تجليات التراث الأدبي وجمالياته في تجربة فوزي سعد عيسى الشعرية

عبد الرحيم حمدان

تاريخ الاستلام 2015/5/26م

تاريخ الاعتماد 2015/8/3م

ملخص:

يتغيا هذا البحث إلقاء الضوء على علاقة الشاعر" فوزي عيسى" بالتراث، إذ يتناول أهم المصادر التراثية التي استقى منها، وتعامل معها في شعره، وذلك من خلال الوقوف عند المحاور الآتية: تضمين النصوص الأدبية، والمعجم الشعري، واستدعاء الشخصيات التراثية الأدبية.

وقد توصل هذا البحث إلى أن علاقة الشاعر" فوزي عيسى" بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إليه؛ بصفته مصدر إلهام وإيحاء مهم، لا غنى عنه، كما أن هذه العلاقة لا تقوم على المحاكاة أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل تقوم على التفاعل العميق مع عناصره ومعطياته؛ قصد تطويرها، واستغلال طاقاتها وإمكاناتها الفنية؛ للتعبير عن التجربة الشعرية المعاصرة، وإيصال أبعادها النفسية والشعورية إلى المتلقي.

Abstract:

This research intends to explain the relationship between the poet " Fouzy Essa " and heritage. It investigates the heritage resources the poet used in his poetry through considering the following techniques: citation, recalling literary figures, and poetic dictionary. The research has found that the poet Fouzy Essa has a neatly close link to heritage as he considers it as an inspiring source of poetry. This link is not an imitation or a reproduction of heritage. Rather, it denotes deep interaction with the elements of heritage to improve this link and make much of its literary capabilities to express the contemporary poetic experience and to communicate its psychological and emotional dimensions to recipients.

مقدمة:

يمثل التراث بمصادرة المتنوعة معيناً لا ينضب, ومورداً دائم التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير؛ لما يحويه من فكر إنساني, وقيم فنية خالدة, ومبادئ إنسانية حية؛" لأن عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم، ما ليس لأي معطيات أخرى, حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحف بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي"(زايد، 137،1980).

والواقع أن عملية استلهام التراث وتوظيفه داخل السياقات الشعرية مسألة غاية في الأهمية؛ ذلك بسبب ارتباطها بالمتلقي، إذ إن مقدار تفاعل المتلقي مع القصيدة يكمن في شعرية توظيف الشاعر للتراث، وبما أن التراث مادة جاهزة للإفادة، فقد استطاع عدد غير قليل من الشعراء المبدعين توظيف التراث العربي، بكل أنواعه داخل منظومة نصوصهم الإبداعية.

ولا شك أن استيعاب الشعراء العرب المحدثين للتراث بأشكاله المتنوعة وتوظيفه في النص الشعري قد أصبح ظاهرة شائعة وسمة بارزة من سمات الشعر العربي الحديث، فما من شاعر عربي معاصر إلا ولجأ إلى توظيف معطيات التراث في أعماله، بحيث أصبح يشكل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشعري المعاصر، فاتكاء الشاعر على تراثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفرداً.

إن تعامل الشاعر مع التراث لا يعني نقله كما هو، أو إعادة صياغته أو تقليده؛ لأن مثل هذا العمل لا قيمة له، إنه يذكّر بالماضي، ولا يقدم أية حلول للمشكلات المعاصرة. وإنما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره" استخداماُ فنيا إيحائياً وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة"(زايد،1995 ،204).

وفي إطار هذا التعامل الإيجابي مع التراث، تأتي هذه الدراسة التي تتوقف عند تجربة أحد الشعراء المعاصرين الذين كانوا على صلة وثيقة بتراثهم، فأفادوا منه كثيراً في إغناء شاعريتهم, سواء على المستوى الفكري أم المستوى الفني، وهو الشاعر الدكتور فوزي سعد عيسى (1).

إن الدارس شعر هذا الشاعر يلحظ تنوع مصادر التراث بين: مصادر دينية، وتاريخية، وأدبية، وشعبية، وقد كان لهذه المصادر أثر كبير في تعميق تجربته الشعورية، وإغناء أدواته التعبيرية.

والناظر في أشعار فوزي عيسى يجد أن التراث الأدبي خيط ممتد في نسيج نصه، فهو مكون أصيل من مكوناته؛ إذ يعد من أكثر المصادر التراثية صلة والتصاقاً بنفسية الشاعر ووجدانه، فقد وفر له غير قليل من الوسائل والأدوات الفنية الغنية بالطاقات الإيحائية، وكان أكبر عون له على الإبانة عن مواقفه وعواطفه. إذ لا تكاد تخلو قصيدة له من إحالة إليه، سواء على مستوى الصياغة والتشكيل أو على مستوى الدلالة والرؤية.

ويمكن تفسير رجحان كفة التراث الأدبي لدى الشاعر فوزي عيسى بالعودة إلى المراحل المبكرة من عمره، فاهتمامه بالتراث الأدبي يرتبط بمحيطه الأسري، إذ كانت مكتبة الأسرة تعج بكتب التراث الأدبي، لاسيما دواوين الشعراء العرب القدماء والمحدثين، فضلا عن الثقافة الأدبية التي تشربها في مختلف مراحل تكوينه اللغوي، إذ إن" التراث الثقافي للأدب العربي يتسرب إلى الشاعر من حيث لا يدرى عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية، ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي في نصه الذي ينشئه . هذا النص . الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه"(اصطيف، 1996، 186).

وقد كان لعمل الشاعر أستاذاً جامعياً أثر كبير في تعميق اهتمامه بالتراث الأدبي ورفد تجربته الشعرية به، وفي قدرته على استلهام عناصره وتوظيفها في شعره.

ويعد المصدر الأدبي من المصادر التراثية الأساسية التي عكف الشعراء العرب المحدثون على استدعاء عناصر منها يثرون بها تجاربهم ومواقفهم الفكرية المعارضة. فهو النموذج الذي لا بد لأي شاعر لاحق أن يلم به معرفياً؛ حتى يتسنى له إبداع الأدب، وحتى يضمن لأدبه ولغته النمو والتطور، إذ لا يخلو أي شعر عظيم في أدب أي أمة من الأمم من هذه الرابطة التي تشد الشاعر إلى أجداده الشعراء كما يقول ت. س. إليوت (إليوت، د.ت،6). فضلاً عن كون التراث

[1]) ولد الشاعر فوزي سعد عيسى في محافظة البحيرة بمصر، سنة 1949م، وفيها تلقى مراحل تعليمه، وبعد أن حصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية عام 1978م، عمل أستاذاً للأدب العربي في كلية الآداب جامعة الإسكندرية، وجامعة الملك عبد العزيز بالسعودية. وقد أصدر أربعة دواوين شعرية هي: أحبك رغم أحزاني 1983، لدي أقوال أخرى 1990، وثقوب في ذاكرة النهر 1996 ، ولغة بلون الماء 1999، كما أصدر عدداً كبيراً من المؤلفات في الأدب العربي، وموسيقى الشعر والدراسات الأندلسية والدراسات النقدية، ونشرت له بحوث ومقالات وقصائد في كثير من الصحف والمجلات العربية، منها كتاب: تجليات الشعرية، والنص الشعري وآليات القراءة 1997 ، وصورة الآخر في الشعر العربي 2011 ، وغيرها.(http://webcache.googleusercontent.com).

الأدبي يمثل خلاصة مكثفة لتجارب أجيال من الشعراء والحكماء التي تثري القصيدة المعاصرة بالدلالات والمعاني العميقة، وتوطد العلاقة مع المتلقي الذي يحس بانتماء القصيدة المعاصرة إليه.

وممن وقف عليه الباحث من الشعراء الذين استلهم الشاعر فوزي عيسى أشعارهم نذكر منهم: امرأ القيس وعنترة، وزهير بن أبي سلمى، والشنفرى، والحارث بن أبي حلزة، وعمرو بن معد يكرب، ومجنون ليلى، وعمر بن أبى ربيعة، والمتنبي، وذا الرمة، والعرجي، وأبا العلاء المعرى، ومن شعراء الأندلس مثل: ابن ماء السماء، وولادة بنت المستكفي، والأعمى التطيلي، ولسان الدين بن الخطيب، ومن الشعراء المحدثين: إبراهيم ناجي، ونزار قباني، ومحمود درويش، ومن كُتَّاب الرواية العربية المحدثين الروائي عبد الرحمن منيف.

ومن يدقق النظر في دواوين الشاعر فوزي عيسى الأربعة يتبين له أن النص الأدبي يشكل المحور الرئيس في تضمينات الشاعر، إذ يُلحظ كثرة التضمينات الشعرية التي تكاد تستحضر ديوان العرب، وتفسر تجاربهم وأفكارهم وأحاسيسهم. فقد غطى الشاعر في تضميناته مساحة زمنية واسعة، حيث غاص بها في بحور التراث الأدبي العربي عبر العصور الممتدة من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث وما بينها من عصور، وما زخر به شعره من تضمينات لهذا الزمن الممتد.

ويبدو أن الشاعر كان مولعاً بالتراث الأدبي . قديمه وحديثه . ، إذ قرأ التراث الأدبي واستوعبه حفظاً وتمثلاً، حيث تطفو ثقافته الأدبية على سطح شعره، وقد تطلب تتبع أنواع التراث الأدبي وأشكال توظيف عناصره ومعطياته، وما تنطوي عليه من مضامين، أن يتناول هذا البحث بالدرس والتحليل تضمين النصوص الأدبية، واستدعاء الشخصيات التراثية، والمعجم الشعري، كما تطلب التنبيه على أن عناصر التراث الأدبي تتداخل وتتشابك ببعض المصادر التراثية الأخرى: كالمصادر التاريخية والدينية والشعبية، حتى ليصعب التمييز أحيانا بين عنصر وآخر.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن يسلك الباحث منهج التحليل الفني في دراسة الإشارات التراثية في النصوص الأدبية، ويبرز كيفية توظيفه لها، وتعامله معها، وأن ينظر إلى توظيف هذه الإشارات في ضوء "كلية" هذه النصوص، وليس على أساس أنها مجرد إشارات تنتمي إلى التراث، وتوظف نفعياً من جانبه. وقد قسم الباحث التراث الأدبي في شعره ثلاثة محاور هي :تضمين النصوص الأدبية، والمعجم الشعري، والشخصيات الأدبية، وسيتم تناولها بالدرس والتحليل على النحو الآتي:

أولا تضمين النصوص الأدبية:

يشكل التضمين مظهراً من مظاهر تفاعل النصوص وتداخلها ويقصد به هنا " تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر"(الزعبي،2000 ، 50).

ولا يخفى على الناقد المتخصص أن التراث الأدبي يعد من أقرب الأشكال التراثية إلى نفوس الشعراء المعاصرين، فشخصيات الشعراء هي أكثر الشخصيات الأدبية التصاقاً بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت ضمير عصرها وصوته؛ الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر(زايد، 1978 ، 138).

يقع تضمين النصوص الأدبية في الخطاب الشعري للشاعر فوزي عيسى على مستويين: أحدهما: التضمين المباشر: وهو تضمين النص بلغته التي ورد فيها مثل: تضمين الأشعار والأقوال المأثورة. والآخر: التضمين غير المباشر، وهو تضمين النص بروحه ومضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز.

ويبدو الشاعر من خلال تضمينه النصوص الأدبية في هذين المستويين متفقاً مع النص التراثي، أو معارضاً له، وأحياناً يكون هناك تشابك وتلاحم بين النصوص في الدلالة، على الرغم من تباعد المسافات الزمنية بينها. وسيتناول الباحث هذين المستويين على النحو الآتي:

أ. **التضمين المباشر:**

وهو أن يضمن الشاعر في نصه الشعري أبياتاً شعرية أو بيتاً أو جزءاً منه أو يستدعي مقولة أدبية مشهورة، ويجيء التضمين المباشر على ألوان متعددة هي على النحو الآتي:

1) **تضمين النص الشعري:**

ومن أشكاله تضمين الشاعر أبياتا شعرية في نصه الشعري ما صنعه في قصيدة بعنوان:"دع الآن ذكر الحمي" حيث جعل المقطع الأول من القصيدة عبارة عن ثلاثة أبيات لامرئ القيس، يقول في المقطع الأول منها(امرؤ القيس،1958، 66):

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه ... وأيقن أنّا لاحقانِ بقيصرا
فقلت له: لا تبكِ عينك، إنما ... نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا
وكنا أناساً قبل غزوة قرمل ... ورثنا الغنى والمجد أكبرَ أكبرا

وبعد هذه الأبيات الثلاثة يبدأ الشاعر قصيدته قائلاً:

دع الآن ذكر الدمى والدمن ... وخل الحنين... ولاتبكِيَنْ
ووِدّع هريرةَ أو فانْسَها ... ولا تبك ليلى ولا تطربنْ ....
ولا تصف الراح في دنّها ... ولا تقتنصها ولا تشربنّ...

