

التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب

*د. عمر عتيق
جامعة القدس المفتوحة

الملخص:

يرصد البحث الموروث الأدبي في ديوان يوسف الخطيب من خلال ثلاثة محاور؛ الأول: الموروث الشعري، إذ يكشف البحث التعلق بين التجربة الشعرية لدى يوسف الخطيب وكوكبة من الشعراء العرب موزعين على مساحات زمنية مختلفة، وفضاءات دلالية ووجدانية. والثاني: ملامح من موروث النقد الأدبي وبخاصة "نظرية الشعر المهموس" عند محمد مندور. ويعرض المحور الثاني لموقف الشاعر من مشهد الشعر والنقد. والثالث: الموروث القصصي الذي يعاين امتصاص الشاعر لمنابع القصة العربية التي تتجسد في قصص (قيس وليلى، وكليلا ودمنة، وألف ليلة وليلة).

Abstract :

This research aims to study the literary heritage in Yosuf Alkhateeb's poetry through three axes: first, the poetic heritage as the research reveals the relation between the experience of Yosuf Alkhateeb and that of a set of Arabic poets distributed over different periods and aspects of meaning and feelings. The second axis is features from the heritage of literal criticism, especially "The theory of Almahmous poetry" in Mohammad Mandour's view, as it shows the second axis of the poet's attitude towards the scene of poetry and criticism. The third axis which is the narrative heritage, examines the poet's acquisition of the Arabic story sources that are substantiated in (Qais and laila, Kalila and Dimnah, and Arabian nights) stories.

المقدمة:

بين النصين يسهل أمره لدى المتلقي ، وكلما كان " التناس " خفياً تزداد الحاجة إلى مضاعفة يقظة المتلقي الذي قد يجد مشقة في الكشف عن تجليات الصلة الدلالية والنفسية بين النص الحاضر والنص الغائب ، وفي الحالتين تبقى ((الصلة بينهما حتمية، فالنص الحاضر يتنفس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلم بأسستها، وهو لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وحاضره)).⁽³⁾ ولا يستطيع المبدع أن يقصر تجربته الشعرية على روافد ذاتية ؛ لأن الشاعر " إنسان " يحيا في فضاء زمني ومكاني مشترك، ((وهو حين يضمّن شعره كلاماً لآخرين بنصه، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد، بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان)).⁽⁴⁾ إن حضور ملامح الموروث الأدبي في قصيدة ما يحول عملية التلقي من قراءة سطحية بريئة من التعلق مع نص غائب إلى قراءة تقتضي مهارة للوصول للبنية العميقة للنص من خلال " هدم النص وبنائه " ، أو تفكيكه وتجميعه، وذلك ((أن القصيدة العربية الحديثة لم تعد عملاً بسيط التكوين ... بل هي نسيج محكم، تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من مخزون معرفي ووجداني)).⁽⁵⁾ وبهذا تكون القراءة النقدية للموروث الأدبي " كتابة على كتابة " كما يذهب أتباع المنهج التفكيكي . واستثناسا بما تقدم فإن البحث يرصد الموروث الأدبي في ديوان يوسف الخطيب من خلال ثلاثة محاور ؛ الأول : الموروث الشعري ، إذ يكشف البحث التعلق بين التجربة الشعرية لدى يوسف الخطيب وكوكبة من الشعراء العرب موزعين على مساحات زمنية مختلفة ، وفضاءات دلالية ووجدانية . والثاني : ملامح من موروث النقد الأدبي وبخاصة " نظرية الشعر المهموس " عند محمد مندور . ويعرض المحور الثاني لموقف الشاعر

لا تخلو تجليات الإبداع الفني من جينات دلالية أو أسلوبية تربط النص " الحاضر " بنص " سابق " عليه ، وقد يكون الترابط بينهما مقصودا واعيا من قبل المبدع الذي يعمد إلى الامتصاص من تجارب السابقين ، إذ إن التجارب الإبداعية تتقاطع في سياقها الدلالي والنفسي ، وتتشابه في بواعثها ووظائفها، ويتجلى تقاطعها وتشابهاها في زمن إبداع النص حينما تتوهج ذاكرة المبدع من إضاءات نصية مخزونة في ذاكرته الحية . وقد يتخلق الترابط بين النص الإبداعي الحاضر والنص الإبداعي السابق من " اللاوعي الجمعي " ، فيكون الامتصاص غير مقصود ، لكنه ينساب من حنايا الإرث الثقافي. كما أن الشاعر أو الأديب ينتمي إلى منظومات من التقنيات الفنية ، يشاركه فيها " آخرون " ؛ ((لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريضة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري ، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفرض على فراغ ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي ، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه .)⁽¹⁾ إن التعلق بين النص الحاضر والنص الغائب يكشف عن المخزون الثقافي للمبدع والمتلقي معا ، ويشير الموروث الأدبي في النص إلى الامتداد الثقافي للمبدع على المستويين الأفقي والرأسي، ((وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى إلا ب "امتلاء " خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم)).⁽²⁾ وكذلك يحدد الموروث الأدبي الفضاء الثقافي للمتلقي الذي يجد نفسه أمام نص يختزل نصوصا أخرى مناظرة في دلالتها . وإذا كان الامتصاص الأدبي أو التناس المستدعي من خارج النص مباشرا أو معلنا فإن رصد التعلق

كَمْ بَيْنَ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ
قَاتِي الذَّوَابِ مِنْ آتِي دَمِ سَرَبِ
بَسْنَةَ السَّيْفِ وَالخَطِي مِنْ دَمِهِ
لِاسْنَةِ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُخْتَضِبِ
لَمَّا رَأَتْ أُخْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ
كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرَبِ
لَقَدْ تَرَكْتُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالخَشَبِ
غَادَرْتُ فِيهَا بِهَيْمِ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى
يَسْئَلُهُ وَسَطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
أَبَقْتُ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمُرَاضِ

كاسمهم صَفَرَ الْوَجْوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعَرَبِ ،
فالقصيدتان تتفقان في الحدث ، وهو فتح عمورية ،
وتختلفان في الخلايا الدلالية والظلال النفسية التي
تحيط بفتح عمورية ؛ فالسياق عند الخطيب مغمم
بالهزيمة والانكسار ، وعند أبي تمام متوهج بالنصر
والعزة والفخر ، وهو سياق يتجلى في كثافة التصوير
الفني الذي يعد مغايرا للتصوير الفني لدى يوسف
الخطيب ، فالتناص لا يُشترط فيه قبول النص الوافد
، أو الامتصاص الإيجابي ، وإنما يهدف إلى ((تعزيز
تجربة الشاعر وتوثيق دلالة محددة أو نفيها أو
توكيد موقف، وترسيخ معنى، وبالإجمال إنتاج دلالة
مؤازرة للنص في حالتي قبوله ورفضه بالتضمنين
الصريح أو بالتلميح .))⁽⁸⁾ ويمكن تحديد التقابل
بين السياقين بوساطة الثنائيات الدلالية الآتية :

يوسف الخطيب	أبو تمام
1. الانكسار والذل والتفوق والهزيمة ، والوحدة العربية دروب مختلفة الاتجاهات لا تلتقي ، والناس في ذل يقابله فخر وعلواء في الخطاب الرسمي.	الفرح بفتح عمورية ، والشعور بنشوة النصر التي عبر عنها بصورة استعارية تشبه تحقيق الأمني بحليب الناقة المزوج بالعسل .
2. سيف الوغى الذي يرمز إلى الإمكانات المادية والعسكرية للأمة العربية أضحي سيفاً من خشب.	سيف الوغى في عمورية يرمز إلى القوة والفتك بالأعداء .

من مشهد الشعر والنقد . والثالث : الموروث السردى
أو القصصي الذي يعاين امتصاص الشاعر لمنابع
القصة العربية التي تتجسد في قصص (قيس وليلى
، وكليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة) .

أولاً : الموروث الشعري

1. ثنائية الانتصار والانكسار

يستحضر يوسف الخطيب صفحة مشرقة من
التاريخ العربي الإسلامي ممثلة بفتح " عمورية
" الذي يعد أيقونة نصر يستضيء بها الشعراء
المحدثون للتغلب على " عمة الهزيمة " التي سببها
النظام الرسمي في غير موقع من التاريخ السياسي
المعاصر ، لكن يوسف الخطيب لم يجر على سنة
الشعراء المعاصرين ؛ إذ وظف فتح عمورية المشرق
بالمجد ووهج النصر ليكون مقابلاً لصورة الانكسار
والهزيمة ، كما يتجلى في قوله :⁽⁶⁾
أَكَادُ أَوْ مِنْ ، مِنْ شَكِّ وَمِنْ عَجَبِ
هَذَا الْمَلَائِينَ لَيْسَتْ أُمَّةُ الْعَرَبِ
لَوْلَا تَشَقُّ سَجُوفِ اللَّيْلِ بَارِقَةً
يَا شُعْلَةَ الصَّبْحِ ، رُدِّي حَالِكَ الْحُجْبِ
تَهَيَّجُ بِي ذِكْرُ التَّارِيخِ جَامِحَةً
وَيَعْتَرِينِي الْأَسَى حَوْلِي ، فَيَقْعُدُ بِي
تَوَزَّعْتَنِي دُرُوبٌ لَا لِقَاءَ لَهَا :

الذلُّ فِي النَّاسِ ، وَالْعِلْيَاءُ فِي الْكُتُبِ
كَأَنَّمَا أَنَا جَمْعُ اثْنَيْنِ : سَيْفٌ وَغَى ،

مُعَذَّبُ الرُّوحِ فِي غَمِّهِ مِنَ الْخَشَبِ
أَغْزَوْ «عَمُورِيَّةً» فِي اللَّيْلِ أَحْرَقَهَا
وَشَلُّوا أُخْتِي غِذَاءَ الطَّيْرِ فِي النَّقَبِ !!

