير الشاعر:

فماتَ الكثيرونَ
– أذكرُ
ظلّوا زمانًا يئنّون تحت الخرائب
والموتُ يمطر عمّان فوسفور
والقصرُ يفرشُ صيوانَهُ
والسّماطَ

[1].انظر، عيسى جبران، أعظم الشخصيات في التاريخ، ص(322-323)

ويضحكُ نيرون
مازتهُ من نخُاع الصّغار
وخمرتُه دَمُهم
والكؤوس الجماجم كانت تدور تحت الشّاربين[1]

يستدعي الشاعر في الأبيات السابقة جزءًا من رحلة أبناء الشعب الفلسطيني في ترحاله وعذابه، تلك المعاناة التي ترسخَّت في الذاكرة الجمعية، سواء أكانت إلى عمان أم تونس أم بقية الأقطار العربية، فقد كان الفلسطيني يشعر بأنّه مُلاحق في كل مكانٍ لجأ إليه، ليغدو كل مكان فصلًا من فصول السيرة الفلسطينية المعمّدة بالدّماء.

وكان من الضرورة عند استدعاء معاناة الشعب الفلسطيني العودة بالذاكرة إلى عمّان التي أمطرتْ بالرّصاص زمنًا طويلًا فمات الكثيرون، وأنَّ الفلسطيني بين الدَّمار والخراب، أن يستدعي الشاعر شخصية "نيرون" حين أحرق روما، وذلك لعلاقة المشابهة بين واقع الحال في روما التي أُحرقت وهُجّر أصحابها، وبين فلسطين التي تكرّر فِعْلُ التهجير فيها أكثر من مرّة، سواء أكان ذلك في نكبتها الأولى، أم في نكساتها المتعاقبة، "وهزيمة فِكر نيرون في روما سيقابلها هزيمة فكِر شارون ومَنْ سيأتي بعده في فلسطين، وقد تُساوي فِكرة حرق نيرون سياسة تكسير العظام على يد رابين وسياسة حرق بيت حانون على يد أولمرت"[2].

"وتُمثِّل عذابات اللاجئ الفلسطيني الذي طُرد من وطنه لصالح مجموعة عِرقية أخرى تم اجتثاثها من مجتمعاتها الغربية وَزَرْعها في فلسطين وتشريد شعبها الأصلي منها، دون أن يكون له دور في معاناة اليهودي الهارب من جحيم أوروبا وألمانيا النازية، ما جرى حين أحرق نيرون روما، وحَمَّل مسؤولية الحرق للمسيحي البريء الذي لا ذَنْبَ له، حينما كانت المسيحية مُجرد فكرة خَلاقة وحركة سياسية ممنوعة في مجتمع روما الذي يدين بالوثنية في ذلك الوقت وتُحرِّكه الأصابع اليهودية ضد الفكرة المسيحية".[3]

وبذلك يكون أبو خالد قد ربط بين نيرون رمز الظلم والتجبُّر، الذي أحرق مدينته في ساعة سُكْر وجنون وبين الاحتلال الصهيوني الذي يحرق المدن الفلسطينية، والذي استمرت أياديه في مُلاحقة الفلسطيني وقتله أينما وُجد، إضافة إلى ذلك، فقد يكون المسيحي بأفكاره الجديدة هو نفسه الفلسطيني الذي حمل رسالته وقضيته العادلة وبات يجوبُ بها أقطار الأرض.

وفي استدعاء نيرون تأكيدُ حتميةِ زوال الظلم وانتصار الحق والأرض؛ فنيرون مات ولم تمت روما، وفلسطين ستبقى وسيزول الاحتلال، لأن حبوب سنبلاتها التي ماتت منذ سنين ما زالت تنبض بأنفاس الثورة، وسوف تعود لِتُثْمِرَ من جديد.

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(224)

[2]. نعيم إبراهيم صالح الظاهر وعماد علي الخطيب، الأبعاد السياسية والاجتماعية للقصة المحكية عن الإنسان "دراسة مقارنة بين محمود درويش ومنى وفيق"، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الأول،2008،ص(251)

[3].المصدر السابق، ص(250)

ولأنَّ" أبوخالد " يعود بالقارئ إلى قرون خَلَتْ، فإنّه يتَّبع أسلوب السّرد القَصَصي في رواية تلك الأحداث، وكانّه يروي قصّةً من قصص التاريخ، ويتضحُ ذلك من خلال تتابُع الجُمَل الاسمية والخبرية، "فمات الكثيرون، أذكرُ، ظلّوا زمانًا، والموتُ يمطر، والقصرُ يفرشُ، ويضحكُ نيرون، مازته من نخاع، وخمرته دمهم، والكؤوس جماجم"، إضافة إلى توظيفه للطِّباق في المقارنة بين الضّحية والجلّاد، "فمات الكثيرون ويضحك نيرون"، وهذا التّضاد بين الموت والضحك، هو جَمْعٌ بين نقيضين، لكنّ الموت في الحالة الفلسطينية يشكل بداية حياة جديدة.

صَقْرُ قُريش

في إطار وقوف الشاعر مع تاريخه القديم، في لحظة افتقد فيها الأمجاد والأسياد، والقادة العِظام، كان لا بُد من استدعاء أيّام العرب في الأندلس وقرطبة وغرناطة وَرَبطها بيافا وعكا، إذْ أصبحت آثارًا دارسة، وفي الإطار ذاته، كان لزامًا عليه أن يستدعي مجموعة من أعمدة ذلك الزمان، أمثال ابن رشد، وابن ماجد، وابن سينا، وصقر قريش، كل ذلك في قصيدة عَنْوَنها "رُمْحٌ لغرناطة.. ساريةُ للحِداد".

وإذا كان الشعب الفلسطيني بحاجة إلى الحنكة السياسية والحربية في مواجهة الأعداء، فإنّه بحاجة إلى أمثال تلك الشخصية التاريخية التي عبق ذكرها وذاع صيتها عبر مئات من السنين الخوالي، شخصية عبد الرحمن الدّاخل"صقر قريش"، الذي دوَّت انتصاراته في العالم الإسلامي، "وكان انتصار عبد الرحمن كبيرًا، وجد فيه بعض التعويض عمّا عاناه طوال سنوات الشتاء، وكان من حقه أن يشعر بنشوة النَّصر"[1]، وإذا ما قُيّض للشعب الفلسطيني بِقائدٍ سياسيٍّ وعسكريٍّ في يوم من الأيام، فسوف ينتشي ويشعر بحلاوة ذلك النصر كصقر قريش. إذ عاثت سنابك خيول الاحتلال الفساد في ساحات الأقصى، واستبيحت الأعراض، وانتهك كل ما هو مُقدّس، وبات الفلسطيني يسير منفردًا في طريق وَعِرَة لا أنيس فيها، حالهُ كحال عبد الرحمن الدّاخل الذي فرَّ من الشام إلى الأندلس هاربًا من بطش العباسيين، لكنه استطاع بإرادته بناء دولة ونظام حكم استمرَّ عشرات السنين.

"وصقر قريش هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان. ولد في دمشق سنة مئة وثلاث عشرة للهجرة، مات أبوه وتركه صغير السن. دخل الأندلس وهو ابن خمس وعشرين سنة أو نحوها. بويع له بقرطبة سنة مئة وثمان وثلاثين للهجرة. من صفاته أنّه كان أخشم، والأخشم الذي لا يَشُمّ، ولُقِبَ بصقر قريش لكونه تغرّب وقطع البر والبحر، وأقام وحده مُلكًا قد أدبر، ومَنْ أطلق عليه لقب صقر قريش هو أبو جعفر المنصور".[2]

---

[1]. بسّام العسلي، قادة فتح مصر والمغرب، دار النَّفائس، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص(377)

[2]. انظر: www.moqatel.com (عبدالرحمن الدّاخل صقر قريش)

وقد استدعى أبو خالد مجموعة من الشخصيات التاريخية في قصيدته "رمحٌ لغرناطة..سارية للحداد"، مثل: ابن زيدون، ابن رُشد، ابن ماجد، ابن سينا، ومن تلك الشخصيات صقر قريش. يقول:

وغرناطةُ الآن قصرٌ من الرَّمل..أعمدةٌ.. ورُفات..
– إلى أين..؟ ماذا سنفعل..؟
تسألُهُ.. فيردّدُ..
أكتب مرثيَّةً للمنازل.. أُشعلُ أسئلةً في المداخل..
أبحثُ عن بصري..لأرى..
– فَلْنُقاوم إذًا.. كي نرى.. ونُرى..
– شجرٌ هاجر.. وبقايا.. فغرناطةُ الآن
لاجئة تحت أسمائها.. وتؤلِّف أقنعةً للطوارئ..
أقنعةً لاحتفالاتها بالفرنجة.. صقر قريش
ضبابٌ.. بيوتٌ مُهدَّمةٌ.. جُثَثٌ.. مَوْتُ مرحلةٍ..[1]

يستحضر الشاعر في الأسطر السابقة شخصية تاريخية كانت سببًا من أسباب الحضارة في بلاد الأندلس، وهي عبد الرحمن الداخل، وذلك في قوله:" أقنعةٌ لاحتفالها بالفرنجة..صقرُ قريش"، ولم يذكر الشخصية باسمها الحقيقي، وإنما تجاوز ذلك للتصريح باللقب وهو صقر قريش، إيمانًا منه بأنَّ اللقب أكثر شهرة ومعرفة من الاسم الحقيقي، تلك الشخصية التي أسست مُلكًا وحضارة امتدت في أرجاء البلاد، وقد ارتأى أن يستدعي إلى جانب صقر قريش مجموعة من الشخصيات المتجذرة في الحضارة لفضلها في العِلمِ والطِّب والأدب" توابيتٌ من ذكريات ابن زيدون، بينَ مَوْتِ ابن رُشد.. وبين حبيبتِهِ..، الفرنجة يستوطنونَ ابنَ ماجد.. والبحر..، إنَّ الفرنجة يستوطنونَ ابن سينا.. ويستعربونَ .."، فابن زيدون وابن رشد وابن ماجد وابن سينا، تركوا آثارً كبيرة في الطب والفلسة والشّعر والفيزياء والفلَك، لكنّهم أصبحوا ذكريات بعد أن استوطنهم الغرب وضاعت بلادهم، فيرثي تلك البلاد وبالأخص غرناطة التي آلت قصورها التي شُيّدت عبر سنين طويلة رمزاً للوَهن والضَّعف، بعد أن تهاوت وأصبحت لاجئة تحت أسمائها، إذ سعى الاحتلال لمَحو اسمها الحقيقي وأسماء مدنِها، في محاولة منه لتهويدها وتغيير الكثير من معالمها، بعد أن تهدّمت بيوتها، وانتشرت الجثث في أرجائها وعاث الفرنجة فيها الفساد.

وهنا يتشابه واقع الحال بين الاندلس وما آلت إليه من خراب بعد غزو الفرنجة، بعد أن كانت عنوانًا للحضارة، وبين فلسطين مهد الديانات والحضارات، التي عاثت يد الاحتلال فيها خرابًا وتدميرًا، ليعود الشاعر إلى زمن الفتوحات الإسلامية التي رفرفت فيها رايات النَّصر في كل مكان، بإرادة تجاوزت

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج3، ص(65)

كل الصعوبات والتحديات لتحقيق الإنجازات العسكرية وبناء المجتمع الإسلامي بحنكة سياسية وعسكرية، يمكن أن تشكِّل دروسًا يُستفاد منها في هذه الأيام.

تتضح ملامح الواقع الذي يرمي الشّاعر لتصويره، من خلال استخدام بعض الألفاظ أو الجُمل الدّالة على سياسة الاحتلال في تعميق الجرح الفلسطيني، مثل" قصرٌ من الرَّمل، وأعمدة، ورُفات، مرثية للمنازل، شجرٌ هاجرَ، بيوت مُهَدَّمة، جُثثٌ، مَوتُ مرحلةٍ"، فقد سبق وأن رثى الشُّعراء المدن الأندلسية، مثل غرناطة، بعد أن باتت قصورها وأعمدتها من الرَّمل، فأصبحت لاجئة، لتصبح فلسطين الوجه الآخر من تلك الصورة، التي لا يمكن أن تعود إلى سابق عهدها إلّا بالمقاومة " فلنُقاوِم إذًا".

فغِرناطة الأمس هي فلسطين اليوم" فغرناطة الآن قصرٌ من الرَّملِ، فغرناطةُ الآنَ لاجئةٌ "، وهنا تتضارب مشاعر الشاعر، فيُرى يستخدم النقاط الأفقية بغزارة، ليكشفَ لنا خبايا نفسه، وأشياء كثيرة، لم يَبُح بها في هذا المقطع، ومثال ذلك قوله:إلى أينَ..؟ ماذا سنفعلُ..؟ فَلنقاوِم إذًا..كي نرى..ونُرى.. .

بِلفور

من الشّخصيات التي ذاع صيتُها وانتَشَر على نِطاق واسعٍ في العصر الحديث شخصيّة بِلفور، وذلك لارتباط اسمه بالوَعد الذي قدَّمه البريطاني لليهود في الثاني من تشرين الثاني من العام السابع عشر من القرن العشرين، بإقامة وطن قومي لهم على الأراضي الفلسطينية " وَعد مَن لا يملك لِمَن لا يستحقّ"، لينتهي بعد ذلك الانتداب البريطاني على فلسطين، وتتفاقم الأزمة، وتبدأ مرحلة جديدة من الصِّراع مع المستَعمِر الصهيوني، لم تَنْتَهِ بعد.

وقد عُرِف وعد بلفور بالوعد المشؤوم، إذ تعهدت المملكة المتحدة بإقامة كيان للصهاينة على أرض فلسطين، لِتُغَيّر تاريخ الوطن العربي، ويتلاشى الحلم بِضياع فلسطين. في هذا يقول أبو خالد في قصيدة "فتحي" :

زحْفًا زحْفًا..
فَلْنَطْرُدْهُمْ
وَلْيَسقُطْ وَعْدُكَ يا بلفور..
وَلْيَسقُط كلُّ الخَوَنة
هذا الإقطاعيُّ، وهذا المُختار الغربيُّ
وهذا السَّمْسارُ، وكُلُّ المأجورين،
الثَّورةُ في كُلِّ فلسطين

ارحلْ يا غازي...
أرضي عربيَّة
أرضي عربيَّة
أرضي عربيَّة

فأبو خالد في الأسطر السابقة يوظِّف شخصيَّة " بلفور" بشكل مباشر، وقد ربط بين بلفور وَوَعْدِهِ المشؤوم في السَّطر نفسه، حيث يقول: "ولْيَسْقُطْ وَعْدُكَ يا بلفور"، ليكشف عن رَفَضِ أبناء الشّعب الفلسطيني لهذا الوعد، والثَّورة على المحتَلِّ وكلّ الخَوَنة والسّماسرة والمأجورين لِخِدمتة "الثَّورة في كُلِّ فلسطين"، هؤلاء الذين تواطأوا مع المحتلّ ولم يحركوا ساكنًا في مواجهة ذلك الوعد، فَوَعد بِلفور لم يكن حَدَثًا عابرًا يُمكن تَجاوُزُه أو نِسيانه؛ لأنّه يُشَكِّل خطًّا فاصلًا بين مرحلتين، الأولى هي وجود أَقَليّات يهودية هنا أو هناك تحت حماية الاستعمار البريطاني، ومرحلة أخرى تتمثل بتجاوز حقوق مئات الآلاف من الفلسطينيين والاعتراف بِكَيان دخيل، " ووعود وعهود بحماية وُجود الكيان الصهيوني، وضَمان تَفَوُّقِهِ العسكريّ على مجموع الدُّول العربيّة المحيطة، وإعداد السّاحة العربية لكي تُنَفِّذ خُطّة التّقسيم الاستعماريّة"[1]

وتكشف الأسطر السابقة عن عُمق انتماء الشاعر للقَوميّة العربيّة، وتجذُّر فلسطين في البُعد القَومي العربي، ويبدو ذلك من خلال تَكرار عبارة "أرضي عربية، أرضي عربيّة، أرضي عربيّة"، وفي هذا التَّكرار تأكيد بأنّ القضيّة الفلسطينيّة هي قضيّة عربيّة مَحْضَة، وتقع مسؤولية ضياعها على كُلِّ العرب، والدِّفاع عنها هو – أيضًا – واجبٌ عليهم جميعًا، ويأتي تكرار العبارة السابقة" أرضي عربية" من باب الاستنكار لِغياب الدور العربي الإيجابي في مواجهة وعد بلفور، وتواطُؤ بعض الأنظمة في التّصدي له. يلاحظ – كذلك– توظيف الشاعر لصيغة من صِيغ الإنشاء الطلبي في مستوى الأمر المباشر"ارحل" أو غير المباشر، باستخدام المضارع المقرون بلام الأمر"فَلْنَطْرُدْهم، وَلْيَسقط، وَلْيسقُط "، الذي يكشف عن نَفْسٍ ثائرة مُقاومة تصبو للخلاص من المحتلّ، ثم استخدم المصدر النائب عن فعله "زحفًا زحفًا"، والأمر في كُلّ الحالات يفيد الإلزام، إلزام الشاعر ذاته والشعب الفلسطيني بالمواجهة للخلاص من ذلك الوعد.

عز الدّين القسّام

عز الدين القسام من الأسماء التي أرعبت الاحتلال عبر تاريخ النضال الوطني الفلسطيني، ليُصبح فيما بعد بطلًا قوميًا يُتَغّنى به وببطولاته، وطريقةً يُحتذى بها في المواجهة مع المحتل. "نشأ وشبَّ وترعرع في عصرٍ تكالبَ على الأمّةِ عَدُوّان: الجهل والفقر من الداخل، والغزاةُ الطامعون من الخارج، فكان القسام رائدًا في كل ما دعا إليه وعمله"[2]، وقد هاجر القسام من سوريا إلى فلسطين طلبًا للجهاد والتَدريس،

[1] .صَكُّ المؤامرة، وعد بلفور،جميل عطيّة إبراهيم وصلاح عيسى، ص(9)
[2] .محمد محمد حسن شرّاب، عز الدين القسام شيخ المجاهدين في فلسطين، دار القلم، دمشق،ط1، 2000، ص(64)

فكانت حيفا قِبْلَتَهُ الأولى، ثم كانت يعبد ساحة لِجَوْلاته وَصَوْلاته، "وهاجر عزالدين القسام إلى فلسطين وفي نيَّته الجهاد، ووصل إلى حيفا، وقد شارف على الأربعين من عمره، وفي جُعبته تجارب جهاديّة، وخبرة في قيادة الجمهور، ومارس في أساليب الدَّعوة، وحذق فن الخطابة، وعرف أساليب الدعوة السّرية والعلنية"[1]. وبهذا، يستطيع نَقْل تجربته الجهادية من بلده "جَبَلة" إلى حيفا وفلسطين، حتى أصبح مَثلًا يُحتذى به، ويقود الثورة حتّى استشهاده في التاسع عشر من تشرين الثّاني للعام الخامس والثلاثين من القرن العشرين، لِتَنْدَلِع بعد ذلك الثورة الفلسطينية الكبرى في العام الذي يليه مباشرة، أي العام السادس والثلاثين، ليكون استشهاده فتيلَ تلك الثورة وشُعلتَها الأولى.

يقول أبو خالد في قصيدة "المهلهل":

وأُرْوي ناقتي من عزّ رأس العين
ميداني فسيحٌ
واسعُ الأرجاء
يسبقني رصاصي
يسبقُ الكلمات
شاهدتي– أنا القسام–
شاهدتي
على السَّهل الذي يمتدُّ في يعبد[2]

يستدعي الشاعر في الأسطر السّابقة شخصية وطنية لها عُمقها عبر التاريخ الفلسطيني وثوراته، وهي عزالدين القسام، وذلك في قَوله: "شاهدتي، أنا القسام،على السهل الذي يمتدُّ في يعبد" تلك الشخصية الممتدة في فلسطين، فما زالت رصاصاته التي سبقت كلماته شاهدة على دوره في تلك المواجهة، وما برحت سهول يعبد ورأس العين تحتفظ في خيالها وذاكرتها بعملياته المسلَّحة.

وأبو خالد الذي ينتمي إلى مدينة جنين القسام، يرى في نفسه امتدادًا لعزالدين القسام، ولهذا، فقد لجأ إلى تكرار "شاهدتي" مرتين متتاليتين بهدف الرَّبط بين تاريخه النضالي وتاريخ القسام في ذلك المكان، حيث لا انفصال في تلك المسيرة النضالية، كما هو الحال في علاقة يعبد ورأس العين بفلسطين.

ويتضح توظيف الشاعر لشخصية القسام بشكل مباشر، دون تحوير أو تغيير فيها، مع توظيف ما يمكن الاستدلال به على تلك الشخصية، وهو بلدة يعبد على امتداد سهولها، لأنها تُعدُّ أبرز شاهدٍ على دوره في تلك المواجهة، حيثُ سبقتْ رصاصاتُه كَلِماته.

وقد زاوج الشاعر بين الجمل الاسمية "ميداني فسيحٌ، واسعُ الأرجاء، أنا القسّام" والجمل الفعلية "أروي ناقتي، يسبقني رصاصي، يمتدّ في يعبد"، ولأن الفِعلَ بالرصاص يسبقُ باقي الكلمات، فقد لجأ

[1].المصدر السابق، محمد محمد حسن شرّلب، ص(134)
[2].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(161)

الشاعر لتوظيف مجموعة من الأفعال المضارعة، التي تجاوز فيها الماضي، الذي يبدو أنّه كان مُثقلًا بكلمات الشّجب والاستنكار والإدانة، يقول:" أروي، يسبقُني، يسبقُ، يمتدُّ"، وفي قوله: يسبِقُني رصاصي، تقدم المفعول به" الياء" وهو الشاعر، على الفاعل الرصاص، وكأنَّ بناء الإنسان يسبق في الأهمية تجهيزه بالعتاد أو الرصاص، ثم وَظَّف جُملة " أنا القسام" المبدوءة بضمير منفصل"أنا" للدلالة على أنّ القسّام أكثرُ معرفةً من أي شيء آخر، لِيتلازما وَيَقْتَرِنا معًا في نهاية المطاف.

جيفارا

يلجأ الشاعر إلى استدعاء العديد من الشخصيات المؤثرة عبر التاريخ، ومن هذه الشخصيات "تشي جيفارا" الذي تم وُظِّفَ في البدايات الأولى للجزء الأول من العوديسا، وفي نهاية الجزء الثالث. يقول أبو خالد في قصيدة "بطاقات للعيد":

أرنستو تشي جيفارا
يا شهقة برقٍ في الليل الرّيفي الظامئ للأمطار
يا بيرق جيل القرن الأول
والعشرين
يا روح الشمسِ وريحَ الزيتون
بأرضي
في "جبلِ النّار"
يا يقظة بحر الدَّم
ونجم الصُّبحِ
قَتَلتْكَ يدُ الوحش الفاشي
لكنَّك حيّ[1]

ويقول في القصيدة نفسها:

كما بشَّرتَ.. كما أوصيتْ
جيفارا
غابات الأيدي اشتعلت يومًا
ما انطفأت صيحاتُ الحربْ
والدَّربُ طويل[2]

ثم يقول في قصيدة "فتحي":

فابني كاتبٌ بالنّار..
قصتَّهُ..
وقصَّتكُم..
يحبُّ الأرضَ..
يحبُ رفاقه الفقراء..

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج1،ص(22-23)
[2].المصدر نفسه،ص(23)

والأطفالَ.. يحبُّ مُقاتلَ الفيتنام.. وجيفارا..[1]

يتضح من خلال الأسطر الشِّعريّة السابقة أن الشاعر يستدعي رمزًا من رموز النضال والكفاح، رمزًا من رموز التمرُّد ورفض الظلم، وهو "تشي جيفارا"، الذي " نذر نفسه فداء للحرية والتحرير من قبضة الاستعمار الغاشم، والنُّظُم المستبدة في شتى بقاع الأرض، ليصبحَ نموذجًا خياليًا يندر وجوده، ومن ثم أصبح أسطورة يتداول الشباب في شتى بقاع الأرض صُوَرَهُ ومذكراتِه بوصفه بطلًا أسطوريًا مُتصوّفًا زاهدًا في محراب الحرية"[2]

فذكريات النضال الثوري تحمل بين صفحاتها دروسًا كثيرة في مقاومة المحتل والدفاع عن الوطن، فجيفارا كان بصيص الأمل في ليل فيتنام المظلم، وكان عنوان اليقظة وطريق النصر المفروش بالموت والمزروع بالشجعان، وما استلهام جيفارا إلّا لشعور "أبو خالد" بالحاجة إلى أبطال يُقَدِّمون أنفسهم فداء للوطن، ففلسطين لن تنعم بالحرية إلّا بالتضحية، واتبّاع شتّى أشكال النضال.

وقد جاء توظيف الشاعر لجيفارا ثلاث مرات في قصيدة واحدة؛ لأنه يرى فيه شخصية ثوريَّة فذّة تُحسن التصَّرف في الأزمات؛ فقد كان "يؤكد مرارًا على ضرورة الثورة ضد الهيمنة والاستغلال، فردَّد باستمرار عبارته الشهيرة "لا حَياة خارج الثورة وَلْتوجد فيتنام ثانية وثالثة وأكثر"[3]، ولهذا فقد تم استدعاؤه أربع مرات لِرَفْضه المتكرر للهيمنة، ولطريقته الخاصة في مواجهة المحتل ودحره، وَلِحَمْلِهِ قضايا المضطهدين والمظلومين، في بقاع الأرض وأحلامهم.

فجيفارا الذي قُتِلَ على يد الفاشية يرمز لكلّ الثَّوريين والأحرار لا يزال حيًّا، وما زالت روحه تنبضُ بالحياة" قَتَلتكَ يَدُ الوحشِ الفاشيّ، لكنّك حَيّ"، لأنّه يقود في نفس الشّاعر بيارق النّصر والحرية في الألفية الثالثة، "يا بيرق جيل القرن الأول والعشرين"، في جبل النّار، وهو البَرْقُ الذي يَسبقُ الغيث الوفير للأرضِ العطشى للحرية "يا شَهقة برقٍ في الليل الرّيفيّ الظامئ للأمطار"، والدَّربُ طويل، وصيحات الحرب لم تزل مشتعلة، لأنَّ حُبّ مقاتل فيتنام للأرض قد كُتب بالنّار، وهذا عهدُ الفقراء والأطفال.

ومما يدلُ على أهمية استحضار شخصية جيفارا استخدام الشاعر للنِّداء في غير مَوْضع، حيث يقول:"أرنستوتشي جيفارا، يا شهقةَ برق، يا بيرق جيل، يا روح الشّمس، يا يقظة بحر الدّم" والملاحظ تَكرار حرف النّداء أربع مرات، في مقطوعة واحدة، و"يا" تستخدم لنداء القريب أو البعيد على حَدّ سواء، واستحضار جيفارا بتكرار النّداء يكشفُ عن قُربٍ في العلاقة مع تلك الشخصيّة، ورغبته في وجود شخصيات مشابهة لها في واقع الشاعر.

---

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج3،ص(186)

[2].هشام خضر، مذكرات أرنستو تشي جيفارا، دار طيبة للطباعة، الجيزة، ط2008،1، ص(3)

[3].عيسى جبران، أعظم الشخصيات في التاريخ، مراجعة عبد الجليل مراد، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008، ص(299)

ثم يتجاوز الشاعر الصّيغ المتعددة للجملة الاسمية الواردة في الفقرة الأولى، إلى استخدام صيغ الجملة الفعلية بكَثرة في الفقرتين الثانية والثالثة، حيث يقول: "بشّرتَ، أوصَيتَ، اشتعلت، انطفأت، يحبُ الأرض، يحبُ رفاقه، يحبُّ مقاتل الفيتنام"، إذ استخدم صيغ الفعل الماضي في الفقرة الثانية، وعاد لتوظيف الفعل المضارع "يُحبُّ" ثلاث مرات متتالية في الفقرة الثالثة، وكأن الشاعر يتجاوز الإخبار في الجملة الاسمية لينتقل إلى العمل والحدث في الزمن الحاضر.

ثانيًا: التّناص مع الأحداث التّاريخيَّة

لم يكتفِ أبو خالد بمحاولة توظيف الأحداث التاريخية التي ترتبط بقضيته وهمومه وتُجسد الواقع الذي يعيشه، وإنّما تجاوز ذلك إلى استغلال تلك الأحداث وتحميلها دلالاتٍ جديدة وصُورًا تستطيع نقل القارئ إلى تلك الفترة الزمنية التي جرت فيها، حتى ليُصبح القارئ جزءًا من تلك الأحداث في بعض الأحيان، من خلال الرَّبط بين التاريخ الزّاخر بالأحداث، والواقع المليء بالتعقيدات والأزمات.

قد يلجأ الشعراء الحداثيون إلى التناص "الأمر الذي يتيح تمازجًا ويخلق تداخلًا بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يُشبه تواكبًا تاريخيًا يومئ الحاضرُ فيه إلى الماضي، وكأنَّ هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تُعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"[1] ولهذا، فإنَّ الشاعر يلجأ إلى توظيف الأحداث التاريخية التي تتوافق وقضايا الشعب الفلسطيني أو الأمة العربية التي يريد نقلها إلى المتلقي، وقد استحضر أبو خالد الأحداث التاريخية التي من الممكن أن تعمق العلاقة بين الفلسطيني وأرضه، ومن أهم تلك الأحداث:

الثّلاثاء الحمراء

يستدعي الشاعر حادثة " الثلاثاء الحمراء"، ذلك اليوم الذي أقدم فيه الجيش البريطاني وحكومته على إعدام ثلاثة من ثوار الشعب الفلسطيني ورموزه: "محمد جمجوم، وفؤاد حجازي، وعطا الزير"، بعد ثورة البراق التي اندلعت في السنّة التاسعة والعشرين من القرن العشرين، بعد أن ألقت السلطات البريطانية القبض عليهم واتهمتهم بقتل عدد من اليهود إبّان تلك الأحداث التي اندلعت بمؤامرات يهودية للسيطرة على حائط البراق من خلال الصلاة فيه.

[1]. التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، حسن البنداري وآخرون، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية،2009، المجلد11، العدد2، ص(259)

وقد وظّف الكثير من الشعراء تلك الحادثة، وكان في مقدمتهم الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان في قصيدته "الثلاثاء الحمراء"، التي نظمها في السابع والعشرين من حزيران عام ألفٍ وتسعمئة وثلاثين، حيث يقول:

لمّا تعرَّض نجمُك المنحوسُ وترنحتْ بعُرى الحبال رؤوسُ
ناح الأذان وأعولَ الناقوس فالليل أكدرُ، والنهارُ عبوس[1]

ثم يقول في الشهداء الثلاثة:

قسمًا بروح (فؤاد) تصعدُ من جوانحه زكية
ما نال مرتبة الخلود بغير تضحية رضيّة
قسمًا بروح (محمد): تلقى الرَّدى حُلْوَ الورود
ما نال من خَدَم البلاد أجَلَّ من أجر الشهيد
قسمًا بروحك يا (عطاء) وجنّة الملكِ القدير
ما أنقذ الوطن المُفدى غير صبّار جَسور[2]

وقد رمى أبو خالد من خلال توظيف حادثة الشهداء الثلاثة إلى تعميق علاقة الفلسطيني بمَن ضحّوا بأنفسهم في سبيل الوطن، وما زالت الذاكرة عامرة بنضالاتهم وبطولاتهم، والكشف عن سياسة الاحتلال الصهيوني في مواجهة الثوّار، وبيان مكانة فلسطينيي الأرض المحتلة عام ثمانية وأربعين في الثورة، حيث كانت شُعلة الثورة آنذاك، حين خرجت منها جنازات الشهداء، وخاصة مدينة عكا الحصينة العصيّة على الركوع. يقول أبو خالد:

ثُلاثائي رمت أردانها حَوْلي
وضمّتني
فهزَّتني على شعبي –
وغضبةُ تَغْلبٍ
ما بين بئر السبع
والصَّرفند
كنتُ أموتُ في الصحراء صعلوكًا
ومخلوعًا
أغيرُ على مواقعهم
وأطعمُ حَرْبتي لحمًا
وأطفالي

[1]. إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة للدراسات والنَّشر، بيروت،ط2، 1993، ص(140)
[2]. إبراهيم طوقان، مصدر سابق، ص(143-145).