وظف الشاعر في هذه القصيدة نص امرئ القيس كاملاً دون تحوير، أو تبديل، وأسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة، مستثمراً محور رحلته من أجل استرجاع ملكه الذي ضاع، وقد جاء تضمين الشاعر لأبيات امرئ القيس حاملاً دلالة مزدوجة: دلالة شخصية قائلها من جهة، ودلالة النص وما فيه من طاقات إنسانية وسياسية من جهة أخرى؛ الأمر الذي جعله يحقق بدلالاته" تفاعلاً حراً مع شفرات النص، مما ينتج عنه إثراء وتضمين لدلالة النص الشعري القديم"(مجاهد ، 1998، 155).

أما عن تضمين الشاعر بيتاً بتمامه، فقد تكررت صور هذا النمط من التضمين في غير مكان من دواوين الشاعر، حتى كادت تشكل خاصية من خصائص أسلوبه الشعري، إذ ضمن أربعة عشر بيتاً شعرياً كاملاً في دواوينه الأربعة. ومن هذا القبيل تضمينه بيتاً من أبيات الشاعر المتنبي التي لفتت بدلالتها أنظار الشعراء العرب المعاصرين، فوظفوها في أشعارهم وهو بيته الذي يقول فيه(المتنبي، 1964، 173):

نامـــتْ نـــواطيرُ مصـــرَ عـــن ثعالبهـــا وقـــد بَشِـــمْنَ فمـــا تَفْنـــى العناقيـــدُ

فقد ضمن الشاعر بيت المتنبي الشهير في قصيدته "مكاشفة" التي يخاطب فيها محبوبته وطنه مصر، حيث رمز بالنواطير إلى القادة والزعماء القائمين على تسيير الأمور، ورمز بالثعالب إلى المراوغين الذين نهبوا خيرات الأمة، وبددوها وحرموا منها أهلها، إنه يذم النواطير؛ لأنهم ناموا عن ملاحقة الثعالب، وقد جعلهم مشاركين تماما قي الجريمة مع هذه الثعالب.

لقد كان بيت المتنبي المكتنز بالدلالات مادة أساسية بنى عليها الشاعر فكرته المعاصرة، واستمد منها عناصر صورته التي تتمثل ملامحها في رسم صورة للواقع الراهن للأمة العربية، وبعد تضمين هذا البيت يأتي قول الشاعر في قصيدته "مكاشفة"(عيسى،84،1990 ، 85):

والآن يا حبيبتي أراكِ رثة الثياب / هتيكة الإزار/ يشل خطوك الثقيل ما حملته من الأوزار/ وخلفك الجياع متعبين.. تائهين/ وحولك الحراس نائمين.. متخمين / وعند بابك الثعالب المراوغة / فهل تراك . بعد . تبصرين.. تحذرين!!

يصور الشاعر في هذه الأسطر أزمة الإنسان العربي المعاصر، ذلك أن أمور الوطن أسندت إلي زعامات قد انغمست في الترف والملذات، فبددت خيراته ومقدراته، في الوقت الذي يعاني فيه أبناء الشعب حياة الشقاء والعوز. وقد عبر الشاعر عن تلك المضامين بإحساس صادق" تمتزج فيه ذات الشاعر بمحبوبته وطنه في حنان وارف الظلال، يتغنى بعذابات الوطن وجراحه، وبأشواقه وطموحاته، ويتشوف معه إلى فجر الخلاص"(الورقي، 12،1990).

إن رسالة الشاعر تتجسد في هذه الأسطر في تناوله قضايا واقعه وهمومه؛ قصد تعرية هذا الواقع تعرية تكشف مساوئه، منطلقاً في ذلك من التزام واضح بقضايا أمته وعصره ومسئوليته تجاه عصره وواقعه بغية التبصير والتحذير.

وقد يعمد الشاعر أحياناً إلى توظيف بيتٍ من الشعر بكامل كيانه محدثاً فيه نوعاً من التحوير مع النص الغائب، كأن يقوم بحذف بعض مفردات النص؛ لتكون أقدر على إنتاج الدلالة، وأغنى في البوح بتجربته الذاتية ، كما فعل في قصيدته " وهج الأسنة " ، التي صور فيها تخاذل الأمة العربية عن نصرة المناضلين وتركهم وحيدين في ساحة الجهاد ، يقول في مطلع القصيدة مخاطبا أحد المجاهدين(عيسى،1999 ،79):

ما دلّهم أحد عليكَ / وأنتَ في الميدان / تلعبُ بالأسنة/ تستضئ بنور سيفكَ/ والمها ترنو إليك / وذهب الذين تحبُّهم/ وبقيتَ مثل السيف.

يستحضر الشاعر في السطرين الأخيرين بيتاً للشاعر عمرو بن معد يكرب، وفيه يقول(يكرب، 66،1971):

ذهـــــــب الـــــــذين أحـــــــبهم وبقيـــــت مثـــــل الســـــيف فـــــردا

ليصور حاله مع قومه الذين خذلوه وتركوه نهباً للغرباء يعاني الوحشة والوحدة، ويجد القارئ أن تجربة الشاعر المعاصر وموقفه النفسي والشعوري يتماهى مع تجربة الشاعر القديم في إظهار الحزن على فقدان الأحبة؛ ليرتكز على ما يثيره هذا البيت من أحاسيس ومعان في التعبير عن تجربته الخاصة .

بيد أن النص الحاضر يغاير النص الغائب، إذ أسقط الشاعر المعاصر على تجربته بعداً سياسياً، يتمثل في تخلي الأهل عن مناصرة المجاهدين المناضلين في سبيل تحرير المقدسات وتطهيرها من دنس المحتلين، في زمن العجز والتخاذل العربي، زمن انحسار البطل العربي، وانحسار الكرامة والنخوة العربية.

وجاء حذفه للفظ " فرداً " من البيت الغائب؛ ليعبر عن موقف "الإنسان الوحيد " الذي يشبه السيف؛ دلالةً على الصمود والمضاء والقوة، إذ إن ذكره في النص الحاضر يضعف من قدرته على الإيحاء بالدلالة التي يريد الشاعر أن يبوح بها.

وفق الشاعر في دعم توظيفه للنص الغائب، عن طريق انتقاء الألفاظ التراثية الخصبة بإمكانات الإيحاءات، ووسائل التأثير القادرة على البوح بالجو النفسي والفكري، وتجسيد صورة المناضل المجاهد في هذا الزمان؛ لتضفي عليه قداسة وأصالة عراقة مثل تعبيرات: "أنت في الميدان، تلعب بالأسنة، نور سيفك، مثل السيف"، ولم تأت هذه الألفاظ مستقلة عن النص ؛ وإنما كان لها قيمتها الفنية والبنائية في سياقاتها التي وردت فيها.

وقد يلجأ الشاعر إلى تضمين **شطر بيت من نص شعري قديم**، ويدخله في تفاعل نصيّ جديد، يقول في قصيدة له بعنوان " الحب والرماد "(عيسى، 1984 ، 55):

الحبُّ في هذا الزمانْ /غدا غريبَ الوجهِ واللسانْ/ يبدو كطفلٍ تاه في الزحامْ / وصار يبكي كاليتيم غربتَه / ولم يَعُدْ له في أرضنا مكانْ.

استدعى الشاعر في النص السابق قول الشاعر المتنبي في مطلع قصيدة " وصف شعب بوَّان " التي عبر فيها عن إحساس الإنسان العربي الغريب في بلادٍ لا ينتمي إليها لساناً ولا يداً ولا وجهاً، حيث يقول(المتنبي، 1964 ، 247):

مَغـــاني الشِّـــعْب طِيبـــاً فـــي المغـــاني بمنزلـــــة الربيـــــعِ مـــــنَ الزمـــــانِ

ولكـــــنَّ الفتـــــى العربَـــــي فيـــــها غريـــــبَ الوجِـــــه واليـــــدِ واللســـــانِ

عبر الشاعر في هذه الأسطر عن تجربته الذاتية، تجربة الغربة في الحب، حيث اتحد النصّ الحاضر مع النص الغائب في التعبير عن الإحساس بالغربة، وما يتولد عنها من مشاعر الحزن والضياع والتردد والتوتر. بسبب إفلاس القيم، وسيطرة المادة والآلة على أحاسيس الناس وعلاقاتهم الإنسانية.

نجح الشاعر في تجاوز التضمين النصي، وحولّه إلى تفاعلٍ، وظف فيه التجربة القديمة، وأعاد خلقها من جديد بما يتناسب وتجربته النفسية. وجاء تصرف الشاعر في تركيب شطر بيت المتنبي موفقاً. حيث حذف لفظة " اليد " ليستقيم الوزن من جهة، ولكون الاكتفاء بلفظتي:" الوجه واللسان" أقدر على البوح بمشاعر الحب وأحاسيسه لدى المحبين من ذكر تلك اللفظة من جهة أخرى.

تآزرت وسائل التعبير الفنية المتنوعة من: لغة موحية، وقيم موسيقية غنية، وصور شعرية مترابطة في رسم " صور كلية نامية تقدم مرحلة من المراحل الانفعالية للتجربة العامة، وهي تجربة " الحب والرماد"(عيسى، 1984 ، 17).

ومن القصائد التي استدعى فيها الشاعر شطر بيت شعري شهير قصيده" خروج " حيث يقول فيها (عيسى، 1996 ، 66):

تشوهتْ مَلامحي/ مُذْ تاه جَدي / واستباحَ سارقوه كَرْمتي / (هذا أوان الشد فاشتدي / ولا تتشتتي) / هم باعدوا بيني وبينكِ/ صادروا لغتي/ أراقوا صبوتي / سملوا بوادي الخوف عيني .

تقوم هذه الأسطر على استحضار قول الراجز(البكري، 1983 ،1 / 404) [2]

هـــــذا أوان الشـــــدِّ فاشـــــتدي زِيَـــــمْ قـــــد لفَّهـــــا الليـــــل بِسَّـــــواق حُطِـــــمْ

جاء توظيف هذا الشطر؛ ليصور واقع الأمة العربية الراهن حيث تشوهت هويتها، واغتصبت أرضها، وحادت عن القيم العربية الأصلية، واتبعت قيماً غير قيمها، وأصبح ضعفها وانحلال عزيمتها يغري بها كل طغاة الأرض.

وللتخلص من الوهن والخوف والتشرذم والتناحر، والخروج من الوضع الراهن الكابي للأمة العربية، يرى الشاعر أن هذا الوقت هو أنسب الأوقات للتمسك بالوحدة، فهذا زمان التوحد، والأخذ بأسباب القوة والمنعة؛ لكي تستعيد الأمة هويتها ومقدساتها.

حاول الشاعر أن يدخل تغييراً طفيفاً على شطر البيت، فاستبدل أسلوب النهى " ولا تتشتتي بلفظة " زيم"(2)؛ لأن أسلوب النهى أقوى في الدلالة على الوحدة، وأقدر على تركيز المعنى وتعميقه؛ ولكونها تجد تجاوباً نغمياً مع كلمتي " الشد ، اشتدي".

استخدام الشاعر في النص السابق أسلوب" **الاعتراض بالتراث**" الذي يعد شكلاً من أشكال توظيف التراث في القصيدة العربية الحديثةً، ويقصد به: قطع نسق الصياغة بمقطع اعتراضي يتضمن إشارة أو حدثاً أو نصاً شعرياً تراثياً. إذ إن لهذا الأسلوب " قيمة أسلوبية من حيث يتولد فيه اللامنتظر من خلال المنتظر، كما تكون له قيمته الإيحائية في توكيد مغزى النسق الصياغي، وتعميق مراميه"(أحمد، 1979 ، 24).

ففي الأسطر السابقة نجد أن النص الغائب قد أحدث قطعاً مفاجئاً، إذ تحول الخطاب من الأسلوب السردي للمتكلم إلى أسلوب الخطاب المباشر" هذا أوان الشد فاشتدي ولا تتشتتي"، مستخدماً أسلوب الالتفات، حيث يتوجه بخطابه الشعري إلى أمته العربية. وما إن تنتهي تلك اللحظة حتى يلتفت فيها الخطاب مرة أخرى إلى أسلوب المتكلم الذي تحاصره الغربة والوحدة والخوف.

وأحياناً يعمد الشاعر إلى تضمين **جزء من بيت شعري قديم**، ويتصرف فيه بما ينسجم مع موقف الشاعر وغايته، بحيث يترك الشاعر نظام الدلالة الخاص به يتحاور ويتفاعل مع نظام الدلالة الخاص بالقصيدة على نحوٍ يترك بصماته واضحةً على النص الجديد. ومن أمثلته عند الشاعر قصيدته" طللية" التي جاء في مقدمتها(عيسى، 1996، 21):

قفا نبك أطلال الأحبة / والوطنْ / رحلوا / فأقوي القلبُ بعد همو / وأرَّقَه الشَّجنْ

يستثمر الشاعر في هذه الأسطر افتتاحية معلقة امرئ القيس التي يقول فيها(امرؤ القيس ،1958، 135):

قفـــا نبـــك مـــن ذكـــري حبيـــب ومنـــزل بســـقط اللـــوى بـــين الـــدخول فحومـــل

[2]) زِيَمُ :اسم فرس ، وينسب هذا الرجز إلى الحجاج بن يوسف الثقفي في خطبته حين دخل العراق، والواقع أن الكتاب اختلفوا حول قائله ، وقد أصبح هذا القول مضرب مثل (البكري، 1983، 1 / 404).