ويحيلنا هذا السياق الدلالي إلى سياق دلالي يتصف
بالتماثل والتناقض معا في قول أبي تمام في " فتح
عمورية " :⁽⁷⁾

يَا يَوْمَ وَقَعَهُ عَمُورِيَّةً أَنْصَرَفَتْ

مِنْكَ الْمُنَى حَفْلًا مَعْسُولَةَ الْحَلَبِ

حالة الانكسار السياسي الذي يجسد عجز مؤسسة النظام العربي مستحضرا نقمة أبي العلاء المعري ويأسه من الحياة في قوله: (11)

هَذَا جَنَاهُ أَبِي عَلِيٍّ، وَمَا أَرْضَعْتُ إِلَّا ثُمَالَةَ الْأَلَمِ
وَلَا يَخْفَى أَنْ التَّأَثَّرَ بِالْمَعْرِيِّ يَصِلُ حُدَّ الاقْتِبَاسِ مِنْ
قَوْلِهِ :

هَذَا جَنَاهُ أَبِي عَلِيٍّ وَمَا جَنَيْتَ عَلَى أَحَدٍ
وَإِذَا كَانَ حَزَنَ الْمَعْرِيِّ وَتَشَاوَمَهُ يَتَّخِذُ بَعْدَهُ وَجُودِيَا ،
فَإِنَّ حَزْنَ يَوْسُفَ الْخَطِيبِ يَتَّخِذُ بَعْدَهُ سِيَاسِيَا ؛ إِذْ
إِنَّ الْمَعْرِيَّ يَعِدُّ وَجُودَهُ الشَّخْصِيَّ فِي الْحَيَاةِ جَنَايَةً
ارْتَكَبَهَا أَبُوهُ بِزَوَاجِهِ مِنْ أُمِّهِ ، وَأَنَّهُ حَرَّمَ الزَّوْجَ عَلَى
نَفْسِهِ ، فَلَمْ يُجَبِّدْ أَبْنَاءَ كَيْلَا يَكُونُ جَانِيَا عَلَى أَبْنَائِهِ فِي
مَعَانَتِهِمْ فِي الْحَيَاةِ . أَمَا يَوْسُفُ الْخَطِيبِ فَيَعِدُّ حَالَةَ
الانكسار والتردي السياسي جنائية ارتكبها الأب
الذي يرمز إلى مؤسسة الحاكم باعتباره " ولي الأمر " ،
و " رب الأسرة الكبيرة " . ويستحضر الشاعر
ملامح الوقوف على الأطلال من الشعر الجاهلي ،
ثم يمتص ثورة أبي نواس على المقدمة الطللية
محدثا انزياحا دلاليا في دلالة الاستحضار ، ودلالة
الامتصاص ، في قوله: (12)

لَكِنْ، عَطَفْتُ عَلَى «الْأَنْبِاطِ» رَاحِلَتِي
لَأَبْلِقُ جَاهِلِيَّ النَّقْشِ يَرْجِعُ لِي
خَزَائِنِي فِيهِ صَوَانٌ، وَالْهَيْتِي
أَهْشُّ مِنْ رَنَّةِ الْفَخَّارِ فِي الْقَلْبِ
عُدْتُ الشَّقِيَّ عَلَى رَسْمِ أُمَاحِكُهُ
وَعَاجُ غَيْرِي عَلَى زُؤَادَتِي، بَدَلِي

أما الانزياح الدلالي في استحضار الوقوف على الأطلال فيتمثل بأن يوسف الخطيب لا يقف على طلل الأحبة والأهل باكيا شاكيا مستذكرا كما هي حال الشاعر العربي في مطلع القصيدة العربية القديمة ، بل تقف ناقته على آثار الحضارة الشامخة (الأنباط) ليشكو إليها مرارة هزيمة حزيران ، و يعزز هذا الاستنتاج الإضاءة التي استهل بها الشاعر

عمورية "مورية" لم تعد وهج نصر ومنازة مجد ، بل هي شاهد على تخلي النظام الرسمي عن فلسطين " أخت عمورية " التي تركت وحيدة غذاء للطير (الاحتلال) في النقب وهو الجزء الصحراوي من فلسطين.	عمورية منارة نصر وفخر ، وشاهد على تتابع الانتصارات ؛ فقد تحقق فتح عمورية بعد انتصار المعتمصم على الجيش البيزنطي في أنقرة .
--	--

إن تشابه التصوير الفني بين القصيدتين لا يدل على حرص يوسف الخطيب على الاقتداء الفني بأبي تمام ، بل يؤكد حرص الشاعر على تضمين الصور الفنية دلالات تنسجم مع رؤيته السياسية، إذ إن (كل شعر عظيم لا يكتفي بالرؤى والصور الجميلة، وإنما يحاول بشكل عفوي أن يوجد علاقة بين الشعر والصور والتخيلات والفكر والوجود الإنساني.) (9) وقد نبه يوسف الخطيب إلى أن قصيدته التي تأثر فيها بقصيدة فتح عمورية لأبي تمام قد كتبت عام 1965 ، أي قبل الهزيمة العربية الرسمية (1967) ، وقد نقل الخطيب ما كتبه صحفي في جريدة الرأي الأردنية بتاريخ 1 \ 5 \ 2001: ((هذه القصيدة الغاضبة، الباكية، المريرة، المتوجعة، كتبت عام 1965، أي في عزِّ المدِّ الثوري العربي، وقبل هزيمة حزيران 1967!!!.. إذن، كيف نفسر كل هذا العويل والغضب؟.. هل كان الشاعر يتنبأ، أم كان المثقفون عموماً أقرب إلى السوداوية من حيث هي جزء لا يتجزأ من السيكولوجية العربية الكربلائية؟.. كاتب هذه السطور يميل إلى الفرضية الثانية.)) (10) ويدل ما نبه إليه يوسف الخطيب إلى ديمومة نبض النصوص الشعرية ، وقدرة الشاعر على التنبؤ بما هو آت من أحداث ، كما يدل على أن التعالق بين قصيدتين لا يشترط التماثل في السياق الدلالي ، بل قد يكون السياق المستدعي ضدياً يهدف إلى تجسيد مفارقة لتحقيق تأثير وإثارة ، وهو أمر تكفل به امتصاص يوسف الخطيب لقصيدة فتح عمورية لأبي تمام . وينفث الشاعر غضبه بسبب

قصيدته التي يعدها الاستجابة الشعرية المباشرة الثانية لكارثة حزيران الأسود، فالشاعر يلوذ بمعالم الحضارة لعلها تخفف جراح الهزيمة .

أما الانزياح الدلالي في امتصاص ثورة أبي نواس على المقدمة الطللية فقد أحدث يوسف الخطيب تغييرا في دلالة " الشقي " عند أبي نواس ؛ إذ إن الشقي في قصيدة الخطيب هو الشاعر نفسه " في قوله (عُدْتُ الشَّقِيَّ) ، أما الشقي في قصيدة أبي نواس فهو شاعر آخر غير أبي نواس ، وهو الشاعر الذي سخر منه أبو نواس بسبب وقوفه على الطلل كما يتجلى في قول أبي نواس : (13)

كَمَا يَتَجَلَّى فِي قَوْلِ أَبِي نَوَاسِ : (13)

عَاجَ الشَّقِيَّ عَلَى رَسْمِ يُسَائِلُهُ

وَعُجِبْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَارَةِ الْبَلَدِ

إن وصف الشاعر لنفسه بالشقاء في قوله :

عُدْتُ الشَّقِيَّ عَلَى رَسْمِ أُمَاحِكُهُ

وعَاجَ غَيْرِي عَلَى زَوَادَتِي، بَدَلِي

يدل على أن الشاعر شقي بهزيمة حزيران ، لذلك وقف على معالم الحضارة " يماحكها " ، ولفظ المحاكمة يختزل دلالة الخصام والغضب والنزاع ، فالشاعر غاضب من نظام عربي هُزم في حزيران على الرغم من أمجاد أمة العرب التي تشهد عليها معالم الحضارة في غير مكان ، فكأن الشاعر في وقوفه على معالم الحضارة يشكو هزيمة النظام العربي إلى عقب الحضارة ومجدها . وأبو نواس في مطلع قصيدته عاج أو انعطف يسأل عن " خمارة البلد " مخالفا في انعطافه الأصول الفنية للقصيدة العربية ، أما يوسف الخطيب فقد جعل غيره من الشعراء هم المنعطفون على " زوادته " ، والزوادة تعني هنا (التراث الفكري العربي) ... وهذا استنتاج يقتضي توضيحا بالاستئناس بما كتبه يوسف الخطيب في مقدمة القصيدة بقوله : ((في ذلك الشهر الأسود، وانطلاقاً منه إلى يوم الناس هذا، ابتعدت رؤوس ألوفا الأعلام العربية عن أية مُساءلةٍ لمؤسسة

والانكسار!!)) (14)

إن الاستئناس بمقدمة قصيدة يوسف الخطيب يفضي إلى المقاربة بين حالة أبي نواس الذي ترك الأصول الفنية لمطلع القصيدة العربية وانعطف عنها يسأل عن خمارة البلد من جهة وحالة الشعراء الذين تركوا مساءلة " مؤسسة السلطان العربي " عن هزيمة حزيران ، ووجهوا سهام الاتهام إلى البنية الثقافية العربية . وتضمّر هذه المقاربة تشابهاً بين مجون أبي نواس وانهماكه بالخمّر ، والشعراء الذين جبنوا عن مواجهة المؤسسة الرسمية المسؤولة عن هزيمة حزيران .