وأروي ناقتي من عِزَّ رأس العين[1]

يستدعي أبو خالد في الأسطر السابقة "الثلاثاء الحمراء" في قوله: " ثلاثائي رمت أردانها حولي" دون ذِكرٍ لأسماء الشهداء الثلاثة، وذلك لارتباط ذلك اليوم بحادِثَةِ استشهادهم، فَذِكْرُ الثلاثاء يُغني عن ذِكر أسماء الشُهداء، فالذّاكرة الفلسطينية لم ولن تنسى تلك الحادثة المُترسّخة في جذورها.

ويتضح – كذلك – بأن الشاعر يربط الأحداث التاريخية بالأماكن التاريخية؛ فإعدام الشهداء الثلاثة الذي ارتبط بسجن عكا يقود إلى أماكن تاريخية ترسخت في أبجديات الفلسطيني، وهي بئر السبع وصرفند ورأس العين، وأماكن أخرى كانت عنوانًا للثورة والتمرُّد، إضافة إلى أنَّ عكا التي لم تكن لُقْمَة سائغة إبّان غزوها من نابليون بونابرت لن تكون – كذلك – في مواجهتها مع الكيان الصهيوني.

يضاف إلى ما سبق، استدعاء الشاعر لقَبيلة من قبائل العرب في العصر الجاهلي هي قبيلة "تَغلب"، " فَهَزَّتني على شعبي _ وغَضبَةُ تَغْلِبٍ "، وذلك لعلاقتها بالصعاليك الذين يغيرون على غيرهم لإطعام عوائلهم، وقد يكون توظيفه لتلك القبيلة العربيّة بهدف الرَّبط بين عُروبتها وعُروبة فلسطين، فكلاهما ينتميان إلى أصل واحد؛ فبئر السَّبع وصَرَفند ورأس العين كُلُّها بلاد عربيَّة، ومن عادات العرب رَفْض الظُّلم ومواجهة الأعداء، وفلسطين جزء لا يتجزَّأ من تلك العُروبة.

والشاعر يمزج بين صيغ الماضي والمضارع في المقطوعة نفسها، "رمت، ضمتني، هزّتني، كنتُ، أموتُ، أغيرُ، أروي"، ليضع القارئ أمام مشهدين، مشهد الماضي بكل ما فيه من تَعَلُّق بالأرض التي لم تُستلب بعد، ومشهد آخر يوحي له بصعوبة الوصول إلى حيثُ الحياة والتاريخ، بعد أن أصبحت أوصال الوطن تتقطع الواحدة تِلوَ الأخرى بفعل الاستيطان الذي بدأ الاستعمار البريطاني يزرعه في جسد الوطن.

مَذْبَحَةُ دير ياسين

استكمالًا لإحياء التاريخ بما فيه من موت وعذاب، فقد لجأ الشاعر إلى توظيف "مذبحة دير ياسين" كي يجعلها حيَّة في الذاكرة الفلسطينية، تلك المذبحة التي "وقعت في التاسع من نيسان عام ثمانية وأربعين، في قرية دير ياسين الواقعة غربي القدس المحتلة، على يد العصابتين الصهيونتين "أرجون" و"شتيرن"، المذبحة التي راح ضحيتها ما بين "250–350" شهيدًا، ووقعت بعد أسبوعين من توقيع معاهدة سلام طلبها رؤساء المستوطنات اليهودية ووافق عليها أهالي القرية، هذه المذبحة التي سُجّلت في التاريخ الفلسطيني كعلامة فارقة في سيرة الدم الذي سال على مدار القرن الماضي"[2]

يقول أبو خالد في قصيدة "سيف بن ذي يزن":

دير ياسين كانت وليمتَها

[1].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(160-161)

[2].الحياة الجديدة، العدد 5545، الأحد 2011/4/10، ص(5)،www.alhya.ps.pdf

الخمرَ
والدَّم
في البئر
والطرقات الغزيرة
بعد العِشاء الذي قدّدوا فيه لحمَ بَنيها
وكان الحليفون مثل الغزاة
تقاتل كُلهم حوله
واشتروهُ
وباعوهُ في السوق
تحت عيون المقيمين
والعابرين
قديدًا
ولحمًا
تعلَّب في المصنع البدوي[1]

يستدعي الشاعر و بشكل مباشر إحدى المجازر الصهيونية بحق أبناء فلسطين في دير ياسين، "دير ياسين كانت وليمتها"، التي تكشف عنجهية هذا الاحتلال، وتآمر قوى الاحتلال والاستعمار مع حلفائها الغرب والعرب في تَقديد الوليمة والإطاحة بها في الشوارع وأمام العلن، وتحت عيون المقيمين والعابرين، حتى أنهم تقاتلوا على هذه الوليمة فباعوا واشتروا فيها كيفما شاءوا.

ولم يكتف الاحتلال وحلفاؤه بذلك، بل أصبح الفلسطيني سلعةً تُعلَّبُ في مصانع تلك البلدان يُتاجر بها، إذ أصبحت رائجة في السوق، بعد أن باتت تلك اللحوم قديدًا، أي مُقطعة ومجففة في الهواء بعد تمليحها،"بعدّ العِشاء الذي قَدّدوا فيه لحم بنيها، وباعوه في السوق، تَعلَّبَ في المصنع البدوي"، وتوظيف كلمة البدويّ التي سبقتها جملة" وكان الحليفون مثل الغزاة" تكشف عن الدَّور السَّلبي للحُلفاء العرب في التَّعامل مع تلك الحادثة.

والشاعر يوجّه – كذلك – أصابع الاتهام إلى كل الحكام الذين شاركوا في ذبح الفلسطيني، سواء بالمشاركة في قتله وبشكل مباشر، أو أولئك الذين أخذوا يرقُبون ما جرى له دون أن يُحرّكوا ساكنًا ببنادقهم الصدئة، لِيُترك الفلسطيني مرَّة أخرى وحيدًا مُنفردًا في مواجهة آلة القتل الصهيونية، ويتّضح ذلك من خلال قَول الشّاعر: " الخمرَ والدَّمَ في البئر، تَقاتَلَ كُلُّهم حَوْلَهُ، واشتروه وباعوه في السّوق"، لتَتَشابه حالة

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(178)

الفلسطيني بحالة يوسف عليه السّلام الذي تخلّى عنه إخوته وباعوا واشتروا فيه بعد أن تُرِكَ وحيدًا في مواجهة المجهول في غيابة الجُب.

وقد عَمَدَ الشّاعر من خلال تكرار مجموعة من الأفعال الماضية " قدَّدوا، تَقاتَلَ، اشتَروهُ، وباعوهُ" التي فاعلها في الغالب ضمير الغائب، إلى العودة بالزمن إلى الماضي البعيد، زمن يوسف عليه السّلام، وربطه بالزّمن الحاضر حيث وُجدت مصانع التّعليب وغيرها، "تَعلَّب في المصنع البدوي"، وهذا يدلُّ على استمرار العقلية العربية التي لم تتغير حتى مع وصول الحضارة والمصانع إليها.

أحداث النَّكسَة

لجأ أبو خالد بداية إلى توظيف أحداث النكسة، حين ضاع وسقط القسم الآخر من فلسطين، بعد أن انهزمت الجيوش العربية التي أخذت على نفسها رَمْي اليهود في البحر، فقال في قصيدة "القاع في الغربة":

اليومُ السادسُ
جاء حزيرانُ الآخرُ
في السابع عانقنا تموز العائد
أحببناهُ لأول مرّة[1]

والشاعر يستدعي السادس من حزيران الذي بات هاجسًا رهيبًا في ذاكرة الفلسطيني والعربيّ؛ لأن أحداث ذلك اليوم ترتبط بهزيمة الجيوش العربية التي طال استعدادها للانقضاض على فريستها "إسرائيل"، فلم تلبث الثانية إلاّ ستة أيام لتُهجّر النصف الآخر من الفلسطينيين وتُدمر كل الأحلام المرجوَّة، وتستلب ما تبقى من فلسطين.

وقد ربط الشاعر بين حزيران والشهر الذي يليه "تموز"، تموز الذي يرتبط بالولادة بعد الموت، تموز أسطورة الحياة والانبعاث والربيع، وقد يكون استدعاء الشاعر لتموز لعلاقته بالمأساة، لا لعلاقة الحياة؛ لأن حزيران بالنسبة للشعب الفلسطيني يمثل المأساة بضياع الأرض، التي كان من المفترض أن تُحَرَّرُ وتُعاد لأصحابها، لا أن يضيع ما تبقى منها، فبدلًا من أن تكون حرب سبعة وستين ولادة جديدة، وانبعاثًا للحياة، كانت مأساة وضياعًا للحلم والأرض.

وفي تلك الأثناء، أي زمن النكسة، تناقلت وسائل الإعلام أخبار الحرب، وبات الفلسطيني على يقين بعودته إلى أراضيه المحتلة عام ثمانية وأربعين، وبدأ يحزم حقائبه ليعود إلى وطنه، فقد انتشر وعمّ الخبر بأن الجيوش العربية ستُحقق العودة خلال أيّام.

يقول أبو خالد في قصيدة " وسام على صدر الميليشيا":

[1].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(86)

هنا إذاعة...

هنا إذاعتان...

...وإنهم لعائدون

...وإنهم لراحلون

لكنما الإذاعتان يا حبيبتي..

لا تسمعان صرخة الميلشيا..[1]

ثم يقول في نهاية القصيدة ذاتها:

وانبلج النهار

وظَل ظِلَّ المشنقة

يحكي لنا هزيمة التتار

... وهذه العواصم الكبار

لم تحرك ساكنًا برغم هجمة التتار[2]

فبعد أن صدحت أصوات الإذاعات بعَودة الفلسطيني إلى أرضه المحتلة، وبرَحيل المُحتل عنها، انبلج النهار عن هزيمة أخرى لم تُحرك العواصم الكبرى فيها ساكنًا، بعد أن عاثت أيدي التتار في الأرض الفلسطينية فسادًا، إذْ لم يجد الشاعر شبيهًا للاحتلال أكثر من التتار الذين لا عهد لهم،"وكانت حروبهم حروب تخريب غير طبيعية، فكان من السهل جدًا أن ترى في تاريخهم أنهم دخلوا مدينة كذا أو كذا فدمّروا كل المدينة وقتلوا سكانها جميعًا، لا يُفرقون في ذلك بين رجل وامرأة، ولا بين رضيع وشاب، ولا بين صغير وشيخ، ولا بين ظالم ومظلوم، ولا بين مدني ومُحارب..!! إبادة جماعية رهيبة، وطبائع دموية لا تصل إليها أشدُّ الحيوانات شراسة"[3]، "فإسرائيل" سواء في حرب ثمانية وأربعين أو في حرب سبعة وستين لم تُبقِ ولا تذر من طُرق القتل والدَّمار والتشريد.

ويظهر توظيف الشاعر لأسلوب التوكيد للمعنى من خلال تَكرار بعض الكلمات أو الجُمَل، مثل" هُنا إذاعة ...هُنا إذاعتان... لكنّما الإذاعتان "، بهدف الكَشف عن دَوْر الإعلام في تضخيم التَّوقعات من تلك الحرب، وقوله :" يحكي لنا هزيمة التَّتار، بِرَغم هجمةِ التَّتار" لإظهار الوَهْن العربي في تلك العواصم العربيّة، ثم يوظِّف الشاعر أسلوب التّوكيد باستخدام "إنَّ" مرتين على التوالي، والطّباق في عَوْدة الفلسطيني إلى أرضه، ورحيل المُحتل عنها، "إنَّهم لَعائدون، وإنَّهم لَراحلون"، وتكرار الجملة الاسمية هو تكرار لِجُملة تحتمل التصديق أو التكذيب، لكنَّ الشاعر يستدعي أكثر من مؤكِّد في الجملة لتأكيد الخبر، فَعَودةُ الفلسطيني تقترنُ برَحيل الغازي المحتلّ عنها، ويظهر تتابُع الأحداث وتسارعها وترابطها من خلال تكرار

[1].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(99)

[2] . المصدر نفسه، ج1، ص(101)

[3].انظر: راغب السّرجاني، قصة التتار، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2006، ص(16-17)

حرف العطف "و" في جمل متتالية "وإنّهم لعائدون، وإنَّهن لَراحلون، وانبلج النَّهار، وظَلَّ ظِلّ المشنقة، وهذه العواصم"، وظهور جَرس موسيقي بتكرار حرف الرّاء في نهايات مجموعة من الأسطر، مثل "النّهار، والتّتار، والكِبار، والتّتار" وكأنَّ طبول العودة بدأت تُقرع.

أحداث أيلول

يبدو أنَّ أحداث أيلول التي وقعت بداية العقد الثامن من القرن العشرين في الساحة الأردنية، قد تركت آثارًا قاسية في ذاكرة الشاعر،" فليس من قبيل المبالغة أن توصف سلسلة الأحداث هذه بأنها هزيمة على المستوى الاستراتيجي؛ لأنها أصابت الثورة في مَعْقِلها العسكري والبشري، وزعزعت العلاقات الدّاخلية فيها، كما أثَّرت تأثيرًا سلبيًا جدًا في علاقتها مع الجماهير الفلسطينية والعربية وهي العُدة الأساسية للثورة والمعين الذي لا تكون بدون ثورة"[1]

وقد جاءت أحداث أيلول الأسود بعد هزيمة حرب سبعة وستين، إذْ لم يتعافَ الفلسطيني بعد من تلك الهزيمة، ولم يشعر بنشوة الانتصار التي كان يحلم بها، بل استمرَّ في الهزائم. لذلك، فقد توغلت تلك الأحداث في ثنايا ذاكرة الشاعر والذاكرة الفلسطينية بشكل عام، فكرر تلك الأحداث في أكثر من قصيدة.

يقول في قصيدة أمّي.. وكلمات السِّر العبرية:

فوق القلب تمامًا.. نجمٌ أحمر
من أيلول..وسام بطولة[2]

والشاعر في السَّطرين السّابقين يوظف أيلول بشكل مباشر، حيث يقول:"من أيلول..وِسامُ بطولة" فلا يبدو الشاعر في المقطوعة السابقة مُتأزمًا من تلك الأحداث، بل لقد شكلت وسام بطولة عُلِّق على صدره أو فوق قلبه مباشرة، والنجم الأحمر المضيء يقودنا إلى عُلُو نفس الشاعر، لكنَّ هذا النجم المرتفع قد تبدل لونه من الأبيض إلى الأحمر، كناية عن كثرة الدماء التي أريقت آنذاك.

ثم يقول في قصيدة " بيان عَلَنِيّ في الدعوة إلى كتابة منشور":

كما في تَقاويم أيلول
تنهضُ عمّان في وجوههم
وتقاتل
– ذاكرتي جبهتان
– الجريمة.. الصمت
أُصارحكم أنَّهم أعلنوا مَوْتَنا مرتين

[1]. حسام الخطيب، الثورة الفلسطينية إلى أين، مجلة شئون فلسطينية، العدد الرابع، سبتمبر،1971، ص(18)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(276)

وسبعًا

وعشرًا[1]

يستدعي الشاعر "أيلول" مرّة أخرى بدلالات جديدة تختلف عن سابقتها،" كما في تَقاويم أيلول، تنهضُ عمّانَ في وجوههم، وتُقاتل"، فعمان صارت رمزًا للقتل والجريمة، حين نهضت لتُقاتل الفلسطيني اللاجئ، وترمي به خارجها، فالبعضُ شارك في قتل الفلسطيني بسلاحه، والبعض الآخر بِصَمْتِهِ حين وقف دون أن يُحرّك ساكنًا، ليُصبح الموت جزءًا من تقاويم أيلول، إذْ لم تعد تلك الأحداث أحداثًاعابرةً، بل أصبحت ترتبط بنظام حياة يومي وتقاويم لا يمكن تجاوزها، بعد أن أعلنوا وفاة الفلسطيني مرّات عديدة،"أصارحكم أنَّهموا أعلنوا مَوتَنا مرَّتين وسبعًا وعشرًا"

ثم يقول في قصيدة "الوجه في الماء"

ارتحلتُ..

يا خطيئتي الأخيرة ..الأولى

كرَّرتُ هذه الحكاية في أيلول

فانهزَمَتْ[2]

وفي استدعاء أيلول الأسود" ياخَطيئتي الأولى ..والأخيرة، كَرَّرتُ هذه الحكاية في أيلول"، نَبْشٌ في الذاكرة واستحضار للخطيئة التي وقع فيها الشاعر مرتين، أولاها عندما خرج من أرضه ووطنه، حتى لو كان مُرغمًا، وأخراها عندما أُخرِج من بَلَدِهِ الثاني الأردن، وهو في كلتا الحالتين يشعرُ بالذُّل والخنوع لأنه فرّط بحقِّه وكرامته، ليصبح أيلول فيما بعد رمزاً للهزيمة، والشاعر – هنا – يتقاسم الخطيئة مع سيّدنا آدم، فآدم خرج من الجنّة بأمر ربّاني بعد خطيئته، أمّا الفلسطيني فقد أُخْرِجَ من وطنه دون وَجه حقٍّ، وبِفِعْل احتلال صهيونيّ، ثمَّ أُخرِجَ مرّةً أخرى على أيدى الأخوة في عمّان.

والشّاعر في الأسطر السّابقة يوظِّف حرف النداء"يا" في قوله "يا خطيئتي الأخيرة..الأولى" لإيجاد علاقة تقارُب بين الخطيئتين، فما أشبهَ الأمسَ باليوم! فخطيئته الأخيرة تناجي خطيئته الأولى، وتتشابه معها مع اختلاف الفاعل.

ثم يقول في قصيدة تركها بلا عنوان واكتفى بوضع نقاط متتالية" ... ...":

يَومَ أُغرِقْتِ يا عمان

– يا حبيبتي – بالمطر الجوريّ والسنابل

أيلول يا مزارع الحِراب والمناجل[3]

إلى أن يقول: يا سيلة الظَّهرِ

[1].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(347)

[2]. المصدر السابق، الديوان، ج2، ص(13)

[3].خالد أبو خالد، الديوان، ص(23-24)

أيّار بيننا
ولعنة حزيران
أيلول..
والفاشست يذبحون شعبنا
ويأكلون لحم طفلنا الشُّجاع
بينَنا العواصم العالية البُنيان من عظامنا[1]

يعود الشاعر مرّة أخرى ليتذكر مآسي وويلات أيلول وما جرى للفلسطيني، وذلك باستدعاء "أيلول" مرتين في القصيدة نفسها، "أيلولُ يا مزارع الحِراب والمناجل، أيلول..والفاشست يذبحون شعبنا" ليُصبح أيلول رمزًا للحِراب والمناجل، كناية عن كثرة الأرواح التي حُصدت، فَمَطَرُ عمان جاء مُحَمَّلًا في أيلول بالدَّماء، ولا فرق بين ما وقع للفلسطيني في سيلة الظهر أو في أيّار أو في حزيران أو في أيلول، حيث أصبح الدَّمُ رفيقًا للفلسطيني أينما حلَّ أو ارتحل، على الرغم من الحُب الذي يحمله الشاعر في قلبه لحبيبته عمان.

ويتَّضح توظيف الشّاعر لثلاثة أشهر ترتبط في الذاكرة الفلسطينية بالمآسي والأحزان، وهي أيّار وحزيران وأيلول، فأيّار يعني قِيام ما تُسَمّى إسرائيل على الأراضي الفلسطينية، وحزيران يقودنا إلى هزيمة الجيوش العربية، وأيلول لا تختلفُ وَيلاتُهُ عن الأشهر السّابقة.

وقد لجأ الشّاعر إلى توظيف وتكرار أداة النِّداء أكثر من مرّة، إذْ يقول:" يا عمّان، يا حبيبتي، يا مَزارع الحِراب، يا سيلة الظَّهر"، ومن المؤكد أنَّ النداء يُفضي إلى تنبيه المخاطب وحَمله على الالتفات والاستجابة لأمر معيّن، وقد جَرت العادة على استخدام "يا" لنداء البعيد، وقد تُستخدم لنداء القريب، وهذا يَدلُّ على بُعد المسافة بين الشاعر من جهة وفلسطين والأردن والبلاد العربية من جهةٍ أخرى، "والتكرار لا يقوم فقط على مجرّد تكرار اللفظة في السّياق الشّعري، وإنّما ما تتركُهُ هذه اللفظة من أثَرٍ انفعاليّ في نَفس المُتَلقّي، وبذلك فإنَّهُ يعكسُ جانبًا من الموقف النَّفسي والانفعالي"[2]، المتأزم في نفس الشاعر من واقعٍ مُتخاذل.

ثم يقول:
مَنْ يبكي..فليصمت
هذا زمن الصمت
الموتُ الأيلوليّ
المكتوب على حجر الإنسان الأول

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ص(25)
[2]. ماجد محمد النعامي، ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزّة)، مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة، مج20، العدد الأوّل (69_99)، يناير 2012، ص(70)

في عمّان[1]

ثم يقول: أيلولُ يفترس الطفولة مرّة أخرى

أيلول يحتلُّ الأبد

ويبتلع العواصم[2]

يتعاقب استدعاء الشاعر لأحداث "أيلول " في قوله "أيلول يفترس الطفولة مرّة أخرى، أيلول يحتلُّ الأبد" وهنا تكتمل الصورة، فالموت الأيلولي قد حُفر منذ خَلْق الإنسان الأول، أي إنَّه متعمقٌ في التاريخ وفي الوجود، ولا يمكن طمسه، أو تجاوزه، لأنه يحتل الأبد، ويقتل الطفولة أينما وُجدت، ولا بُكاء في زمن الصَّمت، فالموت قد أصبحَ رفيقًا للفلسطيني منذ العصور الحجرية الأولى، ليحتلَّ أيلول كل الأزمنة والأمكنة.

وتتنامى دلالات أيلول من خلال ربطه بمجموعة من الأفعال المضارعة، إذ تلازَمَ معها ولم يفارقها، يقول الشاعر: أيلول يفترسُ الطُّفولة، أيلول يحتلُّ الأبد، ويبتلعُ العواصم"، والأفعال الثلاثة " يفترسُ، يحتل، يبتلع" تدلُّ على استمرار الحدث في الحاضر أو المستقبل، إضافة إلى أنَّها تحمل بين طيّاتها دلالات القتل والظُّلم.

ثالثًا: التناص مع الأماكن التاريخيَّة

لا غرابة أن يحتل المكان حيّزًا كبيرًا في ذاكرة وأشعار أبي خالد، فهو أصل النزاع بين أصحاب الأرض والمغتصِب الغاشم، ولوجود علاقة وثيقة بينه وبين المكان الذي يصبو للقائه والعيش فيه، بعد أن رحل عنه مرغمًا وأصبح المنفى وطنه، وما استلهام واستحضار الأماكن التاريخية وخاصة الفلسطينية إلاّ تعويض لما يعتمل نفس الشاعر من الحُرقة والألم لبعده عنها.

فالمكان بشكل عام، والمكان الفلسطيني الأم والهوية، بشكل خاص، يُلازمان الشاعر في حلّه وترحاله، ولا يمكن للذاكرة أن تغفل عن التفكير فيهما، وأبو خالد كغيره من الشعراء الفلسطينيين، شعراء المنافي الذين" أعادوا صياغة الأماكن والعالم وفق رؤيا جديدة، اتخذت صُورًا مثالية وإنسانية، وتجاوزوا بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلًا روحيًا ووجدانيًا، يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقوها ونقلوا أحاديثها وتاريخها عبر أشعارهم، فكان ذلك تعويضًا روحيًا عن فقدانهم فلسطين"[3]

القُدس

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(30)

[2]. المصدر نفسه، ص(254)

[3].إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، مرجع سابق، ص(239)

من الأماكن التاريخيّة التي لا يُمكن للذاكرة الفلسطينيّة بشكل عام، وذاكرة "أبوخالد" بشكل خاص أن تتجاوَزَها أو تغفل عنها مدينةُ القُدس، ذلك لأنَّها تتميز بمكانة تاريخيّة وسياسيّة؛ فهي العاصمة الأبديَّة لدولة فلسطين، إضافة إلى ارتباطها بِرِحلة الإسراء والمِعراج، والفتوحات الإسلامية، والعُهدة العمرية، وقد تعرضَّت للاحتلال من قِبَل الصَّليبيين، ثم الاستعمار البريطاني، ثم الاحتلال الإسرائيلي، الذي ما زال يجثم على صدرها، وحاول ويحاول تهويدها في كُلِّ لحظة، لِتتربع القدس على نِطاق واسع من خيال الشّاعر وذاكرته، ويستدعيها مراتٍ عديدةً، فقد وظَّفها سبعَ عشْرةَ مرَّةً في قصيدة واحدة، وهي" أسمّيك بحرًا ..أسَمّي يدي الرَّمل"، حيث يقول:

ومُحتَلَّةً بالعساكرِ كالقُدس
هُنا القُدسُ تأتي إلينا السُّهول
وأنَّ المَسافةَ للقُدسِ عَمْياء
تبتِعِدُ القُدسُ عنّا كسُنبُلَةٍ أحرقوا حَقلَها
وأخشى أن أموتَ قُبَيْلَ الوصولِ إلى القُدس[1]

يقول أبو خالد في قصيدة " قُرطُبة في هجرة صقر قريش":

وينهضُ تِشرين بوَّابَتينِ إلى القُدسِ واحدة
وإليك..إليكِ..
_انتبه
_أينَ تمضي؟
_هُنا القُدْسُ
تَشتعلُ الأرضُ..سِكّينَةً تتحَوَّلُ
تَرسُمُ أدخِنَةَ المَدفَعِيَّةِ والدَّمَ خارِطَتي[2]

ثم يقول في قصيدة "موسم الصُّعود إلى الفجر":

ستُحاربُ من قُبَّةِ القُدسِ ... للنّيلِ .. أبصِرُ هذا
وأعلنُ من ساحَةٍ في المُخَيَّم .. أنَّ الذي كانَ .. كانَ
وأنَّ الذي سَوفَ يأتي .. يمُدُّ ذِراعَينِ بينَ المكانِ
وبينَ الزَّمانِ .. ويأتي على مَعبَرٍ من دِمايْ ..[3]

ثمَّ يقول في القصيدة السّابقة نفسها:

[1] .خالد أبو خالد، الدّيوان، ج2، ص(229_239)
[2] . المصدر نفسه، ج2، ص(84)
[3] . المصدر نفسه، ج2، ص(324)

كُلُّ الحقائبِ _ تنفتحُ
الآنَ بوّابةٌ في الجبالِ .. لِتُعلِنَ أنَّ الطَّريق إلى القُدسِ مَفْتوحةٌ
بالقِتالْ ..[1]

وهكذا تكون القدسُ، أولى القِبلتين وثالث الحرمين الشّريفين، ومهدُ الدِّيانات السَّماويَّة، حاضرةً بغزارة في ديوان الشّاعر، ويستدعيها في غيرِ مكان، "وأنَّ المسافةَ للقُدسِ عَمْياء"، ستُحاربُ من قُبَّةِ القُدسِ، لِتُعلِنَ أنَّ الطَّريق إلى القُدسِ مفتوحة"، وخارطَةُ العَودة إلى القُدسِ ترتَسِمُ بالمدفعيَّة والدَّم، بعدَ أن تشتعلَ الأرضُ وتتحوَّلَ سِكّينًا في خاصِرَةِ الاحتلال، فطريقُ العبورِ مُفروشَةٌ بالدِّماء، " ويأتي على مَعْبَرٍ من دِمايْ"، ولن تكون سهلة المنال، وقد آن الأوانُ لِيُعلَنَ عن فتح بوابتها الأولى عبر الجبال.

ويلاحظ تَكرار الشاعر للقُدس في أماكن متعددة من قصائده، لأنَّه يوقن أنَّ جَوهر الصِّراع بين الفلسطينين والمحتلّ الغاصب، هو مدينة القدس والمسجد الأقصى، ولأنَّه يسعى إلى تأكيد المعنى والفكرة من توظيفه لها، وهي أنَّ القدس هي العاصمة الأبدية لدولة فلسطين حتّى لو طالت عودتُها.

غرناطة

بعد أن تهاوى نظام الحكم في الكثير من الإمارات والممالك الاسلامية في الأندلس، كانت غرناطة قِبلة المهاجرين، كانت عنوان الأمن والحضارة آنذاك،" فقد انضافت تلك الطاقات البشرية المهاجرة من مناطق الأندلس خارج غرناطة، إلى ما كان في ذاتها، فغدت بها غنية أنعشت بقية الأمل وأمدَّت في الأجل، تركزت في هذه البُقعة ألوان القدرات ومعادن الهِمم التي سمت بأصحابها عن الرضوخ لحياة ذليلة، واستعملت لهذه الغاية كل وسيلة"[2]، ما أسهم إلى حد كبير في صمود هذه المملكة الصغيرة، في الوقت التي أخذت شُعلة الممالك تنطفي الواحدة تلو الأخرى، بعد أن تقاذفتها المحن ولاحت في ظلالها أسباب الهزيمة.

يقول أبو خالد في قصيدة "وسام على صدر الميليشيا":

أحبابها الذين ليس يتعبون
في السلط،
في إربد،
في المخيمات
أحبابها الذين ليس يُهزمون
نذكرُ يوم مات الشاعر الحزين في غرناطة
ولم يمت هنا

[1] . خالد أبو خالد، الديوان، ص (327)
[2]. عبد الرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، دمشق- بيروت، ط2، 1981، ص(522)

لأن في عمّان
تنتصر الميليشيا
... ...[1]

يستدعي الشاعر في المقطوعة مجموعة من الأماكن التي كانت وجهة الفلسطيني بعد حرب حزيران، حين أصبحت السلط وإربد وعمّان والمخيمات قِبلةَ الذين ضاع وطنهم في لمح البصر، وكذلك الحال، فقد استدعى الشاعر مدينة تاريخية، وشاهدًا من الشواهد الإسلامية في إسبانيا وهي مدينة غرناطة، وحين تُستدعى "غرناطة" يُستدعى الشاعر لوركا، الذي"عُرف بحبه وولعه بهذه المدينة، واختزل اسمه العبقرية الأندلسية التي كانت أنموذجًا للتمازج الثقافي بين العرب والثقافات الأخرى، والذي وصف سقوط الحكم العربي في غرناطة باليوم الأسود"[2]، و" لوركا الشاعر كان همّه الإنسانية جمعاء، وكان رمزًا للمُعدمين وهمومهم، مُعارضًا ضاريًا للظلم. آمن بالحرية هدفًا إنسانيًا نبيلًا يسعى إليه، آمن بالحرية التي لا يمكن للمرء من دونها أن يحيا أو يحُب أو يحلم، غير أن النظام الدكتاتوري الذي تَسَلَّم السُّلطة في إسبانيا وضع حدّاً لحياة هذا الشاعر".[3]

وهكذا تتكشف العلاقة بين الفلسطيني الذي سعى لحريته ودافع عنها، وسقط شهيدًا وجريحًا من أجلها في عمّان وغيرها، وبين لوركا الذي أحبّ غرناطة واتخذها وطنًا له، وقُتل في سبيل هدفه ورسالته، إضافة إلى أثر سقوط غرناطة بأصالتها وعراقتها، وعلاقة ذلك بسقوط أو احتلال ما تَبقّى من فلسطين في العام السابع والستين من القرن العشرين، فخروج الفلسطيني قسرًا من أرضه ووطنه يترك الأثر نفسه الذي تركه خروج المسلمين من الأندلس وغرناطة، مع اختلاف الحالة الفلسطينية عن الأندلسية، لكن الشاعر يؤمن بحتمية الانتصار في نهاية المطاف.