فما أن يشدو الشاعر" قفا نبك" حتى نسمع الصدى القادم من أعماق الماضي الغابر، وتتجلى أمامنا صورة الشاعر امرئ القيس، وقد وقف على أطلال المحبوبة، بعد أن فارقت المكان، مستدعياً ذكر أطلال الأحبة التي درست، والأوطان التي سلبت، وشرد أهلها واستوطنها الغرباء، بعد أن جرعوهم كئوس الذل والهوان.

وقد استغل الشاعر هذا الجانب نص امرئ القيس؛ ليصل من خلالها إلى الدلالة التي يسعى إلى البوح بها، وإلى تجسيد رؤيته وموقفه الذي يعادل فيه واقع حالنا المعاصر الذي قسمته جراحات التناحر والاقتتال، ووسم في كثير من الحالات بالتراجع عن مستوى الحضارة التي ارتقت إليها الأمم الأخرى.

ويتفق النص الحاضر مع النص الغائب في اللفظ ويختلف معه في الدلالة، فإذا كان الشاعر امرؤ القيس يبكي فراق الأحبة وغيابهم، فان الشاعر المعاصر يبكي ماضي الأمة العربية وأمجادها التليدة، وما حققته من منجزات حضارية خالدة من ناحية، ويبكي الواقع الكابي لأمتنا المعاصر، وما آل إليه حالها من ذل وهوان وضعف وتفككٍ، جعلنا أيتاماً على موائد الطامعين في أرضنا ومقدراتنا، حتى غدا شرف الأمة وكرامتها مستباحاً من كل الغرباء، وقد عبر الشاعر عن هذه المفارقة في غير مقطع من مقاطع قصيدته " طللية " حيث يقول(عيسى،1996، 24):

وطني الذي قد كان ../ صار الآن غانيةً/ تبيع وصالَها للروم / والغرباءِ،/ تصبغُ وجهَهَا.. / ما ضرَّها / أنْ تُستباح وتُمْتَهَنْ!

وقد اختار الشاعر لقصيدته عنواناً هو:" طللية" وهذا العنوان يحمل دلالة تراثية خاصة، تعكس غاية الشاعر من تضمين النصوص في إطارها الأدبي، وإعادة صياغتها؛ للتعبير عن رؤيته وتجربته؛ ليصل من خلال تضميناته العديدة المتداخلة إلي الدلالة التي يسعى إلي البوح بها، والموقف والرؤية في الواقع السياسي العربي الذي يسعى لربط الحاضر والماضي، " وهكذا يستطيع العنوان إذا اختير بدقة أن ينقلنا منذ البداية إلى عالم النص وأجوائه، وكأنه نص موازٍ للنص الأصلي" (عيسى،24،1996).

وفي قصيدة أخري يستثمر الشاعر جزءاً من بيت شهير، ويوظفه للبوح ببعد من أبعاد تجربته الشعرية المعاصرة، مستخدما في ذلك أسلوب" الاستيحاء العكسي"، يقول في قصيدة "هوامش على لامية العرب"(عيسى، ،1996 8،):

قيل: والبيدُ؟! / قلت: خلّوا مطيَّكُمْ../ ولا تُقيموا صدوَرها / لم تعد هندُ موطني.. / شوَّهتْ وجهَها القبائلُ / ألبستْها عصائبَ الخوفِ / أرضعتها الخرافاتِ /أسكنتها الجحورَ / فاستكانتْ.

استثمر الشاعر في هذه الأسطر مطلع قصيدة الشنفرى التي يقول فيها(الشنفرى، ،1964، 23):

أقيمـــوا بنـــي أمـــي صـــدور مطـــيكم فـــإني إلـــي قـــوم ســـواكم لأميـــل

استدعى الشاعر الملامح التراثية لشخصية الشنفرى التي ترمز إلى العزة والإباء ورفض الضيم، فإذا كان الشنفرى قد قرر الرحيل عن ديار قومه والانفصال عنهم، رافضاً بقاءه على الذل والمهانة، فإن الإنسان العربي المعاصر قد ركن إلى البقاء على ما هو عليه من ذل ومهانة وخوف، فاستكان، ولم يفكر في البحث عن أسباب العزة والكرامة.

وقد وظف الاستيحاء العكسي عن طريق إدخال تحوير مقصود على النص، ويقصد بالاستيحاء العكسي" استخدام الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي للشخصية"(زايد، 1978 ، 255). إذ تحول به إلي نقيض مدلوله التراثي؛ بهدف توليد مفارقة تعبيرية يوظفها لإزالة وضع معاصر مناقض لمدلول النص التراثي، بأسلوب

فيه تهكم مرير وسخرية لاذعة، وقد أسقط عليه دلالات معاصرة، تتمثل في إدانة تقاعس الأمة العربية عن اللحاق بركب الأمم المتقدمة، ورفع الجور عن كاهلها، ونزع الخوف من نفوس أبنائها.

وفي هذا المقطع من القصيدة يرى المتلقي كيف وحَّد الشاعر بين صورة الواقع الراهن الذي يريد أن يعبر عنه، والصورة التراثية التي عكسها؛ لتماثل واقعه؛ ولتعطيه بالتالي عمقاً وأبعاداً جديدة من خلال استحضار الحالة التراثية، وإعادة تشكيلها من جديد، يظل حاملاً للحالة التراثية ودلالتها، وينحل في الوقت نفسه في النص الجديد فيثريه ويعمقه.

ومن أشكال تضمين النصوص الأدبية عند الشاعر فوزي عيسى استحضاره نصاً شعرياً غائباً، وتوظيفه في النص الشعري الحاضر، كما نجد ذلك في عدد من قصائده الآتية: " مقاطع من رسالة حزينة" ، و"زفرة الفارس الأخيرة " و" اشتباك".

فالقارئ لقصيدته " مقاطع من رسالة حزينة" يلحظ بسهولة حضور قصيدة نزار قباني " اختاري" (قباني، 1993 ، 460)، وكذا الشأن في قصيدته "زفرة الفارس الأخيرة "، إذ يقع فيها القارئ على نص شعري قريب العهد نسبياً هو قصيدة محمود درويش" أنا واحد من ملول النهاية " من ديوانه" أحد عشر كوكباً"(درويش، 1994 ،481 ، 482)، أما قصيدته " اشتباك" ، فتتبدى فيه ملامح عدة نصوص شعرية تراثية أهمها قصيدة زهير بن أبي سلمي. ففي المقطع الأول من قصيدته" اشتباك "نجده يعبر عن تجربة ذاتية تأملية ، يقول الشاعر(عيسى،1999 ،8):

ولمـــا دخلـــت الخـــدر يومـــاً بمفـــردي تكشـــف بـــي مـــا كـــان مـــن قبـــل خافيـــا
رأيـــت الـــذي مـــا لـــم تكـــن أعيـــن رأت ولا فـــاح مـــن عطـــر أهـــاج خياليـــا
ألا ليـت شـعري هـل يـرى النـاس مـا أرى مـن الأمـر أو يبـدو لهـم مـا بـدا ليـا
تأبطـــت ســـري واختزنـــت معـــارفي وســـرت شريـــد الفكـــر أرثـــي لحاليـــا

ففي المقطع الأول تضمين صريح من معلقة امرئ القيس التي يقول فيها(امرؤ القيس ،**1958** ، 115):

ولمـــا دخلـــت الخـــدر خـــدر عنيـــزة قالـــت لـــك الـــويلات إنـــك مرجلـــي

وقد استدعى الشاعر البيت الثالث من مقطعه الأول بيتا تاما من أبيات زهير التي تذكر المتلقي بتأملات هذا الشاعر وفلسفته في الحياة، وهي توافقها في الوزن والقافية وهو قوله(ابن أبي سلمى، د.ت، 89):

ألا ليـت شـعري هـل يـرى النـاس مـا أري مـن الأمـر أو يبـدو لهـم مـا بـدا ليـا

وضمَّن بيته الأخير ألفاظا وتراكيب استوحاها في إشارة خاطفة إلى بيت الشاعر الأندلسي "يحيى الغزال" الذي يقول فيه(المقري، 1988 ،205):

ولمـــا رأيـــتُ الشـــربَ أكـــدتْ ســـماؤها تأبطـــتُ زقـــي واحتســـبتُ عنـــائي

يستثمر الشاعر هنا أجواء النص الذي يعارضه، وقد تخلي عن ضوابط المعارضة وأخذ يعيد تشكيله بما ينسجم وخصوصية تجربته، فهو لا يتتبع المعاني؛ لينسج على منوالها، بل يستثمر تجربة النص المعارض وأفكاره وأحاسيسه؛ لخدمة ما يريد البوح به من قضاياه الشخصية.

وما أن ينتهي المقطع الأول حتى ينتقل الشاعر إلى مقطع آخر يختلف عن سابقه في الوزن والصياغة، وهذا ما يؤكد أن المعارضة هنا لم تكن مقصودة لذاتها، يقول الشاعر(عيسى،1999 ،86):

أية أسرارك تلك المَضنيةْ/ هلا وصلت حبلها بحبليةْ /حتى أرى ما قد رأيت قبليه /لأستعيد لحظتي المولية

فإلى جانب المفارقة بين الإطار العمودي للمقطع الأول والإطار التراثي المشطور للمقطع الثاني نرى أن أولهما من وزن الطويل بإيقاعه الجليل ونبراته الرزينة التأملية الهادئة، وقافيته المطلقة التي توحي بامتداد الرؤيا واتساعها، على حين جاء الثاني من وزن الرجز ذي الطابع النثري، وقافيته المقيدة التي تشي بالأحاسيس والانفعالات المكبوتة التي لم يستطع الشاعر البوح بها، حيث تجذبنا صياغة النص الغائب إلى عبق التراث وظروف تجربته، في الوقت الذي يشير النص الحاضر إلى معاصرة الشاعر وخصوصية وسائله وظروف تجربته الذاتية.

من الملاحظ أن الشاعر استدعى النصوص التراثية في المقطع بشكل يكاد يتلاحم تماماً مع بنية النص الحاضر، بحيث لا يستطيع القارئ معه أن يفصل بينهما، وليس ذلك إلا نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى.

3 – توظيف النص القرآني:

وبالإضافة إلى تضمين الشاعر النصوص الشعرية، فقد لجأ إلى توظيف نصوص أخرى؛ لإضفاء الطابع التراثي على الشكل، منها الاقتباس من القرآن الكريم، فشاع النص القرآني الذي يتبدى في استلهام النظم القرآني, وبناء الجملة القرآنية، يقول في المقطع الأول من قصيدته ثقوب في ذاكرة النهر بعنوان "اشتهاء"(عيسى،1996، 80):

في البدء كان وابلٌ.. فصيّبٌ.. / فَطَلٌ../ تبرَّجت حقولُ الشَّمسِ،/ أورقَ الجمادْ / واخضوضرتْ في راحتي المروجُ..

ترددت في هذه الأسطر ألفاظ مقتبسة من النص القرآني مثل: "في البدء كان وابل.. فصيّب.. فطل.." وهو اقتباس من الآية الكريمة" وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاء مَرْضَاتِ اللّهِ وَتَثْبِيتًا مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ "(البقرة: 265)، يجد القارئ أن المفردات والعبارات القرآنية تتعانق مع الصور الشعرية البارعة؛ لنقل تجربة الشاعر الخاصة.

وفي قصيدة "الغناء في غابات العوسج "يتكرر لجوء الشاعر إلى استلهام النص القرآني: مفرداته وتراكيبه بصفته وسيلة فنية تعين الشاعر في التعبير عن رؤيته الفكرية، وموقفه الشعوري(عيسى،1999، 45):

لِمَن الغناء... وهذه الغابات في آذانها وقرٌ/ وفي قسماتها لغة التجهم / وانبثاق العوسج الممتد في حلقومها / وهي لا تبالي بالغناء/ وتنتشي لمصارع الأطيار/ تعشق آهة الغزلان وهي تجود / بالنفس الأخير.

امتص الخطاب الشعري في هذه الأسطر النص القرآني "وَمِنْهُمْ مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْراً"، على مستوى الصياغة والتشكيل بعد تخليصه من سياقه الأول، وتوظيفه في سياق جديد؛ ينتج المعنى القرآني مضافاً إليه بعداً جديداً هو إحساس الشاعر بالمرارة والحزن لواقع الأمة العربية الأليم، التي لا تصغي فيه لصرخات المخلصين من أبنائها ونصائحهم، وكأن نداءاتهم صرخة في واد؛ الأمر الذي جعل المفردات والتراكيب الشعرية المستمدة من النص تكتنز بكم هائل من الإيحاءات الخصبة، وقد دعم الشاعر النسق القرآني بالرموز والصور الشعرية والأنساق التعبيرية ذات الدلالات الإيحائية المتنوعة من مثل: لمن الغناء؟، الغابات في آذانها وقرٌ، لغة التجهم، العوسج في حلقومها، مصارع الأطيار، آهات الغزلان، بالنفس الأخير.

ومن يتأمل استدعاء الشاعر للنصوص القرآنية السابقة يتبين له أنه لم يكن يُقصد من استدعائها إبراز الأحداث المرتبطة دلالياً بها؛ وإنما يُقصد من وراء ذلك الإفادة من النهج القرآني في بناء الجملة والعبارة؛ الأمر الذي يضفي على الخطاب الشعري نوعاً من القداسة والجلال والسمو.