2. الغربية والاعتراب

يمتص الشاعر مطلع قصيدة المتنبي في قوله : (15)

عِيدٌ، حَلَّتْ كَمَا حَوَّلَتْ يَا عِيدُ

فَمَا وَحَقَّكَ تَحْتَ الشَّمْسِ تَجْدِيدُ

أَمَّا الْأَحْبَةُ، فَالْأَسْلَاكُ دُونَهُمْ

وَدُونَ غَزَّةَ، فُولَادٌ وَبَارُودُ

ويحيلنا المطلع إلى السياقي الدلالي والنفسي لمطلع

قصيدة المتنبي في قوله : (16)

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عِيدُ

بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ

أَمَّا الْأَحْبَةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُمْ

فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدَاءُ دُونَهَا بَيْدُ

السياق الخمري الرمزي إلى قول المتنبي: (19)
يا ساقِيَّ أَحْمَرٍ في كُؤُوسِكُما أم في كُؤُوسِكُما
هَمٌّ وَتَسْهِيْدُ
إِذا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَوْنِ صَافِيَةً
وَجَدْتُها وَحَبِيْبَ النَّفْسِ مَفْقُوْدُ
ويستحضر الخطيب قصيدة ثانية للمتنبي في قوله

: (20)

ما «شِعْبُ بَوَّانَ» من حَيْفًا وَكَرْمِها
والتَّرْجَمَانُ، سليمان وداوُدُ
وما «الْفَتَى العَرَبِيُّ» الحُرُّ، في وَطَنِ
لَهُ الدَّوَالِي بِهِ، إِلا العِناقِيْدُ
تعد عبارتا التنصيص في قوله «شِعْبُ بَوَّانَ» و«الْفَتَى
العَرَبِيُّ» منبها بصريا على أن العبارتين مقتبستان
من قصيدة المتنبي في قوله: (21)
مغاني الشعب طيبا في المغاني

بمنزلة الربيع من الزمان

ولكن الفتى العربي فيها

غريب الوجه واليد واللسان

ملاعب جنة لو سار فيها

سليمان لسار بترجمان

غدونا تنفض الأغصان فيه

على أعرافها مثل الجمان

ويتخذ يوسف الخطيب من التناس المكاني " شعب
بوان " من قصيدة المتنبي فضاء نفسيا ليحبر عن
غربته عن فلسطين ومعاناته من المنفى على الرغم
من أن الخطيب وسط بيئة عربية ، لكن الحاضنة
العربية لا تنسيه " حيفا " وكرملها ، فهو فتى
غريب كغربة المتنبي حينما وصل إلى " شعب بوان
" الذي لم ينسه مسقط رأسه وصحبه وسيف الدولة
الحمداني على الرغم من أن " شعب بوان " وافر
الظلال كثير الخمائل... لكن المتنبي أحس بالغربة
عن المكان ؛ غربة لغة وعرق وعادات وتقاليده . ولا
يكتفي الخطيب باستحضار المكان وصورة الغربة

يبدأ مطلع القصيدتين باللفظ نفسه (عيد) وينتهي
المطلع في كلتا القصيدتين بكلمة واحدة (تجديد) ،
ويدل هذا التماثل اللفظي والتشابه الدلالي على أن
التناس بين القصيدتين مقصود لغايات نفسية ؛
فالشاعر البعيد عن وطنه وأهله يقارب بين حالته
النفسية ، وحال المتنبي الذي غادر أهله ومسقط
رأسه متوجها إلى كافور الإخشيدي في مصر
، فالغربة عن الوطن والأهل تجمع بين يوسف
الخطيب والمنتبي . و((قد يعيش الشاعر العربي
المعاصر تجربة ما، تدفع إلى ذهنه تجربة مشابهة
عاشها المتنبي، فيستحضره ويتحدث من خلاله؛
كأن يمر العيد على يوسف الخطيب وأهله وأحبابه
خلف الأسلاك فيستذكر مرور العيد على أبي الطيب
المنتبي وهو في بلاط كافور بعيداً عن سيف الدولة
وغيره ممن يحبهم الشاعر.)) (17)

ويتوالى التماثل اللفظي بين القصيدتين في مطلع
البيت الثاني (أما الأحبة) تأكيدا على تأثير الخطيب
بالمنتبي . وينظر الخطيب بين " الأسلاك الشائكة"
التي تفصله عن أحبته في فلسطين ، والصحاري التي
تفصل المتنبي عن أحبته ، وهذا تقاطع ثان بين حال
الشاعرين اللذين أضناهما الشوق والحنين للأحبة
والفرق بين الشاعرين أن يوسف الخطيب ينفث
زفرات الشوق من منفى قسري يغلب عليه البعد
السياسي ، أما المتنبي فيحترق شوقا من مكان
اختياري يغلب عليه البعد الاجتماعي .

ويتوالى التوافق الدلالي في القصيدتين في قول
الخطيب: (18)

والساقيان، سُقاةً، والطلى كذبٍ

لا أنس فيها، ولا همٌّ وتَسْهِيْدُ

يرمز غياب نشوة الخمر وفقدان لذتها إلى احتقان
نفسى ، وتوتر وجداني ؛ إذ إن المألوف أن تمنح
الخمر شاربها نشوة ولذة ، لهذا عمد الشاعر إلى
السياق الخمري تعبيرا عن آلامه . ويحيلنا هذا

تَرَدُّدٌ فِي جِسْمٍ يُعَذِّبُ بَالِي
ويتجلى التقارب بين الشعارين في البعدين النفسي
والوجداني؛ فأبو فراس سجين غريب عن وطنه
وأهله، يعاني مرارة السجن، والأسى من تباطؤ
سيف الدولة عن افتدائه وتخليصه من الأسر،
وكذلك يوسف الخطيب منفي عن وطنه، وغريب عن
أهله، يعاني من آلام المنفى والحنين للوطن والأهل،
ومن الأسى بسبب تباطؤ أو تخلي الأنظمة العربية
عن نصرته الفلسطينية وعودته لوطنه، وما "قمامة
الأفيون وأعقاب تيجان، واللات والأوثان" إلا رموز
"لزعماء" تستحق "مزابل الزمن" كما عبر الخطيب
. ودلالة "الحمامة" أو "الجاراة" في قصيدة أبي
فراس دلالة حقيقية، أما عند يوسف الخطيب فهي
دلالة مجازية ترمز إلى المناضلة الجزائرية "جميلة
بوحيرد" التي حمل المقطع التالي اسمها الصريح،
وبث الشاعر لها أحزانه، في قوله:

«جميلة» اسمعي.. لأنني مُشَرَّدٌ بلا وَطَنٍ
لأنني مُرْتَحِلٌ أَهِيْمٌ فِي مَتَاهَةِ الزَّمَنِ
فهذه هديتي، إن لم يَحِبَّ لِشَاعِرٍ أَمَلٌ
كل الذي لَدَيَّ باقَةٌ من الدُمُوعِ وَالْحَجَلِ!!

وبهذا يكون الرمز عند الشاعر الخطيب قد تحول
من رمزي مستدعى من قصيدة أبي فراس إلى رمز
مستدعى من السجل النضالي العربي؛ فرمز "الحمامة
يجسد حزنا ذاتيا، ورمز "جميلة" يجسد
مأساة سياسية تحمل في حناياها "ضياح" سجل
نضالي بطولي سطره الأحرار بدمائهم أو بنضالهم
كما هي حال "جميلة بوحيرد" التي ناضلت من
أجل تحرر الجزائر من الاستعمار الفرنسي... في
حين ما زال "الشرق" يئن من "حكام" وصفهم
الشاعر بأعقاب تيجان وأوثان. ((إن معرفة التراث
... تقضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث بعد
تبني أجمل ما فيه. ذلك أن التجاوز هو منهج الشاعر
المحدث في إدراك المحدث، ولكن التجاوز لا يتيسر إلا

، فامتد أفق تخيله نحو حصان المتنبي في "شعب
بوان" في قوله: (22)
فَاكْبَحُ جَوَادَكَ، مَا «الْفُسْطَاطُ» دَانِيَةً
يَبْقَى لِقَصْدِكَ «بالشهباء» مَقْصُودٌ
وذكر الحصان يذكرنا بحصان المتنبي في قوله: (23)
طبت فرساننا والخيل حتى
خشيت وإن كرم من من الحران
لكن الخطيب أجرى انزياحا في السياق الدلالي؛
فهو يكبح حصانه عن الفسطاط (مصر)، ويطلقه
نحو الشهباء (سوريا)، وفي تحول مسار الحصان
موقف سياسي مضمّر. أما حصان المتنبي فلا
يضمّر موقفا سياسيا، فهو وسيلة فنية لإظهار
جمال الطبيعة في شعب بوان؛ لأن المتنبي خشي
أن تحرن الخيل عن السير على الرغم من أصالتها
بسبب الطبيعة التي تخب الأنظار. وكان الحصان
معادلا موضوعيا للمتنبي المتردد في الوصول إلى
عقد الدولة.