الجزائر

الجزائر من الدول العربية الأكثر حضورًا في عاطفة الفلسطيني ووجدانه، لتشابُه واقع الحال بين الجزائر إبّانَ الاستعمار الفرنسي، وفلسطين تحت الاحتلال الصهيوني، واستدعاء الجزائر غير مرة، يعني استدعاء لثورة المليون شهيد، ضد الاستعمار، للحرية والوطن، استثمار تلك التجربة في حياة الثورة الفلسطينية، الإيمان بحتمية الانتصار، والتضحية، والبذل في الوصول إلى الأهداف السامية، وأخيرًا الميلاد والاستقلال.

يقول الشاعر في قصيدة "من دفتر 1966":

كان يا ما كان

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج1،ص(98-99)
[2].هنادي زرقة، لوركا، "مترجم" الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،2012،ص(6)
[3]. المصدر السابق، لوركا، ص(6-8)

مُسافرٌ يرود أبحر المُحال
يرسو على أكتاف شاطئ
يظنُّه الميناء
وينشر المسافرُ الغريب قلعه
لرحلةٍ تطولُ
في الليل
والبحار
والجزائر البعيدة المنال[1]

ثم يقول في القصيدة نفسها:

وأسألُ عنك رفَّ النَّورس الفرحان
أين جزائر المرجان
هدَّ النَّوءُ أشرعتي
وتمتدُّ البحار الحمرُ
من أزلٍ
إلى أزل[2]

ثم يقول في قصيدة " عودة السندباد"

كُلُّ الجزائر تلبسُ من نولِ أيلول
أطفوا حريقًا عليها
ثيابي
ولحمي[3]

ثم يقول في قصيدة " الرؤية بنظارة لينا":

والجزائرُ مُنحَلَّةٌ في السَّديم
ولا حَوْل للغرباء
الزنازين مُتخمة
والمشانق منصوبة محورًا وصليب[4]

---

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج1،ص(111)
[2].المصدرنفسه، ج1، ص(112)
[3]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(311)
[4]. المصدر السابق،ج1، ص(152)

يبدأ الشاعر يحكي الأحداث التاريخية وكأنه يَقُصُّ رواية من روايات التاريخ، وذلك عندما قال: "كان يا ما كان"، لينقُل القارئ إلى الماضي وتفصيلاته، عبر رحلة المسافر الفلسطيني في أبحر المُحال، تلك الرحلة التي طال مداها دونما استقرار.

لجأ الشاعر – كذلك – إلى استدعاء الجزائر، لارتباط ذلك المكان بالثورة ضد الاستعمار الفرنسي وصولًا للتحرير منتصف القرن العشرين؛ فالجزائر بلد المليون شهيد تجربة حيّة على انتصار أصحاب الأرض ودحر المحتلين، حتّى لو طال أَمَدهم؛ فالجزائر التي عاث فيها الاحتلال الفرنسي واستفحل فيها القتل، استطاعت بإرادة مقاتليها تحطيم قيد المحتل، بعد أن ذاقت كل صروفِ الظُّلم والاضطهاد، ولقَّنت المحتل دروسًا في المواجهة والمقاومة. ويبدو من الصعوبة بمكان تحقُّق تجربة الجزائر في فلسطين" والجزائر البعيدة المنال"، وكأنّها تجربة خاصة لا يمكن إسقاطها على الواقع الفلسطيني.

وما استدعاء الجزائر إلاّ تحفيز لِهِمم الأبطال والمقاومين في فلسطين، فالاحتلال الفرنسي للجزائر استمر أكثر من مائة عام، ومع ذلك تكللت الثورة هناك بالنصر وخروج المحتل، وما النَّصر إلاّ صبرُ ساعة، والثورة الفلسطينية باستطاعتها هزيمة المحتل إنْ سلكت الطريق ذاتها التي سلكتها الثورة الجزائرية في الوصول إلى حريتها، فطريق دَحر المحتل لا بدَّ إلا وأن يكون معبّدًا بالمجازر والمشانق؛ ما دعا الشّاعر للربط بين رحلة السندباد التي تكلّلت بالعودة بعد أن كانت محفوفة بالمخاطر، ورحلة الثّورة الجزائرية ما كانت لتنتصر دون تقديم آلاف الشهداء، وعيسى المسيح عانى وَسُجِن وصُلب _ كما شُبِّهَ لَهُم _ قبل أن يؤمنوا برسالته.

جَبَل النار

كان جبل النار من أوّل الأماكن التي وُظِّفت في ديوان أبي خالد الأول، ذلك لأنه كان مركزًا للمواجهة مع المحتل؛ إذ كانت محافل النّصر والشهداء، وشُعلة الثورة الفلسطينية وقاهرة الغُزاة، "فقد ارتبط اسم جبل النار بغزو نابليون بونابرت لفلسطين، ومواجهة قوات الجزار ويوسف الجرار وشيوخ فلسطين للغزو الفرنسي، في يافا وعكا ومرج ابن عامر وغيرها، تلك الحملة التي باءت بالفشل بعد أكثر من أربعة شهور من الكرِّ والفر، ليخرج نابليون من فلسطين خائر العزيمة فاقد الأمل حين فشل بِدَكِّ أسوار عكا".[1]

يقول أبو خالد في قصيدة بطاقات للعيد:

يا بَيرق جيل القرن الأول
والعشرين
يا روح الشمس وريح الزيتون
بأرضي

[1]. انظر، بُرهان نهاد جرار، الحياة الجديدة، العدد 5864، الخميس 2012/3/1،ص(19)

في "جبل النار"
يا يقظة بحر الدَّم
ونجم الصُّبح
قتلتك يدُ الوحش الفاشي، لكنك حيٌّ
في قلب المد الفيتنامي الهاجم عبر زمان الرُّعب، زمان النَّصر[1]

استدعى أبو خالد في الأبيات السابقة دعامة من دعامات الثورة الفلسطينية، وركيزة من ركائز المقاومة وهي "جبل النار"، ليسوقنا إلى دور الشمال الفلسطيني ممثلًا بمدن نابلس وجنين وطولكرم في التصدي للغزو والاستعمار، ليكون عِبرة لمن ترك سلاحه، لأن الاحتلال لا يعرف ولا يفهم إلاّ لغة واحدة، هي لغة الرصاص والمقاومة.

لم يستخدم الشاعر أسماء تلك المدن بشكل مباشر، وإنّما عمد إلى توظيف شهرتها أو الاسم الغالب في الذاكرة الفلسطينية لهذه المُدن، وبالأخص مدينة نابلس، فجبل النار اسم يحمل بين ثناياه نيرانًا ملتهبة يمكن أن تُقذف في وجه المحتل، فهي نجم الصبح وأمل المستقبل.

وكذلك فقد ربط الشاعر بين جبل النار والمد الفيتنامي، زمان النصر، فالثورة الفيتنامية لم تأت أكُلُها ولم يُشرق صُبحها إلاّ عبر بحر الدم، عنوان الحياة، ثورتنا الفلسطينية ما زالت حيّة، وقادرة لتحمل بيارق النَّصر.

الجَفْر

استدعى الشاعر مجموعة من الأماكن التاريخية تِباعًا في القصيدة نفسها، ومثال ذلك: سِجْنُ المحطَّة والجفر ليكشف عن معاناة الفلسطيني أينما وُجد، يقول أبو خالد في قصيدة "سيف بن ذي يزن":

ويُحتجز الفارس العربيُّ
بسجن المحطَّة
ثم يُساق إلى الجفر
والجفرُ مطحنة
تطحن الصَّخر
والرَّملَ
وتطحن ابن ذي يزن
لكنَّه لا يموت[2]

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(22-23)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(182)

يستدعي الشّاعر في المقطوعة السّابقة اثنين من السّجون الأردنيّة، وذلك في قوله: "ويُحتجزُ الفارسُ العربيُّ، بسِجنِ المحطَّة، ثُمَّ يُساق إلى الجَفر، والجَفرُ مطحنة"، وقد ارتبط النفي وتعذيب الفلسطينيين في السّاحة الأردنيّة بسجن "الجفر" الذي يُعدُّ مقبرة للسياسيين والثُّوار "وقد أقيم سجن الجفر في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين بأمر من قائد قوات البادية في الأردن آنذاك "جون جلوب"، بهدف حماية المنطقة المحيطة من غزوات البدو، وقد دخله أول المساجين السياسيين عام ألفٍ وتسعمئة وتسعة وأربعين، وكانوا من عصبة التحرر الوطني الفلسطيني بعد تنظيمهم مُظاهرة احتجاجية على عدم تنفيذ القِسم "من قرار مائة وواحد وثمانين" المتعلق بإقامة دولة عربية في المنطقة المخصصة لذلك إلى جانب الدولة اليهودية التي قامت بالفعل في الخامس عشر من أيّار عام ثمانية وأربعين وتسعمئة وألف، وكان من أبرز المعتقلين رشدي شاهين وعبد الكريم القاضي وفؤاد نصّار"[1]

وقد عُرف عن سجن الجفر بأنَّه مطحنة للثوار والمناضلين، ويمثل الجفر حالة من حالات النفي في السجون الأردنية؛ فالتعذيب وعدم الرقابة هما سيدا الموقف هناك، كما هو الحال في السجون الإسرائيلية، ووصولًا إلى سجن الجفر، لا بُدَّ من العبور بسجن المحطة، حيث احتجاز الفوارس وبدء رحلة العذاب.

وقد ربط الشاعر بين دير ياسين وسجن المحطة وسجن الجفر وكفر قاسم؛ إذ سبق له في القصيدة ذاتها القول:"دير ياسين كانت وَليمَتُها، تَعَلَّبَ في المصنع البدوي، فَدَرَّ على السّوقِ رِبحًا جزيلاً، ولمّا ترعرع شوهد في كفر قاسم"[2]، لأنها أماكن لم يعرف فيها الفلسطيني سوى القتل والتعذيب، فقد غابت الإنسانية والآدمية عندما اقتحمت العصابات الصهيونية دير ياسين وهذا هو حال الفلسطيني الذي لم يلتزم الصمت في الضّفة الأخرى حين غاب في غيابة الجفر.

ويقول أبو خالد في قصيدة "أبو محجن الثقفي"

اتهمت بأني ثملت
وفي السجن كان النَّبيّون مثل الزَّناديق زرْقُ الوجوه
– افتقدت رفاق السلاح –
على الجفرِ[3]

وهنا تختفي الأسباب لِتُقاد ويُزَجُّ بك في سجن الجفر، وحتّى لو ابتعدت عن السياسة، وتناسيت وطنك وقضيتك، فسوف تُتَّهم بالثمالة ليكون مصيرك السجن، وهذا يدلُّ على تجبُّر وظُلم السّجان.وتتشابه حال "أبو خالد" مع حال"أبي محجن الثقفي"، فأبو خالد الذي اتهم بالثَّمالة "اتهمتُ بأنّي ثملتُ" باتت

[1].داود الحسيني، مقدسي في سجن الجفر: يوميات ومُذكرات، حَوليات القدس، العدد السادس عشر، خريف- شتاء، 2013، ص(86)
[2] .خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(178- 179)
[3].خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(137)

المسافات تُفرّقُ بينه وبين أصدقائه الذين غَيَّبتهم سجون الجفر، دون أن يستطيع فَكَّ قيدهم وتحريرهم، أمّا أبو محجن الثقفي فقد سجنه سعد بن أبي وقاص لشربه الخمر قُبيلَ معركة القادسية، التي أبلى فيها بلاء حَسَنًا بعد أن حرَّرَتْهُ زوجة سعد.

الفصل الرّابع
التّناصّ الشَّعبيّ

الأغنية الشعبية

الأمثال الشعبية

الحكاية الشعبية

العادات والتقاليد

تقديم

الموروث الشَّعبيّ

الموروث الشَّعبي هو كل ما تتوارثه الأمم أو الأجيال أو الشعوب عن بعضها بعضًا، وينتقلُ من جيل إلى جيل، من عادات، أو تقاليد، أو قصص، أو أمثال، أو حكايات، أو أزياء، أو أكلات شعبية، تصبح جزءًا من واقعهم اليومي، وقد يصبح هذا الموروث الشعبي تشريعًا يُلتزم به في المواقف والحالات المشابهة، وهو قابل للتطوُّر والتغيير مع الأيام، وحسب متطلبات الحياة وعلاقات الناس بعضهم مع بعض.

وما لجوء "أبو خالد" إلى توظيف التراث الشعبي بكل أشكاله إلاّ تأكيد على وعيه وإدراكه لهذا التراث، وكما يوظِّف هذا التراث بدلالاته المتعارف عليها، أو قد يُضفي عليه دلالات جديدة تتناسب والبيئة التي يعيش فيها،" وهو بهذا يخلقُ مجالًا حيويًا للتفاعل بينه وبين نبض الشعب، ويصبح للقصيدة طاقة تأثيرية، وحضور فاعل في تعبيرها عن الواقع والطموح إلى صنع مستقبل إنساني أفضل".[1]

والأدب الشعبي هو مجموعة "من المعارف والخبرات والفنون، عبّر الإنسان بواسطتها عن أحاسيسه ورغباته وتجربته، وجعلها هاديًا له في تنظيم أمور حياته الاجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل الذي يليه"[2]، ليصبح الأدب الشعبي عبارة عن نتاج اجتماعي يكشف عن تفاعل أفراد المجتمع فيما بينهم، في النظر إلى الظواهر أو القضايا التي تخصهم في بيئتهم، وقد تصبح تلك الأفكار أو المعتقدات ذات طابع ديني أو مقدس بعد تداولها وتعميمها والإيمان بها.

ومن مرادفات مصطلح الموروث الشّعبي الفولكلور، أو التراث الشّعبي، أو الأدب الشّعبي، ومصطلح الفولكلور هو "ابتداع إنجليزي، صاغه العالم جون توفر عام 1864، ليدل على دراسة العادات، والآثار القديمة، ويتألف هذا المصطلح من مقطعين: Folk بمعنى الناس أو الشعب، وLore بمعنى الحكمة والمعرفة، لتعني الكلمة (فولكلور) حرفيًا معارف الناس، أو حِكمة الشعب"[3]

ومعارف الناس أو الأمم هي أساس التفاعل بين الثقافات المختلفة، وهي النافذة التي يمكن من خلالها النظر إلى حضارات وثقافات الأمم السابقة، التي تشكل حجر الأساس في العصور التالية للاعتماد عليها ومحاولة تطويرها، أو التغيير فيها؛ لأن تراث أي شعب أو أمّة هو التعبير الحقيقي عن شخصيتها الوطنية، وهو الصورة التي يمكن أن يُحْتَفَظ بها بين مجموع الصور الأخرى، التي تكشف عن عمق التجربة والشعور الإنساني في مرحلة معينة.

ولكل فرد في المجتمع دور مهم في تشكيل التراث الشعبي وبنائِه، بحيث تجتمع ثقافات هؤلاء الأفراد المختلفة في بوتقة واحدة وإطار واحد يسمى "الأدب الشعبي"، ليمثل الأدب الشعبي فيما بعد الذاكرة

---

[1].إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زيّاد)، مجلة جامعة دمشق، المجلد24، العدد الأول والثاني، 2008، ص(99)

[2].نبيل علقم، مدخل لدراسة الفولكلور – جمعية إنعاش الأسرة – رام الله،1977، ص(14)

[3].فاروق مصطفى، دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة، الاسكندرية، 2008، ص(31)

الشعبية الجماعية، حيثُ لا يُهتم بما هو فردي أو خاص، بل يُهتم بالقضايا التي تُعبِّر عن قيم أو مُثل عليا تهُم الناس جميعًا.

وقد عُنيَ الشاعر أبو خالد كغيره من الشعراء الفلسطينيين بتوظيف التراث الإنساني والتواصل معه في أشعارهم، إذ وظّفوه بغزارة، ويرى شريف كناعنة " أنّ الشاعر الفلسطيني نَهَلَ من التراث وأفاد منه ووظفه في شعره إيمانًا منه بأنّ هذا التواصل يُقوّي ارتباطه بالوطن ويعمق انتماءه إليه، ويحافظ على هويته من الضَّياع، وفوق ذلك كُله، فإنَّه يُؤَصِّل تجربته الشعرية، وينطلق من التراث العريق الذي تمتلكه أمته".[1]

وقد جاء توظيف "أبو خالد" للموروث الشعبي في أشعاره، رغبة منه في التعلق والتشبث بهذا التراث الذي يُعبِّر عن هموم الفلسطيني وتَطلُّعاته بالعودة إلى الوطن السَّليب، إلى الماضي الذي يحمل في طياته تلك العلاقات بين الناس والأرض.إنَّ استلهام التراث في قصائد الشاعر يعني توجيه المُتلقي إلى ذلك الكنز العظيم الذي لا يمكن لأي أحد التفريط فيه.

ستقف هذه الدراسة على أهم مرتكزات التراث الفلسطيني التي تعبِّر عن قضيته الوطنية والإنسانية، وتكشف عن همومه السياسية والاجتماعية. أهم هذه المرتكزات هي:

أولاً: الحِكاية الشَّعبية

ثانياً: الأغنية الشَّعبية

ثالثًا: الأمثال الشَّعبية

رابعًا: العادات والتَّقاليد

أوَّلًا: الحِكاية الشَّعْبيَّة

[1].شريف كناعنة، وآخرون، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1996، ص(348)

الحكايات الشعبية الفلسطينية في ديوان " أبو خالد "، جزءٌ لا يتجزأ من الموروث الشعبي أو الأدب الشعبي الفلسطيني، الذي نُقِلَ في الغالب مشافهة، وهي خلاصة تجارب الإنسان ومعارفه لسنين طويلة، لتصبح بعد انتشارها و تداولها على الألسن قاسمًا مشتركًا يعبر عن أحاسيس أو مشاعر مشتركة لا فردية، وكل حكاية من تلك الحكايات كانت تهدف إلى تعزيز قيمة معينة في نفوس المتلقّين، كالشجاعة أو الإقدام أو الكرم...إلخ، إضافة إلى ذلك، فقد يلعب الخيال دورًا بارزًا في تلك الحكايات، من خلال المبالغة في رسم ملامح بعض الأبطال أو العناصر الرئيسة فيها، ليصل ذلك بالحكاية لأن تكون خُرافية.

"فالحكاية نتاج فكري، أنتجته الشعوب عبر تاريخها الطويل، وأودعت به أروع قصصها، وجُلّ ما مرّ بها من أحداث، فجاءت لتعكس خلاصة تجاربها، وتُعطي صورة نابضة حيّة عن واقع الأمة عبر مراحل تاريخها الطويل"[1]، وتُروى هذه الحكايات عبر الرواية الشفوية، وبأشكال مختلفة، لأنها تتعرضُ للحذف والإضافة عبر رحلتها الطويلة.

"لقد أثبتت الأبحاث في مجال الفولكلور أنَّ هناك قواسم مشتركة بين شعوب العالم من حيث المضامين الإنسانية التي تتطرق إلى الحكايات الشعبية؛ فجميعها يعالج مواقف وقضايا إنسانية حساسة، كالصّراع بين الخير والشَّر في النفس الإنسانية، والصراع داخل العائلة، والعلاقات الاجتماعية، وصراع الإنسان مع الطبيعة والقوى الخارقة. باختصار تعالج الحكاية مواقف حياتية يعيشها الشعب بأكمله، بأسلوب مُبطَّن وشفّاف، وتُعطي الحلول للمشاكل الإنسانية المركبَّة من خلال تدعيم القيم الإنسانية، والإيمان بتغلّب الخير على الشَّر، وتعبئة المستمعين بروح التحدي والاعتماد على النَّفس والتفاؤل"[2].

وإذا كانت الحكايات الشعبية تعتمد على رواية لراوٍ معين بادئ الأمر، فإنها ومع مرور الزمن تتّسم بروح الجماعة، فتتغير مضامينها في بعض الأحيان حسب الراوي والموقف الذي تُوظَّف فيه، لتخضع إلى مزاج الرّاوي وظروف البيئة التي يتواجد فيها.

وقد حاور أبو خالد مجموعة من الحكايات الشعبية التي حُفظت في الذاكرة، واستلهمها ليوظفها في مواقف مشابهة لتلك المواقف القديمة. من أهم تلك الحكايات: السندباد والغول وشهريار وشهرزاد والشاطر حسن وأبو زيد الهلالي.

السِّندباد

يُعدُّ السِّندباد من القصص الشعبيّة التي تنتمي إلى مجموعة " ألف ليلة وليلة "، تلك المجموعة" التي تتداخل لُغتها بين الفصحى والعاميّة، ويتخللها شعرٌ مصنوع، وقد قيل إنّها مترجمة عن أصل بهلوي

[1].سالم دمدوم، بحث بعنوان(الحكاية الشعبية)، دنيا الأطفال،2013،ص(1)

[2].عبد الفتاح شحادة، واقع أدب الأطفال ومشكلاته في فلسطين، تجربة وأفكار حول الحكاية الشعبية الفلسطينية وقصص الأطفال، (ورقة عمل مقدمة إلى اليوم الدراسي بعنوان"أدب الأطفال في فلسطين:واقع ومستقبل، مركزالقطان للطفل، 2008،ص(21)

فارسي اسمه "الهزاز أفسان" أي، الألف خُرافة، وتحتوي قصص ألف ليلة وليلة على شخصيات أدبية خياليّة مشهورة كعلاء الدين، وعلي بابا، والأربعين حرامي، والسندباد البحري، وبدور، وشهرزاد وشهريار الملك، والشّاطر حسن، وتُسمى في البلاد الغربية "الليالي العربية"، الحقائق الثابتة حول أصلها، أنّها لم تخرج بصورتها الحالية، وإنّما أُلِّفت على مراحل، وأُضيفت إليها على مَرِّ الزمن مجموعات من القصص بعضها له أصول هندية قديمة، وبعضها مأخوذ من أخبار العرب وقصصهم الحديثة نِسبيًا، أمّا مَوطن هذه القصص، فقد ثبت أنّها تمثل بيئات شتّى خياليّة وواقعيّة، وأكثر هذه البيئات العراق وسوريا ومصر"[1]

والسندباد من الرموز البارزة التي استوحاها أبو خالد في أشعاره؛ تلك الشخصية التي عُرفت في التراث الأدبي وفي الأدب المعاصر، وقد ارتبطت بالمغامرة والمجهول في كثير من الأحيان، وهي شخصية حملت في طياتها المعاناة الإنسانية، وأسطورة لا تكاد تنتهي من رحلة حتى تَشْرَع في رحلة أخرى، عبر الجُزر والبحار والمحيطات، وقد كان الظَّفر والانتصار والمغامرة عنوانًا لتلك الرحلات.

" فالسندباد رمزٌ لقلق الإنسان وطموحه اللامتناهي، إلى الحرية والانسلاخ من القيود، والرغبة في الكشف عن المجهول والغامض، بالمغامرة وركوب الخطر وتخطّي الصِّعاب، وتجاوُز المكرور السائد. كان توظيف الشاعر العربي المعاصر لهذا الرمز المتعدد الدلالات والقيم مسلكًا إلى تجاوز الواقع المهزوم، واستشرافًا إلى عوالم أكثر رحابة تمكنه من تحقيق ذاته الفردية والاجتماعية؛ لأن دلالة السندباد من الناحية الرمزية ذاتُ بُعْدَيْن، فَردي يتجلّى من خلال فرديته الشخصية، وجَماعي تتفرَّغ قيمته في حقل التجربة الإنسانية"[2] وهذا ما دعا بالشاعر خالد أبو خالد إلى أن يتماهى بهذه الشخصية الأسطورية، متخذًا منها رمزًا لتجسيد رؤيته، وتجربته، في سبيل العودة إلى أرض وطنه، وما اعترى تلك الرحلة من مخاطر وصعوبات لم تَنْتَهِ بعد.

يقول أبو خالد في قصيدته الأولى من ديوانه الأوّل التي عنوانها "بطاقات للعيد" إلى أمّي تحت وطأة الاحتلال الصهيوني:

تَمهَّلي
تمهَّلي قوافل المساء واحملي
لطفلنا الجوّاب ضُمَّتي شعير
فطفلنا يجوعُ في منفاه
يعيشُ زادَهُ من لحمه
يجترَّهُ على مدى يطولُ .. كم يطول؟
ليس يُدرك
والملاعب التي تعجُّ بالبنادق الخَشب

---

[1]. الموقع الالكتروني، www.djelfa.info

[2]. حميد ولي زادة، علي خالقي، ظاهرة تجميد الرمز في الشعر العراقي المعاصر السندباد نموذجاً، ص6:drahvalizadeh@yahoo.com

وبالشرائط الملونة

وبالهتاف يركب الهتاف كذِبةً تشُدُّ كَذِبةً

" المجدُ للأطفال "[1]

يلاحظ في الأسطر الشِّعريَّة السابقة أنّ الشاعر قد لجأ إلى توظيف حكاية السندباد على نحو غير مباشر، فقد قام باستلهام روحها التي تسربت في كيان القصيدة لتحمل المضامين والدلالات التي أراد نقلها إلى القارئ، وذلك ليفسح المجال أمامه لاكتشافها بنفسه، حيث يقول: "لطفلنا الجواب ضُمَّتي شعير"، أي أنّه قام بتوظيف السِّمات الدالة على حكاية السَّندباد، وهي كلمة "الجَوّاب"، ثم ربَطها بالفكرة العامة التي يريد التعبير عنها، لأنه يُدرك تمامًا صلاحية هذه الحكاية في التعبير عن الأوضاع التي يعيشها عدد كبير من أبناء الشعب الفلسطيني المَنْفِيّين عن أرضهم ووطنهم، سواء أكانت هجرتهم داخل فلسطين نفسها أم في بلاد المنافي والشتات في كل أصقاع العالم. وبهذا، فإن الشاعر الذي جاب الكثير من المنافي يلجأ إلى تقَّمص شخصية السندباد؛ لأنه وجد فيها السمات المتجددة التي تخدم شخصيته والعصر الذي يعيش فيه، في محاولة منه لتجاوز الحكاية لذاتيتها للتعبير عن قضية إنسانية يشكِّل الشاعر جزءًا منها، على الرغم من اختلاف الغاية، فالطفل الفلسطيني كان يجوب البلاد مُرغمًا، في حين كان السندباد عاشقًا للترحال.

إضافة إلى ذلك، فإن الشاعر قد لجأ إلى توظيف الشعير" لِطِفْلِنا الجوّاب ضُمَّتي شعير"، ولم يوظِّف القمح أو الحنطة، وكأن القمح الذي يرمز إلى الحياة والأمل قد غاب عن فلسطين، فأصبح قوت أطفالها يعتمد على الشعير، فالطفل الفلسطيني الذي يجب أن يحيا طفولته بين أحضان وطنه، أصبح مُشَّردًا يجوب بلاد العالم باحثًا عن لقمة من شعير، وارتبط المنفى بالجوع في قوله:" فطفلنا يجوع في منفاه"، وإن لم يجد ما يقتاته من شعير، فإن زاده من لحمه، "يعيشُ زادَهُ من لَحمِه"، وهنا تضيع الطفولة في الشَّوارع، وتصبح لعبة الأطفال الوحيدة البنادق الخشبيّة والشرائط المُلوّنة التي يرسم به هؤلاء الأطفال عَلَمَ بلادهم وخارطة عودتهم إلى فلسطين " ليسَ يُدرِكُ، والملاعِبُ التي تعجُّ بالبنادقِ الخَشَب، وبالشَّرائط المُلَوَّنة، المجدُ للأطفال".

فالطفل الفلسطيني الذي جاب المنافي باحثًا دون جدوى عن لقمة عيش كريمة، مرتحلًا في قوافل المساء، باحثًا عن وطنه الضائع، بات ينتظر أفولَ ذلك المساء ليبزغ فجر الحرية من جديد، حاملًا معه كل آمال العودة، تلك العودة التي تشبه عودة السندباد، بكل ما فيها من مُقومات النَّصر والظَّفر، عودة لا رحيل بعدها، حتى لو استمّر السندباد في ترحاله، عودة إلى أرض الخير، إلى القمح، الذي يحارب به الجوع، ويُمكّنه من البقاء والصمود في سنين القحط والجفاف.

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1،ص(21)

والملاحظ أنَّ الشّاعر قد وظَّفَ أفعال الأمر وأفعال المُضارعة على التَّوالي في كُلِّ الأسطر الشِّعرية تقريبًا، إذْ بدأ المقطوعة بقَوله: "تَمَهَّلي، تَمَهَّلي، واحملي"، ليكشف عن تأخر قوافل المساء في تحرير الوطن وإعادته لأبنائه، ثم قال: "يجوعُ، يعيشُ، يجتَرَّهُ، يطولُ، يطولُ، يُدركُ، تعجُّ، يركبُ، تَشُدُّ "، كناية عن واقع وحاضر مرير قد طال أمده.

ثم يعود مرة أخرى لتوظيف حكاية السندباد في قصيدته التي عَنْونَها بـ" أصداء الشجرة المقطوعة" فيقول:

فأنتَ عَرَفْتَني الجوّال عَبْرَ العالَمِ الكابيْ
أُفجِّرُ فيه صَحْوَة أفقر الفقراء
يا فقرًا على فقري
و يا كنزِيَ المُخَبَّأ خلف أحداقي...
حرثت مجاهِلَ الأدغالِ
فتحتُ المحارَ
أزقَّة المُدن
سطوتُ على القلاع
قلَّبتُ عُشَّ النِّسر
أين حبيبتي[1]

نُظمت الأبيات في نيسان من العام الثامن والستين من القرن العشرين، مع بدايات الشاعر الشعرية، وبدايات التهجير والنَّفي للآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني. يلجأ الشاعر إلى توظيف ما له علاقة بالسندباد حين يقول: "فأنت عرفتني الجوّال عبر العالم الكابي"، فالشاعر هو السندباد في أكثر من مرحلة من مراحل تجربته الشعرية، فارتياد الآفاق المجهولة أصبح الطريق الوحيد له، وباتت المخاوف تسدُّ طريقه وتدفع به في كل الجُزر النائية، ولم يترك مكانًا إلّا وتَوجَّهَ إليه دون فائدة، "فتحتُ المحار، أزقَّة المدن"، فقد بات على يقين بأن هذا العالم الكابي قد تغافل عن حق الفلسطيني في أرضه ووطنه، ذلك الكنز الذي ما زال مخبوءًا في جوف العيون، "يا كَنْزِيَ المخبَّأ خلفَ أحداقي"، ويستمر الشاعر في البحث عنه في مجاهل الأدغال وفي المحار وفي أزقة المدن وعُشِّ النسر، الذي يحتاج إلى المعاناة و الصّبر قبل الوصول إليه.

وفي الأبيات إشارة إلى الواقع العربي المهزوم بعد حرب سبع وستين، ويتضح ذلك في قَوْله:" العالَم الكابي"، واقع عجِزَ أصحابه "الدُّول العربيَّة" عن الانبعاث والتجديد، والبحث عن الأمل والحياة والخصوبة، لأن توظيف حكاية السندباد تشكل المعادل الموضوعي للإشراق والانبعاث والنَّصر في كثير

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(70)

من الأحيان، في مواجهة ذلك الواقع العربي المتصدع والمتآكل، ولن يتحقق النجاح لتلك الرؤيا دون وعي بأزمة ذلك الواقع، لهذا يسعى الشاعر إلى الثورة في قوله: "أفجِّرُ فيه صحوة أفقر الفقراء، حرثتُ، فتحتُ، سطوتُ، قَلّبتُ"، ثم يعود ليقول:

أنا والرحلةُ الموهونةُ الشريانُ نشخَبُ دمْ
أنا والشّاطئُ المشلولُ
تُرى ألقاكَ يا بَحّاري المتقحِّم الأخطار
يا وَعدي[1]

فهو يعود لتوظيف "البَحّار" الفلسطيني الذي يرفض الهوان والذُّل، ويسعى إلى الثورة بهدف التخلُّص من النَّفي والغُربة، وهذا البحّار يتقحَّمُ الأخطار وكأنه يرمي بنفسه فيها، "يا بحّاري المُتَقَحِّم الأخطار"، فتَجري دماؤه سيالة من شراييه الموهونة من طول فترات الهجرة والنَّفي، لكن هذه الدّماء لن تجفَّ إلاّ مع رحيل الاحتلال عن الأرض المغتَصَبة، فشواطئ العودة قد باتت مشلولة "أنا والشاطئُ المشلول"، ووعدُ العودة تعتريه الضبابية، ويبدو صعب المنال، "يا وعدِيَ".