ب . التضمين غير المباشر

تعد الإشارات والتلميحات من التقنيات الفنية التي يستخدمها الشعراء في توظيف النص التراثي، وتتمثل في استيحاء النص بروحه ومضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز، دون التصريح به تصريحاً مباشراً، فيجعله الشاعر كامناً تحت سطح القصيدة " وفي هذه الصورة من صور التوظيف تظل المعطيات التراثية حاضرة في وجدان المتلقي لخلفية تراثية للتجربة المعاصرة خلفية تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها" (زايد، 1980، 111) .

وإذا كانت صور تفاعل الشاعر مع النص الأدبي فيما سلف ظاهرةً نسبياً، بفعل الصياغة الشعرية التي تتداخل تداخلاً ما في النص الحاضر، فإن ثمة صوراً أخرى يكون فيها هذا التفاعل أكثر خفاء، ويمكن الإشارة هنا على سبيل المثال إلى قول الشاعر في قصيدة " لا تلمني"(عيسى،1999 ،72،73):

يا رفيقي/ طائر الأشواق/ ما عاد يغرد/ كل ما غناه بالأمس/ تلاشى .. وتبدد/ أصبح الآن وحيداً/ شارد الخطوة مكمد/ تائهاً يبحث عن ألفٍ/ نسي ما كان أوعد.

يدرك القارئ أن النصّ الغائب الذي يكمن وراء هذه الأبيات هو نص الشاعر"إبراهيم ناجي" في قصيدته "الأطلال". وواضح أن التضمين قد تم على مستوى المعني وتجربة الحب، وعلى مستوى موسيقى الشعر، فضلاً عن أننا نجد لصياغة الشعر أو لغته أثراً في النصّ الحاضر، حيث يكون في مكنة المتلقي أن يستنبطه استنباطاً من إشارات النص وتلميحاته.

ويمكن الإشارة هنا على سبيل المثال إلى قول الشاعر في قصيدة " تحولات الطائر الغريب" (عيسى،1999، 50):

لم يعد في ثياب الكهولة / يبصر غير انكسار السؤالِ / يحاصرهُ الوقتُ/ لا شيءَ ../ غير التقاطِ/ الحصى/ وافتيالِ الرمالِ/ وسربِ الغرابيبِ/ حول المدى وُقَّعُ..

إن النص الغائب الذي يكمن وراء هذه الأسطر هو قول ذي الرمة(ذو الرمة، 1964 ، 89):

أخط وأمحو الخط ثُم أُعيده بكفي والغربان في الدار وُقَّعُ

لقد استحضر الشاعر هذا النص؛ ليعبر عن تجربة ذاتية ذات أبعاد نفسية وشعورية تتجسد في إحساس المرء الذي تقدمت به السن، ووصل إلى مرحلة الكهولة بالوحدة والفراغ، وما يتولد عنها من ملل وسأم. ومن الواضح أن التضمين هنا جاء في صورة من صور الإشارة الصريحة، فالنص الحاضر لا يزال يحتوي ألفاظاً صريحة، تدل على النص الغائب مثل: التقاطِ الحصى، افتيالِ الرمالِ، سرب الغرابيب، وُقَّعُ.

وفي مكان آخر يحاول الشاعر أن يستحضر النصوص التراثية مستثمراً أسلوب الإشارات والتلميحات. ناقلاً القارئ إلى أجواء الماضي التي تتناسب وحالته النفسية والفكرية، ففي قصيدة " هوامش على لامية العرب" يقول،(عيسى،1996 ،9):

لم يعد يشغلُ القبائل / أن تلحق بالركب../ آثرتْ أن تهتك الشمسَ/ بالحُداءِ../ أن تشمَ العرار.. / أسلمت وجهها / للظلام.. / وأرخت سدولها.. / ثم.. نامت..

حفلت الأسطر السابقة بتضمين أربعة نصوص تراثية، سعى الشاعر من خلالها إلى نشر عبق التراث، معتمداً على الإشعاعات التي تحملها الإشارات والإلماحات اللفظية التي توحي بمضمون النص الشعري.

فحين يصور الشاعر واقع الإنسان العربي الراهن، وتخلفه عن ترسم خطى الشعوب الناهضة التي تتسارع في سبيل التقدم والبناء فكرياً ومادياً، معتمداً في ذلك على ما له من تاريخ مجيد، وحضارة زاهرة مشرقة، فإنه يوظف بعض المعطيات التراثية توظيفاً عكسياً في صورة تهكم مرير، وسخرية لاذعة، مسقطاً عليها أبعاداً سياسية من أبعاد تجربته المعاصرة، بغية استنفار همم العرب المتقاعسة، واستنهاض عزائمهم الخائرة.

فقول الشاعر(عيسى،1990 ،14): **آثرتْ أن تهتك الشمس بالحُداء**..مستوحى استيحاء عكسياً من قول بشار بن برد(بشار، 1996 ، 54).

إذا مـــا غضـــبنا غضـــبه مضـــرية هتكنـــا حجـــاب الشـــمس أو تقطـــر دمـــا

وقوله : **أن تشم العرار** .. مستدعى استدعاء من قول المتنبي(المتنبي،39،1964):

تمتـــع مـــن شـــميم عـــرار نجـــد فمـــا بعـــد العشـــية مـــن عـــرار

وقوله: **أسلمت وجهها للطلا / وأرخت سدولها** مستوحى من قول امرئ القيس(امرؤ القيس،**1958**، 78):

وليـــل كمـــوج البحـــر أرخـــي ســـدوله علـــيّ بـــأنواع الهمـــوم ليبتلـــي

هذا الحشد من الإشارات والإلماعات التراثية التي تضمنها هذا المقطع قد أكسب تجربة الشاعر أصالة وقداسة، وجعلها أكثر التصاقاً بنفس المتلقي، فضلاً عن كونه" يكسب الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول، حيث يجعلها تتعدى حدود الزمان والمكان ويتعانق إطارها الماضي مع الحاضر"(زايد، 1995، 137).

ومن الأبيات التراثية التي وظفها الشاعر في شعره بشكل جيد دون الإشارة إليها صراحة مطلع موشح لسان الدين ابن الخطيب، يقول في قصيدة "زفرة العربي الأخيرة" (عيسى،1999 ،72،73):

غرناطة هوتْ/ كما هوت بالأمس قرطبةْ/ وغيرها الكثير من حواضر البلادْ / سحابة عظيمة تمددتْ/ وأرعدتْ .. وأبرقتْ / وجادت السماء بالبكاءْ/ فقد مضى زمان وصلنا الرطيبْ/ وضاع في الزحام صوتها الطروبْ /تلك الفتاة القرطبية المنعمةْ.

فقد استدعى الشاعر في النص السابق مطلع هذا الموشح التي يقول فيه (المقري، 1988 ، 205) :

جـــادك الغيـــث إذا الغيـــث همـــى يـــا زمـــان الوصـــل بالأنـــدلس

لـــم يكـــن وصـــلك إلا حلمـــا فـــي الكـــرى أو خلســـة المختـــلس

استدعى الشاعر مطلع هذا الموشح؛ لأداء وظيفة إيحائية وفق مقتضيات السياق الشعوري والنفسي الذي وظف النص في إطاره، وأسقط عليه بعداً سياسياً من أبعاد تجربته المعاصرة.وأدى رسالته في التبصير والإنارة، إنه يستشرف المستقبل، فهل هناك من يعي؟! إنها زفرة الشاعر الأخيرة. إن سقوط مدينة غرناطة وقبلها مدينة قرطبة بأيدي الفرنجة يعادل في زماننا سقوط القدس الشريف بأيدي اليهود، وبغداد بأيدي القوات الأمريكية، وإن لم تعِ الأمة العربية دروس التاريخ، فإن هناك عواصم أخرى ستسقط بعدهما لا محالة .

تحلل مطلع الموشح في نص الشاعر بما يلائم شعوره بمرارة التاريخ، بعدما انكشف الحجاب مع مرور الزمن عن انهيار أسطورة الماضي التي تحطمت على صخرة الهزيمة الحاضرة، ويحس القارئ من خلال نسيج القصيدة وسياقها أن الشاعر وظف الإشارة التراثية بطريقة بارعة جعلها تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، في الوقت الذي لا يفقدها هذا التركيز القدرة على البوح والإثارة.

2) تضمين أقوال ومأثورات نثرية:

هنالك أقوال ومأثورات نثرية وظفها في شعره؛ لما تنطوي عليه من الدلالة التي تعادل واقعه المعاصر، ولما تكشف عنه من مواقف نحن بحاجة إلى استحضارها من أجل شحذ الهمة، وأخذ الحيطة والعظة والعبرة من التاريخ. ومن المقولات التراثية التي استدعاءها الشاعر في نصوصه الشعرية ما جاء في قصيدة" زفرة العربي الأخيرة"(عيسى،1999، 73):

هــذى خيــولُ طــارقٍ تعــاودُ الصــهيلْ وصــــوتُهُ يزلــــزلُ البطــــاحَ والســــهولْ

البحر من ورائكم وأسهم العدو في صدوركم ولــيس ثــمَّ غيــر النصــر مــن بــديلْ

المتأمل في هذه الأسطر يجد تشابهاً في الوظيفة والشكل مع عبارة طارق بن زياد في خطبته عندما هَمَّ بدخول الأندلس، التي جاء فيها:" أيها الناس، أين المفر؟ البحر وراءكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر..."(المقري،1988 ، 112)،

وقد وظف الشاعر هذه الخطبة مع إدخال بعض التغييرات في مفرداتها، لكنها لا تؤثر في الدلالة الوظيفية.

وهناك من المقولات النثرية التي أصبحت من كثرة دورانها على ألسنة الناس مثلاً شعبياً نظير" إذا كان الكلام من فضة، فالسكوت من ذهب"، يقول في قصيدة السأم(عيسى،1984 ،94):

هذا زمان الزيف والنفاق / كلامنا نفاق / وعشقنا نفاق/* وحزننا نفاق/ آثرت أن أكون صامتاً/ فإن يك الكلام فضة / فالصمت من ذهب / والصمت أولي / الخطى / لأصدق الكلم.

حاول الشاعر أن يستخدم مقولة:" إذا كان الكلام من فضة، فالسكوت من ذهب"؛ ليعبر عن تجربته الخاصة في مجال الحب، فهو يرى أن الحب في هذا الزمان أصبح زيفاً ونفاقاً؛ الأمر الذي جعل الشاعر يصاب بالسأم والضجر، فلم يعد أمامه من مفر إلا الهروب إلى عالم الصمت،والواقع أن هذه المقولة التراثية، لم توظف توظيفاً فنياً، بل إن الهدف من استدعائها قد اقتصر على كونها دليلاً لتوكيد الفكرة وتثبيتها، وهي تعد بذلك صورة من صور استخدام النص التراثي التي يحمل فيها النص دلالته التراثية لا يتعداها.

ومن الفنون الأدبية التي لجأ الشاعر إلى توظيفها كإطار فني لرؤيته المعاصرة فن الرواية، إذ حاول أن يستحضر رواية " مدن الملح " للروائي السعودي عبد الرحمن منيف، الذي رسم في خماسيته الملامح الأولي للوجود الأمريكي في العالم العربي، هناك في جزيرة العرب حيث نشأت مدن الملح " مدن النفط " على أنقاض مدن قديمة وواحات رعوية، وقد بنيت مدن الملح من الصفيح والأسمنت، وهي مدن هشة غير قادرة على الاحتمال، وليست مكاناً طبيعياً لقيام حضارات تستطيع أن تستوعب البشر أو تغير طبيعة الحياة نحو الأفضل، يقول الشاعر في قصيدته " انطباعات عن مدن الملح " معبراً عن الإحساس بالخوف الذي يسيطر على نفوس سكان تلك المدن، ويحيل حياتهم إلى رعب وفزع (عيسى،1996 ،35 – 37):

حاصرتني مدائن الملح/ روَّعني بصمتها/ موحشاتُ بيوتها/ كالقبور/ نائمات نساؤها/ في الخدور, كامناتُ أنفاسُها/ في الصدور..../النساءُ يُرضعن أولادهن الخوف/حولين كاملين,/والمماليكُ والكُهانُ/عقدين آخرين/ ينبجسُ الخوفُ من ظهورهم/من صُدورهم/ من صنابير المياه/ في البيوت,/ من جَدرانها,/ من أجهزة التبريد,/ يتمثل تنيناً/ يختالُ على أوجه العسس/ في الطرقات/ والقراطيس/ في غرف النوم/ في بطون الحبالى.

حاول الشاعر في هذا النص الحاضر أن يسقط أبعادا من تجربته الذاتية، وأن يستحضر منها ما يتماهى وتجربته الشعورية وموقفه الفكري، حيث عايش التجربة في تلك المدن معايشة واقعية ، إذ قضى فترة من عمره في إحدى مدن الملح تلك.

وفي المقطع الأخير من قصيدته السابقة يقدم الشاعر خلاصة مكثفة لتجربته الذاتية في هذه المدن، مستثمراً نهاية بطل الرواية " متعب الهذال" الذي لم يستطع البقاء والصمود في تلك المدن، فاختفى من النص تماماً، تاركاً البلاد لخرابها، وإن ظل شبحه يحوم في المكان، يقول الشاعر(عيسى،1996 ،44):

الزمْ دارَك /لا تقربْ مدنَ الملح / فتفقدْ ذاتَك / فالداخلُ فيها مفقودْ / والخارجُ منها مفقودْ.