ويستدعي الشاعر السياق النفسي لأبي فراس
الحماداني حينما كان أسيرا لدى الروم، وبخاصة
حينما بث أحزانه "للحمامة" التي وقفت على نافذة
سجنه، في قوله: (24)

أَيَا جَارَتَا، هَلْ لِي لَدَيْكَ مَقَشَّةٌ
فَأَكْنَسَ مِنْ بَيْتِي مَزَابِلَ أَرْمَانٍ
هَنَا رُدْهَاتُ «الشرق»، غُصَّتْ جُنُوبَهَا
قِمَامَةُ أَفْيُونٍ، وَأَعْقَابَ تَيْجَانٍ
وحيث كُنَسْنَا «اللات» من عَقْرِ دَارِنَا
تَكَاتَرُ أَوْثَانٌ، وَأَفْرَاحُ أَوْثَانٍ

فالبيت الأول يحيلنا إلى قول أبي فراس: (25)
أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حِمَامَةٌ
أَيَا جَارَتَا، هَلْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي؟
أَيَا جَارَتَا، مَا أَنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا
تَعَالَى أَقَاسِمُكَ الْهُمُومَ، تَعَالَى
تَعَالَى تَرَى رُوحًا لَدَيَّ ضَعِيفَةً

المسجد الأزهر في العصر الفاطمي ليجسد التحول التاريخي بين أمجاد مصر وحضارة القاهرة في الماضي، والردة السياسية التي منحت اليهود موطأ قدم في القاهرة المعز، في قوله: (29)

مَنْ مَبْلَغٌ «جَوْهراً» فِي بَطْنِ تَرْبَتِهِ
أَنَّ «الْمَذَلَّ لِدينِ اللَّهِ»، أَمَّارٌ
وَأَنَّ قَاهِرَةَ التَّارِيخِ جَارِيَةٌ
يَسْتَأْمَهُمُ مِنْ يَهُودِ النَّحْسِ تُجَارُ
وهو تحول مستمد من قول المتنبي: (30)

أكلما اغتال عبد السوء سيده
أو خانه فله في مصر تمهيد
صار الخصي إمام الأبقين بها

فالحمر مستعبد والعبد معبود
فالشاعران يصوران تحولاً سياسياً جذرياً في مصر؛ «فالمذلل لدين الله» الذي حول القاهرة إلى "جارية" في قول الخطيب هو عبد السوء الخصي إمام الأبقين في قول المتنبي، فكلا الشاعرين يعبران عن استيائهما من سياسة حكام مصر، وكأن حركة التاريخ لم تتغير من زمن المتنبي إلى زمن يوسف الخطيب. ((إن لكل عمل فني ماضياً ومستقبلاً، لا بد لهذا العمل من أن يكون قد وقع تحت طائفة من المؤثرات، كما أنه بدوره لا بد أن يولد بعض التأثيرات. ولكن المؤكد أن لكل أثر فني حقيقي طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى غيره أو تفسيره بغيره)). (31) وإذا كان المتنبي قد هجا كافور الإخشيد في الأبيات السالفة، فإن يوسف الخطيب يرى أن حاكم مصر (في زمن نظم القصيدة) أسوأ حالاً من كافور في زمن المتنبي، في قوله:

عَجِبْتُ فِي أَمْرِ مِصْرٍ، لَا تَهْبِجُ لَطْفِي
وَأَيْسَرُ الْخَطْبِ، أَنَّ الرَّأْسَ غَدَّارٌ!!
قد جَلَّ «كافور» عنه سَحْنَةٌ وَحَجِيٌّ
وَابْتِيعَ غُفْلًا، وَلِلْمَمْلُوكِ مِقْدَارٌ!!

بعد المعرفة الصادقة وبعد اختيار الآباء والأجداد (الشعريين)). (26)

3. الهجاء السياسي

يعقد الشاعر موازنة بين فساد "الحاكم المعاصر"، وهجاء المتنبي لكافور الإخشيد، وذلك في قوله: (27)

عَجِبْتُ فِي أَمْرِ مِصْرٍ، مَا يَبِيْتُ بِهَا
عَلَى الطَّوِيِّ، وَسَخَاءِ النَّيْلِ مِدْرَارًا!!
تَرَى العِنَاقِيدَ فِي أَفْيَاطِهَا، عَسَلًا
لِكَنِّهَا، دُونَ حَلْقِ الشَّعْبِ، صَبَّارًا
هِيَ النُّوَاطِيرُ إِيَّاهَا، وَقَدْ بَشِمَتْ
ثَعَالِبًا، وَاسْتَبَاحَ الكَرَمَ أَشْرَارًا
واللافت أن الفضاء المكاني (مصر) في أبيات الخطيب هو المكان نفسه في قصيدة المتنبي: (28)

نامت نواطير مصر عن ثعالبها

فقد بشمن وما تفنى العناقيد
جَوْعَانُ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيُمَسِكُنِي
لَكَيْ يُقَالَ عَظِيمُ القَدْرِ مَقْصُودٌ
تكاد المفارقة بين الخيرات التي وهبها الله جل وعلا لمصر، وأنياب الجوع التي تعض فقراء مصر في أبيات الخطيب تماثل المفارقة بين ترف الحكام وبذخهم والجوع الذي يعاني منه الناس عامة في أبيات المتنبي. فقد وظف الشاعران الثنائية الدلالية للكشف عن الفجوة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقة الحكام القابضين على خيرات مصر وطبقة الفقراء القابضين على جمر الجوع؛ فالعناقيد عسل في أفواه الحكام، وصبّار شديد المرارة في "حلق" الشعب في أبيات الخطيب. وكذلك التناقض بين حكام مصر وعامة الناس في أبيات المتنبي. وقد بلغ تأثر الخطيب بالمتنبي حد الاقتباس؛ وبخاصة لفظ "النواطير" الذي يرمز للشعب، ولفظ "الثعالب" الذي يرمز للحكام، ولكن الخطيب يضيف "الكرم" رمزا للوطن. ويستحضر الخطيب شخصية "جوهر الصقلي" مؤسس مدينة القاهرة وباني

يسخر من الحكام الذين "يقولون ما لا يفعلون"، فعودهم للقدس بالحرية والخلاص تنفيها وعودهم وإخلاصهم للفرنح (الاحتلال وأعوانه)، والحكام على الرغم من كثرتهم في الخريطة السياسية إلا أن قيمتهم أو تأثيرهم يشبه قيمة "البيدق" في لوحة الشطرنج، والبيدق (الجندي) أضعف قطع الشطرنج على الرغم من كثرتهم. وفي مقابل سياق السخرية يأتي قول المعري الذي يجسد موعظة تختزل فلسفة الحياة والموت حينما يخاطب الإنسان المتكبر المختال بنفسه مذكرا إياه بأنه يختال على أرض ترابها من أجساد أناس كانوا يعتقدون بأنفسهم فصاروا ترابا يطأه الأحياء !!.

4. الانتماء القومي

يتقمص الشاعر الدور الوظيفي لزهير بن أبي سلمى في الصلح بين عبس وذبيان في قوله: (36)
لأنني لم أدع من «داحس» سبباً
للطعن، والطعن «باليرموك» مُشْتَجِرٌ
حتى خرجتُ إلى «الأنبار» بينهما
رفاقِي الأُلِّ، والصحراء، والخطرُ
وصرتُ فيهم «زُهَيْراً» في فَجِيعَتِهِ
أتلو على الريح أشعاري، وأنفجرُ
أناشِدُ اللهَ في الحَيَّيْنِ مُنْتَحِباً
أَنْ يَنْظُرُوا أَمْرَهُمْ، إِنْ لَمْ يَزَلْ نَظَرُ
بالشامِ أهلي، وبغدادِ الهوى، وأنا
بالقدس، فوق صليبِ الطُورِ أَنْتَظِرُ
تشير "داحس" إلى سبب الحرب بين قبيلتي
عبس وذبيان "بسبب سباق بين فرسين" داحس
والغبراء "كما هو معلوم في السياق التاريخي لتلك
الحرب. ويحيلنا لفظ "الأنبار" في البيت الثاني إلى
إضاعة كتبها الشاعر في تقديم القصيدة، يقول فيها
: ((وضعتُ الكتابة الأولى لهذه القصيدة عام 1966،
في أعقاب سقوط التجربة الأولى لحكم «حزب البعث»
في العراق، على أيدي الشقيقتين، عبد السلام، فعبد

وكان يوسف الخطيب يشكو مرارة القهر السياسي للمتنبئ الذي كان شريكا للخطيب في الشكوى، فأصبح ملاذا يلجأ إليه الشاعر ليشكو له حال الحاكم؛ لأن معاناة المتنبئ من كافور لا تضاهي المعاناة من كافور اليوم. وفي موضع آخر يناجي الخطيب المتنبئ بأسلوب ساخر لا يخلو من مرارة في قوله: (32)

يا مَنْ بُلِيَتْ «بِإخشيدي» بِمُفْرَدِهِ
ماذا أقولُ وبلَوَايَ «الأخاشيدي»؟!
حُسَّادُ أَمْسِكْ مَنْ تُدْرِي، وها قَدْرِي
هذي القرامطة، العُجْمُ، العرابيد
ويتردد في غير قصيدة من شعر الخطيب ذكر كافور
والتعالب والنواطير، كقوله: (33)
كلُّ الأفاعي اندلقتُ جُجُورُها

يَفْحُ أَرْجاءِ المَدَى زَفِيرُها
كم بُلْدَةٌ أزرى بها «كافورُها»
وأشقتُ من ثعلبِها، ناطورُها
وتعد الألفاظ الثلاثة المقتبسة من قصيدة المتنبئ
أيقونات رمزية تختزل ثالوثا سياسيا؛ الحاكم (كافور)،
وأقطاب الحكومة أو المؤسسة الأمنية
الرسمية (التعالب)، والشعب أو المضطهدين
(النواطير).