وفي الأسطر السّابقة تأكيد على دَوْر"الأنا" الفلسطيني في هذه المواجهة، فحينٌ يُوظِّف ضمير المتكلم "أنا" بشكل مباشر" أنا والرحلة، أنا والشاطِئ"، وحينٌ آخر يلجأ إلى توظيف الضَّمير الدّال على الأنا، "يا بَحّاري، يا وَعدِي"، لأنَّ الفلسطيني الذي تحمَّل أعباء الاحتلال فترات طويلة، كفيلٌ باسترداد وطنه وحُرّيته، والوصول بوطنه إلى شاطئ الأمان، وانتقال الشاعر بين الضميرين المنفصل والمتصل، يكشف عن التضارب وعدم الاستقرار الذي يعيشه الشاعر وتنقله من مكان لآخر بعد تلك الحرب.

ثم يعود الشاعر لتوظيف حكاية "السندباد" نفسها في قصيدة "العبور نهارًا"، التي نَظَمها في مدينة البصرة، فيقول:

أصبح للسّندباد رفيقه
وما عاد للسّندباد عروسٌ على كل شاطئ
وصار لعينيكِ
صار الرحيلُ
وصار الإياب
ولمّا تناولتُ كفَّكِ أنتِ بكَفي
ارتمينا بفيء الشجيرات عند أريحا[2]

يستدعي الشاعر حكاية "السندباد" في الأسطر السابقة وبشكل مباشر، دون أن يذكر بعض متعلقات هذه الشخصية، كما هو الحال في المقطوعات السابقة، حين قال: (الجوّاب، الجوّال، بحاري)،

[1]. خالد أبو خالد، الديوان ، ج1، ص(71)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص (164)

وذلك في قوله: "أصبح للسِّندباد رفيقة"، ليكشفَ عمّا يختلج نفسه من مشاعر وعواطف، من خلال التصريح برمزه وبشكل مباشر، وكأن حال الفلسطيني باتت تميلُ إلى الاستقرار في تلك المرحلة؛ لأن السندباد ومن غير عادته بات على علاقة برفيقة، والرفيقة تعني العَوْن والدفء والاستقرار لصاحبها، ولم يعد السندباد كعادته الأولى، تلك الشخصية المشهورة بِسَفَرِها الدائم الذي لا ينتهي عند أي شاطئ، فلم تعد له عروس على كل شاطئ،" وما عاد للسِّندباد عروسٌ على كُلِّ شاطئ"؛ إشارة إلى أنه لم يعد بإمكانه تخطي حدود كثير من الدول العربية التي أضحت توصد أبوابها في وجهه، فأصبح السندباد مُقَيَّدًا، وصارت "أريحا" وِجْهَتَهُ وقِبْلَتَهُ الأولى، "ارتَمَينا بِفَيْءِ الشّجَيْرات عندَ أريحا"، التي من الممكن أن يرتمي في أحضانها وتحت ظلال نخيلها.

ويبدو أنَّ الشاعر يتحدَّث عن مرحلة جديدة في حياة الشَّعب الفلسطيني، وهي مرحلة العَودة إلى أريحا، ويتضح ذلك من خلال الأفعال الدّالة على ذلك: "أصبح، عادَ، صار، صار"

ثم يستدعي الشاعر شخصية السندباد في قصيدته التي عنونها "عودة السندباد" وبشكل مباشر أكثر من مرة، حيث يقول:

قايضتُ بالأرض جُمْجُمَتي
فربحتُ الرحيل
أنا السندباد الذي أخرجتني الأرض عليها
ومنها
تَلقَّتني الريحُ
صار جبيني شِراعًا[1]

ثم يقول: هذا هو السّندباد
وهذي المحيطاتُ تُصبحُ أوسعَ
تمتدُّ/ تمتدُّ/ تمتدُّ
والجوع يا وطني قاتل[2]

ثُمَّ يقول: أنا السّندباد
تقمصتُ كلَّ الرِّمال
وكل الصُّخور
تسرَّبتُ منها إلى قنوات المدن[3]

ثم يقول: هذا أنا السَّندباد الذي حاصَرَتْهُ المنافي

[1]. المصدر السابق، نفسه،ج1، ص (311)
[2]. المصدر السابق نفسه، ص (316)
[3]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص (321-322)

وصدّته عنها
إلى البحر
– يا بحرُ
أنت تُمَثِّلُني في القرار
وفي الموج[1]
ثم يقول: هنا يطلعُ السندباد على كل شطآنها
والتلال الحبالى به
والجبال التي خبأتْهُ[2]

والملاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى توظيف حكاية السندباد خمس مرات في قصيدة واحدة، حيثُ يقول: "أنا السِّندباد الذي أخرجَتني الأرضُ عليها، هذا هو السِّندباد، أنا السِّندباد، هذا أنا السِّندباد، هنا يَطلُعُ السِّندباد"، لِيُعَمِّقَ لدينا معاناتِه الطَّويلة المُتَكَرّرة في كُلِّ زمان ومكان، وكان توظيفه لذلك الرمز بشكل مباشر وبالدِّلالات نفسها التي يحملها في التراث الإنساني.

ففي المقطوعة الأولى يُقايضُ بالأرض جُمجمته ويرحل عن أرضه،" فَرَبِحْتُ الرَّحيل"، ليُصبح جبينه شراعًا يقوده إلى المجهول، بعدَ أن تلقَّفَتْهُ الريح، وفي المقطوعة الثانية يتخذُّ لنفسه وطنًا واسعًا يمتدُّ أمام عينه وهو المحيطات الممتدَّة، ثم يتنقَّلُ من بين الرمال والصخور ليدخل إلى قنوات المدن في المقطوعة الثالثة، وحتى المنافي لم تقبل به وصدَّته إلى البحار التي أصبحت الوحيدة القادرة على استيعابه وتمثيله، لتغدو مياهها وشطآنها وطنه الجديد.

شهريار و شهرزاد

من الضروري أن يرتبط الرمز بالسياق الشعري الذي يوظَّف فيه، ولأن الشعر تعبير عن العواطف والمشاعر فلا بُد أن تجد التجربة الشِّعرية طريقها إلى الرمز المناسب حتى يتمكن الشاعر من أن يبثَّهُ كل ما يختلج في نفسه من عواطف وأحاسيس. وهذا ما دعا أبا خالد إلى اللجوء إلى ليالي ألف ليلة وليلة وما فيها من رموز، لاعتقاده أنها تعكس التجربة الخاصة به وبشعبه، علاوةً عن دورها في الكشف عن الظُّلم والتَّسلط والتجبُّر الذي يُمارَس بحق فلسطين، وتُعد ألف ليلة وليلة نموذجًا فلكلوريًّا للشَّرق عامة وللعرب خاصة.

وحين يُذكر شهريار الملك بشخصيته المتجبرة، لا بُد من ذِكر شخصية شهرزاد التي ترمز إلى الدّهاء والذّكاء والفطنة والفداء والخلاص من الموت،" فشهرزاد قد هَدَتْ الملك إلى إنسانيتة، وَرَدَّتْ غريزته

[1]. المصدر السابق نفسه، ج1، ص(323)
[2]. المصدر السابق نفسه، ج1، ص (324)

الوحشية، لا بوساطة المنطق، بل العاطفة، فصارت رمزًا للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحبُ".[1]

وقد وظف أبو خالد الرمز شهريار في أربعة مقاطع شعرية، بينما وظف الرمز شهرزاد مرتين إشارة إلى أن فِعل القتل والموت يفوق بكثير مَن يُقدِّمون أنفسهم فداءً لهذا الوطن؛ ففي "قصة شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف"، يقول:

– ... والآن تحت جفوننا
يا شهرزاد
تمدّدي
وارخي ذراعيك
في شرايين الحديد الحيِّ
والدمِ[2]

يظهر تناص الشاعر في عنوان القصيدة، حيث يوظّف شهرزاد وألف ليلة وليلة، لكنه يتجاوز ألف ليلة وليلة، ليقف على الليلة الثانية بعد الألف، لأن معاناة الشعب الفلسطيني فاقت وتجاوزت المتعارَف عليه من الأساطير؛ فشهرزاد استطاعت بِفِطْنَتِها وذكائِها أنْ تَفْدي كل النِّساء في عصر الملك شهريار، أمّا الشعب الفلسطيني المنفي والمطارد والمهدّد بالموت في كل لحظة، فما زال يبحث عن المُخلِّص والفادي الذي ينتزع له حقّه وحريته من براثن الموت، ويبدو التّناص في قَول الشّاعر، "... والآن تحت جُفونِنا، يا شهرزاد"، فشهرزاد الفداء والخلاص باتت تسكنُ في الأحداق وفي جوف العُيون، لكنها لم تعد قادرة على إنقاذ الفلسطيني من شهريار.

ويلجأ الشاعر في بداية الأسطر السابقة إلى توظيف أسلوب النداء "يا شهرزادُ"،" فيلعب أسلوب النداء دورًا مهمًّا في إنتاج الدلالة، ويشكل ظاهرة أسلوبية مُغلَّفة بأبعاد طقوسية، تشير إلى الترنيمات اللغوية المُمَوْسقة، التي كان يُطلقها الإنسان الأول في شعائره البدائية في حضرة الآلهة، عندما يقف عاجزًا أمام ظواهر الطبيعة المختلفة أو من أجل استدرار الخصب بعد تقديم القرابين للآلهة"[3]، ولأنَّ الكثير من قصائد الشاعر أُستخدم فيها النداء، يمكن القول إنّ هذا الأسلوب يشكل ظاهرة في شعره. وكذلك، فإنَّ توظيف النداء الموجَّه إلى شهرزاد يُشير إلى تعطُّش الفلسطيني للانعتاق والتحرر من خوفه من شهريار.

ويقول في القصيدة السابقة نفسها:

[1]. عبد اللطيف البرغوثي، الفلكلور والتراث، مجلة عالم الفكر، مجلد 17، ع1،الكويت ،1986، ص(93)
[2] . خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(245)
[3].إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، ص(52)

يروون عنكِ وعن عذابكِ
وانتصارك
شهرزادُ
على مذابح شهريار
الآن تنهض من دهاليز القُصور رؤوسُهُنَّ[1]

يعود الشّاعر لِيَتناصَّ مع شهرزاد وشهريار الملك في مقطوعة واحدة، في قوله: "وانتصارُكِ شهرزاد، على مذابح شهريار"، فبعد أن أدرك شهريار الصَّباح وسكتت عن الكلام المُباح، حققت شهرزاد انتصارها، حيثُ استطاعت قيادة الثورة والتغيير على مذابح شهريار، لتنهض جماجم ضحاياه من سراديب وأقبِيَةِ القصور، وتنبعثُ من جديد مُعْلِنَةً وِلادةً وحياةً جديدة، نصرًا لم ولن يتحقق بعيدًا عن العذابات؛ فالحرية لا تنتزعها سوى دماء الشهداء والجرحى!

ثم يقول:

وشهريارُ على ذبائحه الصّبايا
والعويل
عذابنا الليل الطويل
– ولا تضيعُ الأغنياتُ إليكِ
لو ضاعَ الدَّليل[2]

يتناص الشاعر مع شهريار الملك، في قوله: "وشهريار على ذبائحِهِ الصَّبايا والعويل"، فشهريار الذي اعتاد على قَتْل إحدى الصَّبايا كل يوم، والتَّلذُّذ عبر الليل الطويل في عذاباتهن لا يعني ضياع الأمل، فمهما تجبّر الاحتلال وقتل وشرَّد وأضاع الدّليل إلى الوطن السَّليب، فسوف تحتفظ الأغنيات في ذاكراتها، بعَبق هذه الأرض، حتى لو طال ليلُ الظلم وأصحابه وأعوانه فسيبزغُ ذلك الفجر، وستتواصل الخطوات التي رسمها الشهداء بدمائهم حتى تصل إلى مُستقرها في فلسطين، تاركة خلفها المنافي والشتات، فعكا، والرملة، والقدس، وعيلبون، وكلُ فلسطين باتت على موعد مع الحرية.

ثم يقول في نهاية قصيدة" شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف"

تمخضت عنّا الليالي الألف
في الوحدات
في الأرض والخراب
تهدَّمت أحزاننا
انهارت مسالخ شهريار

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج1،ص(248)
[2]. المصدر السابق، ج1،ص(252)

فأسرِجوا كل البنادق

واجمعوا كل الرِّجال[1]

يستدعي الشاعر شهريار ليقف في نهاية قصيدته وفي نهاية ليلته الثانية بعد الألف على مشهد عِناق الرِّجال للأرض المسلوبة، عِناق الأحبة على أرض الوطن، عناق التحرير، بعد انهيار مسالخ الظلم والطغيان وزوال الاحتلال، فقد تمخضت الليالي الطويلة بولادة جديدة تحمل في طياتها كُلَّ بشائر النصر، عنوانها وِحْدات الصمود، ورجالات المستقبل التي أسرجتْ خيولها وأعدَّت بنادقها وتوجهت بعيونها وقلوبها وبنادقها إلى فلسطين.

ويلاحظ أنَّ الشاعر قد وظَّف ثلاثة مصطلحات ذات معانٍ ودلالات مُتقارِبة، إذ قال: "على مذابح شهريار، وشهريارُ على ذبائِحِهِ الصَّبايا، انهارت مَسالخُ شهريار"، فقد ارتبطت المذابح والذَّبائح والمَسالخ باسم شهريار، حين تجاوز حدود القتل إلى ارتكاب المذابح بحق الكثيرين، لكنَّها انهارت في نهاية المطاف.

الغول

يرتبط الغول في الموروث الشَّعبي بالخوف والرعب والقتل والليل، وهذا ما دعا الكثير من الشعراء لتصوير الغول في أشعارهم، لِما لهذا الرمز من صُوَرٍ وأشكالٍ تُشْعِرُ الإنسان وفي كل العصور بالرَّهبة، ولعلاقته بما يتعرض له الفلسطيني من تسلُّط وظُلم، للمُشابهة بين الغول والاحتلال." هذا الرعب الذي تمثّل في شخصية الغول بكل أبعادها المرتبطة بالخِداع والتَّلَوُّن، فالصَّحراء والليل يحققان الإطار المناسب لظهور الغول، المُجَسِّد للرعب والخوف الذي يعيشه الإنسان أو يتوقعه، لأن العربي يرسم للغول وجوهًا مُرْعِبَة، وشَعْرًا كثيفًا يكاد يحجب الرؤية، وأظافر غاية في الطول حادة، وَحَجْمًا ضَخْمًا، وعُيونًا لامِعة، وقُدرة حركية عالية، وَصَوْتًا أَجَشّ، ودهاءً بالغًا، ومَعْرِفةً غير محدودة"[2]. ما دعا "أبو خالد" لاستلهامه في شعره.

وظَّف الشاعر "خالد أبو خالد" أسطورة الغول لِما لها من علاقة بالاحتلال الذي أثار الرعب والخوف في نفوس الأطفال، حيث يقول في قصيدة "كلمات من البُعد الرابع"، التي جمع فيها بين التِّنّين والحيّة والغول:

سبعٌ من الوِديانِ طولُها

كما رَوى الذين ما اجتازوا، وأعلنوا الرُّجوع

قالوا

– مشقَّةٌ هو العُبور

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(267)

[2] . دراجي سعيدي، أسطورة الغول في الشعر العربي قبل الإسلام(رسالة ماجستير) 2005،ص(118)

فأوّلُ الوِديان مَرْبِضُ التّنين
يليه جُحْرُ حَيَّةٍ وعمرُها ألفان
وثالثٌ مَحطُّ كُلِّ الليل
ورابعٌ يعجُّ بالغيلان
وخامسُ الوديان طِافحٌ بالدَّم
وسادس الوديان يا مكفِّن الرؤى
مفاوزَ الإعصار
والرِّمالْ[1]

يقف الشاعر في الأسطر السابقة على رحلة الغريب المسافر عن وطنه، وما يعتري رحلة الرجوع إلى الوطن من مخاطر، "سبعٌ من الوديانِ طولها"، عبورها مشقَّة، فالتنين والحيّة التي عمرها ألفان والغول والوديان والليل تحيط بفلسطين من كل جانب، وكل الرّموز المستلهمة لا توحي إلاّ بالموت والرهبة والفَتْك، فالتّنّين الذي يقف على الوادي الأول يرمز إلى مخاطر وصعوبة الرجوع إلى أرض الوطن إلاّ من خلاله. والحيّة التي ارتبطت بأسطورة جلجامش وَرِحْلَة البحث عن الخلود والبقاء قبل آلاف السنين، في مواجهة الموت والفناء، " فجلجامش انتهى إلى العدم والموت بعد أن سرقت الأفعى منه عُشبة الحياة والخلود، فغادر من رحلته منكسرًا، ينتظر مصيره الفاجع، ومُسْتَقْبَلَهُ المَجهول، وبذلك سيطر الموت على كل شيء"[2]، ومن الطبيعي أن يبحث الإنسان عن سر الخلود حتى يستطيع أن ينتصر على الموت الذي يعيشه كلّ يوم في فلسطين وخارجها، فالحيّة هي المعادل الموضوعي للاحتلال الصهيوني الذي استفحل وتفنن في تقديم كؤوس الموت لأبناء جِلدة الشاعر، ليسرق منهم وطنهم وحياتهم.

أمّا الغول فقد تمَّ وُظِّفَ في قَوْل الشّاعر: "ورابعٌ يَعُجُّ بالغيلان"، فالحيّة والتّنّين تمَّ توظيفهما بصيغتهما المُفردة، أمّا الغول فقد لجأ الشاعر إلى صيغة الجمع " الغيلان "، ذلك لأنَّ طريق العودة لم ولن تكون مُعبَّدةً بالورود، لأنَّ الذاكرة الفلسطينية ومنذ الصِّغر عامرة بقصص الغيلان التي تتماهى وتُغيِّر شكلها ومَظْهَرَها، لِتُخفي شَكْلَها وحقيقتها في سبيل الإيقاع بفريستها والقَبْض عليها، وعادة ما يكون ذلك في الليل لا في النّهار، والاحتلال لا يختلف كثيرًا عن تلك الغيلان؛ فقد مارسَ في سبيل تحقيق أهدافه شتّى ألوان وأصناف العذاب بِحَقِّ أبناء الشَّعب الفلسطيني.

أما حكاية الغول، فقد كرَّرها الشاعر في غير موضعٍ من قصائده، لإظهار بشاعة المحتل ووحشيته، يقول في قصيدة "المشرَّد والحصاد":

غَوَّلَ الموت على قريتنا
أزرق السحِّنة والعينين ثلجيُ الأصابع

[1] . خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(31-32)
[2] . إبراهيم نمرموسى، آفاق الرؤيا الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، ط1،2005، ص(57)

ذبح الشمسَ على مشرقنا
وأضاع الطّيبَ من طُهر ثرانا
يَبِسَتْ في كَرْمِنا داليةٌ
وهوى الزّيتون أحطابًا ونارًا[1]

ويقول في قصيدة "شهرزاد" في الليلة الثانية بعد الألف" :

أَوَ نُغنّي
ماتَ يا عمانُ.. غولُ الليل
وارتحل المساء
ولم يَقُم
بالرغم من صَوْتِ الصباح
وضوئه[2]

ثم يقول في قصيدة "أُمّي... وكلمات السِّر العبرية" التي نظمها في دمشق عام ألفٍ وتسعمئة واثنين وسبعين:

كانت إربدُ غولًا
والمدُنُ الأخرى غيلانًا
ترصُدُ في الظُّلمةِ أحبابَكِ
تصطاد الواحد تِلْوَ الآخر
تأكلهم في عِزِّ الظُّهر
وتنشُرُ أعينَهم فوق الحيطان
جريدة إعلانات
عن مَوْتي متروكين بدون مقابل[3]

يبدو من المقطوعات السابقة حضور "الغول" في أكثر من مَوضع في قصائد "أبو خالد"، "غَوَّلَ الموتُ على قَرْيَتِنا، مات يا عَمّانُ..غولُ الليل، كانت إربدُ غولًا"، ذلك لأن جزءًا كبيرًا من تفكير الشاعر راح ينشغل في كيفية الخلاص من ذلك الغول. عنوان القصيدة التي أخذ منها المقطع الأول شاهدٌ على غطرسته وجبروته، فقد عنون الشاعر القصيدة بـ "المُشَرَّد والحصاد"، فالمُشرَّد هو الشاعر الذي سيحصد الاحتلال من هذه الأرض ويستأصِلُه.

[1] . خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص (147)
[2]. المصدر السابق، نفسه، ص(247)
[3].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص (273-274)

ويسترسل الشاعر في وصف ذلك الغول من جهة، وبيان الآثار السلبية التي أوجدها على هذه الأرض من جهة أخرى، فالغول في التراث الأدبي والشعبي كان يوصف بصفات مختلفة، قد تكون الحالة النفسية لِمَنْ يتحدث عنه وراء أي صفة قد يوصف بها، وكأنه يُسقط ما في نفسه من خوف على الغول، فقد وصفه أبو خالد بأنَّهُ أزرقُ السِّحنة والعينين وثلجي الأصابع،"غَوَّلَ المَوْتُ على قَرْيَتِنا، أزرَقُ السِّحْنَةِ والعَينَينِ ثَلجِيُّ الأصابع"، أحدثَ الدمار والموت، فعمَّ الظّلام وغابت الشمس رمز النور والضياء عن فلسطين، وتغيّرت رائحة الأرض الزكيّة، بعد أن تيبَّست الدَّوالي في الكروم، وتساقطت أشجار الزيتون التي ترمز إلى تجذُّر الفلاح الفلسطيني في وطنه وأرضه.

ثم يأتي الشاعر ليوظف الغول في المقطوعة الثانية، التي بدأها بسؤال استنكاري، "أَوَ نُغني، مات يا عَمّانُ.. غول الليل"، وكأن الفرح والغناء قد غابا عن أبناء الشعب الفلسطيني في عمّان بعد أن استفحل القتلُ والذبحُ من الأخ لأخيه، وارتحل المساءُ، يقول:

والدّمع الذي تعبتْ خطاه
على دروب الليلة الأولى
إنها طالت وصارت ألف ليلة[1]

فمسيرة كفاح الشّعب الفلسطيني ونضاله المستمر طال أمَدُهما، لهذا يوظّف الشاعر ألف ليلة وليلة، كناية عن كثرة القتل والدماء التي سالت في طريق التحرير، وحتى الدموع تعبتْ خُطاها وجَفَّتْ في المآقي من كثرة البكاء على فراق الأرض من جهة، وفراق الأحبة الشهداء، أو المبعدين عن وطنهم من جهة أخرى، فَلَيالي فلسطين لا تختلف عن ليالي الملك شهريار، التي انتشر فيها القتل كُلَّ ليلة، وحَلَّ فيها الخوف حتّى جاءت شهرزاد.

أمّا المقطع الثّالث، فقد كانت عيون الشاعر فيه موجهةً إلى حال المنظمات والقوى الفلسطينية التي كانت تتمركز في عمان والزرقاء وإربد، وإلى أحداث ومجازر أيلول؛ فقد أصبحت إربد وبقية المدن الأردنية غيلانًا بالنسبة للفلسطينيين، "كانت إربدُ غولًا، والمُدُنُ الأخرى غيلانًا"، إذْ انتشر الدَّم والموت في كل مكان، وأصبحت الغيلان الإسرائيلية والأردنية ترقُب تحرُّكات الفلسطيني للانقضاض عليه، كما ربط الشاعر بين الغيلان والظُّلمة، خاصة أن الغيلان عادة ما تخرج من جحورها كُلّما اشتدت ظُلمة الليل، وتجاوزتْ ذلك، فقد أخذتْ تصطاد ضحاياها منتصف النهار وعلى الملأ، "تصطادُ الواحِدَ تِلْوَ الآخَرَ، تأكُلُهم في عِزِّ الظُّهرِ"، غير آبهة بكل الصّرخات المجاورة التي أخذت تُنادي بوقف المجازر، ويتضح ذلك في قول الشاعر"وتنشر أعينهم فوق الحيطان، جريدة إعلانات، عن موتي متروكين بدون مقابل، أو مَجّانًا"، وقوله كذلك: "والكلمات العبريّة سرٌ الليل، على الشّطين"[2]، إشارة إلى الدور الصهيوني في توجيه تلك الضربات لأبناء الشعب الفلسطيني داخل فلسطين وخارجها، وإشارة إلى ارتفاع مستوى التنسيق بين

[1]. المصدر السابق، ج1، ص(247)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1،ص(274)

الغرفتين الأمنيتين في الكيانين الصهيوني والأردني،" كَمْ يذبحني أنّ جواز مرورك عَبْر الجرح العربي، الكلمات العبرية".[1]

وقد وظف الشاعر بعض الأفعال التي تدل على الاستمرارية في الفعل والحدث الموجَّه لأبناء الشعب الفلسطيني، فيقول:"ترصدُ، تصطاد، تأكلهم، تنشرُ"، فتكرار الأفعال المضارعة يؤدي في النهاية إلى تأكيد المعنى الذي يريده الشاعر من جهة، وترابطه من جهة أخرى، وهو تصوير الواقع الفلسطيني في تلك المرحلة، سواء في وطنهم فلسطين أو في بلاد الشَّتات، إضافة إلى أثر هذه الأفعال ودلالتها على الحاضر والمستقبل؛ فنهاية تلك الأحداث التي يمرُّ بها الشعب الفلسطيني من قتل وتشريد في أرضه وخارجها باتت غير واضحة.

وفي ظل كُلّ هذه الظروف الصَّعبة، وتحت ظِلال القهر والموت والتشريد، يصرخ الشاعر بأعلى صوتِهِ بأنَّه ما زال على العهد في مواجهة المُحتَل، وأنْ لا تراجع إلاّ بِدَحره؛ فإرادة الشعب الفلسطيني قادرة على قهر غطرسته؛ فالعهد أنْ نَشُقَّ الطريق أمام الأجيال القادمة، وأن تُسَخِّر الفولاذ، وأن تُرَوِّضَ الإعصار، وأن تُغيِّبَ الظّلام، وأن تقضي على الغيلان والأفاعي، وفي هذا يقول:

العهدُ أنْ نُقاتلَ التِّنين
والغيلانَ والأفعى
وأن نُغَيِّبَ الظّلام
أن نمدَّ وادي الدّم قنطرة
وأن نروّض الإعصار
وأن نُبستن الرمال
أن نسخر الفولاذ في ذرى الجبال
أن نقمقم الأرصاد
أن نشقَّ الدَّرب للأجيال
فَلْتَمُرَّ ... فَلْتَمُرْ[2]

ويبدو الشاعر متفائلًا بعدَ أن واجَهَ الكثير من الغيلان، فيبدأ الأسطر السابقة بالعهد بينه وبين رفاقه على الاستمرار في مواجهة التنين والأفاعي والغيلان، في مستقبل يبشِّرُ بالخير، لهذا، فقد لجأ إلى توظيف الجمل الفعلية المسبوقة بأن المصدرية سبع مرات مُتتالية، "أن نُغَيِّبَ، أنْ نَمُدَّ، أن نُرَوِّضَ، أن نُبَسْتِنَ، أن نُسَخِّرَ، أن نُقَمْقِمَ، أنْ نَشُقَّ الدُّروب للأجيال"، والفاعل في كُلِّ الجمل يدُلُّ على الجماعة "نحنُ"، لأن مواجهة الاحتلال وإزالته تحتاج إلى الوحدة والعمل الجماعيّ. وتحتاج – أيضًا– إلى شخصيات تمتاز

[1]. المصدر السابق نفسه، ص (277)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(33)

بالشجاعة، أمثال الشاطر حسنَ، يضافُ إلى ذلك، فقد قفلَ الشاعر المقطوعة السابقة بجملة الإنشاء الطّلبي " فَلْتَمُرّ"، وكرَّرها مرَّتين متتاليتين، ليفتحَ طريق العودة لمرور الثّوار.

الشّاطر حَسَن

لجأ الكثير من الشعراء المحدثين إلى توظيف بعض الحكايات الشَّعبيَّة بهدف استحضار صفات البطولة والشجاعة والشَّرف؛ لأن تلك الرموز تحمل في ثناياها دِلالات وأحاسيس الواقع الفلسطيني في هذه الأيام، ليتم استثمار تلك الشخصيات في مواقف يومية ومُتَكرِّرَة في جيل الثَّورة.

" وشخصيَّة الشّاطر حسن تُصاحبها دِلالات الفِطْنَة، وحُسْنِ التَّدبير في التَّغَلُّب على الصِّعاب وتجاوُز باقي أهوال الرحلة، ليأتي بالخلاص لقومه، مُعتمدًا على فِطنته وحُسْنِ تدبيره"[1]

وفي هذا يقول أبو خالد في قصيدة "البحث عن قِطار آخر الرِّحلات":

أسألُ عن أمّي
أشتاق إليها
أتوهجُ
لو ضمَّتني
لو نارًا فِيَّ "براكينًا" في السيلة
تُشعلها يدُ أختي مريم
لو جَدَّتُنا لَوْ لَوْ
تحكي لي الليلة عن حَسَنِ الشّاطر
أو تحكي لي أمي عن فُرسان الثورة
عمّن خلَّفنا في "البراكيَّة"
جَوْعي ويتامى
وتفجَّر فوق جبال فلسطين يُقاتل[2]

يستلهم الشاعر في الأسطر الشِّعرية السّابقة رمز "الشاطر حسن" في قوله: "تحكي لي الليلة عن حَسَنِ الشّاطر، أو تحكي لي أمّي عن فُرسان الثَّورة"؛ ما يُحْدِثُ في نفسه شيئًا من الطمأنينة والهدوء والأمل بالرجوع، فهو يتكِّئ على الماضي المجيد الذي كانت تنعمُ به بلدته "السّيلة" من جهة، وفلسطين من جهة أخرى بالأمن والسعادة، فتغمرُهُ الفَرْحَةُ في مَسْقط رأسه التي يتمنى لو يعود إليها لتحكي له جدته قصص الشاطر حسن، قصص البطولة والفداء، قصص العزة والكرامة والشجاعة، عن فرسان الثورة الذين

[1]. نمر سرحان و منصور سليمان، حكايات شعبية من فلسطين، دار الفتى العربي، القاهرة ،ط1، 1987، ص(41-47)
[2].خالد أبو خالد، الديوان، ج 1، ص(278-279)

صمدوا في بيوتهم المهترئة في مواجهة آلة القتل الصلبة والهمجية، هؤلاء الفرسان الذين افترشوا الأرض والتحفوا السَّماء، حفاة عُراة، هُمُ وَقود الثورة ولهيبها في جبال فلسطين.

والملاحظ في الأبيات السّابقة أنّ الشاعر يعود مرّة أخرى لتوظيف الفعل المضارع "أسألُ، أشتاق، أتوهجُ، تُشعلُها، تحكي، تفجرُ، يقاتل"، وكلها أفعال تدل على الاستمرارية في اشتعال نار الشوق في قلبه إلى وطنه فلسطين، وتحمل في طياتها بذور الثورة والسَّعي نحو التغيير والتحرير، وبتوظيفها يؤكد الشاعر قوة العلاقة بينه وبين وطنه، ومهما فرّق الزَّمان والمكان والجغرافيا بينهما، فهو على حبه وانتمائه، وقد وظّف الشاعر أداة الشرط "لو" أكثر من مرة، فقال" لو ضمَّتني، لَوْ نارًا، لَوْ جدّتُنا، لَوْ، لَوْ" وهي حرف امتناع لامتناع، وهي تفيد التمني بين عامة الناس، وقد ارتبط توظيفها بِعَدَمِ قُدرة الشاعر على العودة إلى وطنه ولو استطاع لَما تأخر لحظة واحدة.