والواقع إن الشاعر قد وصل من خلال تضميناته التراثية لنصوص هذه الرواية إلى الدلالة التي يسعى إلى البوح بها والموقف والرؤية التي يريد تجسيدها ونقلها إلى المتلقين، التي تتمثل في أن التغيير والتحول الذي طرأ على في حياة الإنسان العربي في هذه المدن قاد إلى الضياع والتيه والفقد وخسارة الإنسان العربي.

ومن المعطيات التراثية التي عمد الشاعر إلى توظيفها نصوص نثرية وردت في كتب التراث الأدبي العربي، فقد ضمن مفتتح قصيدته "رؤيا " نصاً من كتاب السيرة النبوية لابن هشام الذي جاء فيه(عيسى،1999 ،15):

".....ثم سار الطفيل بن عمرو الدَّوْسي مع المسلمين إلى اليمامة, فرأى رؤيا وهو متوجه إلى اليمامة, فقال لأصحابه: إني قد رأيت طائراً قد خرج من فمي..وأنه لقيتني امرأة فأدخلتني في بطنها..." "سيرة ابن هشام"(ابن هشام ،**1955**،ا / 385) .

حاول الشاعر أن يستثمر هذه الرؤيا، ويجعل منها بؤرة دلالية يعبر من خلالها عن تجربة شعرية ذاتية تحمل بعداً من أبعاد رؤيته الشعرية، وموقفه الفكري، فيقول(عيسى،1999 ،18):

. هل ترى ما أرى

. .....

. تلك جنيةٌ شقتِ البحر،

وامتشقتْ أسمرا

. أنجزتْ وعدها !

. إنها الآن تدنو ...

تبصَّرْ خليليَّ ...

. وفي ناظريها سهامُ الكرى ...

. تناديك فاحذر.

حاول الشاعر أن يستثمر تلك الرؤيا التراثية، ويوظفها في البوح بتجربته الذاتية، متوسلاً وسائل تعبيرية فنية مساندة، حيث ساهم الحوار المكثف في تعميق المعنى، ومد حركة القصيدة الداخلية بالتوتر الدرامي، فضلاً عن تضمين أجزاء من أبيات شعرية تراثية دعمت الدلالة، وأثرت المعنى، وأكسبت التجربة أصالة وشمولا وأغنتها بإمكانات الإيحاء والتأثير، مثل تضمينه قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة (ابن أبي ربيعة،1971، 156):

ليـــت هنـــدأ أنجزتنـــا مـــا تعـــد وشـــفت قلوبنـــا ممـــا تجـــد

وقد استدعى الشاعر عبارة " تبصر خليلي " وهو لازمة نمطية ترددت في مطالع كثير من الأبيات الشعرية لعدد من الشعراء العرب القدماء، مثل قول الشاعر زهير بن أبي سلمى(ابن أبي سلمى، ، د.ت، 66):

تبصّـــر خليلـــي هـــل تـــرى مـــن ظعـــائن تحملـــنَّ بالعليـــاء مـــن فـــوق جـــرثم.

وصفوة القول إن تضمين النصوص الأدبية يمثل لدى الشاعر فوزي عيسى ملمحاً فكرياً وجمالياً استطاع من خلاله أن يحول تلك النصوص إلى تجارب شعرية جديدة، وأن يجعلها تلتحم بنسيجها الفني ومضمونها الفكري التحاماً عضوياً، وقد تمكّن من التوحد مع التجربة الشعرية المضمنة، وتوظيف أبرز دلالتها، إذ جاء تضمينه للنصوص الأدبية بمختلف أشكالها متجاوزاً التضمين التقليدي؛ ذلك أنه حوّل تلك التضمينات إلى جزءٍ من تجربته الخاصة، وأسقط عليه أبعاداً سياسية واجتماعية من واقعه المعاصر.

إنَّ التضمين في القصيدة الحديثة يتجاوز الأبعاد المحدودة إلى أداة رمزية ثرية يوظفها الشاعر للتعبير عن رؤيته، سواء أكان مباشراً في سياق القصيدة بحيث يثري دلالتها وتشكيلها الجمالي، أم غير مباشر بحيث يحتوي التجربة الشعرية في القصيدة كلها.

ثانياً ـ المعجم الشعري:

وإذا كان الشاعر فوزي عيسى قد برع في توظيف النصوص الأدبية المختلفة التي استدعاها من خلال أبيات الشعر والأقوال المأثورة، فإنه – بالقدر نفسه برع في توظيف المفردات والتراكيب والأسلوب، توظيفاً يقوم بوظيفة دلالية تخدم الدلالة العامة التي تنبثق عن تجربة الشاعر المعاصرة ورؤيته الفكرية.

فحين يعبر الشاعر عن عقم الواقع العربي الحالي وهوانه، واستكانته للمذلة، فإنه يلجأ إلى توظيف معجم القصيدة العربية الإسلامية مستدعيا الأطر التعبيرية التراثية، يقول في قصيدته " الطريق إلى طليطلة"(عيسى،1990 ، 27):

من أين نبدأ المسير يا طليطلة / وطارق يغيب / والسيوف قد أصابها الكلال / والخيول في العراء مهملة ؟! / من أين نبدأ المسير/ والزمان لم يعد هو الزمان/ والوجوه لم تعد هي الوجوه/ والقلوب بالهموم مثقلة ؟/ وأنت في القيود ترسفين /ترقبين ساعة المنازلهْ / ووجهك الحزين غاض ماؤه / وجفف الخريف جدوله/ لا شيء يفتديك / غير أن يعودَ طارقٌ/ فيجمع الكتائبَ المهلهلهْ/ ويحرق السفائن التي تآكلتْ / ويشعل الحماسَ في المقاتِلهْ/ فهل ـ يعود بعد ـ يا مدينتي/ وفي يديه سيفُهُ وسُنبلَهْ

ويرسم الشاعر درب الخلاص من هذا الوضع الرديء عن طريق إحياء عصر الفروسية والقوة، ويرى في شخصيته طارق بن زياد رمزاً للمنقذ الذي حادت الأمة عن طريقه ونهجه، وهو استعادة الحقوق بالقوة والمحبة معاً، يقول(عيسى،1990 ، 28) :

لا شيء يفتديك/ غير أن يعودَ طارقٌ/ فيجمع الكتائبَ المهلهلةْ/ ويحرق السفائن التي تآكلتْ/ ويشعل الحماسَ في المقاتِلةْ/ فهل . يعود بعد . يا مدينتي/ وفي يديه سيفُهُ وسُنبلَهْ

نجد الشاعر في هذه الأسطر يوظف معجم القصيدة العربية الإسلامية توظيفاً بارعاً حيث استخدام المفردات والتراكيب التراثية من مثل: " طليطلة، طارق، السيوف التي أصابها الكلال، الخيول المهملة، الكتائب المهلهلة، حرق السفائن، إشعال الحماس، المقاتلة، ساعة المنازلة، غاض ماؤه". كل هذه مفردات أصيلة في معجم القصيدة العربية، وظفها الشاعر؛ ليستثير الشفقة والحزن على ما آل إلية الوضع العربي الحالي، وقد جاء توظيفه لها توظيفاً تحريضياً ؛ ليبث في وجدان المتلقي الأمل في الخلاص والخروج من هذا المأزق الصعب. وقد تبين في النص السابق أن قيمة اللفظ تكمن في السياق الذي ورد ، وليس في اللفظ ذاته، لذا جاءت لغة الشاعر عربية، والأصالة سمتها الأصيلة.

وفي رحلة الشاعر المضنية للبحث عن محبوبته" هند " رمز الأمة العربية التي أهينت كرامتها، وضاعت عزتها، وديست قيمها النبيلة، ودب فيها التناحر والفرقة نجده يوظف مفردات معجم القصيدة الجاهلية؛ لتحمل أبعاد تجربته الوجدانية، حيث يقول في قصيدة " هوامش على لامية العرب"(عيسى،1996 ، 5 ، 6):

تيَّمتنى هند المليحةُ/ حيناً من الدهر/ يتمتني لحاظُها... /لاطمتنى رياحُها... /ماطلتنى..حين استبدَّ بي الشوقُ/ آذنتني ببينها.. /ناءَ متني مما حملتُ/ تحاملتُ.. / قيل: أَتْهِمْ.. لعلّها / فاتُّهمتُ/ قيلَ: أنجِدْ .. فدارُها ثمَّ/ فأرعويتُ/ قيل: أيْمنْ .. تفرَّق الركبُ/ فانثنيت .../ قيل: أشئمْ .. فهالني ما رأيت/ فانزويتُ..

فالألفاظ والتراكيب: تيمتني هند المليحةُ، آذنتني ببينها، أتهم، أنجد، فدارها ثمّ، أرعويت تمتاح من أجواء الماضي حيث عبق التراث، ومما زاد من جمال هذا التراث وأصالته في صياغة الشاعر ، اتكاؤه على القيم الصوتية التي تنبعث من التجنيس الصوتي مثل: تيَّمتنى ويتمتني، ولاطمتنى، ماطلتنى. إلى جانب ما يحمله اسم كل من " هند " و"أسماء" . من دلالات تكتنز بالإيحاءات السخية، بوصفهما اسمين تراثيين ترددا كثيراً عند بعض الشعراء العرب القدامى .. فضلاً عن تضمين الشاعر جزءاً من مطلع معلقة الحارث بن أبي حلزة التي يقول فيها(الزوزني، 190،1983):

آذنتنـــــــا ببينهـــــــا أســـــــماء رب ثـــــاوٍ يمـــــل منـــــه الثـــــواء

واللافت للنظر أن مثل هذه المفردات والتراكيب التراثية لم تكن مقصودة لذاتها. بل تداخلت وتشابكت في نسيج الخطاب الشعري للشاعر، وكانت لبنة أساسية من لبنات بنائه الفني، وقد تآزرت في دعمها وسائل التعبير الأخرى من رموز وصور شعرية متتابعة، وأسلوب الحوار الدرامي.

ومن المفردات التي لم تكن رمزاً , وإنما طريقة توظيفها في السياق هي التي أحالتها إلى رمز لفظ "الجواد"، فالجواد من الرموز التي لجأ الشاعر إلى توظيفها، فهو عنده يمز إلى وجه الأمة العربية الوضيء المشرق في عهد الفروسية والتألق العربي، وهو رمز يثير في النفس أجواء الماضي بكل ما فيها من مجد وعزة وانتصارات، وقد وظفه ليقابل به واقع الإنسان العربي المزري اليوم . يقول في قصيدة " الجواد الذي كبا"(عيسى ،1990، 31):

الجواد الذي كان يثير النقع،/ ينهب الأرض،/ يفتح المدائن المنيعة شرقاً وغرباً./ أصابه الإعياء./ قيل: إن المماليك قد أهملوه/ ثم القوا به إلى الجب/ فعضته حية رقطاء.

استخدم الشاعر في هذه الأسطر الألفاظ والتراكيب التراثية الآتية: الجواد، يثير النفع، ينهب الأرض يفتح المدائن المنيعة، أصابه الإعياء، المماليك، ألقوا به إلى الجب، حية رقطاء، وهذه كلها ألفاظ تراثية محملة بدلالات شعورية ونفسية تسهم في تصوير أحاسيس الشاعر وانفعالاته الحزينة، لما آلت إليه حال الأمة العربية من ضعف وتقاعس عن الجهاد، وإعداد القوة، وقد أضفى قوله:" الجواد الذي كان يثير النقع" المستمد من النص الشعري التراثي للشاعر حسان ابن ثابت لوناً من العمق والثراء على معانيه وأفكاره، يقول (الأنصاري، 1983 ،23):

عـــــدمنا خيلنـــــا إن لـــــم تروهـــــا تثيـــــر النقـــــع موعـــــدها كـــــداء

فضلاً عما أضافته العبارة الواردة في النص السابق: "ثم القوا به إلى الجب" المستمدة من النص القرآني في قوله تعالى:" فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ"(يوسف:15) من مسحة إكبار التراث وإجلاله .

ومن المعطيات التراثية التي لجا الشاعر إلى توظيفها المعجمُ اللغويُّ: النـحوي والعروضي؛ للتعبير عن تجربته الشعرية ومواقفه الفكرية، فاستخدم المصطلحات النـحوية والعروضية؛ بحسبانها وسيلة من وسائل التعبير عن جمال اللغة العربية وسحرها، وأنها لغة خالدة، وهي تشكل رمزاً للشخصية العربية، ومقوماً أساسياً من مقومات وجودنا، وأنها لا تزال قادرة على مواجهة كل الدعوات الهدامة التي تبغي محوها أو تشويهها. يقول في قصيدة" مفتتح" (عيسى ،1999، 6 – 8):

لغة تباغت مفردات النصب/ والتحذير،/ والفعل المؤول / والمراوغ/ تنتمي للجزم، / لا للنفي / تبعد عن أساليب التفجع / والتحسر / عن ألاعيب الحواة/ أو النحاة/ وعنعنات الشكِ،/ تنزع خافضات الحرف لا،/ والخوف / تغمد نصلها / في قلب من قلبوا الحروف/ وبدلوا الأفعال / والأسماء / والأحوال/ وانتصبوا/ على جثث الضحايا/ رافعين لواءهم.