وفي موضع آخر يتوسل بالمعري ليسخر من وعود
المؤسسة الحاكمة في قوله: (34)
يا مَلِكِ المُلُوكِ، يا مُمَطَّرَ
الْقَدْسِ وعوداً.. ومُوعِداً للفرنحِ
خَفَّفِ الوَطءَ، ما أَظُنُّكَ إلا

بَيِّدَقاً في مُرَبِّعِ الشُّطْرَنْجِ!!
فالبيت الثاني يستحضر قول أبي العلاء المعري: (35)
خَفَّفِ الوَطءَ ما أَظُنُّ أديمَ الـ

أرضٍ إلا من هَذِهِ الأَجْسادِ
يجسد قول الشاعرين مفارقة دلالية تصل إلى
مستوى التضاد؛ فالشاعر يوسف الخطيب

ومن المفيد أن أشير إلى أن البيت تناص مع قول أبي تمام:

بالشام أهلي وبغداد الهوى وأنا

بالرقتين، وبالفسطاط إخواني

واستثناسا بما تقدم فقد تحولت شخصية زهير بن أبي سلمى من مصلح عشائري يهدف إلى حقن دماء القبائل العربية إلى مصلح سياسي قومي يهدف إلى حقن الدماء أيضا ، وتحقيق وحدة قومية . كما تحول زهير من " رجل إصلاح " إلى فلسطيني تتقاسمه معاناة فلسطين وخلافات النظام العربي . وقد تجلى فيما تقدم أن استدعاء شخصية " زهير بن أبي سلمى " قد لامس العصب الدلالي الذي حرص عليه الشاعر، ولم تكن شخصية " زهير " استدعاء فنيا فحسب، وذلك أن ((تناصاً يقوم على مجرد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية في النص... يُعدُّ هذا النوع أقلّ آليات الاستدعاء فنية بالمقارنة مع آليتي ((الدور)) أو ((القول))⁽³⁹⁾.

ثانياً : النقد الأدبي بين المنهجية والذاتية

يسجل يوسف الخطيب نقداً لازعاً مشوباً بسخرية تحمل في حناياها هجاء لبعض النقاد والشعراء في قوله :⁽⁴⁰⁾

هيكل النُّقَادِ ماخوَرٌ..

وطعم الشعر.. قصديرٌ..

وحتى صلّة الحرف بتاليه.. بغاءً!!..

استأنسنا بمقتطفات من مقدمة الجزء الثالث من الأعمال الكاملة للشاعر ندرك أن الاستياء من النقاد يرتبط بموقفه من حزمة من القضايا والإشكاليات النقدية ، فمن القضايا التي أسهب في تشريحها في المقدمة المشار إليها " قضية الشكل والمضمون " ؛ إذ يرى يوسف الخطيب أنه لا يجدي نفعاً أن يشقّ خطباء النقد الأدبي حناجرهم في مقولة إن الشكل

الرحمن عارف، وذلك كتعبير صارخ وفاجع معاً عما يمكن أن يشوب النظرية من انحراف وسقوط في مجال التطبيق!!))⁽³⁷⁾ فالأنبار فضاء مكاني جزئي يدل على الفضاء الكلي للعراق ، وذلك من باب تسمية الكل باسم الجزء ، فقد تقمص يوسف الخطيب شخصية زهير بن أبي سلمى منادياً بالمصلح بين القطرين العراقي والسوري في أعقاب الأحداث التي جرت في العراق بعد مقتل رئيس الجمهورية " عبد السلام عارف " وتولي شقيقه " عبد الرحمن عارف " رئاسة الجمهورية... فالشاعر يقارب بين اقتتال قبيلتي عبس وذبيان والصراع الداخلي في العراق ، والخلاف العراقي السوري ، وبين الدور الوظيفي لزهير بن أبي سلمى ، والدور التوفيقي السياسي الذي تبناه في قصيدته لجمع اللحمة العراقية السورية ، كما يتجلى في قوله :

((وصرتُ فيهم «زُهَيْراً» في فَجِيعَتِهِ .)) ويحيلنا قول الخطيب :

أناشِدُ اللهَ في الحَيِّينِ مُنْتَحِباً

أَنْ يَنْظُرُوا أَمْرَهُمْ، إِنْ لَمْ يَزَلْ نَظْرُ
إلى قول زهير بن أبي سلمى :⁽³⁸⁾

تداركتما عبسا وذبيان بعدما

تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

فقول الخطيب (في الحيين) يفسره قول زهير (عبسا

وذبيان).

ولا يغفل الشاعر تسجيل موقفه الحيادي التوفيقي من الخلاف بين العراق وسوريا في قوله :

بالشام أهلي، وبغداد الهوى، وأنا

بالقدس، فوق صليب الطور أنتظرُ

فجمع الشام وبغداد في سياق وجداني واحد

احتراساً من الانحياز ، كما حرص على إبراز الذات

الفلسطينية لتأكيد على العلاقة العضوية وفق

المفهوم القومي على الرغم من أن الفلسطيني يعاني

من وطن " مصلوب " ينتظر الحرية والخلاص .

ضد الذاتية، متجهماً، محايداً، بارداً، إزاء عملية الخلق الأدبي، كمن يُدقق في وثيقة، أو يُشرّح جثة هامة في دائرة الطب الشرعي، «فالمنهج اللامنهجي» إن صحَّ التعبير، وهو الذي يرى في كل واحد من المناهج السالفة هذا القدر من الخطأ.⁽⁴¹⁾

ولعل ديمومة السجال بين النقاد حول الإشكاليات التي عرضها يوسف الخطيب، وضبابية الرؤية النقدية التي أفضت إليها المناهج النقدية هما اللذان أشعلا جمرات الشعر في قصيدة الخطيب حينما وصف هيكل النقاد بالماخور. أما الانفعال الحاد الذي حدا بالشاعر إلى وصف طعم الشعر بالقصدير فيعود إلى خضوع بعض الشعراء لأهواء السياسيين. ويتكرر موقف الشاعر من النقاد والشعراء في موضع آخر محدثاً مفارقة بين حال الشعر وأبرز النظريات النقدية التي ينبغي أن يتناغم معها الشعر، وبخاصة نظرية " الشعر المهموس"، وذلك في قوله من قصيدة " مشهد تعرية مجانية لمفاتن الآثام":

هَذِي لَيْلَةٌ مَدْفُوعَةٌ أَرْضِدَةَ الْأَحْزَانِ:

كَلَّ الْجَرَحِ وَالْمَلْحِ الَّذِي فِي عُرْبَةِ الْإِنْسَانِ..

كِي نَجْعَلُهَا لِلْأَنْسِ.. لِلْجِنْسِ..

لشعر «الهمس» في أعمدة النقاد..

مَنْ يَدْرِي؟

فَقَدْ يَأْتِي عَلَى الْكُونِ غَدٌ

لَا فُسْحَةَ فِيهِ لِشَعْرِ الضَّادِ..

نَثْرَ الضَّادِ..

نَاسِ الضَّادِ..

كَانِ الضَّادِ..

تحيلنا " ثورة " الشاعر على واقع الدرس النقدي الذي يحتفي بالشعر الغث ويغفل قيمة الشعر الجاد إلى " نظرية الهمس" عند محمد مندور التي أشار إليها بقوله: (لشعر «الهمس» في أعمدة النقاد). فالشاعر يمتص في قصيدته دعوة " محمد مندور "

والمضمون كل واحد لا يتجزأ، وإن كل ما هو قديم في الشكل يستتبع أن يكون قديماً في المضمون، وعلى العكس من ذلك فإن كل جديد في الشكل هو أيضاً جديد في المضمون!!.

ويثير في مقدمته إشكالية " القديم والحديث " ويعلن انتصاره للتراث بقوله: لا أتردد مطلقاً في أن أصف بالجهل والسماجة - (ناهيك عن صفات أخرى جارحة) - جميع أولئك الذين يحكمون «بالإعدام» على تراثنا الشعري الحافل، أو على النظام «الكلاسيكي» العتيق الذي يقوم عليه بادعاء أنه أدب «ماضوي» بائد، ولا حياة فيه!! . ويقترح يوسف الخطيب مخرجا لإشكالية " القديم والحديث " بين النقاد بدعوة لتأسيس " المنهج الحيوي" في ثقافتنا العربية المعاصرة، لكي يتسنى لنا أن نقيس بمعياره نسبة الحياة والنبض والتفتح والإيقاع في كل ما قد تجود به قرائننا المعاصرة، أو ما قد جادت به فعلاً في ماضي التراث العربي، من نقد وإبداع، مع أطراح جميع مظاهر الموت والعقم والتحجر والانفصال، سواء في ماضي الأدب، أو حاضره..

ولا تقتصر رؤية الخطيب على النقد العربي بل تنسحب على النقد العالمي، فيرى أن النقد الأدبي بعامة هو المؤسسة المعرفية الأكثر زبئية ومراوغة بين جميع معارف الإنسان، إذ ما تكاد تقف على منجزات «المنهج الطبيعي» في النقد، بعمارته العلمية العقلانية البديعة، حتى يقوم «المنهج الاجتماعي» بنفسه من أركانه الأربعة، حتى يعقبه «المنهج النفسي» الذي لن يتراجع فيه فرويد خطوة واحدة عن امتلاكه كامل حجم الحقيقة، «فالمنهج الجمالي» الذي سيحذو حذوه، «فالمنهج الذاتي التأثري» الذي يحد من سلطة المقاييس والأحكام العلمية الصارمة على ساحة النقد الأدبي والفني، مُحلاً محلها ذات الإنسان المبدع أو الناقد على حد سواء، «فالمنهج الموضوعي» الذي انبثق من موقع ردة الفعل العنيفة

التواصل " المريب " بين المؤسسة الأمنية وشعراء
التكسب والتملق وهو ما يتبدى في قوله: (44)
كَانَ، لَمَّا أَرَحَّصَ الشَّاعِرُ رُوحَ الْكَلِمَةِ
أَنْ عَدَّتْ بِنْتُ هَوَى، تَحْتَ مَصَابِيحِ الشَّوَارِعِ
ثُمَّ.. لَمَّا اسْتَأْجَرَ السُّلْطَانُ مِنْهُ قَلَمَهُ
صَارَ نَقَادًا، كَمَا الْبُرْغِلُ، عُمَالُ الْمَطَابِعِ !!..

وعطفا على ما تقدم يوجه يوسف الخطيب نقدا لاذعا
للنقاد في قوله: (45)

لَمْ تَزَالُوا، أَيُّهَا «النَّقَادُ»، قُرَاءَ مَقَابِرٍ
وَإِذَا أَحْيَيْتُمُو «عُرْسًا».. تَزْفُونُ «خَصِيًّا» !!..