السِّيَر الشَّعبيّة

السيرة الشعبية فن أدبي يجمع بين الحقيقة والخَيال،"تعتبر السّيرة الشّعبية واحدة من الفنون الأدبية التعبيرية ذات القيمة العظيمة، فهي تراث حافل بدلائل التجربة ومعالم التّاريخ، وهي الصورة الواضحة للإنسانيّة في حقيقتها الأصليّة وطبيعتها الفطرية، ومراحلها الزمنيّة، وقد ظلَّ النّاس يتناقلونها شفاهيًّا ويروونها، ويبثون فيها ما يختلج في صدورهم من نقمة على الظُّلم والفساد وقَسوة الغزاة، وينثرون فيها قِيَمَهُم وحكمتهم وبطولاتهم التي حَقَّقها الأبطال"[1].

أمّا محمد رجب النجار فعرَّفها بقوله:" هي جنس أدبي قائم بذاته، عمادُهُ السَّرد القصصي – شِعرًا ونثرًا –، بالغ الطول، مجهول المؤلف، يُروى أو يُؤدى شفاهيًا، ويحكي _ من منظور جمعي _ الماضي القَومي للشّعوب وتاريخ الأبطال _ الحقيقيين أو الخياليين _ ومآثرهم العسكرية والقوميّة"[2]. وتناصّ أبو خالد مع مجموعة من أصحاب السّير، مثل: " المهلهل، عنترة بن شداد، أبو زيد الهلالي".

المُهلهل

قديمًا قيل: "الأيّام دُوَلٌ"، وقد حفل التاريخ القديم كما هو حال التاريخ الحديث بالصّراعات والحروب والنزاعات، ومن تلك الحروب حرب البسوس، التي وقعت بين قبيلتي بكر وتغلب ابني وائل. وقد استدعى أبو خالد الشخصيّات الرئيسة في تلك الحرب، وأهمها (المهلهل، وجسّاس، وكُليب، والبسوس)، حيث يقول في قصيدته التي أسماها "المهلهل":

لولا أنني عاهدتُ أيتام القبيلة

[1] . فروي صليحة، شخصية البطل في السيرة الشعبية،سيف بن ذي يزن نموذجًا، رسالة ماجستير، الجزائر، 2015

[2] . محمد رجب النّجار، الأدب الملحمي في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامّة للكتّاب، القاهرة، د.ط، 2006

أن يموت على يدي جسّاس
وأن أبني على أنقاضه وطني
وفي حيفا
على الميناء
أعلنُ أنني الصعلوك
فارسها المهلهل
ليس في كفَّيه غير جراحه
والسيف والشهداء[1]

ثم يقول في القصيدة نفسها:

فانبرى الجساس خلف ظهورنا
يحتاج خابية اليتامى
يخلط الملح بزيت الدار
بالبُسط العتيقة
والعُلّيق
وبالوجوه السُّمر
تختال البسوسُ
تصول في صدر اليمامة
يا ميسلونُ وكنت فاديتي
فما خجلت جليلة من بنادقنا
وباعت نَهْدها ظُهرًا
ونامت في مضاربهم[2]

ثم يقول:

على منازلنا يحطُّ البَيْن
خلف صفوفنا ناحت جليلةُ
والوطاويط الضليلة
والغراب
تجمعّوا

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(159-160)
[2].المصد السابق، نفسه، ص(161-162)

وسبّوا بنات كليب

جزّوا من جدائلهن شارات الهزيمة[1]

يتضح من خلال المقطوعات السابقة استدعاء"أبو خالد" لمجموعة من الشخصيات التاريخية التي كانت محور الأحداث في حرب البسوس، فقد وظَّف المهلهل "الزيز سالم"، وجساسًا وكُليبًا والبسوس وجليلة واليمامة، لكنه تعمّد التركيز على شخصيتين رئيسيتين، هما: (جسّاس، واليمامة).

وما استدعاء الشاعر لكل تلك الشخوص إلّا لعلاقتها المباشرة بعناصر القضية الفلسطينية، إذْ بات الفلسطيني دون سلاح في مواجهة أعدائه، بعد أن تخلَّى أبناء العمومة عن واجبهم في حماية قضيته ورعايتها، وتصارعوا على كُرسي الحكم.

واستدعى الشاعر "المهلهل " " الزير سالم" في المقطوعة الأولى،"أعلنُ أنّني الصعلوك، فارسها المهلهل، ليس في كفَّيه غير جِراحه، والسيف والشّهداء"، أخذ على عاتقه الثَّأر لأخيه كليب بعد أن قتله ابن عمه جساس،" لولا أنّني عاهدت أيتام القبيلة، أن يموت على يدي جسّاس"، فقد عاهد أيتام القبيلة _ هجرس ابن أخيه كليب _ ، أن يبني وطنه على أنقاضهم، أمّا البسوس التي اشتعلت الحرب طويلًا بعد أن قتل كليب ناقتها، فراحت تصول وتجول وتنام في مضاربهم،"تختال البسوس، تصول في صدر اليمامة"

فجساس الذي يرمز إلى الغدر والانتهازية، هو ذلك المحتل الذي أخذ يطارد الضحية التي تطالب بحقها في الأخذ بالثأر لدماء أخيها "الزير سالم" بعد مقتل كليب، وتجاوز جساس ذلك فقام باجتياح الخوابي وخلط الملح بالزيت والعليق "فانبرى الجساس خلف ظهورنا، يجتاح خابية اليتامى، يخلط الملح بزيت الدار، بالبسط العتيقة، والعليق"، وأخذ يقود الاحتلال إلى مخابئ الفدائيين "وجساس يدلُّ على مخابئنا"، وتجاوز ذلك إلى التعاوُن مع الصليبي المُغير وينحني فوق يديه يسأله السَّلامة، بعد أن ضاجع ذلك الغازي جليلة "أخت جساس وزوجة كليب".

واللافت للنظر في هذه القصيدة هو تكرار الشاعر لشخوصها، فلا تكاد مقطوعة واحدة إلّا وذكر فيها إحدى الشخصيات سالفة الذّكر، حيث تكرَّر اسم "جساس" خمس مرات، واليمامة أربع مرات، والجليلة ثلاث مرات، في حين ذكر المهلهل وكليب مرة واحدة، وكأن الفِعل والتأثير السياسي لجساس هو الفيصل والأكثر حظًّا في تلك المعركة السياسية الاجتماعية.

عنترة بن شداد

في لحظة شَعَر فيها الفلسطيني بأنه وحيد في ساحة المعركة، غريبٌ داخل وطنه وخارجه، مال إلى استعادة أمجاد العرب، وسيرة العُشاق، فرسان بني عبس، أساطير المجد والحُب وَرَفْضِ الظُّلم والتسلُّط

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(165)

السياسي والاجتماعي. واستدعاء شخصية عنترة في العصر الحديث كان بسبب الواقع الأليم، وغياب القائد الشجاع الذي يستطيع طرد المحتل وتحرير الأرض.

وشخصية عنترة تمثل الإرادة والإيمان بالذّات الفردية إلى جانب الإيمان بالقبيلة أو الوطن،"وشخصية عنترة بن شداد، تلك الشخصية التي حيّرت الباحثين والمبُدعين، عربًا ومستشرقين، لِجَمْعِها بين الثنائيات المتضادة، جعلت منها شخصية كَوْنيَّة صالحة للاستحضار والتوظيف في أي عصر، وفي أي مكان، فهي علاقة سيميائية ذات دلالات متعددة يصعُب حصرها، أكثر من كَوْنها شخصية تراثية، علامة ذات دلالات متغيرة بالمواقف التي توجد فيها، لكنها دِلالات لا تقوم بذاتها، فلا يمكن فصل دِلالات عنترة الفارس، عن دِلالات عنترة الوَلهان المُحِب، عن دِلالات عنترة العبد، وعنترة الحُر، فهو شخصية ذات مكونات متداخلة، صُهرت كلُّها في بَوْتقة اجتماعية ثقافية تاريخية واحدة، فتداخلت عناصرها بشكل يصعب معه الفصل بينها"[1]

وقد غدت شجاعة عنترة وفروسيته مَضْرب الأمثال منذ عصره وحتى هذه الأيّام،" فهو البطل المِقدام الذي لا يَجِدُ مَسرّاتِه إلا في الطِّعان والكرّ والفَرّ، وهو الذي يُرعب قلوب الأبطال، ويُذيقُهم كأس الحِمام، وهو الذي يَحِنُّ إلى ضَرْبِ السُّيوف، ويَصبو إلى طَعْنِ الرِّماح، ويشتاق لكأس المَنون، وهو الذي لا يجدُ سعادته إلا تحت ظلال عجاج المعارك، حيث تلمعُ السيوف وتطير الرؤوس"[2]

بهذا يستطيع العبد، حالب نوق قومه، أن يُكافح لنيل حريته، وليصبح الفارس الصِّنديد الذي لا يُقهر، والمعروف برباطة جأشه، وأسطورة زمانه وزمان غيره، وحامي الحمى، والمقدام عند الحرب، والممتلئ قلبه بالحب لِعَبْلَةَ من جهة وقبيلته من جهة أخرى، رمز القوة والشِّدة والبطولة والعفّة والوفاء.

وفي هذا يقول أبو خالد في قصيدة "العبور نهارًا":

– ومُذْ كُنتِ أنتِ وسامَ القبيلة
يا بنة عمّي
أنا عنترة
وإنّي ذكرتُكِ يوم المعارك
والمجزرة
ومِنّي تنهَلُ تلك الحِرابُ التي لم أقبلْ
وقاتلتُ
قاتلتُ
حتّى سقطتُ جريحًا

[1]. أبو المعاطي الرّمادي، مُخالفة الحاشية للمتن حضور عنترة وغيابه في المسرح العربي الحديث "حوّاء الخالدة" نموذجًا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث "العلوم الإنسانية"، مجلد 26(3)،2012، ص(557)

[2]. حمدو طمّاس، ديوان عنترة بن شداد، دار المعرفة، بيروت- لبنان،ط2، 2004 ،ص(8)

وعاشت جموع القبيلة للمرة الألف

ذَلَّ السَّبايا

وهدّوا خِباءك

هدّوه فَوْقي

زحفتُ إليك

صَرختُ عليكِ

فما ردَّ غيري[1]

يجمع الشاعر في الأسطر السّابقة بين التَّناصيَّن الشَّعبي والأدبي، فقد استدعى في بداياتها شخصية عنترة " يا بنة عمّي، أنا عنترة"، التي أصبحت ترمز إلى الفداء والتضحية، ثم التناص الأدبي من خلال توظيف قَوْل عنترة:

ولقد ذَكرتُكِ والرِّماح نواهل مني وبيضُ الهند تقطرُ من دمي[2]

وذلك حين يقول: "وإني ذكرتُكِ يوم المعارك، يوم المجزرة، ومني تنهلُ تلك الحِرابُ التي لم أقبل".

ففي خِضَمِّ المجازر والمعارك يستلهم الشاعر شخصية عنترة في شجاعتها وإقدامها، إذ تَقَمَّص شخصية عنترة في دفاعها عن القبيلة، حتى سقط جريحًا في سبيل أن تعيش جُموع قبيلته للمرة الألف، فالفارس الفلسطيني لم يعد يُدافع عن فلسطين وحدها، وإنما يُدافع عن أمجاد الأمة وتاريخها منفردًا في ساحة المعركة، بعد أن أذَلَّ الاحتلال السّبايا أو الأسيرات الفلسطينيات وهدم خِباءَهِنَّ، لكن لا حياة لمن تنادي " فما ردَّ غيري "، فيستمر العالم العربي وغير العربي مُقفِلًا على سمعه دون أن يُحرك ساكنًا. لهذا، يُكرر الشاعر عبارة "ما ردَّ غيري"، ويلجأ إلى توظيف بعض العبارات الدالة على أنه "الشعب الفلسطيني" قد بات وحيدًا في مواجهة آلة القتل والموت الصهيونية، ومثال ذلك قوله:" وأقعيتُ في جُبّ يوسف، وناديت ربي في حوت يونس، وكنت كأيوب وحدي"[3]. فيوسف _ عليه السّلام _ تُرِكَ وحيدًا في مواجهة خوفه بعد أن أُلقي به في غيابة الجُب أو ظُلمة البئر، ويونس عليه السّلام التقمه حوت عظيم وسار به في ظلمات البحر، وأيوب عانى وصبر وتُرِكَ وحيدًا في فلاتهِ إلا من زوجته.

ويتضح تفرُّد الشاعر "الشعب الفلسطيني" في مجابهة الاحتلال الإسرائيلي من خلال استخدام بعض صيغ الفاعل الدالة على المفرد، ومن ذلك قوله: " أنا، لم أقبلْ، قاتلتُ، سقطتُ، زحفتُ، صرختُ، قلَّبتُ، غِبتُ...إلخ" وسواء استخدم الضمير الدال على المتكلم المفرد "أنا" أو الأفعال التي فاعلها ضمير يدل على الإفراد؛ فهو يهدف إلى تعميق فكرة خيبة الأمل من الأخوة العرب في وقوفهم إلى جانب إخوتهم الفلسطينيين في محنتهم.

---

[1]. خالد أبو خالد ، الديوان ،ج2، ص(165)

[2]. عنترة بن شدّاد، شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص(191)

[3]. خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(168-169)

أبو زيد الهلالي

"تغريبة بني هلال" هي واحدة من السِّير الشعبية عبر التاريخ، وهي ملحمة تمتدُّ لسنوات، أبرز شخصياتها أبو زيد الهلالي. هي تمثل الحياة الاجتماعية والفكرية للعربي في تلك الفترة، واستحضارها لا يكون إلاّ في باب استنهاض الأمة عن طريق ذِكر الأمجاد الماضية التي طالما تغنى بها العربي، ولجأ إليها خاصة في ظروفه الصعبة، لأن "أبو زيد الهلالي" يمثل في الذاكرة الجمعية العربية عنوان الفروسية والشجاعة والبطولة والمغامرة والمروءة والكرم.

"إنَّ قِصَّة تغريبة بني هلال، هي عبارة عن مجموعة قصص قصيرة، كُلٌّ منها تشكِّلُ وَمْضة متماسكة، من حيثُ الشَّخصيات والأحداث، والمقَدِّمات والنَّتائج، ومع هذا، فإنَّ القِصص جميعًا تنتظمُ في وِحدةٍ موضوعيَّة تعبِّرُ عن بُطولة بني هلال عندما كانوا يتلاقون مع الأعداء خلال رحلتهم الطَّويلة، من بلاد نجد، مَوطِنهم الأصليّ، إذْ اضطرتهم صعوبة الاستمرار في العَيش هناك بسبب القَحط والجَدب والجَفاف، فاتجهوا شرقًا نحوَ بلاد العَجَمِ والتُّرك، ثُمَّ بلاد الشّام، فَمِصر، فالصَّعيد، ثم اتَّجهوا غَربًا نحو بلاد تونس وما جاوَرَها حيثُ استَقَرَّ بهم المقام. تَضُمُّ قِصَّة تَغريبة بَني هِلال أربع عشرَةَ قِصَّةً قصيرة وعشرة أحداث مُتنوِّعة ترتبط ارتباطًا مباشِرًا بالموضوع الأساسي للقِصَّة وهو وَصف بطولات بني هلال، وما لاقوهُ من مصاعبَ خلال رِحلاتهم الطَّويلة شَرقًا وغَربًا. ومما لا شَكَّ فيه، أنَّ هذه القِصَّة الغنية بالشَّخصيات والأحداث والمَواقف، تُضفي على الأدب الشَّعبي لَوْنًا خاصًّا يمثل الحياة الاجتماعيّة والفِكريَّة التي كان يعيشها الإنسان العربيّ في تلك الفترة من الزَّمن، وينقُلُ صورة صادقة عن واقع الشعب وآماله وتطلُّعاته".[1]

يقول خالد أبو خالد في قصيدة "العبور نهارًا":

أين الهلاليُ فينا؟
يُغازله الغربُ ..يمشي إليه
على رأس جيش محارب
– تدلّى اسمه يومَ كُنّا ثريدًا
ولحمًا
وبرميل خمر
وأنبوب نفط
وقرطاس فتوى
على طاولات الأمير

[1]. تغريبة بني هلال الكُبرى، النُّسخة الأصليَّة، www.mamnoo3ah.com

تدلّى.. ومات
وكُنّا نحارب[1]

يستنهض الشاعر في المقطوعة السابقة هِمم الأبطال والفرسان عن طريق استدعاء رمز الشجاعة والإقدام أو زيد الهلالي، حين يقول: "أين الهِلالِيُّ فينا"، بعد أن أصبحت الأمة العربية مَرهونة بالغرب ومُمَزَّقةً كالثّريد واللَّحم،"يومَ كُنّا ثَريدًا، ولَحْمًا"، بعد أن ماتت فيها العِزّةُ والكرامة، التي طالما كانت شعارها الأوحد، فصار الخمرُ والنِّفْط شُغلها الشّاغل، "وبرميل خمر، وأنبوب نِفط"، وتزاحمت الفتاوى لإقامة العلاقات مع المحتل الصهيوني، وضرورة التَّطبيع معه على طاولات الأمراء والسَّلاطين والحُكام، "وقِرطاس فَتوى، على طاوِلات الأمير"، فتسارعوا في مغازلة مَنْ انتهك الأرض، بعد أن اغتصبها وأخذ يُملي قراراته على الضحية.

واستدعاء رمز الهلالي يُظهر الحسرة والألم الذي يعتمل قلب الشاعر ممّا آل إليه حالُ الأُمَّة العربية والإسلامية، لهذا، فقد مال إلى توظيف هذا الرمز بشكل مُغاير لصورته المُستَقِرَّة منذ مئات السنين في العقول، تلك الصورة التي لا تُشعر إلا بالنَّشوة والكرامة والفَخار، تغيّرت ملامحها وأهدافها وألوانها بعد أن تمزَّقت وأصبحت ثريداً ثم مات، فلم يعد الهلالي حاملًا لتلك المعاني النبيلة "أين الهلالِيُّ فينا، يغازله الغربُ"، ومن هنا يستمرُّ حق الفلسطيني في الضياع، وتتغير ملامح التاريخ العربي، مصدر العزّ والقوة، فتغيُّر حال الهِلاليّ يُشير إلى الواقع العربيّ المرير، ويكشِفُ عن تخاذل الأمَّة في الدِّفاع عن حقوقها، وخاصَّة حق الشّعب الفلسطيني في إقامة دولته المُستقلَّة.

وقد بدأ الشّاعر الأسطر الشِّعرية السّابقة بالاستفهام " أينَ الهِلالِيُّ فينا"، وهو استفهام إنكاريّ يؤوّل إلى نفي، يدل على استغراب الشّاعر ممّا آل إليه الواقع العربيّ. "وأينَ ظرفٌ يُستَفهَمُ به عن المكان الذي حلَّ به الشّيء"[2] .

ثانيًا: الأغنية الشَّعبيَّة

في كثير من مراحل النضال الوطني، كانت الأغنية الشعبية المحفِّز لِهِمَمِ المقاتلين والثّوار، لأن كلمات تلك الأغاني كانت تعبق برائحة الوطن والحرية والعودة المكللة بالنَّصر، فيظهر في تلك الأغاني روح الحنين إلى الوطن، فتنطلق حناجر المغنّين لِتُشِعرَ السامع بأنّ النّصر قد أصبح وشيكًا، وأن دَحر الاحتلال قد بات قاب قَوْسين، لتنتهي رحلة النزوح والتشرد والنفي والاحتلال.

وتُعدُّ الأغنية الشعبية مُتنفَّسًا للفلسطيني في أماكن تواجده كافة لأنها تعبّر عن طموحاته وتطلعاته، وتكشف عن هويته وطريقة عيشه في العصور السابقة، لتصبح مرآة تعكس طبيعة حياته المادية والروحية،

[1].خالد أبو خالد،الديوان، ج2، ص(171)
[2]. بحث للدكتور زهير أحمد آل سيف، أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش(دراسة نحوية)، كلية الآداب، جامعة الخليل، ص(26)

وفي الأغنية الشعبية تتلاحم النصوص الشعرية بأشكالها كافة مع الألحان الموسيقية العذبة المؤثرة المستقاة أيضًا من المجتمع نفسه.

وأهم ما يميز الأغنية الشعبية هو شيوعها وانتشارها على نطاق واسع من رقعة الوطن، لأنها تُنْقَلُ في غالب الأحيان مشافهة؛ ما يؤدي إلى حدوث تغيير وتحوير في مضمونها من منطقة إلى أخرى، وذلك بناء على المجتمع الذي تعيش فيه، وبعض هذه الأغاني معروف القائل، وبعضها الآخر غير معروف أو مجهولة القائل، ومع ذلك يقوم الكثير من المغنين الشعبيين بتأليف أغانٍ خاصة تأخذ فيما بعد ومع مرور الوقت الشيوع نفسه الذي أخذته أغانٍ أخرى.

وتُعدُّ الأغنية الشعبية الفلسطينية من أهم الأنماط الشعبية السائدة في فلسطين، لأنها تسير جنبًا إلى جنب مع مراحل النضال الفلسطيني، إضافة إلى أهميتها في خَلْق جبهة مهمة في المعركة مع الاحتلال، لأن المواجهة لا تقتصر على الحرب العسكرية أو المسلَّحة، بل تتجاوز ذلك إلى القضايا الثقافية والاجتماعية وغيرها، فهي حرب وجود، سعى الاحتلال فيها إلى محاولة طَمْس ومَحْو هذا التراث، أو سرقته في أحيان كثيرة من ذاكرة الفلسطيني، لأنه يدرك أنّ تمسُّك الفلسطيني بتراثه يؤدي إلى تمسُّكه بأرضه وتُرابه.

وقد ارتبطت الأغاني الشعبية بمواسم خاصة؛ فالأعراس لها أغانٍ خاصة بها، وأغانٍ لموسم قطف الزيتون، ومثلها لموسم الحصاد...إلخ، ومن أشهر الأغاني الشعبية المتعارف عليها في فلسطين، (أغنية ظريف الطول، الدّلعونا، الميجانا)، وكل لون له موسيقا خاصة أو شبّابة أو أرغول يرافق مَنْ يُغنّيه.

الأغاني الشعبية في ملحمة "أبو خالد"

"تُعدُّ الأغنية الشعبية أحد عناصر التراث الفلسطيني التي يمكن لكل مُتمعِّن أن يضع يده من خلالها على مواطن الألم ومحطات العذاب التي مرَّ بها الشعب الفلسطيني، كما يمكن بالوقوف على محتواها معرفة أساليب الحياة والعادات والتقاليد والأدوات التي استخدمها هذا الشعب للتَّغلُّب على ظروف الحياة وقهر القهر"[1]، ذلك لأن خصوصية قضية فلسطين تُحتِّم على أبنائها الحفاظ على كل ما يتعلق بوطنهم من تراث وغيره؛ لأن سياسة الاحتلال الإسرائيلي تتمثل في تهويد كل ما يربط الفلسطيني بهذا الوطن من أرض وأماكن دينية، ولغة، وأغانٍ وأزياء شعبية، وحتى أنواع الأطعمة والمأكولات المعروفة.

ولأن الأغاني الشعبية الفلسطينية تحملُ في طَيّاتها شَوْقَ المنفي وحنينه إلى وطنه، والعودة به إلى أجمل الذكريات في الوطن السَّليب، فقد راح أبو خالد يوظف مختلف الأغاني المعروفة للجيل أو الرَّعيل الأول؛ إذْ وَظَّفها بغزارة في قصائده، غزارة تكشف عن أحاسيس وعواطف جياشة للّقاء الأخير، وتكشف كذلك عن سجلٍ تاريخي حافل بكل معاني وأشكال النضال ورفض الظلم والاحتلال، لأنّ النَّفسَ المتحكِّم فيها هو النّفس التثويري الذي يحمل الأبعاد الوطنية كلّها.

[1].أحمد موسى، الأغنية الشعبية الفلسطينية، ورقة أُلقيت في صالون أفنان دروزة الثقافي/ حديقة مكتبة بلدية نابلس،2007، www.wafainfo.ps/atemplate.aspx (وفا وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية).

ففي قصيدة "أعياد الدَّم" "إلى الفدائي في معركة الكرامة" يقول أبو خالد:

والبارحة يا عقاب

حين القمر غاب

شفت الثريا مَيَّحت للمغيب[1]

وهو يتناص مع الكثير من الأغاني الشعبية التي تبدأ بجملة " و البارحة يا عقاب"، وقد لجأ الكثير من الشعراء في العصر الحديث إلى توظيف العقاب في أشعارهم، في استلهام لمواقف الشجاعة والقوة، فالعقاب طيرٌ من الطيور التي وُظفت حتى في العصور السابقة، ثم لجأت الكثير من الدول تعظيمًا لشجاعته وصلابته إلى وَضْع صورته على أعلامها ورياتها ورُتبها العسكرية، فدلالة العقاب أكثر ملاءمة على سبيل المثال من النّسر، لأن العقاب لا يأكلُ إلا من فرائسه، بينما يأكل النَّسر بقايا الطعام التي تخلفها الحيوانات إضافة إلى صيده.

والفلسطيني في ثوراته كلّها بحاجة إلى تلك العقبان الجارحة التي يستطيع من خلالها الإغارة على المحتل الذي اقتحم جغرافيا وتاريخ وحضارة هذا الوطن، إضافة إلى ذلك، فقد أطلق الشاعر على القصيدة عنوان "أعياد الدَّم"، وهذا العنوان قريب من عيد الأضحى، فلم تعد الأعياد للبهجة والفرحة، بل اصطبغت بِلَوْن الدَّم في معركة الفداء ومعركة الكرامة.

ثم يقول في قصيدة عُرس الأرض "الغُربة"

"هم بعرسْ وأفراحْ والبَيّة بيّة

لِنْ عجزٌ الرّجلين لَمشْي عَدَيَّة"[2]

ويتناص أبو خالد _ هنا _ مع الأغنية الشعبية التي تقول : " واللي يِحِبَّك يِجيلك عالقَدَم ماشي " والملاحظ أن الشاعر يميل إلى استخدام اللغة المحكيَّة أو اللهجة العامية في نقل ما يشعر به من أحاسيس ومشاعر، فاستخدام العامية أقرب _ في بعض الأحيان _ إلى القلوب، حيث يؤكد الشاعر في الأسطر إصراره على العودة من غربته إلى أرض وطنه حتى لو كان ذلك مَشْيًا على الأقدام، وهذا المعنى يتكرر في الكثير من الأغاني الشعبية التي تكشف عمق العلاقة بين الفلسطيني المُبعد عن أرضه بهذا الوطن، حيث يسعى إليه على يديه لا على رجليه إنْ عَجِزتْ، في علاقة تكشفُ عن رغبة الفلسطيني في الحلول بتراب الأرض من جهة، والاتصال المباشر بالأهل والأحبة من جهة أخرى؛ فالمشي على الأقدام كناية عن كثرة المحبة.

ثم يقول في قصيدة "وسام على صدر الميليشيا"

" قال المعنّى والأسى كاوية

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(62)

[2]. المصدر السابق، نفسه، ص(51)

والدَّم يا ويلي.. بحور بحور
واللي تكوَّم عالجبال اليوم
البارحة يا عزوتي.. كانت عمارة الدّور
تحت الرَّدم شعبي بقلب النار
والنار ماتت يا حبايب وانطفتْ
والأرض ولدت عالمدى.. ميليشيا
كل البنادق والعيون مزغردة
ميليشيا"[1]

"أما الزَّجل في لبنان فكان يُطلق عليه قديمًا "المُعنّى"، والكلمة كما يرى د.أنيس فريحة هي اسم مفعول من الفعل السّرياني "غنى" فيكون معناها "المُغنّى""[2] وكلمة المعنى كما هو الحال ترتبط بالأسى "قال المعنى والأسى كاويه" وترتبط _ كذلك _ بشكوى العاشق المحب في بُعده عن معشوقه، حيث يبثُّه ما رقَّ من الشعر بعد أن تتحرك وتتأجج المشاعر والعواطف المرتبطة بآلام الغربة، ولهيب الشوق والحنين إلى الأهل والوطن، وهو يتناص بشكل مباشر ودون تحريف مع الأغنية التي تقول: " قال المعنى والأسى كاويه".

ويتضح من خلال الأسطر السابقة اقتفاء "أبو خالد" شعراء العصر الحديث في استخدامهم للشعر الذي يحمل في طياته ألوان الأسى والعذاب، ذلك اللون من الشعر الذي يُعبر عن الحياة الاجتماعية لِمن يُعانون وَيْلات الاحتلال ومآسيه، بعد أن أصبحت الدماء بحورًا، وزغردت البنادق لظهور الميليشيا والثّوّار.

"والمُعنّى هو المُتعَب، واصطلاحًا، المُعنّى هو لون من ألوان الشعر الشعبي الزجلي التعبيري المبني على البحر اليعقوبي، والذي يُقابله بحر الرَّجز من بحور الشعر الفصيح، والمعنّى العادي يتكوّن من أربعةِ أشطر، وتتشابه القوافي في الأشطر الأول والثاني والرابع، بينما تختلف في الشطر الثالث".[3]

ثم يستدعي الشاعر لونًا آخر من ألوان الغناء الفلسطيني وهو العتابا ويمزجه أيضًا مع الميجانا الفلسطينية في إطار التعبير عن هموم الفلاح الفلسطيني الذي يكافح في سبيل حفاظه على أرضه ووطنه، فيقول:

"إحنا زرعنا وما خسرنا زرعنا"
يا ميجانا
هيا عتابا ظلي عمري وانجلي
تا يصير صدري من همومه منجلي

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(95)
[2]. منير إلياس وهيبة الخازني، (الزَّجل تاريخه، أدبه وأعلامه)، المطبعة البوليسية حريصا، 1952، ص(63)
[3]. نجيب صبري يعاقبه، فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله، فلسطين،ج1، ط1، 2007، ص(26)

وأنزل على الزرعات وأسحب منجلي

واحصد منايا ومين يغمّر بعدنا[1]

فيَرُدُّ عليه الحضور بِقولهم:

أهلاً وسهلاً شَرَّفونا أحبابِنا[2]

"والعتابا من ألوان الغناء الشعبي التي يُفتتح بها الغناء، وإليها يُرجع أثناء الاحتفال بين الحين والآخر، وبها يُختتم الحفل، وقد تُغَنّى دون عزف موسيقى، فيقول المُغنّي بيتًا من العتابا، ويردُّ عليه الحضور ببيتٍ من الميجانا، وقد يُغنّيها المُغنّي على أنغام الشّبابة أو الأرغول، أو يُغنّيها عازف الرَّبابة على ربابته، وهذه الأغنية يغلبُ عليها أن يُغنيها الرِّجال في فلسطين وقلَّما تغنيها بعضُ النّساء"[3] وتكرار المغنين الشّعبيين عبارة "يا ميجانا" أو جملة "أهلًا و سهلًا شَرَّفونا احبابنا" جزء لا يتجزّأ من ليالي السّمر و السّهر في فلسطين.

ويتّضح من الأسطر السّابقة لجوء الشّاعر إلى المَزج بين الفُصحى والعاميَّة، ومثال ذلك قوله: "إحنا، تا يصير"، بديلًا عن " نحنُ، حتّى يصير"، وذلك حتّى يتسنّى له الوصول بأفكاره إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور، يضاف إلى ذلك، فإن هذا التّوظيف يكشِفُ عن ثقافة معيَّنة آنَذاك، لدى الشاعر والجمهور على حدٍّ سواء، وقد لجأ الشاعر إلى استخدام حرف النداء"يا" في قوله "يا ميجانا"، وإشباع الحرف الأخير في نهاية الأبيات، مثل"وانجلي، مِنجَلي، مِنجلي"، بهدف تنبيه المخاطبين إلى ضرورة الانتباه إلى ما سَيُقال لاحقًا، وإضفاء جرس موسيقي مُعيَّن يطرب له السّامعون.