يحاول الشاعر أن يوظف المفردات والمصطلحات النحوية، ويسقط عليها أبعاداً وطنية من أبعاد تجربته الشعرية، وموقفه الفكري، فهو يصور حبه وعشقه للغة العربية، وجمال أساليبها، ويبدي غيرته وحرصه على هذه اللغة، ويقف من الذين يسعون إلى طمسها موقف المنافح الغَيِر. ومن تلك المفردات والتراكيب: " مفردات النصب والجزم والنفي وخافضات الحرف، قلب الحروف وتبديل الأفعال والأسماء والأحوال، الفعل المؤول، سؤال الحروف" بحيث تلعب هذه المفردات على مستويين، مستوى دلالي عادي، ومستوى رمزي إيحائي، والمستوى الأخير هو المقصود.

والمتأمل في استدعاء الشاعر لهذه المفردات والمصطلحات يتبين له أن استخدامه لها لم يكن أمراً شكلياً خالصاً، وإنما ورد استخدامه لها في إطار محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل مضمون معاصر.

ومما خفف من حدة هذه المصطلحات وجفافها اتكاء الشاعر على بعض صور الجناس الناقص التي تدعم الجانب الموسيقي وتقويه مثل:" الحواة و النحاة، الحرف والخوفَ، قلب و قَلبوا، فضلاً عن استخدام الألفاظ ذات الدلالات الغنية بالإيحاء .

وفى قصيدة "من ليالي الإمتاع والمؤانسة " يستثمر الشاعر مصطلحات علم العروض "الوزن والقافية "؛ للتعبير عن تجربته الشعورية ورؤيته الفكرية، حيث قدم لقصيدته هذه بمفتتح تراثي نثري منقول عن أبى حيان التوحيدي في كتابه" الإمتاع والمؤانسة"(التوحيدي،230،1944)هي: " قال الوزير ابن سعدان لأبى حيان من حديث إذ يقول:" إنني كلف بالنساء، فقل في ذلك، وأغرب، فقال على لسانه"(عيسى ،1999 ،63 – 64):

النساء قواف مجنَحةٌ /وأنا كلف بالشوارد / ممتحن بالآل،/ وقد قيل:إن القوافي تسع، / ثلاث مقيدة،/ ضعفها مطلقات / فهل أنت ردف لها أم رديف ؟/ وهل أنت منسرح أم خفيف ؟/ تبصَّرْ،/ فإن الغواية تحمل في بحرها المتواكس،/ والمتراكب، والمتواتر / فاخترْ، ولا تضمرِ الوصل، / كنْ كالرَّوي لها .. ريَّها / فالنساءُ قصائدٌ مسكونةٌ بالتعاويذ،/ مفعمة بالمعاني/ موقعة باللحون/ وهنَّ الشواردُ/ مثلَ الظباء .. ومثلَ المها .

إن استخدام الشاعر مفردات ومصطلحات علم العروض لم يكن القصد منه استعراض ثقافة الشاعر العروضية، ومهارته العقلية التي ليس فيها كبير غناء من الناحية الفنية، وإنما الغرض منه توظيف هذه المفردات وتلك المصطلحات محاولاً مخاطبة التكوين النفسي والوجداني للمتلقي؛ ليتمكن من توصيل الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته وتجربته الشعورية.

لقد حاول الشاعر مخلصاً أن يحدث مزاوجة بارعة بين الدلالة التراثية للمفردة، والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها، ولقد تم هذا التفاعل البارع بين الدلالتين بشكل عفوي، دونما تكلف؛ لتشع المعطيات التراثية بإيحاءات بالغة الغني والرحابة.

ومن أشكال المعجم الأدبي الذي لجأ الشاعر إلى توظيفه في قصائده المعجم الصوفي، فحين يعبر عن علاقته بالمحبوبة، فإنه يصل بمشاعره وأحاسيسه إلى درجة الامتزاج والحلول الصوفي، يقول على لسان الشاعر "ديك الجن" الذي يناجي محبوبته بعد أن قتلها" في قصيدة " تداعيات ديك الجن" (عيسى،1990، 155):

ها أنذا أجمعُ أشلاءكِ / من ذاكرة الأيام السوداء، أحاول لثمك،/ أحضن هذا الجسد المتألّه، / أنسج من ريشي فيئاً / وجناحي نسيماً / حتى أبعث في شريان القلب الساكن / نبضَ حياةٍ / يُورق في أزمنة الجدبِ الصفراء .

أضفي الشاعر على هذا المقطع جوّا صوفياً شديد الصفاء والشفافية، بوصفه أحد مكونات هذا الجو محاولاً توحيد الأنا بالآخر, ويتبدى هذا التوحد في الألفاظ والعبارات التي صاغها الشاعر في إطار تجربته الجديدة. وقد لجأ في هذا النص إلى استغلال الإمكانات اللغوية استغلالا موحياً بأدق المعاني والأفكار التي يريد التعبير عنها.

ومن نماذج توظيف الشاعر لدوال المعجم الصوفي قصيدة " مناجاة " التي عبر فيها عن أحزانه وآلامه النفسية وإخفاقاته في تجارب الحب التي خاضها، فلم يجد أمامه سوى التعلق بجناب الله يناجيه، ويبثه خوفه، لعله يجد في رحابه العزاء والسلوان والراحة من الهموم ومتاعب الدنيا ومغرياتها، يقول في قصيدة "مناجاة""(عيسى ،1984، 55):

أتيتُ إليكَ / مؤتزراً بآثامي / وتسبقني ذنوبٌ / لستُ أُحصيها / أتيت إليك محمولاً / بقلبٍ خائفٍ وجلٍ بلا زادٍ بلا عملٍ/ بلا خِلٍ يؤانسني/ وليس معي / سوي أملي.

تفيض هذه الأسطر بالألحان الروحانية الشفيفة التي تقترب إلى حد ما من أحاسيس الشعراء الصوفية وتضرعاتهم، مستلهماً مفردات معجمهم وعباراتهم مثل: الائتزار بالآثام، والذنوب التي لا تحصى، القلب الخائف الوجل، بلا زادٍ بلا عملٍ، بلا خِلٍ يؤانسني، فقدان الأمل في النجاة.

وصفوة القول، فإن لغة الشاعر هي في مجملها لغة صافية، متماسكة النسيج، رصينة، ساهم التراث في إغنائها، وإضفاء طابع الأصالة والمعاصرة عليها، فكانت تراثية في أنساقها اللغوية، وبناء جملها ومعاصرة في آن واحد.

ثالثاً توظيف الشخصيات الأدبية:

يعد توظيف الشخصيات والرموز التراثية سمة بارزة في شعر الشاعر فوزي عيسى، وهي تشير إشارة جلية إلى عمق قراءته للتراث، وقدرته على استغلال عناصره ومعطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاء شعرياً واسعاً غنياً بالإشارات والدلالات.

ويقصد بتوظيف الشخصية التراثية" استخدامها لحمل بعدٍ من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبيرٍ وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها، أو (يعبر بها) عن رؤيته المعاصرة"(زايد ،1997، 15).

ولما كان من الطبيعي أن يعد التراث الأدبي من أكثر المصادر التراثية التصاقاً بنفوس الشعراء ووجدانهم، فإن من الطبيعي كذلك أن تعد شخصيات الشعراء من أكثر المصادر التي امتاح منها الشعراء شخصياتهم التراثية؛ "لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر" (إسماعيل، 1978 ، 307).

وقد جاء توظيف الشخصيات التراثية الأدبية عند الشاعر فوزي عيسى في صورتين هما: الصورة الجزئية والصورة الكلية:

أولاً . الصور الجزئية:

يقصد بهذا النمط من الاستخدام توظيف الشخصية التراثية؛ لتكون صورة جزئية أو عنصراً في الصورة الشعرية في القصيدة؛ ليعبر بها الشاعر عن أبعاد رؤية المعاصرة.

ففي قصيدته" زفرة العربي الأخيرة " استدعي الشاعر شخصية الخنساء التراثية التي ارتبط اسمها بالحزن والتوجع في تراثنا الشعري ؛ بوصفها محوراً مساعداً لشخصية "أبي عبد الله الصغير" آخر ملوك غرناطة التي تقع في بؤرة اهتمام النص، يقول على لسان أبي عبد الله الصغير(عيسى،1999 ،72،73):

تقول أمي .. واحتي وموطني / وفي عيونها أستحضر الخنساءْ/ "ابكِ كما بكت من قبلك النساءْ .

استثمر الشاعر هنا شخصية الخنساء؛ للتعبير عن الجانب الباكي الحزين من تجربته الشعرية، وهو لم يستدعها؛ لتبوح بحزنها ولوعتها على فقد أخويها صخراً ومعاوية، وإنما ليسقط عليها دلالات سياسية معاصرة. فالخنساء في رؤيته ترمز إلى واقع الأمة العربية التي تتكاثف عليها المحن وتتوالى عليها الأحزان والهزائم، وتتساقط مدنها التراثية واحدة تلو الأخرى مثل: القدس وبغداد في أيدي الغزاة الطامعين، كما سقطت قبلهما مدينة غرناطة.

كثف الشاعر الدلالة حين مزج شخصية الخنساء بشخصيتين تاريخيتين هما: شخصية الأمير أبي عبد الله الصغير، وشخصية أمه الأميرة عائشة الحرة، حيث استدعى مشهداً من أكثر مشاهد التاريخ العربي الإسلامي في الأندلس إيلاماً، إنه مشهد تسليم أبي عبد الله مفاتيح مدينة غرناطة سنة 898 هجرية إلى " فرديناند" ملك الفرنجة، وقد هطلت عيناه بالدموع؛ لطرده ذليلاً من مُلك لم يحافظ عليه، فقالت له أمه قولتها الشهيرة التي تناقلتها كتب التاريخ العربي الإسلامي:" أجل عليك أن تبكي بكاء النساء على ما عجزت أن تدافع عنه دفاع الرجال". وفي رواية أخرى قالت له(أرسلان،341،1935):

ابــكِ مثــل النســاء ملكــا مُضَــاعاً لــم تحــافظ عليــه مثــل الرجــال!

وفي قصيدة أخري ينقلنا الشاعر إلى قضية الحب والعشق، وما آلت إليه في زمننا المعاصر، أراد من خلالها أن يولد نوعا من الإحساس بالمفارقة بين لونين من الحب، الحب الغريب الزائف، والحب الصادق الصافي، مستلهماً في ذلك التراث العربي الأصيل، يستمد منه العون والسند، فيستدعي شخصيتين تراثيتين هما شخصية عنترة وشخصية مجنون ليلي اللتين تمثلان رمزاً للحب الوفي الصادق؛ ليقابل بينهما وبين الحب الضائع الغريب في هذا الزمان.

وفي قصيدة بعنوان "الحب والرماد" استدعي الشاعر شخصية عنترة، وهي شخصية متعددة الجوانب، بيد أنه وظف من ملامحها ما يتماهى مع طبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية. يقول عنترة مخاطبا محبوبته (الفاخوري ،1987، 179):

فــوددت تقبيــل الســيوف لأنهــا لمعــت كثغــر بارقــك المتبســم

استدعى الشاعر في نصه الشعري نص عنترة الغائب فقال(عيسى،1985 ،53):

بالأمس يا رفاَقْ/ قلَّبتُ في دفاتر العشاقْ / عشاق عهدنا القديم/ قرأتُ قولَ عنترة / "وددت تقبيل السيوف/ في الوغى لأنها/ تبدو كمثل ثغرك الوضاح الضحوك".

في الأسطر السابقة تضمين لبيت عنترة الشهير الذي يخاطب فيه محبوبته عبلة التي أخلص لها الحب وكان وفيا لها، وعلى الرغم من أن الشاعر حاول أن يجري تغييراً في صياغة هذا البيت؛ محاولاً إخضاعه لطبيعة أسلوبه الشعري،

فإن تحويره جاء طفيفاً وشكلياً؛ الأمر الذي أضعف من القيمة الإيجابية لخطابه الشعري، بدلا من يدعم الدلالة، ويثري مضمون النص لديه.

ومن الشخصيات الأدبية التي استثمرها فوزي عيسى في شعره شخصية امرئ القيس، إذ مدت تلك الشخصية إيحاءاتها وظلالها إلى كثير من قصائد دواوينه، "وذلك لغنى تجربته الأدبية والحياتية، حيث تحول إلى شخصية نموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث، إذ استلهم الشعراء أشعاره بأساليب مختلفة ومتعددة"(ربابعة،2000 ،11)؛ ولما وجد فيه من معادل لتجربته الشعرية المعاصرة، معبراً من خلالها عن حال القهر والنفي والتشرد والضياع التي يعانيها الإنسان العربي في هذا الزمان.