وحيثما سئل يوسف الخطيب عن سبب توقف
نشر مجموعاته الشعرية من عام 1964 إلى 1988
أجاب بنبرة استفهام تختزل شعورا مثقلا بالمرارة
والخيبة بسبب عزوف دور النشر عن مجموعاته
الشعرية، وخشية المكتبات التجارية من تسويقها،
وهو ما يتجلى في قوله: ولكن، لمن أنشر؟.. ولماذا
أنشر؟!.. لقد قضيت حتى الآن نيفا وستين سنة من
العمر كدحتها في فلاحه حقل الشعر.. ولقد أنجزت
عدداً من الأعمال الشعرية التي كلما استعرضتها
كاد أن يربيني الظن في أنني فعلت ذلك كله.. ومع
ذلك فإنني أتحدى - وأرجو أن تعتبر هذا التحدي
بمنزلة الإعلان المفتوح لكل الناس - أن يوجد عبر
هذه القارة العربية العملاقة صاحب مكتبة عراقية
واحدة.. أو صاحب مكتبة أردنية أو حجازية أو
نجدية واحدة.. أو صاحب مكتبة يمنية أو خليجية
واحدة.. أو صاحب مكتبة مصرية أو سودانية أو
مغربية واحدة.. قد عرض لي ديوان شعر واحداً
على امتداد هذه السنوات الستين!!.. فلمن أنشر؟..
ولماذا أنشر؟!.. ما دامت قصائدي مدموغة بخاتم
الرقيب الأحمر من المحيط إلى الخليج.. اللهم
باستثناء هذا الحي الشامي من قریش، في كل من
دمشق وبيروت!!.. (46)

ولا نعمد صوتا نقديا ينتصر لشعر يوسف الخطيب

للشعراء والكتاب بأن يكتبوا " أدبا مهموسا أليفا
إنسانيا " ، ويدعو الشعراء والنقاد للتفريق بين
الشعر الذي يتخلق في الوجدان ، والشعر الخطابي
الذي لا يمس شغاف القلب ؛ إذ إن ((الهمس في
الشعر ليس معناه الضعف فالشاعر القوي هو
الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه
في نغمات حارة ولكنه غير الخطابة التي تغلب
على شعرنا فتنفسه ، إذ تبعد به عن النفس ، عن
الصدق ، عن الدنو من القلوب .)) ويؤمّر الشاعر
في جمعه بين الملح والجرح والغربة في قوله : (كَلَّ
الجُرحِ والمَلحِ الذي في غُربةِ الإنسانِ ..) في سياق
ثورته على واقع الدرس النقدي واستثناسه بنظرية
الهمس ، يُضمّر قلقا على نبض الشعر الذي يهدده
"الارتجال" بتوقف خفقاته الوجدانية ، وانطفاء
وهج الفني ؛ لأن ((الهمس ليس معناه الارتجال ...
وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام
تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد
وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما
يفعل وإنما هي غريزته المستتيرة ما تزال به حتى
يقع على ما يريد .)) كما يحوي قول الشاعر : (كي
نجلها للأنس.. للجنس) تنبيها على خطورة قصر
الشعر على المشاعر ؛ إذ إن الهمس ليس معناه قصر
الأدب أو الشعر على المشاعر ، فالأديب الإنساني
يحدثك عن أي شيء يهمس به فيثير فؤادك ولو كان
موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب. (43) ولا
يخلو موقف يوسف الخطيب من بعض النقاد من (موقف
شخصي) مشبع بالمرارة والخذلان بسبب
عزوف النقاد عن الكتابة عن جمرات شعره التي
تحرق المفلسين ، وذلك خوفا من المؤسسة الأمنية
الرسمية التي احتفت بالشعراء الذين يتملقون
بالكلمة ، وحظرت صوت الشعراء الذين يجاهرون
بالحقيقة . وقد امتد المزاج السياسي وخيّم الظلال
الأمنية على بعض النقاد الذين حرصوا على مسaire

درويش!!...) (49) وقد تضمنت تصريحات الخطيب في المقابلة أوصافاً ومواقف وأحكاماً يأبى البحث ذكرها حفاظاً على مشهد الشعر الفلسطيني، وبخاصة أن السياق يتعلق بشاعرين فلسطينيين أمضيا حياتهما في خدمة فلسطين، وسخراً شعريهما في نصرة القضية الفلسطينية. وفي موضع آخر يقارب الخطيب بين قيس عاشق ليلي، ومحمود درويش عاشق ريتا بأسلوب "يقسو" فيه الخطيب على درويش بقوله: (50)

ليس «قَيْسًا» وَحَدَهُ مِنْ كَابِدِ الْعَشِقِ الْمُمِيتَا
وَبَكَى «لَيْلَاهُ»، وَاسْتَبَكِي، وَغَنَى، وَتَوَلَّهْ
هُوَ ذَا - (عَفْوًا) - مِنْ اسْتَلْهَمَ مِنْ فُوطَةِ «رَيْتَا»
مَذْهَبَ «العشيق لليهودي»، وَأَشْوَاقِ الْمَذَلَّةِ !!
" قُلْ، لَا بَأْسَ، يَا مَوْلَايَ
" هَبْ أَنَا اسْتَعْدْنَا رُشْدَنَا الْمَفْقُودَ
" مِنْ رَاح.. وَأَقْدَاح..
" فَهَذَا أَنْتِ.. (رَيْتَا بِنْتُ رَاكَا ح)..
" وَتَحْشُو مَخْزَنَ الرِّشَاشِ قُدَّامِي..
" وَتَصْطَاذُ الْفِرَاحِ الرُّغْبَ.. قُدَّامِي..

كنا نتمنى على الشاعر يوسف الخطيب أن يترفع عن الألفاظ الجارحة، وأن يقول ما يريد بـ " لغة أخرى "، وأن يعلن رفضه لحزب راکاح أو لعلاقة درويش بريتا بعيداً عن التجريح. وينبغي التنبيه إلى أن لكل شاعر " طقوساً " في محراب قصيدته أو تجربته الشعرية، ولكل شاعر تقنيات أسلوبية في المعمار الفني للقصيدة، ومعادلاً موضوعياً للفكرة التي تحويها القصيدة؛ فقصيدة " شتاء ريتا الطويل " لمحمود درويش قد يفهمها قارئ بأنها قصيدة تصور لقاء حميماً بين ريتا ودرويش، وقد يفسرها قارئ آخر بعيداً عن العلاقة بين " رجل وامرأة " اعتماداً على أن ريتا معادل موضوعي وليست محبوبة الشاعر، إذ إن قصيدة " شتاء ريتا الطويل " تتخذ من العلاقة بين الشاعر و (ريتا) محورا

، ويدافع عنه، ويعترف " بالتهميش " المتعمد الذي لحق بشعره، كصوت الناقد فائز العراقي في قوله: لقد ضاع بعض حقه في زمن أضاعت الأمة فيها معياراً وحقوقاً وقيماً وقضايا كبرى ومقومات صراع رئيس من أجل وطن وحق وكرامة، وأنا أستشعر دبيب النمل الغاضب في دمك على حالة ترقع الشعر حلاً، وتشد السروج على الماعز؛ وأستشعر الألم يعتصر قلبك من ظلم ألم بساحتك من رفاق وأخوة وأصدقاء وأبناء عمومة وعشيرة وأمة؟! من حقه أن يضحك دمك بالسؤال الاستنكاري! لماذا؟! ومن حقه أن تسأل عن الشعر فيمن رُفِعوا أعلاماً ترفرف في مساحات الإعلام. (47)

وتضمن ديوان يوسف الخطيب نقداً لاذعاً للشاعر محمود درويش، وقد اتكأ الخطيب في نقده لدرويش على " حجتين "؛ الأولى: علاقة محمود درويش بالحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، والثانية: علاقة الحب بين درويش و" ريتا " اليهودية. وقد جمع الخطيب المسألتين في قوله: (48)

مِنْ طَرِيٍّ النَّعْنَاعِ أَمْلُودُهُ الرَّخْصُ
وَ مِنْ وَجَنَّتِيهِ، غَارَ الْأَقَا حُ
أَفْهَذَا النُّحُولُ مِنْ عَشِقِ «رَيْتَا»
أَمْ تَجَلَّتْ، فَأَنْجَبَتْ «رَاكَا حُ»؟!

ولا تخفى السخرية والتهكم في البيتين وبخاصة قوله (مِنْ طَرِيٍّ النَّعْنَاعِ أَمْلُودُهُ الرَّخْصُ) الذي يضيف على شخصية درويش صفة النعومة والأنوثة !!

ولا ينكر يوسف الخطيب رفضه لشعر درويش، ففي مقابلة وجه له السؤال الآتي: (سبق وهاجمت محمود درويش غير مرة.. هل هجومك ناجم عن موقف سياسي تجاهه؟) فكانت إجابته أشد وقعا من الهجوم نفسه: (عندما يقف "لودفيغ فان بيتهوفن"، لكي يهاجم مايكل جاكسون!!، فعند ذلك فقط تستطيعين أن تتصوريني مهاجماً لمحمود

مَحْبُوبَ قلبي، لو تَغَنَّى في الدَّوَالِي نايٍ
يختزل الموالم الشعبي الفلسطيني في قوله :
(أوووف...)) خلايا دلالية وجدانية يشكل فيها
نبض الحنين للوطن عقب الحلم المنتظر . ولعل اختيار
الشاعر اسم " مجنون فلسطين " عنواناً لأعماله
الشعرية الكاملة يعود إلى بواعث نفسية وجدانية
مستمدة من قصة قيس وليلى ، ولا فرق بين مجنون
ليلى ومجنون فلسطين سوى أن ليلى أضحت في وعي
الشاعر فلسطين .. يحن إليها ، ويحلم بلقائها . وما
يعزز هذا الربط تردد دال الجنون في شعره ، نحو
قوله معبراً عن لهفته وقلقه على مدينة القدس : (55)

أَنَا مَجْنُونُهَا، وَأرسلتُ شعري
تحت شَبَّأكِهَا، حديقة زهرٍ
عَلَّ دمعِي، في الطَّلِّ، يحكي إليها

أُو جِراحي على التَّوَجِّحِ، فَتَدري !!
وفي موضع آخر يمتص الشاعر صورة قيس وهو
يهيم على وجهه حالماً بلقاء " ليلى " وحذراً من
الحراس ، ليعبر عن لوعته للقدس وشوقه لدخولها
، وهو يعلم ما ينتظر دخوله من معيقات ومخاطر ،
كما في قوله : (56)

ها أَنَا الليلية مَجْنُونٌ بَوادِيكِ،
أُنَادِيكِ،

وَأَقْصِيكِ على أَرْجوحةِ الحُلمِ،
وَأُدْني..