ولأن الشّاعر أبا خالد كان من السّاعين إلى الحفاظ على الهُوية الوطنية، فقد سعى إلى توظيف واستحضار تلك الأشعار التي تعمّق علاقة الإنسان بأرضه، وهو في الأسطر السابقة يستدعي أسطرًا قد يكون راجح السلفيتي قائلَها الأوَّل، والتي يقول فيها:

صوتك يَحِلْماوي بشوفو منجلي

وْحُكم الحسيري ما في منو مَنْجَلي

بْزَرع القوافي شو بِسَوّي مِنجلي

وانتو بإيديكم لها أحسن ماكِنا

فمواسم الحصاد كغيرها من المواسم، مثل قطف الزيتون، موسم التين...إلخ، لها أغانٍ وطقوس خاصة، حيث يجتمع الأهل والأحبة ولا بُدَّ من الأغاني الشعبية للترويح عن النفس وقضاء أوقات جميلة.

---

[1].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(145-146)

[2].المصدر السابق، ص(149)

[3]. عبد اللطيف محمود البرغوثي، ديوان راجح غنيم السَّلفيتي، مكتب المؤسسات الوطنية الفلسطينية، رام الله،1994،ص(361)

ويظهر اللحن الشعبي البسيط في الأسطر السابقة، حيث تمتزج العامية مع الفصحى، وتظهر الجاذبية في الإيقاع الموسيقي الجميل؛ من خلال الإطالة وإشباع حرف المد"الياء"، المتبوع بحرف المد الألف"، والمزج السابق يُعبِّر عن وجدان وهموم عامة الناس وعن مناسباتهم الاجتماعية.

وقد لجأ الشاعر إلى توظيف بعض المواويل التي صنعها بنفسه، لتكشفُ عن الألم الذي يعتصر قلبه، والآهات التي تتزاحم مع أنفاسه، فيقول:

" يا للي حواليكم بحرْ
والبَرّ مرساكمْ
شقا.. ومحروم.. وملوّعْ
–" هيلا.. هيلا.. هيلا
يا بحر.. هيلا.. خَيْ"[1]

وفي لجوء الشاعر إلى هذه الأسطر رحيلٌ إلى تلك الرِّياح التي أخذت تعصفُ بأشرعة فلسطين وتتقاذفها في مجاهيل هذا الكون، في وقت اشتاق الأهل فيه إلى أمسيات السَّمر والسَّهر، بعد أن انطفأت مواقدهم، وأصبحت دبكاتهم مقطوعة السّيقان، فغابَ الأرغول والرَّباب والشّبابة، وسيطر الحُزن على الشواطئ البعيدة.

ومقطوعة "أبو خالد" السابقة تمتزجُ إلى حد كبير مع أغاني الصيادين ومع أغنية مارسيل خليفة "شدوا الهمّة الهمّة قوية، يا بحريّة هيلا هيلا" وهيلا وهيلا كثيرًا ما تُستخدم لشحذ هِممَ الذين يعملون في البحر، وقد جاء توظيفها في قصيدة مواويل بحرية خمس مرات، "هيلا.. هيلا، يا بحرْ.. هيلا.. خَيْ" ليكشف عن البُعد النفسي الذين يعيشه الشّاعر وآلاف الفلسطينيين في بُعدهم عن وطنهم، فقد امتلأت قلوبهم بمشاعر الحنين إلى الوطن، هذا الحنين الذي يدفع عجلة سفينتهم، ويزيد من تفاؤُلِهم في العودة إلى الدّيار المَسلوبة.

والملاحظ أنّ الشاعر قد لجأ إلى تكرار الفراغات بين كلمات المقطوعة السابقة، ليترك المجال أمام القارئ لتخيُّل المشهد من جهة، وليقول إنَّه لم يكشف عن دخيلة نفسه بشكل كامل، تلك النفس التي تفيض بالآهات والمشاعر الجياشة كي ترسو على شاطئ الوطن فلسطين.

ثم يقول في قصيدة "العبور نهارًا" بعد أن طفح العُمر بالأوجاع وشعر بالعطش والجوع إلى أرض الوطن، وتاه في الجُزُر المظلمات، وانهمرت دموعه شوقًا إلى ذلك اللقاء:

"أوف
يا عيونك أوف
لعيونك أحمل بارودة

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(58-59)

لعيونك لأفدي دمّاتي
وبعيونك أفتحُ طريقي
وآخذ بالثّار
يا عيونك أوف
بدويّة"[1]

ثم يقول في القصيدة نفسها:

"وارد عالَميْ
خيّال الزرقا
وارِدْ عالَمي
فرسه نشوانه
وارد عالَمي"[2]

كلمة "أوف" كثيراً ما تُستخدم في الأغاني الشعبية، وليس لها قائل بذاته، فهي مستخدمة من قِبَل المغنيين الشَّعبيين كافة، وتكون مُقَدِّمةً للعتابا أو لأنواع شعبية أخرى، وتحتاج إلى نَفَسٍ طويل يكشفُ عن عُمق الجرح في أحيان كثيرة. لقد جاء توظيف "أبو خالد" لعبارة "أوف" في قوله: "أوف يا عيونك أوف " التي تتكرر في الكثير من الأغاني الشعبية، والتي ربما يُفتتح بها الغناء، بهدف الكشف عن تنهدات عميقة في دخيلة نفسه، وعن نَفَسٍ طويل وهموم طال أمَدُها، وهي تهدف كذلك لِشَدِّ انتباه السّامع للتَّركيز فيما سيُقال بعدها. يلجأ الشعراء الشّعبيون للإطالة فيها، وكُلما امتلك المغنّي نَفَسًا طويلًا استطاع التأثير بشكل أكبر في سامعيه. جاء توظيفه "لِخيّال الزَّرقا" في سبيل ضبط تلك الأنفاس، فناصِيَةُ الثورة هم الفرسان الشجعان، وتوظيف الخيول في الأغاني الشعبية جزء من اعتزاز الشاعر بنفسه وثورته؛ لأنها تشكل وسيلة وشكلًا من أشكال النضال التي يمكن أن يدافع بها الفلسطيني عن أرضه، ليتجاوز رحلة الاغتراب والنزوح، فالخَيْلُ معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة.

ويبدو تركيز الشّاعر على بعض الكلمات في الأسطر السّابقة، مثل البارودة والخيول الزّرقاء، و" لعيونك، وارد عالميّ"، وذلك في قوله: "لَعيونَك أحمل بارودة، لعيونك لأفدي دمّاتي، وبعيونك أفتح طريقي، يا عيونك أوف"، ثم قوله وارد عالمَيّ ثلاث مرات في مقطوعة واحدة، فالعَيْن ما زالت تحتفظُ بالذِّكريات والصُّور الأولى للوطن، وورود الماء هو جوهر الصِّراع في الوقت الحاضر بين أصحاب الأرض والمُحتَلّ الذي يُسيطر على مُعظم مُقدَّرات وثروات فلسطين، وبشكل خاص المياه الجَوفيّة. ثم استدعى الشاعر ثلاثة أفعال مضارعة، " أحملُ، أفدي، أفتح" وربطها على التّرتيب بالبارودة والدِّماء والطريق، تلكَ السُّبل التي يمكن من خلالها أن ترسو سفينةُ الغُربة على شاطئ الوطن.

[1]. خالد أبو خالد، الديوان،ج2، ص(158)
[2].المصدر السابق، نفسه، ص(161)

والشاعر في الأسطر السابقة يتناصّ من الكثير من الأغاني التي تحضُّ على حمل السّلاح ، "لعيونك أحمل بارودة" والأخذ بالثأر والتضحية بالأرواح والدماء في سبيل تحرير الوطن، ففوهّة البارودة هي أقصر الطّرق إلى فلسطين، يقول أحد الشعراء الشعبيين:

طَلَّت البارودة والسَّبع ما طَلّ
يا غراب البارودة من النّدى مِنْبَل
طلَّت البارودة والسَّبع ما جاشي
يا غراب البارودة من الصدا مجلاش[1]

وهو يتناص مع قصيدة لشاعر آخر، يقول فيها:

أنا يا أخي فوق التراب سقطت أحتضن السلاح
وأقبِّل الأرض الحبيبة بالشّفاء وبالجراح
قبلات حرٍّ ظامئ للفجر يصنعه السِّلاح
فامدُد يديك وضُمني
فامدد يديك وضمني
وامضي على درب الكفاح[2]

فدرب الكفاح لا بُدَّ وأن يكون متصلًا بِحَمْلِ البارودة، وحمل البارودة يمكن أن يكون عنوانًا لِسَيْل الدماء، وسيل الدّماء لابُدَّ إلاّ وأن يقود إلى التحرير والخلاص من الظُّلم والاحتلال.

وهو يتناص _ كذلك _ مع قَوْل شاعر آخر:

عَبّي البارودة بدمي ودمَّك وحدتنا قُوّة
فجّر رصاصك يا خويا
في قلب عَدُوّك وعَدُوّي[3]

فكان رَدَّ الجماهير الشعبية أنَّ الثورة هي الرَّد وهي الطريق لكل الأرض، والبنادق بالمرصاد والأيدي على الزّناد،" قوموا يا رجال والنّصر لاح، خلّي الأيادي مشدودة عَ السّلاح"[4]

" هبّت النار والبارودة غنّى، اطلب شباب يا وطن واتْمَنَّهْ"[5]

يُضافُ إلى ذلك، فقد وظّف الشاعر محمد القيسي البارودة التي تشكل عماد النضال الوطني، وذلك في قصيدته التي رثى فيها الشهيد الرائد فايز محمود حمدان، الذي استشهد عام 1968 مع شهداء العاصفة، فيقول:

---

[1].موسى علوش، الأغاني الشعبية الفلسطينية، دار علوش للنّشر، البيرة، رام الله، ط2، 2001م، ص(333-334).
[2].ضرار أبو شعيرة، دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية، فكر ومقاومة، ص(234).www.wafainfo.ps
[3]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3،ص(195)
[4]. المصدر نفسه، ص(126)
[5]. المصدر نفسه، ص(134)

"طَلّت البارودة والسَّبع ما طل
يا بوز البارودة من الصدا مِخْتَل
بارودة يا مجوهرة شكّالك وين
شَكّالي عَ عاداتوا سرى في الليل
بارودة يا مجوهرة شكّالك راح
شَكّالي عَ عاداتوا سرى في مصباح[1]

أما الميجانا الفلسطينية، فقد استدعاها أبو خالد بغزارة في قصيدته التي عَنْونَها "يا ميجانا صبرًا.. يا ميجانا يا ريم"، حيثُ فاق تكرارها المائة مرّة في قصيدة واحدة، ومن الصعوبة بمكان تدوين جميع الأماكن التي وردت فيها؛ لذا سأكتفي ببعض المواقع التي وظَّف فيها الشاعر "يا ميجانا"، وكان لها علاقة بجو النَّص الذي كُتِبَ بعد اجتياح لبنان، وعُدوان الاحتلال على المخيمات الفلسطينية في "صبرا وشاتيلا"، وما تَبِعَ ذلك من مجازر، حيث لم يَسْلَم الفلسطيني من القتل والظلم حتى وهو بعيد عن وطنه وأرضه.

يقول أبو خالد:

يا ميجانا.. يا ميجانا
يا ميجانا.. يا دار
كُلُّ الدُّروب إلى المنافي صعبةٌ-.. كُلُّ الدروب
يا ميجانا.. يا ريم
يا ميجانا.. يا ضيم
(دونك عجاج الخيل ملّا مروجنا)
أيلولُ يفترس الطفولة مرّة أخرى
أيلولُ يحتلُ الأبد
صبرا.. وشاتيلا يا عتابا وميجانا[2]

كثيرًا ما يُسمع في الأغاني الشعبية قول الزَّجالين:

يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا
الله معاهم وين ما كانوا أحبابنا

أو قولهم: يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا
زحلق حبيبي عالدَّرج إوْقِعْت أنا

وإذا كانت العتابا في معناها العام تحمل معنى العِتاب على الأخوة والأصدقاء، فإنَّ الميجانا تقود – حسب أحد الشعراء الشعبيين– إلى ما أصاب الشّاعر من مصائب "يا ما أجانا"، لقد أصابه الكثير في

[1]. محمد القيسي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1999، ج1، ص(84)
[2]. خال أبو خالد، الديوان، ج2، ص(245-255)

هذه الحياة، واستدعاء الميجانا في إطار الحديث عن أيلول أو عن صبرا وشاتيلا، يعني الإشارة إلى كثرة ما ألمَّ بالشعب الفلسطيني المُغْتَرِب عن أرضه ووطنه من مصائب؛ فنوائب الدَّهر لم تتركه في بحر معاناته في تلك المخيمات، بل لحقت به يَدُ الغَدر في الكثير من المواقع التي لجأ إليها، من مجازر أيلول الأسود الذي افترس الطفولة واحتل الأبد، إلى صبرا وشاتيلا وبحر الدِّماء، لِيُسمي الشاعر "الفلسطيني" نفسه فيما بعد بـ "أبو الميجانا"، لأن المصائب والأحزان اتخذته رفيقًا لها ولم تعد تُفارقه.

وكذلك الحال، فقد مزج الشاعر كلمة "الميجانا" بكلمة "العتابا"، ليُبرق برسالة إلى كل السّامعين والقُرّاء، مَفادها وجوهرها يحملُ لمسة عتاب إلى كُلِّ الأخوة والأصدقاء العرب الذين التزموا الصمت حِيال ما يجري للفلسطيني من مصائب وعذابات، ولا يُعقلُ أن يُباد آلاف الفلسطينيين في صبرا وشاتيلا ولا يُحرّك الأخ العربي ساكنًا.

وفي توظيف الشاعر للسَّطر "يا ميجانا.. يا ريم" استدعاء لقول الشاعر:

يا ريمة الوداي علينا أوردي

أو قوله: يا ريم الواد ما أجمل وُرودِك

والملاحظ أن "الميجانا" في العادة تتكون من اثني عشر مقطعًا صوتيًا، وتنتهي بـ "نا" دائمًا في حين تُقفل العتابا بالباء الساكنة المسبوقة بالفتحة القصيرة أو الطويلة.

مثال: دونك عجاج الخيل ملّا مروجنا (ميجانا)

مثال: واتركيني على أبواب لِحباب (عتابا)

ثم يقول أبو خالد في قصيدة "فتحي" موّالًا طالما تردد على ألسنة ومسامع الكثيرين من أبناء الشعب الفلسطيني في ليالي السَّمر والسَّهر، فترسّخ في القلوب رسوخ شجر الزيتون والبرتقال والليمون، وذلك حين يقول:

" يا ليل خلّي الأسير تايْكَمّل نْواحو

رايح يفيق الفجر ويرفرف جْناحو

تا يْمرجح المشنوق

في لعبة رياحو

شمل الحبايب ضاعْ.. وِتْكسّروا قْداحوا"[1]

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(193-194)

وفي الأسطر السابقة استدعاء وتوظيف للأغنية الشعبية الفلسطينية التي غنّاها المرحوم أبو عرب في بداياته الفنية، واستمر في غنائها حتى وفاته، حين عشق الثورة وَلَها وللوطن نَبَضَ قلبُه بألحان شجيَّة، حرّكت المشاعر في الكثير من الأوقات، لأنه كان يؤمن بدَوْر الكلمة إلى جانب البندقية.

يقول: يا ليل خلّي الأسير تَيكْمِل نواحو
رايح يفيق الفجر ويرفرف جناحو
تَيْمرجح المشنوق من هبّة رياحو
وعيون في الزَّنازين بالسّر ما باحو
يا ليل وقّف أفضّي كل حسراتي
يمكن نسيت مين أنا ونْسيت آهاتي
يا حيف كيف انقضت بإيديك ساعاتي
شَمْل الحبايب ضاع وتْكَسّروا قْداحو

وأبو خالد _ هنا _ يستدعي نص الأغنية التي غناها أبو عرب، وهو يوظّفها مع تحوير طفيف لم يتعدَّ كلمة واحدة (في لعبة رياحوا/ في هبة رياحو) دون أن يؤثر ذلك على موسيقا الأغنية، ما يعني أن "أبو خالد" قد وظّف النَّص الآخر توظيفًا مباشرًا دون تبديل يُذكر، ليُعبَّر من خلاله عن مشاعر الألم والأمل، فقد طوى السجن في غياهبه آلاف الأسرى الفلسطينيين، بعد أنْ أصَّرت عيونهم وقلوبهم على كتم أسرار رفاق الثورة.

ويتضح الحزن إلى حد كبير في الأغنية السابقة، فالبكاء والنُّواح على بُعد الأحبة الذين غيَّبتهمُ الزنازين، تزامن مع رفرفة أجنحة الفجر ببزوغ فجر الحرية ولَمّ شمْلِ الأحبة الذي تفرّق من سنين، فقد اشتدت الأزمة وآذَنَ ليلُها بالبلجِ.

ومن الواضح في الأسطر السّابقة، لجوء الشاعر مرّة أخرى إلى التَّكرار، ويبدو ذلك جَلِيًّا في عبارة" يا ميجانا..يا ميجانا"، حيث ترك فراغًا مُكَوَّنًا من نُقطتين بين العبارة الأولى والثّانية، لِيَتْرُكَ المجال أمام القارئ لِيضعَ ما يشاء من الآهات والأنفاس العميقة التي تحملُ في طيّاتها عبق الماضي، وحسَراتٍ لا يمكن تجاوزُها أو نسيانُها، وقد ربط الميجانا بالدّار، في قَوله: "يا ميجانا .. يا دار"، لأنَّ الدّار هي الوطن في السَّكينة والطمأنينة، ثم عاد ليربط الميجانا بالضّيْم في قوله:" يا ميجانا .. يا ضيم، كناية عن الأذى الذي لَحِقَ بالفلسطيني خارج وطنه، في أيلول وصبرا وشاتيلا وغيرها.

وقد لعبت الأغنية السابقة دورًا كبيرًا في توجيه دَفّة النضال الوطني الفلسطيني، وبث روح الحماسة في نفوس الثوّار، "ففي الوقت الذي كان الأبطال فيه يُسجلون التاريخ بدمائهم، كانت الأغنية تُسجل تاريخ الشهداء بدموع الحزن، ممزوجة بدموع الأمل والتَّصميم والتحدي"[1]

[1]. هاني علي هندي، الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية، دار البشير، العبدلي، عمان،ط1، 2007، ص(162)

ثم يقول أبو خالد في قصيدة "فتحي":

فتحي أنتم
نحنُ وأنتم
يزرعُ خطوه
في النار
وفي الأنهار
(وتحت التَلِّ وفوق التَلِّ)
يُعانق حُلْوَتُهُ بيسان[1]

فأبو خالد في المقطوعة السابقة، وفي قوله: "وتحت التَّل وفوق التَّل" يستدعي جزءًا لا يتجزأ من الأم فلسطين، حين تُعانق بيسان جِراحُ الوطن في طبريا، وَتَلَّ الربيع، وكل الأراضي المحتلة بِتلالها وَوِهادها، وهو هنا يستدعي الأغنية التي كانت تُشعل الأرض ثورة حين تُسمع، وهي تقول:

فوق التَّل وتحت التل
اسأل عنّا الرّيح تِنْدَل
اسأل عنا جَبَل النّار
اسأل اسأل فِي الْأغوار
اسأل أرضك اسأل زرعك
رَحْ تِلْقَاهْ مَرْشوم ثُوّار

في الأغنية السابقة وطريقة أدائها نبرة عز وكرامة وقوة، فالفدائي الفلسطيني اتخذ لنفسه حيّزًا في كل الأمكنة، أودية كانت أم تِلالًا، هذه الفترة التي ارتبطت بأحداث أيلول الأسود، وقد تكون كلمات الأغنية ذات دِلالات مجازية، إذ قادَ وصفي التَّل وزارة الدفاع الأردنية التي قامت بِدَورها بتوجيه ضَربات مؤلمة للمقاومة آنذاك، أدّت في النهاية إلى اغتياله في مصر في العام الحادي والسبعين من القرن العشرين.

ثم يقول في قصيدة "الانتظار":

" ربعنا يا ربعنا
اللي يهابون الرَّدى
ما يشربوا فنجاننا
واللي يماشي صفوفنا
نحميه ببرق سيوفنا"[2]

ثم يقول في نهاية القصيدة:

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(239-240)
[2].خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(263)

"يا أوف..

يا راكبًا من فوق حمرا تَسْبِق الغزلان

سَلِّم على دياري وْمَنْ فيها"[1]

فأبو خالد في المقطوعتين السابقتين يستدعي رَبْعَهُ وأحبته الأبطال الذين لا يهابون الرَّدى، حين قال:" ربعنا يا ربعنا، نحميه ببرق سيوفنا، يا راكبًا فوق حمرا تسبق الغزلان"، بعد أن تصاعد عَجاج الخيل في مروجهم، واصطف الناس حول بعضهم في سيلة الظَّهر مسقط رأس الشاعر ليرتفع صوت الحلالي يا مالي، وَرَدَّدَ الحادي العتابا فَرَحًا بِرَفْرَفَةِ راياتِ الحريَّة. وأبو خالد إذْ يستدعي الرَّبع، والخيول التي تسبق الغزلان، يحاور فيروز حين تقول:

يا ربعنا العالي الصروح في عيشتك عِزّ وهنا

والمجد في أرضك يلوح يا ربعنا يا ربعنا

يا بنت يللي عالسُّطوح طلي وشوفي خيولنا

والعِز ما عُمرو يروح عن ربعنا وسهولنا

يا مُهرة الخَلْف الجبل خيل العِدا ما تطالها

تخطر وراعيها البطل جالس يغنّي قبالها

يوم المفاخر ديرتك لحن الهبّة موالها[2]

فأبو خالد يُدرك تمامًا، كما هو حال الأخوين رحباني في أغنية فيروز السابقة، أنَّ المَنَعَةَ والقوة لا تكون إلّا من الرَّبع أو الأهل؛ فَهُم رمزُ العز والمجد، وقد تحمل تلك الأسطر دعوة للأخوة العرب لمناصرة قضية الشعب الفلسطيني، فهو يُناديهم بداية المقطوعة "ربعنا" دون استخدام حرف النداء ليدلَّ _ بذلك _ على قُربه منهم، ثم يستخدم حرف النداء "يا" مباشرة، "يا ربعنا" ليخاطب مَنْ زال بعيداً عنه، ولم يؤمن بعد بعدالة قضيته الوطنية.

وفي أغنية فيروز جمل كثيرة تدل على المجد والعز في ربعنا، فهي تقول "ربعنا العالي الصُّروح، المجد في أرضك خيل العدا ما تطالها،...إلخ"، وهذا ما دعا أبا خالد لمحاورتها بمعانٍ مشتركة تُعزز ثقة العربي بنفسه وبأمته التي ينتمي إليها، مثل: "نحميه ببرق سيوفنا، حمرا تسبق الغزلان"، كل ذلك حتى لا يفقد الغريب أمل الرجوع وعِناق أرض الوطن.

يلجأ أبو خالد في قصيدة "الصحراء والمدنية الجديدة" إلى التناص مع الأغاني العراقية بعد أن تناصَّ مع اللبنانية "فيروز"، لأن الأغاني والمواويل العراقية تُبقي الشاعر على حنينه لوطنه، لِما تحمله من لوعة وأسى، فتعرضُ نفسها على كل مَنْ باعدت المسافات بينه وبين أهله ووطنه، فيقول:

"عمّي يا بياع الورد قُلّي الورد بيش

---

[1]. المصدر السابق، نفسه، ص(264)

[2]. فيروز، أغنية يا ربعنا، كلمات وألحان الأخوين رحباني fairus.lastown.com

قُلّي بلاش تدوس على الورد بلاش تدوسْ"[1]

وهو في السَّطرين السابقين يوظف دون تحريف أو تغيير أغنية عراقية مجهولة الكاتب والمُلحن، تقول:"عَمّي يا بَيّاع الورد، قُلّي الورد بيش"، في الوقت الذي قام العديد من المغنين بغنائها، أغنية ملمسها ناعم لكنَّ جوهرها مليء بالدلائل والإشارات التي تَحملُها، فقد تجرع أبناءُ الشعب الفلسطيني المُرَّ في سبيل تحقيق النَّصر والحرية، وستأتي اللحظة التي يُحاسب فيها المحتل على ما ارتكب، لأن الورود التي تتميز برائحتها الطيبة ومنظرها الجميل تحيط بها الأشواك التي من الممكن أن تؤذي كل مَنْ يحاول أن يدوس على كرامتها، فالورود لا تحمل كُلُّها رائحة طيبة.

تقول الأسطر التي تم توظيفها:

عمّي يا بياع الورد قُلّي الورد بيش قلّي
بالَكْ تدوس على الورد.. حرام تدوس على الورد
وتساوي خِلَّةْ.. خِلّة
باكر يصير حساب يُبة ولله شُنْقُلَّه لله
والمُرّ يا هالمخلوق ترى.. لأجله جَرَعْته.. جَرَعْتَه
مو كلُ ورد سمّوه ورد والريحة طَيبة طَيْبة
يصير ورد مو خوش ورد راسك يْشَيبَة.. يْشَيبَهْ

وأخيرًا وفي قصيدة " مدينة الأنهر السَّبعة" يلجأ الشاعر لتوظيف سطر من العتابا الفلسطينية، ليوقظ به مَوْتى هذا الزَّمن وألوان الحُزن المنتشر، بعد أن طالت طريق الغُربة، وأصبح الفلسطيني عاري الظهر منتصف النهار، ولم يعد اليوم أحسن حالًا من الأمس، وسيطر المجهول على قابل الأيام.

وقد أطلق الشاعر على القصيدة اسم "مدينة الأنهر السبعة"؛ لأنّ الطريق ما زال طويلًا، ولا يتجاوزه إلّا ذو حنكة وصبر، والشعب الفلسطيني قد تُرك وحيدًا في هذا الطريق الصعب. يقول أبو خالد:

"أنا لا أبكي على حالي وأنا حَيّ
وشالوا السّيف من صَدري وأنا حَيّ
صديقي الما نَفَعني وأنا حي
ما أريده عند هيلات التراب"؟ [2]

"لو أنَّك الأعمى لقلتُ لَكْ.. على امتداد البحر والجبلْ.. والشمسِ والقمرْ... ... تَلْمَعُ في عينيكَ.. في مسراكَ مِقْصلة.. النهر الرابع جُثثٌ تركضُ فوق جثثْ.."[3]

[1].خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(295)
[2] .خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(286)
[3] .المصدر السابق، ص(287)

ويُنهي الشاعر قصيدته بسؤال: "وأين ستمضي؟ هل ترجعُ..، فيجيب: أمضي أمضي.. .. ..."[1]

وهو في الأسطر السابقة يستدعي الأغنية الشعبية المشهورة التي تقول:

أنا لا أبكي على حالي وأنا حي
ونِفسي عافت الدنيا وأنا حي
صديقي اللي ما ينفعني وأنا حي
شِليبو عند هيلات التراب

"فالصديق وقت الضيق"، ولا حاجة لهذا الصديق بعد الموت، حين تكثر خطابات التمجيد بالماضي، فلا حاجة لتلك الصداقات، بعد أن تراكمت الجُثثُ في كُلِّ مكان، وأصيب هذا الصديق بالعمى، وأصبح عاجزًا عن نُصرةِ قضيَّة صاحبه والدِّفاع عنها،" لَو أنَّكَ الأعمى لَقُلتُ لك .. على امتداد البحر والجبل .. والشّمس والقمر... ..."، ونزع السِّهام ووقعهن أليمُ، فبعد أن أرخي ليلُ الموج سُدوله بأنواع الهموم على الشعب الفلسطيني، باتٍ لسانُ حالهم يقول:

ألا أيُّها الليلُ الطويل ألا انجلي بصُبحٍ وما الإصباحُ مِنْكَ بأمثلِ
فيا لكَ من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ بِكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذبُلِ[2]

وقد ذهب أبو خالد إلى توظيف الضمير المنفصل"أنا" أربع مرات في فقرة واحدة،" أنا لا أبكي، وأنا حيّ، وأنا حيّ، وأنا حيّ"، وفي هذا التَّكرار إعلاءٌ لِشأن الأنا الفلسطينية التي تؤكِّد وجودَها باستمرار، فَتُصِرُّ على الحياة بعزّةٍ وكرامة، وترفض البكاء على الرغم من كثرة الأوجاع والأحزان، وحتّى الضمائر المُتَّصِلة المستخدَمَة في الأفعال والأسماء "أبكي، حالي، صَدري، صديقي، نَفَعني"، كانت تُشير إلى ذات الشاعر التي لا تتجزَّأ ولا بأيَّة حالٍ من الأحوال عن الذّات الفلسطينية، التي تؤكد _دائمًا _ أنّها ستَمضي قُدُمًا باتجاه فلسطين في طريقٍ لا عَوْدَةَ فيه، يقول أبوخالد في نهاية القصيدة: "وأينَ سنمضي؟ هل نرجِعُ..، فيُجيب: أمضي أمضي .. .. .. ".

ثالثًا: الأمثال الشعبية

تُشكّل الأمثال الشعبية الفلسطينية جزءًا من التراث الذي تم تُنوقِلَ عبر الأجيال المتعاقبة، والذي يكشف إلى حدٍّ كبير عن ذاكرتها وحياتها في تلك المرحلة لا تختلف الأمثال الشعبية عن اللغة، فهي عبر رحلتها تفقد بعضًا منها، في حين تعلق بها أمثلة جديدة تُناسب واقع الحال الذي يعيشه أبناؤها، لتشكل فيما بعد جزءًا من خصوصية هذا الشعب وأصالته، فهي تُكرِّس هويته الوطنية في

[1] .المصدر نفسه، ص(290)
[2] . امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي،منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العالمية،بيروت، 2004، ص(117)

طريق بحثه عن ذاته ووطنه؛ لأنها تعبّر عن تجربة وقيم وواقع ومعتقدات الشعب في مسيرة حياته الطويلة. فالأمثال الشعبية ركيزة من ركائز التراث الشعبي وهي جزء من مكنوناته.

للأمثال أهمية كبيرة في حفظ التراث والكشف عن العادات والتقاليد في أي مجتمع، يقول الزمخشري في الأمثال:" هي قُصارى فصاحة العرب العرباء، وجوامع كَلِمِها، ونوادر حكمتها، وبيضة منطقها، وزبدة حوارها، وبلاغتها التي أعربت عن القرائح السَّليمة، والرُّكن البديع إلى ذرابة اللسان وغرابة اللَّسن، حيث أوجزت اللفظ فأشبعت المعنى، وقصرت العبارة فأطالت المغزى، ولوَّحت فأغرقت في التَّصريح، وكنَّت فأغنت عن الإفصاح"[1] فيتضح هنا أنّ الأمثال موجزة اللفظ، مشبعة المعنى، وتكشف عن فصاحةٍ وبلاغةٍ عند قائلها الأول.

اهتم خالد أبو خالد كغيره من شعراء فلسطين بالتواصل مع التراث الإنساني والتراث الفلسطيني وتوظيفه في أشعارهم. يرى شريف كناعنه أن" الشاعر الفلسطيني نهل من التراث وأفاد منه ووظفه في شعره إيمانًا منه بأنّ هذا التواصل يُقوّي ارتباطه بالوطن، ويعمّق انتماءه إليه، ويحافظ على هويته من الضَّياع، وفوق ذلك كله، فإنَّه يؤصل تجربته الشعرية، وينطلق من التراث العريق الذي تمتلكه أمته"[2]، واستحضار الأمثال الشعبية في النص الشعري يكون بهدف إيصال دلالات و إشارات معينة للمتلقي.