وفي استدعاء شخصية امرئ القيس يتكئ الشاعر على ما تمتلكه هذه الشخصية من قيم عربية أصيلة تتمثل في التغني بالأمجاد والبطولات والمآثر الطيبة الموروثة عن الآباء والأجداد، ويقول في المقطع الثاني من قصيدة " دع الآن ذكر الدمى التي بدأها بأبيات مستمدة من شعر امرئ القيس: "(عيسى،1990، 103):

بكـــى صـــاحبي لمـــا رأى الـــدرب دونـــه وأيقـــــن أنَّـــــا لاحقـــــانِ بقيصـــــرا

*****

دع الآن ذكـــــــــــر الـــــــــدمى وخـــــــل الحنـــــــين ولا تبكيـــــــنْ
ولا تـــــــذكرنَّ الزمـــــــان البعيـــــــد ولا تمـــــــــــدحن ولا تفخـــــــــــرنْ
فلـــن يرجـــع الحـــزن مـــا ضـــاع منـــا ولـــــن يـــدفع الفخـــرُ عنـــًا المحـــن
فإنَّـــــا نواجـــــهُ زحـــــف التتـــــار وغـــــدر الصـــــغار ونـــــار الفتـــــن

المتأمل في الأبيات السابقة، يكتشف أن النص الشعري لم يأت متوافقاً مع دلالة أبيات امرئ القيس، ذلك أن حالة الإنسان العربي المعاصر، وما يعانيه من العجز والهزائم المتلاحقة، وما ترتب عليها من جمود وتخلف في هذا الزمان، جعلته في غنى عن التغني بماضي أمته العربية المزدهر الوضيء، وعن البكاء على ما ضاع من أمجاد الأمة التليدة التي لم تعد يجدي شيئاً. وإنما المطلوب لاستعادة الأمة وجهها المشرق هو استثمار ما تمتلكه من عزيمة وقدرة وتصميم؛ لتواجه واقعها الكابي، وتتدارك ما لحق بها من ذل وهوان، وتنبذ التناحر، وتتخلى عن المتاجرة بالشعارات الزائفة؛ ذلك أن الغزاة والطامعين يتربصون بالأمة من كل جانب.

يقول الشاعر في خاتمة قصيدته " دع الآن ذكر الدمى "، (عيسى،160،1990 ، 107):

فبـــــادرْ، فهـــــذا زمـــــان الصقـــــور ومـــــن لـــــم يصـــــنْ عرضـــــه يُمتـــــهنْ
وحـــــاذرْ، فحولـــــك تعـــــدو الـــــذئاب وتســـــعى الأفـــــاعي، فـــــلا تأمنـــــنْ

وكـــنْ أنـــت وحـــدَك درعـــاً وســـيفاً وســـــــددْ ســـــــهامك لا تَجبنـــــــنْ
فإمـــــا أن نكـــــون أســـــودَ العريـــــن وإمـــــا نصيـــــر كـــــأن لـــــم نكـــــنْ

دعم الشاعر استدعاءه لنص امرئ القيس المبني على عنصر المفارقة بمجموعة من أدوات الفن الشعري من: صور شعرية متناثرة على امتداد القصيدة، والنصوص الشعرية، والرموز التراثية، واستثمار للقيم الأسلوبية البلاغية، فضلاً عن استخدام أسلوب السخرية القاتم، بيد أن الشاعر يترك لنفسه هامشاً للخلاص؛ حتى يتمكن من تجاوز هذا الواقع الأليم، في الوقت الذي ينوء فيه كيان الأمة كله منسحقاً تحت وطأة الهزائم والفجائع، وأن يستشرف النصر، ويرهص به في أفق غابت فيه بيارق النصر، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر قد أشار في هامش الصفحة المعنية إلى نص الشعر الغائب؛ الأمر الذي يومئ إلى أن عملية التضمين . على الأقل . عملية مقصودة وواعية وذات منظور توظيفي، وفيها أيضاً دليل على نفي تهمة السرقة فيما لم يذكرها.

ومن الشخصيات الأدبية التي وظفها الشاعر شخصية قيس بن الملوح " مجنون ليلي" الذي أصيب بالجنون من شدة تعلقه بمحبوبته ليلي، يقول"(عيسى،1985 ،53):

قرأت شعر العاشق المجنون / أيقنت أنه مجرب حكيم / وإننا نحن ذوو الجنون / لأننا نعيش كالنعام / نخفي رؤوسنا.. في ظاهر الرمال .

يستدعي الشاعر في هذه الأسطر شخصية الشاعر مجنون ليلي التراثية؛ ليسقط عليها بعداً من أبعاد تجربته الشعرية الخاصة. فهو يرى في تجربة حب هذا الشاعر صورة صادقة للحب الحقيقي البريء المتزن، بينما يرى في تجربة الحب في الزمن المعاصر تجربة حب كاذب منافق المجنون، وبذلك أثرى مضمون التجربة وعمق دلالاتها. فهو يعيد تشكيل الدلالة بما يتناسب مع خصوصية تجربته يستثمر تجربة النص المضمن وأحاسيسه لخدمة ما يريد البوح به.

ومن الشخصيات التي تنتمي إلى التراث الأدبي في بلاد الأندلس والتي استدعاها الشاعر فوزي عيسى في شعره شخصية الشاعرة ولادة بنت المستكفي، وهي شخصية متعددة الملامح، بيد أنه استغل من ملامحها ما يتفق وطبيعة تجربته التي يريد أن يعبر عنها، وهو ملمح حياة اللهو والعبث ومجالس الأنس التي عاشتها ولادة في أحد قصور ملوك الأندلس.

وقد حاول الشاعر أن يخلع على الملامح التراثية لهذه الشخصية الأبعاد المعاصرة لرؤيته الشعرية، التي مفادها أن ضياع الأندلس وانفراط عقدها لم يكن سوى ثمرة من ثمرات حياة اللهو والعبث التي انغمس فيها ملوك الأندلس وأمراؤها، كما هو الشأن في ضياع فلسطين، يقول الشاعر في قصيدته " زفرة العربي الأخيرة "(عيسى،1999 ،74):

ولادة في قصرها تغازل العشاق / تخط فوق ثوبها المزركش الطويل:/ " خلقت للجمال والعلا / والفن والدلال والهوى النبيل " / وقينة .. تشنف الآذانْ / بصوتها الجميل ../ (يضحكن عن جُمان / يسفرن عن بدور/ إن ضقن بالزمان / يحُفظن في الصدور).

نقل الشاعر في هذه الأسطر صورة من صور حياة الأندلس اللاهية حيث مجالس الأنس والطرب، وقد اعتمد في رسم ملامح هذه الصورة، وتظليل جوانبها الفنية على الإشارات والتلميحات التي زادت من قدرتها على الإيحاء بأبعاد رؤيته الخاصة، وعمقت من أثرها في النفوس.

فقوله في القصيدة نفسها: " **ولادة في قصرها تغازل العشاق**"

إشارة عابرة إلى علاقة الحب والعشق التي كانت تربطها بالشاعر الأندلسي العاشق ابن زيدون الذي هام بولادة حباً، وخلد اسمها في غير قصيدة من قصائده الشعرية.

وفي قوله في القصيدة نفسها:

تخط فوق ثوبها المزركش الطويل:/ " خلقت للجمال والعلا / والفن والدلال والهوى النبيل "

إشارة إلى ما روي عن أن ولادة كانت قد كتبت من شعرها على أحد عاتقي ثوبها مطرزاً بالذهب قولها(ابن بسام ،1970، ق 1 ، م 1 / 429):

أنـــــا والله أصـــــلح للمعـــــالي وأمشـــــي مشـــــيتي وأتيـــــه فيهـــــا

وفي قوله: "وقينةٍ تشنف الآذان / بصوتها الجميل / يضحكن عن جُمان / يسفرن عن بدور/ إن ضقن بالزمان / يحُفظن في الصدور "

إلماحة إلى أنه كان لولادة مجلس أدبي تشدو فيه الجواري المغنيات أشعار الحب والهوى والعشق، من مثل موشح الأعمى التطيلي الذي يقول في مطلعه(ابن سعيد ، 1980، ج 1 / 453):

ضـــــاحكٌ عـــــن جُمـــــانْ سافـــــرٌ عـــــن بـــــدْرِ
ضـــــاق عنـــــه الزمـــــانْ وحَـــــواه صـــــدري

ضمن الشاعر مطلع موشح الأعمى التطيلي الذي ذاع صيته عند المنشدين من أهل الأندلس والذي يعد من أعذب ما تغني به من موشحات في مجالس طربهم، وقد أجرى على مطلع الموشح المبني على مجزوء بحر الرمل تغييراً طفيفاً؛ ليتوافق مع إيقاع قصيدته المبنية على بحر الرجز.

ثانيا – الصورة الكلية:

هو النمط الثاني من أنماط توظيف الشخصية الأدبية ورموزها التراثية، وهو أن تستغرق الشخصية الكلية القصيدة من أولها إلى آخرها، حيث يسقط الشاعر على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة.

وقد جاء هذا النمط من استدعاء الشخصيات عند الشاعر في أربع قصائد: قصيدتان وردتا في ديوان" لدي أقوال أخرى " هما: قصيدة " أقوال أخرى للحلاج" وقصيدة "تداعيات ديك الجن" وقصيدتان وردتا في ديوان" لغة بلون الماء " وهما قصيدة "محاكمة ابن رشد". وقصيدة " زفرة العربي الأخيرة " وقد اختار الباحث دراسة شخصية الشاعر " ديك الجن "؛ لأنها شخصية تنتمي إلى التراث الأدبي موضوع هذا البحث.

ففي قصيدة " تداعيات ديك الجن" يلجأ الشاعر إلى أحد الأساليب التي تمكنه من الإفادة من التراث، ألا وهو " القناع " بوصفه يمثل مرحلة متطورة من أساليب التعامل مع النص التراثي. وحقيقة أسلوب القناع تتمثل في أنه " رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر؛ ليضفي على صوته خبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات"(عصفور ، 1981 ،123).

وغالبا ما يتخذ الشاعر من الشخصية قناعاً يختبئ وراءها؛" ليعبر عن موقف يريده أو يحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها وينطق من خلاله، كما يعطيه إمكانات عديدة وآفاقا أرحب منطلقا من التوافق بين تجربة الشاعر ورؤيته، ومواقفه الفكرية مع رؤى الشخصية التي يختارها بأبعادها الإنسانية(عباس،2001، 121).

وهذا ما وجده الباحث في هذه القصيدة عندما اختار الشاعر شخصية ديك الجن[3]) قناعا له للبوح بتجربته العاطفية الخاصة بعد أن بعثه؛ ليصور قمة إحساس الإنسان العربي المعاصر بالضياع والحزن والغربة، وقد بنى الشاعر قصيدته على نمط المقاطع، حيث تكونت من ستة مقاطع، يقول في المقطع الأول منها، بعد أن يتدخل الشاعر ليمهد في السطر الأول فقط للشخصية لتتحدث عن نفسها (عيسى، 1990 ، 69):

صاح ديكُ الجن في جمعِ العشائر:/ أنتم الأولى بطعناتِ الخناجرْ / لم تكن ليلايَ يوماً فاجرةْ / لم تخُني مع فاجرْ/ إنني أقرع سنّي.. نَدَما / إنني أبكي على ليلاي.. دَمَا / ليتني كنت ترابا.. عَدَما.

[3]) هو عبد السلام بن زغبان من أهل حمص شاعر عباسي ت 236 هجرية له ديوان مطبوع، وكان له جارية تدعى "دنيا"من أهل حمص يهواها، فتزوجها، ثم اتهمها بغلامه وصيف، فقتلها وهي بريئة، وأحرق جثتها، وصنع من رمادها كأسا يشرب فيه الخمر حزنا عليها.(ابن خلكان ، ح3 ص 184– 189).

تشف هذه الأسطر عن موقف ديك الجن من مجتمعه الذي يشي بأنه ضحية لتقاليد المجتمع الظالمة، وأن المجتمع / القبيلة هو المسئول عن تحوله إلى قاتل، وأن يصبح أباً رمزياً لجميع الشعراء القتلة الذين جاءوا بعده، أما الوشاة رمز انحراف القيم وفسادها فهم . وحدهم . الذين يستحقون العقاب لا محبوبته البريئة.

يحاول الشاعر في هذا المقطع أن يسقط على الشخصية التراثية الأبعاد النفسية لتجربته المعاصرة التي تتمثل في الإحساس بالحزن والغربة والوحشة لضياع الحب في زمن القهر والسأم ، ورفضه لكل القيم السالبة في مجتمعه حيث يقول(عيسى،1990 ، 93) :

صحبتني ونحن تائهان في مدائن الدخان والدمى / توحشت لحاظنا/ وأنهك الطريق رحلنا/ وليس ثم حولنا سوي السفائن المحطمةْ/ ولافتات باهتات.. مظلمةْ/ وثلة من الجنود والعسس/ ووحشة القبور والظلام والسكون.

وفي هذه القصيدة يعمد الشاعر عند استدعائه شخصية" ديك الجن" إلى توظيف تقنية حديثة في بناء قصيدته الشعرية الجديدة تتمثل في تقنية" تعدد الأصوات؛ " لإضفاء لون من الدرامية على تجربته الشعرية، فضلاً عن قدرتها على " تجسيد الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة لرؤيته الشعورية في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دور أهميتها" (زايد ، 1995، 219).