فاجعلي لُغْزَ هَوِيَّ عن أَعينِ الحُرَّاسِ
مابينك، في الليلِ، وبيني..

وانشري وجهك مصباحاً
على قلعة سجن..

فإذا حَبَّأكَ السلطانُ عني
لا تَبْجُحي - لسوى أَرْبعةِ الرياحِ -
سأتيك على صهوةِ أشواقِي العنيدهِ!!..

وفي سياق التأكيد على الحق التاريخي في فلسطين
يوظف الشاعر دلالة " الجنون " الذي استمده من

لتصوير إشكالية التعايش السلمي بين الفلسطيني
الذي يجسده الشاعر ، واليهودي الذي تجسده ريتا
. إن قراءة لهذه القصيدة وفق المعادل الموضوعي
المشار إليه يفضي إلى استحالة الجمع بين جسدين ()
الشاعر (الأنا الفلسطيني) وريتا (الآخر اليهودي
(51) .

ثالثاً : الموروث القصصي

1. قصة : قيس وليلى : مجنون ليلى ... مجنون
فلسطين

يستمد الشاعر من عيون التراث الأدبي قصة " قيس
وليلى " ، ويوظف عشقهما الذي أضحى وشما في
الخطاب الوجداني الجمعي لتصوير حنين الذكريات
، وعشق الوطن المنظر في قوله : (52)

ذُكروني، بالله، أطياف ماضي

أضعتُ التراثَ من أجدادي

وأعيدوا في مسمعي بحةً الناي

وما أنشدَ الربوعَ الحادي

خَلْتُ «ليلى» هناك لم تبرح الرسم

وظلت، و «قيس»، في ميعاد

تتحول " ليلى " من دلالة سيدة النساء في مشهد
الغزل العذري إلى سيدة الأرض "فلسطين" ،

ويصبح " الرسم " خريطة وطن بدلا من رسم طلل
، ويتحول " قيس " من عاشق متيم ب " ليلى "

إلى عاشق متيم بوطنه يحلم بميعاد عودة ! . لقد
حرص الشاعر على هذا التحول ((لينطلق منه

من جديد في مرحلة جديدة، مزوداً بالقيم الباقية
والخالدة في هذا التراث، بعد تجريدها من أنيتها

وارتباطها بعصر معين)). (53)

ويمتزج الخطاب السردى لقصة قيس وليلى بخطاب
التراث الشعبي الغنائي في قوله : (54)

أوووف... .

مرّت على شَبَّأكِنا، لو نَوَّرَ الحنُونُ

قالوا أتى مرسالُ ليلى، يا هنا المجنونُ

وهج العشق الجنوني في قصة " ليلي والمجنون " في قوله : (57)

إرثُ أبي هذا..
وأنتم اقتسمتموه دون علمي
وهو مُسجَلٌ على صحيفة السماء باسمي
هو أؤده.. وماؤده.. حقوله.. سيوله..
توحّدت ربوعه بجسمي..

فما لكم تزدردون في البلاط ألمي
عيونكم تنؤس في أبخرة الأفيون
أم تُطفئون جذوتي.. إذا كسرتم قلمي..

أم ترجمون في ظلّ شاعر مجنون!!..

إن التأمل في النصوص التي تحوي لفظ " الجنون " يؤكد أن الشاعر يوسف الخطيب يمتص دلالة الجنون من قصة قيس وليلي حينما تبلغ الدفقات الوجدانية ذروتها في التعبير عن عشقه لفلسطين ؛ فالجنون في شعره خلية لفظية تحوي وهجا دلاليا يفوق أي بريق دلالي آخر في سياق مغاير . ولا يخفى أن الوهج الدلالي الذي تختزله لفظة " الجنون " في سياق عشق فلسطين يشابه الخروج عن المألوف في دلالة الجنون نفسه ؛ إذ إن مشاعر المجنون وسلوكه كسر للمألوف وانزياح عن الرتابة ، وكذلك عشق الشاعر (مجنون فلسطين) للوطن .

وحينما ترتبط دلالة " المجنون " بعشق الرجل للمرأة يغيب اسم " ليلي " وتحضر أسماء أخرى بديلا عن " ليلي " في قوله في مقطوعة " ابن الفلاح " : (58)

الخَلِيلِيُّ أنا.. الفلاح.. من بلدة دُورا
ليس ما يخلبُ لبّي.. كالظباءِ العربيّة
ولقد أسلمت قلبي في هواهنّ.. أسيرا !!
أنا مجنونٌ سعاد.. ونهاد.. وبهيّة..

ويدل هذا التحول في الأسماء على أن " ليلي " دون غيرها من الأسماء المؤنثة هي فلسطين ، أما " سعاد ونهاد وبهيّة وغيرهن فأسماء تداعب وجدان عاشق يكابد الحنين لمسقط رأسه (دورا) ، ويكويه الحنين

إلى تلك الظباء العربيات اللواتي أسرن قلبه .

2. كليلة ودمنة

يتوسل الشاعر بحكايات " كليلة ودمنة " لتصوير مشهد من الهجاء السياسي الساخر في قوله : (59)

«دَبْشَلِيمُ» الكاز، بالصحراء، نادى «بَيْدَبَاهُ»
قال: ما أمثولةُ السُلطان، يَغْتَرُّ، فَيَنْدَمُ؟..
«بَيْدَبَا» فَكَرَّ في الأمر، وقد دارَ قفاهُ..

قال: يُحكى أن «قرداً»، كان قد صاحَبَ «غَيْلِمَ»!!..
يحيلنا المقطع إلى الاستهلال الذي بدأت به حكاية " القرد والغيلم " في كليلة ودمنة ((قال دبشليم الملك لبديبا الفيلسوف: قد سمعت هذا المثل ، اضرب لي مثل الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضعها. قال الفيلسوف: إن طلب الحاجة أهون من الاحتفاظ بها ومن ظفر بحاجة ثم لم يحسن القيام بها أصابه ما أصاب الغيلم. قال الملك: وكيف ذلك؟

قال بديبا: زعموا أن قرداً يقال له ماهر)) (60)
وقد أجرى الشاعر تحويرا في دلالة " المثل " ، فالشاعر عرض لمثل السلطان المغرور الذي يؤول غروره إلى الندم ، والحكاية في كليلة ودمنة تعرض لمثل الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضعها. ويهدف التحوير الدلالي إلى التعريض بغرور الحاكم وجبروته . أما اختيار الشاعر لحكاية القرد والغيلم (نكر السلحفاة) فيهدف إلى وصف ذلك الحاكم بالخيانة ، ومقابلة الحسنة بالسيئة كما تفيد حكاية القرد والغيلم . وإذا كانت الحكاية في كليلة ودمنة تهدف إلى التنبيه على منظومة من القيم الأخلاقية فإن يوسف الخطيب يهدف إلى نقد سياسي مشوب بالسخرية والفكاهة لحال " مؤسسة السلطان " التي خانت منظومة القيم الوطنية والقومية حينما هُزمت في حزيران ، وهو استنتاج يعزز ما كتبه يوسف الخطيب في مقدمة القصيدة التي نظمها في أعقاب هزيمة حزيران (61) ، وذلك ((أن النص الأدبي عند المحدثين ليس صياغة للمعنى بل محاولة لاكتشاف

(المعنى)).⁽⁶²⁾

3. حكايات ألف ليلة وليلة (شخصية شهرزاد)

في قصيدة (الطوفان) التي تتكون من ثلاث أناشيد يسترجع الشاعر تفاصيل النكبة ، ويمهد للقصيدة بقوله : ((لقد كانت الأناشيد الثلاثة...جزءاً من «قصيدٍ مَلْحَمِيٍّ»، مُبَكَّرَ تماماً، عزمت أن أتناول فيه صدمة النكبة، عام 1948، وفجيرة الغربية، وأحلام العودة.)) ويضيف على استرجاعه ظلالات حزينة ترسم مشهداً لونيا وصوتياً جنازياً في قوله :⁽⁶³⁾

أَحْبَبْتِي.. أَيُّ الْأَمَانِي الْبَيْضِ
يُزْهِرُهَا السَّوَادُ؟!..
أَيُّ الْأَغَانِي الْخَضِرِ
أَنْشُدُهَا عَلَى وَتَرِ الْحَدَا؟!..

والنكبة " حكاية شعب " لم تحن " خاتمتها بعد ، لذا عمد الشاعر إلى استحضار تقنية السرد من حكايات ألف ليلة وليلة في قوله :

كُنَّا.. وَكَانَ..
وَهَا جَنَا التَّنْكَارُ، وَالنَّعْمُ الْمُعَادُ
حَتَّى طَفَى صَمْتٌ..
وَأَدْرَكَتِ الْفَجِيعَةُ شَهْرزَادُ!!..