لجأ الشاعر إلى توظيف العديد من الأمثال الشعبية الفلسطينية سالكًا في ذلك أحد الاتجاهين، فَمَرَّةً يُرى يُوَظِّفُ الأمثال كما سُمعت دون تحوير فيها، لا في لفظها ولا في معناها ومضمونها، ومرَّة أخرى يُرى يسعى إلى المغايرة في الدلالة المتعارف عليها ليخدم دلالات جديدة، تعبّر في بعض الأحيان عن الاغتراب وما يرافقه من شوق وحنين، وتعبّر في أحيان أخرى عن أثر الاحتلال وظلمه، كقول الشاعر "هل سلخُ الجلد يضير الشاة"، ومن الأمثلة التي تمَّ توظيفها:

مَن خَلَّف ما مات

وقد استدعى أبو خالد مجموعة كبيرة من الأمثال كرّر بعضها في بعض الأحيان، ولم يُكَرِّر ذلك في البعض الآخر، وقد هدف من تكرار بعض هذه الأمثلة تعميق الفكرة لدى المتلقي. من الأمثلة التي كررها قوله: مَنْ خَلَّف ما مات، إذْ كرَّر المثل في القصيدة نفسها حين قال في قصيدة "بطاقات للعيد":

قالت أمّي
قالت كُلُّ نساء الريف
مَنْ ظلّوا أحياء

[1]. الزَّمخشري، محمود بن عمر، المستقصى في أمثال العرب، (طبع برخصة الجامعة العثمانية)، ط1، 1962، ص(2)
[2]. شريف كناعنه، وآخرون، المأثورات الشعبية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط 1،1996 ، ص(348)

"مَنْ خَلَّف ما مات"[1]

ثم يقول: ما رُحْتَ سُدًى

ولسوف تضمُّ القبرَ مسافاتٌ من نار

آه يا بابا

"مَنْ خَلَّف ما مات"[2]

ثم يقول في قصيدة " يا ميجانا" صبرًا يا ميجانا يا ريم":

أخاف الورد...

يا ميجانا الهجرات

يا ميجانا "مَنْ خلَّف ما مات"[3]

فالشاعر في المقطوعات الثلاث السابقة يستدعي المثل الشعبي" اللي خلَّف ما مات" ثلاث مرات، وبكل ما يحمله شكل المثل القديم دون تحوير أو تغيير فيه، فقد أخذ الشاعر وعدًا على نفسه بأن يعود من منفاه إلى أرض وطنه، وهذا الوعد ما زال قائمًا حتى لو فارق الحياة، فأبناؤه سيكملون الطريق، إضافة إلى ذلك، فإن دماء الشهداء والجرحى التي سالت على طريق الحرية لم ولن تذهب سُدًى، مهما تعدَّدت الهجرات، "ما رحت سُدًى، يا ميجانا الهجرات".

ويُقال المثلُ "اللي خلَّف ما مات" في العادة "لمواساة أهل الفقيد"[4] وأبو خالد لا يقصد تقديم المواساة لِمَن فقد عزيزًا عليه من أبناء الشعب الفلسطيني، لأن العادة جرت أن يُصار إلى التهنئة والمباركة وتقديم الحلوى في حَضرة الشهداء، فاستبدل الفلسطينيون التهنئة والمباركة بتقديم واجب العزاء لذوي الشهداء.

والشاعر – هنا– يسعى إلى نَفْي الرواية الإسرائيلية التي يسعى الاحتلال إلى تعميقها بين أبناء الجاليات اليهودية أولًا وأبناء الشعب الفلسطيني ثانيًا، والتي تقول: بأنَّ الكبار يموتون والأبناء يَنْسَون، فسقوط الشهداء يُعزّز علاقة الفلسطيني بأرضه ويَشدَّه نَحْوَ الوطن، مهما كان بعيدًا عنه.

ويتضح رجوع الشّاعر إلى الموروث القديم، من خلال الأسطر الشِّعرية الأولى في المقطوعة السّابقة، وذلك حين يقول: " قالت أمّي، قالت كُلُّ نساء الرّيف، آه يا بابا، يا ميجانا"، فالأم تمثل الماضي بكُلِّ ما فيه من حُضْنٍ دافئ، واستدعاؤه للأمثال هو جزء من تلك العَودة للوطن الأمّ، الذي لا يمكن أن تستقيم الحياة إلّا فيه.

ويكشف الشّاعر عمّا يعتملُ قلبه من حسرات وآهات، من خلال توظيفه لاسم الفعل المضارع " آه "،" آه يا بابا "، الذي يفيد التوجُّع والتألُّم، وإظهار الحسرة على أيّام الآباء والأجداد في بلادهم قبلَ

---

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(26-27)

[2]. المصدر السابق، نفسه، ص(27)

[3]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(260)

[4].محمد كمال جبر، المثل الشعبي الفلسطيني، سلسلة التراث الشعبي الفلسطيني "من الخابية" "2" نابلس، 2010، ص(97)

تهجيرهم وإبعادهم عنها، "يا ميجانا الهجرات"، حيث لم تجلب لنا الهجرات المتتابعة سوى أوجاع لا شِفاء منها إلا بالعودة إلى أرض الوطن.

الكَف ما بِيلاطخ "بِناطِح" المِخْرَز

وفي إطار إصرار أبناء الشَّعبي على الوصول إلى حقوقهم، يستدعي الشاعر بعض الأمثال الشعبية الدّالة على إمكانية تحقيق النّصر، حتى لو امتلك العدو العُدَّة والعتاد، في مواجهة العُزَّل من أبناء الشعب الفلسطيني.

يقول في قصيدة "الرِّجال والبحر"إلى رفاقنا شهداء الأرض المحتلة":

كِبْرنا يا أحبَّ رفاقنا الشُّعراء
فتحنا العيونَ العمْيَ
أبصرنا تِلال الخبزِ والبارودَ دون أصابعِ الجيّاعِ
تحتَ أظافرِ القَتَلةْ
عرفنا غربةَ المنفى
وعانينا.. صِدام العين بالمخرز
وغمسنا بماء النار لقمتنا فعفناها
وعِشْنا وقفَةَ الحِرمانِ في السّاحات والأبوابِ[1]

يتضح من الأسطر السابقة توظيف الشاعر للمثل الشعبي الذي يقول: الكَف ما بِيلاطخ المخرز، أو العين ما تلاطخ المخرز، وذلك في قوله: "وعانَيْنا .. صِدام العين بالمخرز"، وقد جاء التوظيف مُغايرًا للمعنى الذي يَحمله المثل الأصلي؛ فالعين لم تكن بمعزل عن بقية أعضاء الجسم التي أخذت كُلُّها تُدافع عن فلسطين، فتغيرت دلالة المثل وكانت آلية التوظيف على سبيل المخالفة، فقد عانى الشاعر ورفاقه في الغُربة والسلاح من صِدام العين للمخرز، والعين ترمز إلى الفلسطيني الذي من الممكن أن يوصف بالضعف لقلة إمكاناته، والمخرز هو الاحتلال الذي يسعى دومًا ليُدمي تلك العين التي ما فتئت تقاوم وتواجه رغم ضَعْفِها، وبهذا، يخرج الشاعر من دائرة المعنى القديم إلى دلالات جديدة تكشفُ عن شعوره بكرامته وعِزَّة نفسه وعدم شعوره بالضعف في مواجهةٍ غير متكافئة.

ثم يعود الشاعر مَّرةً أخرى لاستدعاء المثل نفسه "العين ما بتلاطخ المخرز" في الفصل الرابع من قصيدة "فتحي"، فيقول:

فريق الضابط الأوروبي: ليس من الحكمة أن تنطح عينٌ مِخرز
ليس من الحكمة أن ينتحر الإنسان

[1].خالد أبو خالد، الديوان،ج1، ص(41)

ليس من الحكمة أن يُرمي بالنَّفْس إلى الهُوَّة
ليس من الحكمة
ليس من الحكمة
الحكمة إنْ كانت هذي الشمسُ حريقٌ (مُشيرًا إلى الصليب)
أن يبحث كل الناس عن الظِّل
تحت مِظلَّة[1]

يستدعى الشاعر المثل في قوله:"ليس من الحكمةِ أن تنطحَ عينٌ مِخرَز"، ليكشِفَ عن سياسة الدُّول الأوروبية التي ساهمت بشكل كبير في ضياع فلسطين، وفي توطين اليهود منذ بدايات القرن العشرين، بعد انتشار فكرة ومخططات التعويض للذين هُجّروا قسرًا عن وطنهم، تلك السياسة التي تكيل بمكيالين، تسلبُ وطنًا من أصحابه وتمنحُ وطنًا لِمَنْ لا يستحق؛ تلك السياسة التي ترى أنَّه من غير الحكمة أن يواجه الفلسطيني مَنْ اغتصب أرضه، وأنّه من غير الحكمة أن يُضحي الفلسطيني بنفسه لينعم شعبه ووطنه بالحرية، والحكمة تقتضي – على حد تعبيرهم– أن يبحث الفلسطيني لنفسه عن مِظلَّة يستظلُّ بها كي تحميه من حَرّ شمسِ الاحتلال الحارقة، وهو بهذا يوظّف المثل القديم دون تحوير في شكله أو مضمونه.

والملاحظ أنَّ الشاعر يميل إلى تكرار جملة " ليسَ من الحكمةِ " خمس مرات، وليس من الأفعال الماضية الجامدة الناقصة، ليكشف عن الموقف الغربي المُنحاز دائمًا لصالح الصهاينة، الذي يصفُ العرب بالرجعية والجمود والتَّخلُّف، والذي يحاول – باستمرار– إقناع العرب والفلسطينيين بِعدم جَدوى المقاومة، وضرورة التعايُش في ظِلِّ الواقع بِشَمْسِهِ الحارقة، فالمقاومة والمواجهة هي انتحارٌ ورَمْيٌ بالنَّفْسِ إلى التَّهلُكة، والحكمةُ تقتضي الانسياق خلف المشاريع الغربية والصهيونيّة.

قَلْبي على وَلَدي وقَلْب وَلَدي على الحَجَر
الدّار دار أبونا وأجو الغُرُب يِطحونا

لجأ الشاعر إلى توظيف المَثَلَيْن الشعبيين (قلبي على ولدي وقلب ولدي عليَّ مثل الحجر، والدّار دار أبونا وأجو الغُرُب طردونا "أو يطحونا")، في قصيدة "أصداء الشجرة المقطوعة، وذلك حين قال:

قلبي على ولدي
يا قلبه القاسي على الحَجَر
ما صدَّ عنّي غيلة الفولاذ
أو غَنّى ليؤنسني

[1]. المصدر السابق، الديوان،ج3، ص(351-352)

طفلٌ جفاهُ الصّوت ودَّعَني
ما قال حتى "الدّار
دار أبونا
وأجو الغُرُب يطحونا"[1]

ويُقال المثل: قلبي على ولدي وقلب ولدي على الحجر "في حالة عقوق الأبناء"[2]، أما المثل "الدار دار أبونا وأجو الغُرُب يطحونا، فيقال من أجل التمسُّك بالحق وقت الهزيمة والوهَنَ"[3]، وهو بهذا يستخدم المثل الأول على سبيل المخالفة؛ فأبناء الشعب الفلسطيني لم يكونوا يومًا عاقّين بأمهم فلسطين، بل على العكس تمامًا، فقد كانوا بارّين بها، محافظين عليها، وكانت قلوبهم ترنوا إليها، ولم تَقسُ عليها، بل قدّموا لها الغالي والنفيس وسالت دماؤهم قرابينَ لها.

أمّا المثل الآخر "الدّار دار أبونا وأجو الغُرُب بِطحونا" فقد حاوره الشاعر دون تغيير في لفظه أو معناه، وبشكل مباشر وبالمعنى المجرّد؛ ففلسطين هي الماضي والحاضر، أرض الآباء والأجداد التي احتلَّها الأغراب وطردوا أصحابها منها.

وتظهر عاطفة الأمومة في الأسطر السابقة، فَقَلْبُ فلسطين الأمّ ينفطرُ خوفًا على أبنائها الأطفال الذين خرجوا لحِمايتها والدِّفاع عنها، ولم يستطيعوا صَدَّه، لأنّ من شيمته الخِداع والاغتيال، ما صَدَّ عني غيلةَ الفولاذ".

ومن الملاحظ التزام الشاعر باللغة الفصيحة في المثال الأول "قلبي على ولدي، يا قلبه القاسي على الحجر"، في حين راح يمزج بين الفصيحة والعاميَّة في المثل الآخر، "الدار دار أبونا وأجو الغُرُب بِطحونا"، وكلمة أجو تعني جاءوا، وكلمة بِطحونا تعني يطرِدوننا، وفي العامية تسقط نون الأفعال الخمسة، وكأنّها منصوبة أو مجزومة، "يطحونا: يطحوننا".

لا يضيرُ الشّاة سلخُها بعد ذبحها

في قصيدة "من دفتر 1968" رؤيا قبل الفجر، يمزج الشاعر بين المذبح ويسوع والصليب ويهوذا من جهة، وما جرى لأبناء الشعب الفلسطيني من جهة أخرى، وذلك من خلال توظيف المثل الذي يقول: لا يضيرُ "لا يضرُّ" الشّاةَ سلخُها بعد ذبحها، وذلك حين يقول:

الغريب: هل في الزَّمن الجائر ظلَّ حكيمْ؟
يُفسِّرُ سَوْقَ الشاةِ إلى المسلخ
جثوتُ على المذبح

[1].خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(66)
[2].محمد كمال جبر، مرجع سابق، ص(293)
[3]. المصدر السابق، محمد كمال جبر، ص(52)

وسكين الجزّار على عُنقي
ويسوعُ مضى
صلبانًا تزحم صلبانًا
والعصرُ صليب
ويهوذا سلطان لا يدمع
هل تعرفُ هذي الشّاةُ مآل الدَّرب؟
ومَنْ يدري
هل تتألم
هل سلخُ الجلدِ يضيرُ الميت[1]

ويتضح من خلال الأسطر السابقة استدعاء الشاعر للمثل "لايضيرُ الشاةَ سلخُها بعد ذَبْحِها"، فيهوذا الذي لم تدمع عينه حين وشى بالمسيح وباعه بثلاثين قطعة من الفضة، واقتيد إلى المذبح، هو نفسه الاحتلال الذي سلّط سكينه الحادّة على أعناق أبناء الشعب الفلسطيني، وقد يرمز الشاعر بيهوذا السلطان إلى الزَّعامات العربية التي أخذت تتلذَّذ على عذابات الشعب الفلسطيني وآهاتِهِ، أما المسيح الذي صُلِبَ أو شُبِّهَ لهم، فهو الفلسطيني الذي مورست ضده كل أنواع العذاب، لكنه فقد الشعور بالألم من كثرة ما ذُبح، لأنّ السَّلخَ لا يضير الشاة بعد ذبحها، والشّعب الفلسطيني مستمِر في طريقه وجهاده رغم كل الظروف.

صارت عظامه مَكاحِل

يقول أبو خالد في قصيدة "العبور نهارًا":

– اتبعوني
صعاليكَ كُلِّ القبائل
هذا زمانُ الصعاليك
ماتَ زمانُ الأمير المخدَّر بالدَّم
صارت "عظامه مكاحل"
أين انتصاراتنا؟
والسيوف التي ثلَّمتها المعارك؟
أين الهلالي فينا؟[2]

[1]. خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(122-123)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(171)

يستنهض الشاعر في المقطوعة السابقة الصعاليك والثُّوار في كل القبائل، لأنّ هذا الزمان هو زمانهم، ويستدعي المثل الشعبي "صارت عظامه مكاحل"، ليتجاوز فيه هؤلاء الثوار كل الرِّجالات المخدّرة التي باعت القضية ولم تدافع عنها، فهذه المرحلة ليست مرحلتهم.

ويستفهم الشاعر مستنكرًا ما آل إليه الوضع العربي في هذه المرحلة، عن طريق استخدام مجموعة من الأسئلة التي تستنكرُ الواقع، مثل: أين انتصاراتنا؟ أين السيوف؟ أين الهلالي؟ ليعيدنا إلى ذلك الزمن الذي ساد فيه العرب على العالَم، ولِيَنْفُضَ غُبارَ الهزيمة عن حاضر مؤلم.

فالصبر مفتاح الفرج، ولن يتحقق للشعب الفلسطيني النصر ما لم يتسلَّح بالصَّبر؛ فقد ضاعت نداءاتُنا، ولم تَعُدْ تُسمع شكوانا، لذا أصبح لسان حال الفلسطيني يقول:" لكن سنقاتل، ولآخر قطرةِ دمٍ سوف نقاتل، الأرض لنا، الشمس لنا، والزيتون اليافع فوق تلال الريف لنا"[1]

وفي توظيف المثل" صارت عظامه مكاحل" تجاوزٌ لمرحلة طويلة من الهزائم، فَتَحَوُّل العِظام إلى مكاحل لا يكون بين ليلةٍ وضُحاها، بل يحتاج إلى سنين، وهذا يعني العودة إلى السّيوف التي ثَلَّمتها المعارك، كناية عن صَوْلاتها وجَوْلاتها المتعددة في مواجهة الأعداء،" والسّيوف التي ثلَّمتها المعارك؟".

والشاعر يستدعي رفاقه الصعاليك كُلّهم للمشاركة في مواجهة العدو، عن طريق توظيف الأمر في قوله" اتبعون، صعاليكَ كل القبائل"، وفعل الأمر يدلُّ على طلب الفعل في الحاضر أو المستقبل، فمن لم يلتحق بعد بهذه الثّورة، وجب عَلَيْهِ الإسراعُ في ذلك.

الصَّبرُ مِفتاحُ الفَرَج

يقول أبو خالد في قصيدة "فتحي":

سنحلُّ الأمر.. الصَّبرُ فرجٌ
في الغَدِ أكون رئيس المجلس
وأناقش الأمر مع العرب الرؤساء..
والصَّبر فرج[2]

وهو بهذا يوظّف المثل الشعبي "الصَّبر مفتاح الفرج" لأن الفلسطيني على يقين بأنَّ مشواره طويل ويحتاج إلى الكثير من الصَّبر والتحمُّل، لكنَّه يصبر بإرادته، لا أن يُطلب منه ذلك، لأن الكثيرين باتوا يُنَصّبون أنفسهم زعامات وقيادات للفلسطيني، الذي اكتوى بنار وظلم الاحتلال سنوات طويلة، ولا يمكنه أن يصبر أكثر من ذلك، فقد طال صبره دون أن يعود إلى وطنه.

[1]. المصدر السابق، ص(191-192)
[2]. خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(192-193)

ويبدو الشاعر متفائلًا في الأسطر السابقة، من خلال توظيف المثل مرّتين في مقطوعة واحدة، وبشكل مباشر، دون استخدام كلمة مفتاح التي تتوسط المثل "الصَّبرُ فرج"، فالغَدُ يحمل بين ثناياه أملًا بالحرية والخلاص من الاحتلال،" الصَّبرُ مفتاح الفرج، في الغد"، إضافة إلى توظيف حرف التَّسويف"س" "سنحُلّ الأمرَ"، في المستقبل القريب.

وكذلك الحال، فإنَّ زوال الاحتلال مسؤولية جماعية،" سنحُلُّ الأمرَ "، فالفاعل "نحن" يعود على أبناء الشعب الفلسطيني كافة، وكل عربي في كُل مكان، وهي – كذلك – مسؤولية فردية، " وأناقش الأمر"، فالفاعل " أنا " الفلسطيني الثائر الذي يتحمل العبء الأكبر في هذه المواجهة.

القِرد في عين أمّه غزال، " تبدَّلتْ قرودها غزلان"

من قِلّة الخيل شَدّوا عالكلاب سروج

حاور أبو خالد المثل الشعبي" القِرد في عين أمُّه غزال" والذي يُقال"لِتِبْيان شدّة حُب الأم لأبنائها، أو يُقال في حالة التعصُّب للرأي"[1]، وفي الفقرة نفسها يوظف المثل الشعبي"مِنْ قِلّة الخيل، شَدّوا عَ الكلاب سروجه" و"يُضرب المثل في الذي يتبوَّأ مكانه ليس كفؤًا لها"[2]

فيقول في قصيدة "الرَّحيل باتّجاه العودة":

ففي زمن الصَّواري.. دارت الأيّام..
وصار السَّبعُ فرخَ حمامْ..
وقِردُ الأمسِ صارَ غزالنا الأحلى..
ما مِنْ قِلَّةِ الخيلِ تَشِدْ على الكلاب سروج..
أرفضُ أنَّ الموت..
ويقتادون.. ويقتادون..
للأيدي التي من قَبْلُ خانَتْهُم..
وَعَرَّتهُم..
فما وهنتْ لهم في الصِّغر مِطرقةٌ...
ولا انحلَّت مفاصِلُهُم من التعذيب..والسُّخرة... ..
على الطُّرُقات مَنْبوذينَ شَحّاذينَ سَوُّونا[3]

[1].محمد كمال جبر، المثل الشعبي الفلسطيني، ص(75)
[2].المصدر السابق، محمد كمال جبر، ص(357)
[3] . خالد أبو خالد، الديوان، ج3، ص(274)

لا شك أنَّ الشاعر "خالد أبو خالد" قد عاش تجربة النَّفي والإبعاد بكل تفاصيلها؛ ما أوجد في شعره ملامح شعر المقاومة، وقد أطلق على المجموعة قبل الأخيرة من شعره اسم "الرَّحيل باتجاه العودة"، إيمانًا منه بأنه قد آن الأوان ليعود كُلُّ الفلسطينيين إلى وطنهم بعد غياب طويل، هذا الأمل الذي يُجسَّد فيما بعد بعناقهم للوطن وعوتهم إليه.

ويتضح أن الشاعر قد تناص في قوله: "وقِرْد الأمس صار غزالنا"، مع المثل القائل: تبدَّلت قرودها غزلان، ثم تناص في قوله: ما مِن قلّة الخيل تشد على الكلاب سروج..، مع المثل: من قِلّة الخيل شدّوا عَ الكلاب سروجه، ليكشف لنا عن التغيُّر الذي أصبح السّمة الواضحة لهذا الزّمان، فصار السَّبعُ الذي يرمزُ للقُوَّة فرخ حمام، والقِرْدُ غزالًا، وشُدّت السُّروج على الكلاب بدل الخيول.

تظهر – هنا – سمات المرحلة وبشكلٍ واضح، فقد دارت الأيّامُ وتبدَّلتْ، "ففي زمن الصَّواري.. دارتْ الأيّام.."، وقد يقودنا هذا إلى معركة ذات الصَّواري التي حدثت بداية الدعوة الإسلاميّة، وكانت الغلبةُ فيها للمُسلمين في مواجهة الدَّولة البيزنطيّة، أمّا اليوم، وقد انتشرت الآلات والمعدّات العسكرية المتطوِّرة، وتغيّرت مراكز القُوّة في العالَم، فقد أمسى العربيُّ في مُؤَخَّرةِ الصفوف، لِيسْرِجَ كلابه من قِلَّة الخيول في معركةٍ غير متكافئة في عُدَّتها وعَتادِها.

لكنّ الفلسطيني الذي ضاع وطنَهَ، وأصبح منبوذًا شحّاذًا على الطرقات "على الطُّرُقات منبوذين شَحّاذين سَوّونا"، يرفُض المَوْت، ولم تَهُن مفاصله من التّعذيب والسُّخرة، على الرّغم من كثرة الخائنين الذين باعوا وتاجروا في دمائه،" للأيدي التي من قبلُ خانتهم، وَعَرَّتْهُم".

ويبدو أنَّ الشّاعر قد نَهَجَ نَهْجَ الحكاية في الأسطر السّابقة، وفي سَرْدِ الأحداث الواضح من خلال تتابع حروف العطف، "ففي زَمَنِ، وصارَ، وقِردُ الأمسِ، ويُقتادون، وَعَرَّتهُم، فما وهنتْ، ولا انحلَّتْ، والسُّخرةُ"، وتتابُع الأفعال الماضية والمُضارعة "دارت، صارَ، تشدّ، أرفُضُ، أموتُ، يقتادونَ، خانَتْهم، عَرَّتهُم، وَهَنَتْ، انحلَّتْ، سوّونا"، وكأن الشّاعر كان شاهدًا على تلك الأحداث، قام بتسجيلها وَتَتَبَّع تفاصيلها أوَّلًا بأوَّل. وسرد الأحداث له وَقعٌ حسن في أذن المُتَلقّي.

العادات والتَّقاليد

تُشكِّل العادات والتَّقاليد رُكنًا أساسيًا من ثقافة الشَّعب الفلسطيني، وقد ارتبطت العادات الفلسطينيَّة في الغالب بمناسبات معينة، فالأفراح والأتراح والزواج والطعام والشَّراب والوِلادة والملابس ...إلخ، كُلُّ منها له طقوس وعادات تصبح فيما بعد جزءًا من القوانين الاجتماعيّة التي يصعب تجاوزها، حيث تترسخ في نفوس عامة النّاس، ويصعب فيما بعد الانفكاك منها. فتفاصيل وجزئيات البيت الفلسطيني "الخابية، الجرة، السّراج، الزيت، الكحل"، جزء من العادات والتقاليد الفلسطينية.

البَيْت الفلسطيني

"يُجسد البيت الفلسطيني ومكوناته الأساسيّة، من المفتاح والكوشان والخابية والطابون والمصطبة ...إلخ، أبعادًا أخرى من أبعاد الشّخصية الفلسطينية وتشبثها بالوطن"[1]، ومن العادات الفلسطينيَّة التي وظَّفها أبو خالد في ديوانه، ولها علاقة ببيته، استخدام الزيت للإضاءة، "السِّراج" أو "الفانوس"، ووجود "العِلِّيَّة" في مكان السكن، وانتشار عادة " العونة" بين الناس، واستخدام "الكُحل" للتجميل أو لحماية العين، واستخدام "الجَرَّة" لحفظ الماء أو الزيت، ووجود "الخابِيَة" في البيوت القديمة لحفظ المونة، و"الرَحى" أو الطّاحون، وقد جمعها أبو خالد في قصيدة واحدة، حيثُ يقول:

ملأتِ فارِغَ الجِرار
والخَوابي الجدبْ
صُغتِ قُبَّةً ومِئذنَةْ
"عِلِّيَّة" .. في الدّار
أضاءت في مَشاعِل الأعراسِ
تآكلت حجارةُ الرَّحى
يا مُهرَتي المعصوبة العَيْنَيْن
جُموعُنا وأنتِ " عونة " غَدٌ
لو أنَّني مسحتُ عن جبينكَ الغُبارَ والتَّعبْ
لو مَرَّةً كَحَّلتُ مُقلَتَيكَ / مرَّةً / بِقُبلَتَيْنْ / لَو ...
لكنَّما ذِراعُ البَدِّ يا حبيبتي / يذُلُّ جَبهَتَكْ
والزّيتُ في الفانوسِ شّحَّ[2]

يستدعي الشاعر في الأسطر السّابقة، مجموعة من العادات والتَّقاليد التي ارتبطت بحياة الشّاعر الأولى في قريته "سيلة الظَّهر"، التي تُعدُّ من مكونات بيته الأوَّل، والتي ترتبط بحياة أبناء الشَّعب الفلسطيني بشكل عام. ومن تلك العادات وجود نظام بِناء يتوافر فيه أبسط مُقوِّمات الحياة؛ فوجود القُبَّة التي ترمز إلى العُلُو، والخابِيَة التي يُحفظ فيها الطَّعام، والعِلِّية التي يمكن أن تخصَّص لاستقبال الضُّيوف، تكشفُ عن نظام الحياة عند الكثيرين قبل عملية التهجير، ووجود جِرار الزيت المملوءة، والفوانيس التي تُضاء بالزَّيت وحجارة الرَّحى والكُحل، جزء من تفاصيل تلك البيوت، ومتطلبات الحياة آنذاك، يُضاف إلى ذلك " البَدُّ"، الذي قد يُشير إلى المكان الذي تبيت فيه الخيل، أو المكان الذي يُعصر فيه الزيتون. ومن العادات الفلسطينيّة "العونة"، والتعاون في كُل المناسبات كان من أهم ما يميّز أبناء الشَّعب الفلسطيني في البناء والمناسبات الأخرى.

[1] . إبراهيم نمر موسى، صوت الهوية والتراث، دار الهدى للطباعة والنشر، 2001، ص(111_112)
[2] . خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص (35-38)

وقد وظَّف أبو خالد بعض العادات والتَّقاليد بشكلٍ مُغاير؛ فالخوابي التي كانت ترمز إلى الاحتياط الغذائي عند الفلاحين، باتت خالية خاوية جدباء، "والخوابي الجدبْ"، والرَّحى التي كانت تدور باستمرار، وفي كُلِّ دورة من دوراتها حياة لأصحابها بما تنتجه، أضحتْ مُعطَّلةً بعد أن تآكلتْ حجارتُها "تآكَلَتْ حِجارةُ الرَّحى"، وحتّى الخيلُ التي عُقِدَ الخيْرُ في نواصيها أصبحت مَعصوبة العَيْنَيْنِ، "يا مُهرَتي المعصوبة العينين"، وَشَحَّ الزَّيتُ في الفوانيس "والزَّيتُ في الفوانيس شَحَّ "، كُلُّ ذلك كان من سياسة الاحتلال الصهيوني الرّامية إلى تجويع الشّعب الفلسطيني، كي يتنازل عن أرضه ويرحل عن وطنه.

وتكشف الأسطر السّابقة، عن رغبة تجتاحُ قلب الشّاعر في العَودة إلى أرض الوطن، إذ باعد الاحتلال بينهما، فغدت تلك الذكريات وذلك الماضي قَبْل مجيء الاحتلال غذاءه الرّوحيّ، ولهذا فقد لجأ إلى توظيف " لَوْ" غير مَرَّة وبشكلٍ مُتَتالٍ، " لَو أنّي مَسَحْتُ عن جَبينكَ الغُبار والتَّعب، لَوْ مَرَّةً كَحَّلتُ مُقْلَتَيْك، لَوْ ..."، وَلَوْ تفيد امتناع الجواب لامتناع الشَّرط، أي لم يعد بالإمكان وقوع ما يتمنّاه الشّاعر.

مَوْسِمُ الحصاد

يرتبط موسم الحصاد بعادات اجتماعية متوارثة، حيث يجتمع الأهل والأحبة والجيران، وينتشر الحب والفرح بينهم، حين يجتمعون على موائد الطعام العامرة بخبز الطابون، يقول أبو خالد في قصيدة (الرِّجال والبحر "الميلاد"):

–تعال وعوِّضْ الموسم
شَقاءُ العُمرِ ضاعَ بهجمَةِ الحمرة
حَصَدْنا القَشَّ والأشواكَ عامًا بعدَ أعوامٍ
وبِعنا البَيْدَرَ الخاوي[1]

يستدعي الشاعر في الأسطر السابقة مَوسم الحَصاد، "تعالَ وعوِّض الموسِم"، والبَيدر الذي يتم فيه تَجميع ما يتمُّ حصاده من قمحٍ أو شعير أو غير ذلك، " حَصدنا القَشَّ والأشواك عامًا بعدَ عام"، وقد جرت العادة أن تكون مواسم الحصاد رمزًا للخير والبركة، فقد كانت آمال الفلاحين مُعلَّقةً بهذه المواسم؛ فهي زادُهم وذخيرتهم للمواسم التي تليها، فالمحصول الجَيِّد يعني الحياة لِصاحبه ولِغَيره، لكنَّ تلك المواسم تغيَّرت – أيضًا – وتَبدَّلتْ، فَشَقاءُ العُمر قد ضاع بعد أن حَصدَ الفلاحُ الفلسطينيُّ القَشَّ والأشواك الخالية من الخير.