كما استدعي الشاعر أيضاً في المقطع الثالث ثلاثة أصوات لشعراء قدامى دون أن يذكر أسماءهم، معتمداً في ذلك على المخزون الثقافي للمتلقي، يقول الشاعر(عيسى،1990 ، 93):

صوت أول(العرجي، 1998 ،246):

أضـــــاعوني وأي فتـــــى أضـــــاعوا ليـــــوم كريهـــــة وســـــداد ثغـــــر

صوت ثانٍ(المعري ،**1961**، 256):

مفاعليـــــن مفـــــاعلين فعـــــولن حـــــديث خرافـــــة يـــــا أم عمـــــرو

صوت ثالث: (ابن سيّار، 1972 ، 40) [4]:

أرى تحـــــت الرمـــــاد ومـــــيض نـــــارٍ ويوشـــــك أن يكـــــون لـــــه ضـــــرامُ

4) البيت لنصر بن سيَّار، ويليه أبيات منها:

فإن النار بالعودين تذكي وإن الحرب مبدؤها كلامُ

فإن لم يطفها عقلاء قوم يكون وقودها جثث وهام

(ابن سيار، 1972 ، 40 ، 41).

يدور الصراع في هذا المقطع بين طرفين أساسين: يتمثل الطرف الأول في الشاعر ديك الجن الذي يرى أن عشيرته هي سبب مأساته وضياعه، ويتمثل الطرف الثاني في عشيرة الشاعر التي تري أن اتهام ديك الجن لها أمر باطل لا مجال لتصديقه.

أما الصوت الثالث: فهو صوت محايد، يتمتع برأي صائب، ونظرة ثاقبة للأمور، ويدرك أن نتيجة هذا الصراع بين الطرفين ستفضي إلى عواقب وخيمة لا تحمد عقباها؛ الأمر الذي يؤدي إلى اشتعال نار الكراهية بينهما.

ويبدو أن تعدد الأصوات في هذا المقطع وتآزرها مع إيقاع بحر الوافر ذي النغمات القوية المتدفقة، يعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر من أن يعبر عن أحداث درامية، تتطور وتنمو؛" أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه"(زايد، 219،1995). والنزعة الحوارية في هذه القصيدة تجذب انتباه الشاعر، وتستثير شاعريته، وتدل على الحيوية والثورة والاحتجاج وديمقراطية الحوار وبوادر من النزعة الدرامية (نوفل، 1995، 112).

وفي المقطع الرابع يصور الشاعر معاناة ديك الجن النفسية لإقدامه على قتل محبوبته البريئة، وما تولد في نفسه من مشاعر الأسى والحزن والندم.

ومن يتأمل موقف الشاعر، يكتشف أن ثمة تشابهاً بين شخصية العرجي وشخصية الإنسان العربي المعاصر، فكلاهما قد عانى الضياع والغربة وشعر بالأسى والحزن، فهو هنا يتوحد مع تجربة العرجي، فالعرجي لم يجد من يقف معه في معاناته، بل تُركَ وحيداً يقابل مصيره المحتوم، ولكن على الرغم من ذلك، فلم تضعف عزيمته وقدرته على المواجهة، بل استمر مصراً على تحقيق أهدافه وأمانيه.

والشاعر وهو يصور هذه المأساة يحتفظ بكل ملامح الشخصية التراثية، وهو بهذا العمل لا يعيد صياغة ما مر بالشخصية من أحداث إعادة حرفية، بل يعيد قراءتها بشكل يتناسب مع تجربته الشعرية التي تخدم الرؤية العامة للنص، يقول ديك الجن مخاطبا محبوبته في أسلوب درامي مغلف بمشاعر الأسى والحزن والألم(عيسى،1990 ، 96):

صدّقت الواشين وأغمدت بقلبك سيفي /وظننت أني أغسل عاري،/ أمحو سوءة تاريخي/ وبكيت طويلاً../ حين رأيت على شفتيك حروفي/ وبعينيك ندائي / وعلى ساعدك اسمي منقوشاً ./ بمداد أخضرْ /وعلى الجسد الواهن يلتف ردائي.. /لكن لم يشف الدمعُ نتوءات القلب ./ المكلومْ/ فجعلت رفاتك كأسا أشربها كل صباح ومساءْ/ علّي ألقاكِ خيالا يقهر ظمئي، / يحرق ندمي.. يغتالُ اللغةَ الخرساء.

وقد استدعى الشاعر في الأسطر السابقة بعض مضمون أبياتٍ للشاعر ديك الجن التي قالها ندماً على فعلته(ابن خلكان ، 1968، ح/3 184– 189):

روَّيــــتُ مـــــن دمهـــا الثـــرى ولطالمـــا روى الهـــوى شـــفتي مـــن شـــفتيها
مكَّنـــتُ ســـيفي مـــن مجـــال خناقهـــا ومـــدامعي تجـــري علـــى خديـــها

وفي إطار إلقاء اللوم على العشيرة؛ بحسبانها سبباً في مأساة الشاعر، وما يعانيه من ضياع وتشرد، فقد استدعى الشاعر فوزي عيسى في المقطع الخامس بيتاً لديك الجن، يعبر فيه عن موقفه من تضييع قبيلته له وتخليها عنه. وفيه يتوقع أن يحل الخزي والعار والعاقبة الوخيمة على أهل حمص؛ لموقفهم السالب منه، حيث يقول(عيسى،75،1990):

يـــا آل حمـــص توقعـــوا مـــن نارهـــا خزيـــاً يحـــل علـــيكم ووبـــالا

وفي محاولة الشاعر رسم ملامح شخصية ديك الجن وأبعادها التراثية وتوظيفها للتعبير عن تجربته الخاصة، نجده يستعين بمجموعة من وسائل التعبير الفنية؛ لتوفير بناء درامي لقصيدته التي من شأنها أن تعمق التجربة وتثري الدلالة، ومن هذه الوسائل: تعدد الأصوات، واستحضار الرموز التراثية، وتضمين النصوص الدينية والأدبية، واستخدام أسلوب المونتاج وتعدد المقاطع.

وهكذا يتبين كيف أفاد الشاعر من توظيفه للموروث الأدبي من خلال استخدامه لشخصية "ديك الجن" بما يتوافق مع ما في تجربة الشاعر من قناعة وإيمان في طرحه لقضايا الإنسان المعاصر وهمومه، وإكساب تجربته موضوعية، وبعداً إنسانيا أشمل.

نتائج الدراسة:

خلص البحث إلى نتائج عديدة منها:

1) إن علاقة الشاعر فوزي عيسى بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إلى التراث؛ بوصفه مصدر إلهام وإيحاء مهم، لا غني عنه، وأن هذه العلاقة لم تكن قائمة على التقليد أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل كانت قائمة على التفاعل العميق معه. وتوظيفه فنياً للتعبير عن تجاربه الشعرية الخاصة. وقد تجلى هذا بوضوح في تعامله مع معطيات التراث الأدبي وعناصره المختلفة، الذي شكَّل محور هذا البحث.
2) كان تعامل الشاعر مع النص الأدبي يتم بوعي تام، بدءاً من إدراكه لما تزخر به النصوص الأدبية من وسائل تعبيرية وإيحائية، لها فعاليتها وقدرتها على التأثير في المتلقي، إلى استخدامها استخداماً فنياً له وظيفته وغايته؛ الأمر الذي يشي بفهم الشاعر العميق للتراث، وقدرته على محاورته واستغلال إمكاناته،
3) لم يكن اختيار الشاعر للنصوص التي استدعاها في شعره عشوائياً، بل كان يخضع لطبيعة رؤيته الذاتية وموقفه الراهن الذي يريد أن يجسده من خلالها، ومن هنا كثيراً ما كان يلجأ إلى التحوير والتغيير في النص الذي يستخدمه، أو يضعه في سياق شعري جديد مغاير للسياق الأصلي الذي ورد فيه، أو يحمله دلالة معاصرة مفارقة لدلالته القديمة، إلى غير ذلك من صور التضمين التي يرى الشاعر أنها تخدم غرضه في مجال التعبير عن تجربته.
4) برز استغلال الشاعر فوزي عيسى للتراث من خلال استدعائه لعدد من الشخصيات والرموز الأدبية، سواء تلك التي وردت في صورة جزئية أم جاءت في صورة الاستغراق الكامل. فضلاً عن أن استدعاءه لهذه الشخصيات جاء منسجماً مع واقع تجربته الشعرية، وأن توظيفها غدا وسيلة تعبير وإيحاء مهمة في النص الشعري، وكان لها دور فاعل في

تأكيد جانب الشعرية فيه، ومد آفاقه الدلالية؛ الأمر الذي أسهم في جعل النص أكثر ثراء وخصوبة، وقدرة على إثارة المتلقي، وتفعيل دوره؛ ليصبح مشاركاً منتجاً، بدلاً من كونه مستهلكاً فحسب.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.
2. ابن أبي ربيعة عمر: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تحقيق فوزي عطوي،الشركة اللبناني للكتاب والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،(1971).
3. ابن أبي سلمى، زهير: **ديوان زهير بن أبي سلمى** ، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،(د.ت).
4. ابن برد، بشار، **ديوان بشار ابن برد**، شرح حسين حموي، دار الجيل، بيروت، ط 1، (1996).
5. ابن بسام، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق إحسان عباس، القسم الأول، المجلد الأول، دار الثقافة، بيروت،(1970).
6. ابن جني، **سر صناعة الإعراب** ، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، بيروت،(1970).
7. ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (1968).
8. ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة،(1980).
9. ابن سيار، نصر، **ديوان نصر بن سيار الكناني**، جمع وتحقيق: عبد الله الخطيب، مطبعة شفيق ، بغداد ، ط 1،(1972).
10. ابن قتيبة، **الشعر والشعراء، ابن قتيبة**، دار الثقافة، بيروت،ط4، ،(1980).
11. ابن كثير، **البداية والنهاية**، دار الفكر العربي ، القاهرة، ط1،(1933).
12. ابن معد يكرب، عمرو: **ديوان عمرو بن معد يكرب**، تحقيق مطاع الطرابيشي، دمشق،مجمع اللغة العربية،(1974).
13. ابن هشام الأنصاري ،**السيرة النبوية**، تحقيق مصطفى السقا ورفاقه، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط 2 ،(1955).
14. أحمد، محمد فتوح، **التشكيل بالموروث في الشعر العربي المعاصر**. مجلة شعر، عدد17، أكتوبر،(1979).
15. أرسلان، شكيب، **خلاصة تاريخ الأندلس إلى سقوط غرناطة**، مطابع التبصير، الرباط،(1935).
16. إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ، ط 3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة،(1978).
17. اصطيف، عبد النبي، **خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث**. مجلة فصول، مجلد 5، عدد2 يوليو، (1996).
18. الأصفهاني، أبو فرج ، **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة،(1936).
19. الأعشى، **ديوان الأعشى**، ت عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت(د.ت).
20. امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1958م.
21. الأنصاري، حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق سيد حنفي حسنين ، دار المعارف، مصر ، (1983).
22. البكري، أبو عبيد، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، المحقق :الدكتور/ إحسان عباس ، الدكتور/ عبد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة ، دار الأمانة،بيروت،(1983).

23. ت. س. إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية،(د. ت).
24. التوحيدي، أبو حيان **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة،(1944).
25. درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**، دار العودة ، بيروت، مجلد 2،ط1 ،(1994).
26. ديك الجن، **ديوان ديك الجن: عبد السلام بن زغبان**، تحقيق أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت،(1964).
27. ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، ط2،(1964).
28. ربابعة، موسى، **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1،(2000).
29. زايد، علي عشري:**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط،1 ن (1978).
30. زايد، علي عشري، **توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر**. مجلة فصول، مجلد 1، عدد1،(1980).
31. زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية**، مكتبة الشباب، ط 4، القاهرة،(1995).
32. الزعبي، أحمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1،(2000).
33. – الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، مكتبة المعارف، بيروت،(1983).
34. الشنفرى ، **لامية العرب** ، تحقيق محمد عبد البديع شريف– دار مكتبة الحياة، بيروت،(1964).
35. عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي**، دار الشروق، بيروت، ط2،(1992).
36. عصفور، جابر، **أقنعة الشعر المعاصر**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، 1981.
37. عيسى، فوزي، **ديوان أحبك رغم أحزاني**: فوزي عيسى، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، 1984م.
38. عيسى، فوزي،**ديوان لدي أقوال أخرى**: فوزي عيسى دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (1990).
39. عيسى، فوزي، **ديوان ثقوب في ذاكرة النهر**، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية،(1996).
40. عيسى، فوزي، **ديوان لغة بلون الماء**: فوزي عيسى، الدار المصرية(1999).
41. عيسى، فوزي، **النص الشعري وآليات القراءة**، منشأة المعارف، الإسكندرية،(1997).
42. الفاخوري، حنا: **تاريخ الأدب العربي**، منشورات المكتبة البوليسية، ط 12، بيروت،(1987).
43. قباني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، ط13، بيروت،(1993).
44. مجاهد، أحمد: **أشكال التناص الشعري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،(1998).
45. المتنبي، أبو الطيب، **ديوان المتنبي**، تحقيق عبد المنعم خفاجي وآخرون، مكتبة مصر ، القاهرة، (1964).
46. المعري، أبو العلاء ، **لزوم ما يلزم**، دار صادر، بيروت،(1961).
47. المقري ، **أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض**، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،(د. ت).
48. المقري، **نفح الطيب**، تحقيق إحسان عباس ،دار صادر، بيروت،(1988).
49. نوفل، يوسف: **أصوات النص الشعري**، الشركة المصرية العالمية للنشر– لو نجمان، ط أولى، القاهرة،(1995).