ويشير السطر الأخير إلى تبادل وظيفي بين الشاعر وشهرزاد ؛ إذ تقمص الشاعر شخصية شهر زاد في سرد حكاية النكبة مستخدماً " الأيقونة اللغوية " التي تميز الخطاب السردى لحكايات ألف ليلة وليلة وهي (وأدرك الصباح شهر زاد ...) محدثاً فيها تحويراً لفظياً ليتناسب مع السياق السياسي الفلسطيني، فاستخدم لفظ " الفجيرة " بدلا من لفظ " الصباح " . ويدل التحوير في عبارة " شهر زاد " على استمرار " حكاية النكبة " التي بدأت بتشريد شعب ، وما زالت حلقاتها المأساوية متتابعة . كما أن استحضار شخصية شهرزاد لا يقتصر على

استدعاء تقني سردي ، بل يُضمر دلالات تحيل المتلقي إلى دور شهر زاد في إنهاء " معاناة الإنسان " ، وبهذا (يكون نجاح الشاعر حينئذٍ مرهوناً بقوة الإيحاء وقدرته على شحن جزء من القصيدة بالدلالة التي يشع بها اسم تلك الشخصية المستخدمة، كي تنتقل تلك الشحنة عبر أطراف القصيدة كلها)).⁽⁶⁴⁾ كما أن الصيغة الحكائية (كُنَّا.. وَكَانَ..) تختزل دلالات غير محددة بسبب علامة الحذف التي تعد لغة بياض مكثفة تتيح للمتلقي " تعبئة الفراغ " بما شاء من خلايا دلالية تنسجم مع تفاصيل النكبة . فالشاعر يلجأ للحذف ((ليبرز حالة نفسية خاصة به، أما القارئ فإن دوره كامن في البحث عن تخريجات وتأويلات لمثل هذه المحذوفات التي يراها أمامه)).⁽⁶⁵⁾

خاتمة

رصد البحث المفاصل الدلالية للتناس الأدبي في شعر يوسف الخطيب في مسارات ثلاثة: الشعر والنقد والقصة . وعابن البحث في المسار الأول التعلق الدلالي والوجداني بين التجربة الشعرية ليوسف الخطيب وكوكبة من الشعراء القدامى في سياقات دلالية متناظرة أظهرت براعة الشاعر في امتصاص تجارب الشعراء وتوظيف مواقف منها في تجربته الذاتية. وتوزع التناس الشعري على أربع دوائر دلالية ؛ الأولى : ثنائية الانتصار والانكسار التي استدعى فيها حزمة من الموروث الشعري الذي جسده أمجاد العرب المسلمين في انتصاراتهم وفتوحاتهم بهدف إضاءة عممة الهزيمة في زمن الشاعر ؛ وبخاصة شعر أبي تمام في فتح عمورية. والثانية : دائرة الغربية والاعتراب التي قارب فيها يوسف الخطيب بين غربته عن وطنه ، ومعاناته في المنفى والشتات ، وغربة المتنبى في مصر ومعاناته من كافور الإخشيدى. واستدعى الشاعر السياق

هوامش البحث

1. الغدامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية. النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992، ص111
 2. يقطين سعيد: الرواية والتراث السردى "من أجل وعي جديد بالتراث". المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص11-10
 3. موسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، 2000، ص54
 4. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. دار الثقافة، بيروت، ب.ت.ص.311.
 5. العلاق، علي: الشعر والتلقي. دار الشروق، عمان (الأردن)، ط1، 1997، ص131
 6. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي). دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون، دمشق، بمساندة: الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، فلسطين، رام الله، الطبعة الأولى، 2011، ج2، ص194
 7. التبريزي، الخطيب: شرح ديوان أبي تمام. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: رامي الأسمر. دار الكتاب العربي، 2005، ج1، ص35
 8. رجا، عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة. منشأة دار المعارف. الإسكندرية، ط1، 1997، ص23
 9. صبحي، محي الدين: مطارحات في فن القول. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص24
 10. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي) ج2، ص191
 11. المرجع نفسه: ج2، ص146
 12. المرجع نفسه: ج2، ص255
 13. أبو نواس، الحسن بن هانئ: الديوان. دار الكتاب العربي، تحقيق: أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، 2007
 14. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي) ج2، ص246
 15. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنح الخمرة عني) ج3، ص215
 16. المنتبي، أبو الطيب: الديوان. صناعة الأعلام الشنتمري. تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ج2، ص270
 17. زين الدين، ثائر: أبو الطيب المنتبي في الشعر العربي المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص46
 18. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنح الخمرة عني)
- النفسي لأبي فراس الحمداني حينما كان أسيراً لدى الروم، وبخاصة حينما بث أحرانه "للحمامة" التي وقفت على نافذة سجنه. والثالثة: دائرة الهجاء السياسي التي تمثلت باستدعاء أشعار المنتبي في هجاء كافور الإخشيدي وإسقاطها على الواقع السياسي العربي المعاصر. والرابعة: دائرة الانتماء القومي التي تقمص فيها الشاعر الدور الوظيفي الإصلاحية لزهير بن أبي سلمى.
- وعالج المسار الثاني المتعلق بين شعر يوسف الخطيب وأبرز المقولات النقدية التي كشف الخطيب عن انحراف وظيفتها النقدية لدى شريحة من الشعراء الذين ارتضوا أن يكون شعرهم في خدمة المؤسسة الرسمية العربية بعيداً عما تقتضيه مصلحة الأمة. وتأمل المسار الثالث استحضار بعض القصص العربية وتوظيفها في إبراز رسالة القصيدة لدى يوسف الخطيب، وبخاصة قصة مجنون ليلى التي اتخذها الشاعر معادلاً موضوعياً لمحتته؛ فربط بين عشق قيس ليلى، وعشقه لفلسطين، وربط بين ليلى وفلسطين، فقد تحولت "ليلى" من دلالة سيدة النساء في مشهد الغزل العذري إلى سيدة الأرض "فلسطين"، وأصبح "الرسم" خريطة وطن بدلا من رسم ظل، وتحول "قيس" من عاشق متميم بـ "ليلى" إلى عاشق متميم بوطنه. واستمد الشاعر من كليلية ودمنة وحكايات ألف ليلة وليلة تقنيات لغوية وأسلوبية لتصوير مفاصل تاريخية ومشاهد سياسية.

- ج 3، ص 215
 19. المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ج 2، ص 270
 20. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 217
 21. المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ج 2، ص 308
 22. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 217
 23. المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ج 2، ص 305
 24. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي)
 ج 2، ص 152
 25. الحمداي، أبو فراس: الديوان: شرح: عبد الرحمن المصطوي، دار المعرفة، بيروت، ط 3، 2006، ص 211
 26. عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1992 ج 8، ص 153، 152
 27. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 189
 28. المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ج 2، ص 270
 29. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 190
 30. المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ج 2، ص 271
 31. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن. دار مصر للطباعة، د.ت. ص 158
 32. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 217
 33. المرجع نفسه: ج 3، ص 285
 34. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي)
 ج 2، ص 225
 35. المعري، أبو العلاء: ديوان سقط الزند. دار صادر، بيروت، 1957، ص 7
 36. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي)
 ج 2، ص 291
 37. المرجع نفسه: ج 2، ص 282
 38. أبو سلمى، زهير: الديوان. صناعة الأعلام الشنتمري. تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1992، ص 15
 39. مجاهد، أحمد: أشكال التناس الشعري - دراسة في توظيف الشخصيات التراثية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1998، ص 75
 40. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 53
 41. انظر: المرجع نفسه. ج 3، ص 19 - 26
 42. المرجع نفسه. ج 3، ص 38
 43. مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ب، ت، ص 69
 44. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 324
 45. المرجع نفسه. ج 3، ص 324
 46. حوار مع الشاعر أجراه وحيد تاجا، دمشق، -2011
 21-06 مجلة العودة فلسطينية شهرية - العدد الرابع و الخمسون - السنة الخامسة آذار (مارس) 2012
 47. حسن، ناهض (فائز العراقي): يوسف الخطيب -ذاكرة الأرض، ذاكرة النار- (المقدمة: علي عقلة عرسان). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 11
 48. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي)
 ج 2، ص 230
 49. حوار مع الشاعر أجرته فادية مصارع 26-07-2011
<http://alazmenah.com>.
 50. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 338
 51. انظر: عتيق، عمر: إشكالية التعايش في قصيدة " شتاء ريتا الطويل " لمحمود درويش. مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية)، عدد 250، ص 108
 52. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (العندليب المهاجر)
 ج 1، ص 122
 53- زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. الشركة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا، طرابلس 1978، ص 75.
 54. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (العندليب المهاجر)
 ج 1، ص 243
 55. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (سيأتي الذي بعدي)
 ج 2، ص 230
 56. المرجع نفسه. ج 2، ص 275
 57. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني)
 ج 3، ص 155
 58. المرجع نفسه. (امنع الخمرة عني) ج 3، ص 346
 59. المرجع نفسه (امنع الخمرة عني) ج 3، ص 319
 60. ابن المقفع، عبد الله: كليله ودمته. مراجعة وتعليق: عرفان مطرجي. دار الفكر، بيروت، ط 1، 2005، ص 162
 61. انظر: الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (امنع الخمرة عني) ج 3، ص 309
 62. عياد، شكري: اللغة والإبداع. ناشيونال، ط 1، 1988، ص 71
 63. الخطيب، يوسف: الأعمال الكاملة. (العندليب المهاجر)

(ج 1 ، ص 173

64. المسّوي، عبد السلام: البنّيات الدالة في شعر أمل دنقل".

اتحاد الكتاب العربي دمشق، 1994، ص158.

65. ربابعة، موسى: المتوقّع واللامتوقّع - دراسة في

جماليات التلقي - مجلة أبحاث اليرموك، م 15، ع 2،

1998، ص 50