[1] . خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(40)

وقد يرمزُ القمح أو الشَّعير الذي كان يُزْرَعُ، إلى الأيام الماضية قبل الاحتلال، بكُلِّ ما فيها من حياة ورِزق يَعُمُّ الجميع، أمّا القَشُّ والشَّوْك، فلا يقود إلّا إلى الجَدب والجوع، الذي يرتبط بكُلِّ تأكيد بالاحتلال.

ثُمَّ يستدعي الشّاعر مواسم الحصاد مرَّة أخرى في قصيدة " المُشَرَّد والحَصاد"

وأنزِل على الزَّرعات واسحب مِنجَلي
واحصد منايا ومين يغَمِّر بَعْدِنا
يا مِنجَل الحصّاد هذي حُصتَك
الواد والمِعناة وأنا زلمتَك
والهيش والبَياض تحت رحمتك
والجمل والبيدر بدهم هِمْتَك
والصَاج والطابون
والأم والأولاد
فَرْحِتْهم فَرِحتَك
يا مِنجَل الحَصاد [1]

يستدعي الشّاعر في الأسطر السّابقة مَوسم الحصاد، " وانزل على الزَّرعات واسحب مِنجلي"، ويربط ذلك بالأغاني الشَّعبيّة، حيث جَرَتْ العادة، –لأنَّ في هذا المَوسم مَشَقَّة وتعب – على أن يقوم مزارع بالغناء، وبقيّة المزارعين يُرَدّدون خلفهُ ما يقول، فتسودُ أجواء الفرحة والانبساط ويسهُل العمل، ولا بُدَّ أن يتزامن الحصاد مع ركنٍ أصيل من التُّراث والعادات والتَّقاليد، وهو الخُبْزُ على الصّاج أو الطّابون، لِتكتمل الفَرحَةُ وتزداد عَجَلةُ الإنتاجِ سُرعة، "والصّاج والطّابون، والأم والأولاد، فرحتهم فرحتك". لكن، قد يتغير الهدف من الحصاد، لينتقل من المدلول الإيجابي ويحمل اللفظ مدلولًا سلبيًا "واحصد منايا ومين يغمِّر بعدنا"، في إشارة إلى كثرة فِعل القتل بحق أبناء الشّعب الفلسطيني.

ويلاحظ أنَّ الشّاعر في الأسطر السّابقة، قد بدأ بأربعة أفعال مُضارعة، "أنزل، أسحب، أحصدُ يغمِّر"، وكلُّها تدُلُّ على الحركة والعمل الذي يحتاجه موسم الحصاد، والنُّزول وسَحب المِنجَل والحصاد مُهمّة الشاعر، في حين أوكل مهمة التَّغمير لضمير الغَيْبَة، ثم أتبعَ الحركة والعمل بِجُمَلٍ اسميَّة متتالية حتّى نهاية الأسطر "أنا زلمتك، والهيش والبياض تحت رحمتك ... فرحتهم فرحتك"، وكأنَّه استقرَّ واستراح من ذلك العمل.

الفنجان أو البَخت

[1] . خالد أبو خالد، الدّيوان، ج1، ص (146)

ثُمَّ يقول في قصيدة "نيسان سمفونيّة":

أنبأتُ صديقَكَ أنَّ الشَّرقَ يصيرُ الغربَ

وأنَّ قِيام السّاعةِ أتٍ

أمَنّا

وخَضَعنا للمَسرى المُنسَدِّ

فَتَحنا العَيْنَ على الفِنجان

قَرأنا البَخْتَ

اصطَدنا فيه الطَّيرَ الحاملَ بُشرى الغَدْ

وكتبنا الحرزَ على جِلْدِ الحِرباء[1]

يستدعي الشاعر في الأسطر السّابقة عادة متوارثة منذ القِدَم في فلسطين والمُجتمعات العربيَّة، وهي قِراءة الفنجان أو قراءة البخت، وذلك حين قال: "فتحنا العَيْن على الفِنجان، قرأنا البَخْتَ"، وقراءة الفنجان هي إحدى الطرق التي يتم من خلالها التنبؤ بالمستقبل، فقد لجأ الشّاعر إلى توظيف كلمة "أنبأ" بداية المقطوعة، " أنبأت صديقك أنَّ الشَّرقَ يصيرُ الغرب "، وقراءة الفنجان والتنبؤ بالغَيب – الذي هو شأنُ رَبِّ العالمين – يكشِفان عن بُشرى الغَد، ومن المُتَعارَفِ عليه أنَّ الطائر هو الحامل للبِشارة.

ويبدو الشاعر مُتشائمًا من قِراءة ذلك الفنجان، لأنَّ النَّبوءة تُفيدُ بأنَّ الشَّرقَ سيصيرُ غَرْبًا، "– أنبأتُ صديقَكَ أنَّ الشَّرقَ يصيرُ الغَربَ"، وكذلك فقد اقتربَ قِيامُ السّاعَةِ، "وأنَّ قِيام الساعة آتٍ"، والأَمَرُّ من ذلك، أنَّ ذلك الحِرز أو التعويذة قد عُلِّقت على جِلدِ الحِرباء؛ لأن الحرباء دائمة التَّلَوُّن والتغيير في جلدها،"وكتَبْنا الحِرزَ على جِلدِ الحِرباء". ويتّضح التشاؤم من خلال استدعاء الشاعر للغُراب، في الصَّمتِ غُرابٌ" [2]، والغراب طائر أسود لا يوحي إلا بالتشاؤم والرّيبَة.

خميس الأموات

" ففي هذا اليوم بالذات تصبغ ربّات البيوت البَيْض بالألوان المختلفة، وهي عادة قديمة ورثها أبناء الشَّعب الفلسطيني عن أجدادهم دون مَعرِفة خلفيتها، ولا بُدَّ أنَّ الكثيرين يتذكَّرون البَيض المسلوق المُلَوَّن دون أن يُدركوا أنَّ هذه العادة والتّقليد بالأساس مرتبط بِعيد الفِصح لدى أبناء الطّوائف المسيحيَّة، والغريب أنَّ هذا العيد يسبِقُ بِيوم واحد عيد شَمِّ النَّسيم الذي يحتفل به المصريون كتقليد يمتدُّ من الفراعنة، بمناسبة حلول الرَّبيع ".[3]

[1] . خالد أبو خالد، الديوان، ج1، ص(76-77)

[2]. نفسه، ج1، ص(79)

[3]. https://www.alwatanvoice.com

ويستدعي الشاعر خميس الأموات أو خميس البَيْض في قصيدته" القاع في الغُربة"، وذلك حين يقول:

اليوم خميس الأموات
نزور قبورَهم الصَّدِئة
فَلنَكتُبْ فوقَ شواهِدِها
كانوا ضُعَفاء [1]

يلاحظ في الأسطر السّابقة أنَّ الشّاعر يلجأ إلى محاورة مناسبة وعادة من العادات المُتعارف عليها في فلسطين، وهي عادة سَلق البَيض في فصل الربيع وصَبغِه بألوان مختلفة، وتوزيعه عن روح الأموات يوم الخميس، وهذا اليوم يُسمّى "خميس الأموات أو خميس البيض"، ويظهر ذلك في قَول الشّاعر:"اليوم خميس الأموات العشرين"، لكنَّ الشّاعر تجاوز العادة المُتعارف عليها، إذ كانت الفرحة تَعُمّ الجميع وخاصة الصِّغار منهم، وتنتشر الأدعية الدينيَّة، إلى وَصف قبور هؤلاء الأموات بالصَّدِئة، "نزور قبورهم الصَّدِئة"، وأصبحت شواهدها دليلًا على ضَعفِ ساكنيها.

وكلمة "اليوم" تكشفُ عن واقعٍ يختلفُ عن الزمن السابق، فقد كان خميس الأموات أو خميس البيض مناسبة دينية وروحيّة واجتماعيَّة، تظهر العلاقة بين الأحياء والأموات، لكنَّ تلك العلاقة قد تغيَّرت اليوم بعد أن صَدأت قبورهم من قِلَّة زيارتهم والاهتمام بهم، فَصَدَأُ القبور يكشفُ عن اندثار هذه العادة أو تناسيها من النّاس حتّى أصبحت مُغَيَّبة.

النّذر والتَّميمة

ثُمَّ يستدعي أبو خالد "النَّذر" في قصيدة " العَوْديسا "، فيقول:

يا وَلَدي .. واحترسْ في النَّبات ..
عائدٌ فارفعي نِذْرَنا..
وانشُريهِ على السّاريات ..[2]

يتَّضحُ من الأسطر السّابقة أنَّ الشّاعر يستحضِرُ عادة من العادات الّدارجة في المجتمع الفلسطيني، وهي عادة النَّذر أو النُّذور، وذلك عندما قال: " عائدٌ فارفَعي نِذرَنا .."، وعادة ما يتقرَّب عامَّة النّاس، وخاصة البُسَطاء منهم إلى الله سبحانه وتعالى، أو إلى أحد أولياء الله الصالحين، متضرّعين إليهم لتحقيق غاية أو أمنية أو طلب مُعيَّن، مُقَدِّمين النُّذور لله في حال تحقَّقت أمنياتهم. أمّا أبو خالد فيرفعُ نِذرَهُ على السّاريات، لأنَّهُ يرتبطُ بِفِعل العَودة إلى أرض الوطن، "عائدٌ فارْفَعي".

[1] . نفسه، ج1، ص (85)
[2] . خالد أبو خالد، الديوان، ج2، ص(341)

وترتبط النُّذور بالتمائم أمّا " التَّمائم" كعادةٍ فلسطينية، فيوظِّفها حين يقول:

وأنتِ الهواءُ النَّقِيُّ النَّبيل ..
ولكنَّني مُزهِرٌ في النُّواح ..
ولي فَرَحٌ .. في المساءِ الجَريح..
ولي وردةٌ في الجليل
كَبِرنا أضَعنا تَميمَتِنا
فأضَعتُ اتجاهاتي .. وطيَّرتْ آهي .. شمالًا جنوبًا .. وشَرْقًا.. رياحي..[1]

فالشّاعر يستدعي عادة من عادات العرب منذ القِدَم، وهي تعليق التَّمائم لِدَفع العين أو الحَسَد، ويتَّضح ذلك في قَوْله : " كَبِرنا أضَعْنا تَميمَتِنا "، والتّمائم قد تُعلَّق على الصّبيان، أو الخَيْل، أو البيوت، أو السّيّارات...إلخ، وقَد يتم تعليقها قبل وقوع الشَّر أو العين، وقد يكون ذلك بعدَ وقوع العين، والتَّميمة من الممكن أن تكون خرزة زرقاء أو غير ذلك، "وليست التَّميمةُ مُقتصِرَةً على الخرزة، بل كانت العَرَبُ تستعملُ أنواعًا من التَّمائم غير الخرز مثل: كَعْب الأرنب يُعَلِّقونه على أنفسهم ويقولون: إنَّه يدفع العين والسِّحْر" [2]

أخيرًا، يعود الشّاعر مَرَّةً أخرى لتوظيف "التَّمائم" في قصيدة "فرَسٌ لِكنعان الفتى":

قلبي وحِرزُ تميمتي .. ظِلٌّ عليك
إنّأ انتظرنا أن يجيء البحرُ من دَمِنا .. فَحُمِّلنا على سُفنِ الهدايا
إنّا انتظرنا .. فاحترقنا يومَ أن عبرَتْ لَيالينا المذابحُ .. والرَّزايا

والشاعر في الأسطر السابقة يستدعي التَّمائم مرَّة ثانية حين يقول: " قلبي وحِرزُ تَميمتي .. ظِلٌّ عليك" إيمانًا منه بأنَّ هذه التَّمائم تَقي صاحبها كُلَّ المخاطِر ، وتدفع عنهُ كُلَّ الأذى، لكن مع الحالة الفلسطينية، يبدو أنَّ التمائم لم تُكن حِرزًا لهم من المذابح والموت، فقد ظَلَّلَ الشاعر وطنه بقلبهِ وحِرْزِ التَّمائم،" قلبي وحِرزُ تميمتي ظِلٌّ عليك"، فكانت المذابحُ والرَّزايا بعد طول انتظار، وبهذا يُصبح توظيف الشاعر للتَمائم على سبيل المُغايرة.

[1] . خال أبو خالد،الديوان، ج2، ص(410)
[2] . علي بن نفيع العلياني، التمائم في ميزان العقيدة، دار الوطن للنَّشر، ص(9)

الخاتمة

في ظِلِّ انتشار مفهوم التَّناص في الآونة الأخيرة، جاء هذا البحث في محاولة للوقوف على هذه الظاهرة في ملحمة الشاعر الفلسطيني "خالد أبو خالد"، في ضوء الدَّراسات النَّقدية الحديثة، فكانت البداية من تعريف التَّناص، الذي خَلُصَ إلى أنَّه تقنيةٍ تعكسُ تداخُل نُصوص غائبة مع نَصٍّ حاضر، ليُصبح النَّص الجديد فُسيفساء ونسيجًا من نصوص مختلفة، سواءً أكانت تلك النُّصوص الحاضرة قديمة أم حديثة، وفق آليات وضوابط معينة، تكشفُ عن ثقافة الشاعر.

اشتمل البحث على مُقَدِّمة، ثُمَّ تعريف بمفهوم التَّناص، نشأته وتَطوّره، وتلا ذلك تعريف بالتَّناص، لُغَةً واصطلاحًا، وأنواع التَّناص وآلية توظيفه. أمّا الفصل الأوَّل فجاء تحت عنوان "التَّناص الدّينيّ، وكيفيّة توظيف الشاعر للشَّخصيّات القُرآنيَّة والأيات القُرآنيَّة العامَّة، تبِعَهُ الفصل الثاني وهو "التَّناصّ الأدبيّ"، الذي ركَّز على التَّناص مع الشِّعر العربي القديم، في حين جاء التّناص شحيحًا مع الشِّعر العربي الحديث، ومن ثمَّ كان الفصلُ الثالث تحت عنوان "التناص التّاريخي"، مع الشَّخصيّات والأحداث والأماكن التّاريخيّة، وقبل الخاتمة، كان الفصل الأخير"التَّناصّ الشَّعبِيّ"، من حكايات وسِيَرٍ شعبيَّة، إلى الأغاني الشَّعبيَّة، وصولًا إلى الأمثال الشَّعبيَّة.

وإذا كان ثمَّةَ جديد في هذا البحث، فهو محاولة دراسة التَّناص في ملحمة "أبو خالد" ، الشاعر الفلسطينيّ الذي كان المنفى المُكَوِّن الأساس لِحَياته ونشأتِه، ولم يسبق لأيّ من الباحثين تناوله بالدِّراسة، لذلك جاءت النتائج على الشَّكل الآتي:

أوَّلًا: – لم يحظ خالد أبو خالد وأشعاره بالدّراسة والاهتمام المناسِبَيْن من قِبل الدّارسين والباحثين، ما أدّى لِقِلَّة المصادر والمراجع عنه.

ثانيًا: – التّناص ظاهرة تقنيّة تَعْني تداخُل نُصوص غائبة في نَصّ جديد، وقد تكون تلك النُّصوص الحاضرة قديمة أو حديثة، ضمن آليات وقوانين معينة، ويحتاج التَّناص إلى مَعرِفة وسِعة ثقافة من قِبَل المُتَناصّ.

ثالثًا:- تعدَّدت طُرق توظيف الشّاعر للتَّناص، فتارةً كان يلجأ للتَّناص المُباشر، دون تحوير أوتغيير، وتارة أخرى كان يلجأ إلى التَّناص بشكل غير مباشر، حيث يحاور النَّص القديم في عملية إبداع جديدة.

رابعًا:- كشف البحث عن سِعة اطّلاع لدى الشاعر" خالد أبو خالد"، واتضح ذلك من غزارة التَّناص الدّيني، والتاريخي، والشَّعبيّ، أمّا التناص الأدبيّ، فقد أظهرَ تعلُّق الشّاعر بالشّعر العربي القديم، لذا فقد لجأ إلى استدعاء مجموعة من شُعرائه، في حين لم يتأثَّر كثيرًا بشعراء العصر الحديث، وكأنَّه لا يعتّدُّ بأشعارهم.

خامسًا:- لقد وظَّف الشاعر التّناص الدينيّ، ثمَّ الأدبيّ، ثمَّ التاريخي، ثمَّ الشَعبي، ومعظم التَّناصات المُستدعاة كان لها علاقة بفلسطين، ولِتُثْبِت حقَّ الفلسطيني في أرضه ووطنه، بعيدًا عن الافتراءات الإسرائيلية.

سادسًا:- يوصي الباحث الدارسين والباحثين بضرورة إنصاف الشّاعر "أبو خالد"، وأن تكون أشعاره جزءًا من الأشعار التي أخذت وتأخذ الحَظوَة والاهتمام عند الدراسة.

سابعًا:- لقد اصطبغت ملحمة "أبو خالد" بأجزائها الثلاثة بأشكال التَّناص كافة، لكن المرحلة الأولى من حياته تُظهر تأثره بغيرة بشكل أكبر، وهذا ما ظهر في جغرافيا الجزء الأوَّل من الملحمة .

أخيرًا ، إن كُنتُ قد وُفِّقْتُ وأصَبْتُ في دراستي – وهذا ما أرجو –، فهو بتوفيقٍ وتيسيرٍ من رَبِّ العالمين، وتوجيه من أستاذِي المشرف على رسالتي الأستاذ إبراهيم موسى والمناقِشَيْن الدكتور على خواجه والدكتور محمود العطشان، وإن لمْ أُصِبْ فمن نفسي ومن الشَّيطان، وأستغفر الله منه، وسبحانك اللهمَّ وبحمدك، أشهدُ أن لا إله إلّا أنت، أستغفرك وأتوبُ إليك.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أبادي، الفيروز(817هـ) ، القاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، ج2، 1978.
- ابن الأثير، عزالدين، أبو الحسن علي بن محمد الجزريّ(ت:630هـ)، أسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق وتعليق: البنّا، محمد إبراهيم، ومحمد أحمد عاشور، دار الشعب، م7.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العالمية،بيروت، ط5، 2004.
- التبريزي، الخطيب(502هـ)، شرح ديوان أبي تمام، قدَّم له راجي الأسمر، دار الكتب العربي، بيروت، ج1، ط2، 1994.
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة (471هـ) قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة ،1991.
- الجمحي، محمد ابن سلّام، (ت:231هـ)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- ابن الجَهم، علي، ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
- الحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدّويهي، دار الكتاب العربي، ط2، 1994.
- ابن الخطيب، لسان الدين(ت 766هـ)، مقدمة تحقيق كتاب روضة التعريف بالحُب الشَّريف، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر للطباعة والنَّشر، القاهرة، د.ت.
- ابن الخطيب، لسان الدين، ديوان لسان الدين بن الخطيب، صنعه وحققه وقدم له محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المجلد2، ط1، 1989.

– الخنساء، ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.
– الزَّمخشري، محمود بن عمر، المستقصى في أمثال العرب، (طبع برخصة الجامعة العثمانية)، ط1، 1962.
– ابن زهير، كعب، الديوان، صنعه الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور حنّا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994 .
– الزوزني، شرح المعلقات السبع، تقديم عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.
– ابن شدّاد، عنترة، شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992.
– الشنفري، ديوان الشنفري، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
– العامري، لبيد بن ربيعة (41هـ)، الديوان، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
– عنترة : الديوان ، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، القاهرة ، 1983 .
– القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري، راجعه وضبطه وعلّق عليه محمد إبراهيم الحفناوي، دار الحديث، القاهره، ج7، 2007.
– القعقاع، ديوان القعقاع.
– ابن كثير، (744 هـ)، قصص الأنبياء، تحقيق عبد الحي الفرماوي، دار الطباعة و النشر الإسلامية، القاهرة، ط5، 1997.
– ابن كثير، البداية والنهاية، حققه و خرّج أحاديثه وعلّق عليه محي الدين ديب، دارابن كثير، دمشق– بيروت، ط2، 2010.
– ابن كثير، تحفة النبلاء من قصص الأنبياء، طبعه وعلّق عليه غنيم بن عباس بن غنيم، تقديم السيد بن حسين العقاني، مكتبة الصحابة، الإمارات، ط1، 1998م.
– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السَّلامة،ج4، دار طيبة للنَّشر والتوزيع،الرياض، ط2، 1997
– ابن كثير، مختصر تفسير ابن كثير، تحقيق محمد علي الصابوني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان، ط1، م ج3.
– المتنبي (303–354هـ)، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
– المتنبي، الديوان، ص507./ ووردت الأبيات في شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.
– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد السابع، مادة نَصَّ .

– ألان، جراهام: نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
– انجيبو، مارك، أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987 .
– بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للتشر، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1986.
– بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، ط1 ، 1992 .
– البديعي، يوسف، الصُّبح المنبي عن حيثية المتنبي، دار المعارف، مصر، ط2، 1977.
– البرغوثي، عبد اللطيف محمود، ديوان راجح غنيم السَّلفيتي، مكتب المؤسسات الوطنية الفلسطينية، رام الله،1994.
– البرقوقي، عبدالرحمن، شرح ديوان المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، مصر، 2012.
– بييقي، نتالي– غروس، مدخل إلى التناص ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، سورية ، دمشق ، 2012 .
– جبر، محمد كمال، المثل الشعبي الفلسطيني، سلسلة التراث الشعبي الفلسطيني "من الخابية" "2" نابلس، 2010.
– جبران، عيسى، أعظم الشخصيات في التاريخ، مراجعة عبد الجليل مراد، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008.
– حافظ، صبري: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد2، 1986.
– الحجي، عبد الرحمن علي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، دمشق– بيروت، ط2، 1981.
– حسنين، نبيل علي، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، دار كنوز المعرفة، الأردن ، ط1، 2010.
– حسين، طه، حديث الأربعاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مهرجان القراءة للجميع 1997).
– الحسيني، داود، مقدسي في سجن الجفر: يوميات ومُذكرات، حَوليات القدس، العدد السادس عشر، خريف– شتاء، 2013.
– حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة، من البينوية إلى التفكيك، ترجمة عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
– حمّورابي، شريعة، ترجمة محمود الأمين، تقديم الأب سهيل قاشا، دار الورّاق للنّشر المحدودة، لندن، ط1، 2007.
– الخازني، منير إلياس وهيبة، (الزَّجل تاريخه، أدبه وأعلامه)، المطبعة البوليسية حريصا، 1952.
– خضر، هشام، مذكرات أرنستو تشي جيفارا، دار طيبة للطباعة، الجيزة، ط1، 2008.

– ربايعة، موسى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد ، ط1، 2000 .
– رضا، محمد، تاريخ وسيرة ومناقب أمير المؤمنين: عمر بن الخطاب، مكتبة الجامعة المصريّة، مصر، 1936.
– زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط2،1997.
– الزعبي، أحمد، التناص نظريًّا وتطبيقيًّا ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.
– السّرجاني، راغب، قصة التتار، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2006.
– سرحان نمر، وسليمان منصور، حكايات شعبية من فلسطين، دار الفتى العربي، القاهرة، ط1، 1987.
– سلطان، منير، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر " نموذجاً "، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2004 .
– السياب، بدر شاكر، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،2012.
– شحادة، عبد الفتاح، واقع أدب الأطفال ومشكلاته في فلسطين، تجربة وأفكار حول الحكاية الشعبية الفلسطينية وقصص الأطفال، (ورقة عمل مقدمة إلى اليوم الدراسي بعنوان"أدب الأطفال في فلسطين:واقع ومستقبل، مركزالقطان للطفل، 2008.
– شرّاب، محمد محمد حسن، عزالدين القسام شيخ المجاهدين في فلسطين، دار القلم، دمشق،ط1، 2000.
– الشّعراوي، محمد متولي، تفسير الشعراوي، أخبار اليوم، قطاع الثقافة، مج8.
– الصابوني، محمد علي، النُّبوَّة والأنبياء ،المكتبة العصرية، بيروت،2003.
– طمّاس، حمدو، ديوان عنترة بن شداد، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ط2، 2004 .
– طوقان، إبراهيم، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة للدراسات والنَّشر، بيروت، ط2، 1993.
– العسلي، بسّام، قادة فتح مصر والمغرب، دار النَّفائس، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
– علقم نبيل، مدخل لدراسة الفولكلور – جمعية إنعاش الأسرة – رام الله،1977.
– علوش، موسى، الأغاني الشعبية الفلسطينية، دار علوش للنّشر، البيرة، رام الله، ط2، 2001م.
– أبو علي، نبيل، في نقد الأدب الفلسطيني ، دار المقداد للطباعة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطيني، غزة ، ط1 ، 2001.
-العلياني، علي بن نفيع ، التمائم في ميزان العقيدة، دار الوطن للنَّشر، د.ط، د.ت
– عيد، رجاء، لغة الشعر العربي المعاصر– قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار منشأة المعارف، الاسكندرية،1985م.
– الغذامي، عبد الله محمد، ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد والنظرية ، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

– الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1988.
– الغذامي، عبد الله، ثقافة الأسئلة مقالات في النَّقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992.
– القاضي، إسماعيل، الخنساء في مرآة عصرها، مطبعة المعارف، بغداد، ج1، 1962.
– القيسي، محمد، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1999.
– نوري، حمودي القيسي، شعراء إسلاميون، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط2، 1984م.
– كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
– كلينكل، هورست ، البابلي حمّورابي، وعصره، تعريب محمد وحيد خيّاطه، دار المنارة للدراسات و الترجمة والنّشر، سوريا، ط1، 1990.
– كناعنة، شريف وآخرون، المأثورات الشعبية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط 1،1996 .
– لوركا، هنادي زرقة، "مترجم" الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،2012.
– المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية ، تونس ط3، 1982.
– مصطفى، فاروق، دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة، الاسكندرية، 2008.
– المغلوث، سامي بن عبدالله بن أحمد،أطلس تاريخ الأنبياء والرسل،مكتبة العبيكان، الرياض، ط5،2006
– مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3. 2015
– موسى، إبراهيم نمر: آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط1، 2005.
– موسى، إبراهيم نمر، تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2013 .
_ موسى، إبراهيم نمر، صوت الهوية والتراث، دار الهدى للطباعة والنشر، 2001
– الموسى، خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، 2000.
– المَولى، محمد جاد، قَصَصُ الأنبياء، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط4، 2001.
–النّجار، محمد رجب، الأدب الملحمي في التّراث الشّعبي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2006
– نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، ودار الكندي ، بيروت ، ط1 ، 1987.
_ النواب مُظفَّر، الأعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، لندن، 1996.
– النوافعة، جمال فلاح، أثر القرآن الكريم في الشعر الفلسطيني الحديث، جامعة مؤتة، 2008.

– هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت ،1983.
– هندي، هاني علي، الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية، دار البشير، العبدلي، عمان،ط1، 2007.
– يعاقبة، نجيب صبري، فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله، فلسطين،ج1، ط1، 2008.
– يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

الدَّوريات والمَجلات

– باغباني، حامد صدقي ورضوان، القناع في شعر بدر شاكر السياب: قصيدة سفر أيوب نموذجًا، مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، جامعة إصفهان، العدد4، 2010.
– البرغوثي، عبد اللطيف، الفلكلور والتراث، مجلة عالم الفكر، مجلد 17، ع1،الكويت ،1986 .
– البنداري، حسن وأخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد11، العدد2، 2009.
– البياتي، عبد الوهاب، الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول،م1، ع4، 1981.
– جرار، بُرهان نهاد، الحياة الجديدة، العدد 5864، الخميس 2012/3/1.
– حسن، ساجد مخلف، لسان الدين بن الخطيب حياته ومنهجه في كتابه نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، مجلة جامعة تكريت م 20، العدد1، 2012.
– حسين، محمد طه، مجلة " فكر ونقد "، العدد 32، أكتوبر2000 .
– الخطيب، حسام، الثورة الفلسطينية إلى أين، مجلة شئون فلسطينية، العدد الرابع، سبتمبر، 1971.
– خمري، حسين: إنتاج معرفة النص، مجلة " دراسات عربية " ، بيروت، 1987 ، عدد 12 .
– الدائم، عبدالله عبد، مجلة (الفكر العربي)، العدد الثالث ، بيروت، 1978.
– الرمادي، أبو المعاطي، مُخالفة الحاشية للمتن حضور عنترة وغيابه في المسرح العربي الحديث "حوّاء الخالدة" نموذجًا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث "العلوم الإنسانية"، مجلد 26(3)،2012.
– الظاهر، نعيم إبراهيم صالح، والخطيب عماد علي، الأبعاد السياسية والاجتماعية للقصة المحكية عن الإنسان "دراسة مقارنة بين محمود درويش ومنى وفيق"، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الأول،2008.
– عيسى، عبد الخالق، التناص مع القصة القرآنية في شعر أبي تمام ، مجلة جامعة الأزهر ، غزة سلسلة العلوم الإنسانية ، المجلد 14 ، العدد2، 2012.

– المحاسنة، شرحبيل، التناص الحرفي والإيحائي في شعر أبي نواس ، مجلة جامع الأزهر بغزة ، سلسلة العلوم الإنسانية، م13 ، العدد1، 2011

– مرتاض، عبد الملك، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكُتاب العرب بدمشق، العدد 330 .

– موسى، إبراهيم نمر، صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زيّاد)، مجلة جامعة دمشق، المجلد24، العدد الأول والثاني، 2008.

– الموسى، خليل، التناص ومرجعياته، المعرفة، العدد 476، 2010.

– الموسى، خليل: التناص والأجناسيّة في النّص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكُتاب العرب بدمشق، العدد305، أيلول، 1996.

– النعامي، ماجد محمد، ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزّة)، مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة، مج20، العدد الأوّل (69_99)، يناير 2012.

الأبحاث والرسائل الجامعية

– بحث للدكتور زهير أحمد آل سيف، أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش(دراسة نحوية)، كلية الآداب، جامعة الخليل، د.ت.

– دمدوم، سالم، بحث بعنوان(الحكاية الشعبية)، دنيا الأطفال،2013.

– سعيدي، دراجي، أسطورة الغول في الشعر العربي قبل الإسلام(رسالة ماجستير) 2005.

– السُّلمي، سليم بن ساعد، الصورة الفنية في شعر الخنساء (رسالة ماجستير)، جامعة مؤتة، عمان، 2009.

– السيد، علاء الدين رمضان، ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا ، بحوث المؤتمر العالمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط ، 2014.

– فروي صليحة، شخصية البطل في السّيرة الشّعبية "سيف بن ذي يزن نموذجًا"،(رسالة ماجستير)، الجزائر، 2015.

المواقع الالكترونية

– إبراهيم جميل عطيّة، وصلاح عسى، صَكُّ المؤامرة، وعد بلفور www.kotobarabia.com

–www.aldiyarlondon.com

–www.moqatel.com (عبدالرحمن الدّاخل صقر قريش)
– أحمد موسى، الأغنية الشعبية الفلسطينية، ورقة أُلقيت في صالون أفنان دروزة الثقافي/ حديقة مكتبة بلدية نابلس،2007، www.wafainfo.ps/atemplate.aspx (وفا وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية).
– تغريبة بني هلال الكُبرى، النُّسخة الأصليَّة، www.mamnoo3ah.com
– حميد ولي زادة، علي خالقي، ظاهرة تجميد الرمز في الشعر العراقي المعاصر السندباد نموذجاً: drahvalizadeh@yahoo.com
– الحياة الجديدة، العدد 5545، الأحد 2011/4/10، www.alhya.ps.pdf
– شبكة الانترنت maqola.org
– ضرار أبو شعيرة، دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية، فكر ومقاومة،: www.wafainfo.ps
– فالح الحجية الكيلاني/ ديالي، شعراء صدر الإسلام القعقاع بن عمر التميمي،
– فيروز، أغنية يا ربعنا، كلمات وألحان الأخوين رحباني fairus.lastown.com
– الموقع الالكتروني، www.djelfa.info
– الموقع الالكتروني، https://www.alwatanvoice.com