التراث معطى ساخرا في الشعر العربي المعاصر
الشخصية الأسطورية نموذجا

د. فتيحة بلمبروك
كلية الآداب واللغات والفنون
جيلالي ليابس سيدي بلعباس

ملخص البحث

[تعد مساءلة التراث عاملا أساسيا لفهم هذا الوجود بتناقضاته العديدة، ممّا عَبَّدَ للحوار القَلِق طريقه؛ ليغدوَ عنصرا تكوينيا في الشعر العربي المعاصر؛ وليؤكّد توتّر هذا الشعر في سبيل صياغة أسئلته، ومحاولته الدؤوبة من أجل كسر حاجز الصمت بشتّى وسائل المراوغة المجازية، لتنير في الأخير الزاوية المدلهمة مما سُكِت عنه وقُمِع اجتماعيا أو سياسيا.

لاشكّ أن للسخرية قدرة كبيرة على إبراز التناقض بين ما حدث، وبين ما يحدث، بين ماض كان رافعا للهمم، وحاضر بات مخيّبا للآمال، لذا لاذت بالتراث، فصار العزاء في المحنة، والسلوان في الكآبة، والمعين على ما يعانيه العرب من شقاء، فقدّم الخطاب الساخر تلك النصوص أو الأحداث القديمة في طبق جديد، فاخر، برسائل تفتح شهية المتلقي، لاستقبال حضارتين متفاوتتين زمانا، ومكانا، وتفكيرا داخل خطاب واحد، يتسع للمتناقضات.]

وظّف الشاعر العربي المعاصر أساليب جديدة بثّت فيما يكتبه اليوم فاعلية أكبر، وبهتت المتلقي بطرائق استدعائها، إذ برهن الشاعر بثقةٍ التواصلَ الذي ما يزال حيّا بين بيئتين مختلفتين، ووطّد العلاقة بين ذاتين متباينتين أيضا، فها نحن نرى شخصيات تراثية وفيرة في الشعر العربي المعاصر، حُمّلت عناء التلميحات التي قدّمها الشاعر، لاستكشاف زيف الواقع، ونخر الضمائر البليدة.

كان الاستدعاء لهذا التراث، بمختلف مصادره، وأشكاله يحفّز في الأفق علاقة أكثر تعقيدا من مجرّد تداخل نص ضمن نص، لأنها تناصات تكتسي نوعا من التوازي بين سياقين، يحاكم بالتناقض أحدهما الآخر، لأن التسلّل التراثي يوسّع بُؤَر التساؤل لدى المتلقي، عن سبب هذا الاستحضار ومعطياته.

لعلّ حضور التراث في الأعمال الأدبية الحديثة يثير باستمرار الرغبة في التساؤل عن ماذا يستطيع الماضي إزاء الحاضر؟. إنّه الجسر الذي يصل بين تجربتين؛ يهيئ لهما الخطاب بؤرة يتواشجان فيها، لتتواصل الرؤى وتتحاور تحاورا ينمّ عن تفاعل فكري وثقافي أكبر وعيا.

يكاد يجزم الكثير من الشعراء بأن التراث معين مهم يغترفون منه تجاربهم، وكلّما كانت هذه التجارب متضامنة مع التجارب القديمة أعطى ذلك بأسا لقصائدهم وأفكارهم، لأنّ جلّ هذا التراث لم يفصح عنه، ولم يُتداول بعد و"احتفاظ الموروث في الكثير من جوانبه وتجاربه بأسرار لم تفض بعد، وأعماق لم تستكنه لحدّ الآن هو الذي يغري الشاعر المعاصر بالعودة إليه واستلهامه مضامين وشخوصا(كذا)".[1] حتى يعزّز حجّته، ويُقوّي دليله.

لعلّ مهمّة الشاعر المعاصر تزداد كلّما تأكّد بأنّ متلقيه يجهل طبيعة شخصيّة تراثيّة يرتكز عليها —الشاعر– ليعبّر بها عن حالة ما، لذلك يطالب المتلقي بالتسلّح معرفيا أمام النص، ليدرك إشارياته، فيرجع تاليا إلى تراثه، ويصبح على بيّنة منه، لئلاّ يخيّب أمل الشاعر المثقل بهموم عصره.

ليس التراث في لجوء الشاعر إليه سرابا بقيعة، بل"إنّ الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتّى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية. ولا تتمّ كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصّة بخزينها المتلاطم، فهي ليست نتاجا تلقائيّا بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسّد عبر مراياه المتشكّلة صياغة وأبنيةً وتقنيات".[2]ذاكرة لا يمكن طمسها عند الكتابة، فهي بمثابة المدَد لها.

على هذا الأساس يستحيل تخلي الشاعر عن تراثه؛ لأنّ بين الماضي وبين الحاضر صلة حميمة ورباطا غليظا يصعب متره "ولا سبيل إلى أن يتجدّد أدبنا تجديدا خصبا حقّاً إلاّ إذا استزاد أدباؤنا وشعراؤنا من التعليم ومن الثقافة بالقديم وبالجديد في وقت واحد"[3]، فبالتفاعل والتآلف بين ثقافة القديم وثقافة الحديث يمكن البناء باطمئنان على صلابة بنائنا ف"نظرية التراث في مجملها إغناء للرؤيا الشعرية ووصلا حيّا لحاضر الشاعر بماضيه"[4]هذا الاتصال بين ما كُتِبَ وبين ما سيُكتَب يوجب حداثة ترتبط بقدرة المرسِل على إرساء دعائم التضامن بين شتّى الرؤى، ابتغاء الخروج برؤية تكفل وصولها إلى خلد المتلقي .

يحسن أن تكون لهذا الماضي القدرة الكبيرة في التحكم بتصرفات البشر، لأن التأثر يوجب التقليد:"والذاكرة بالنسبة لعالم النفس لا تقتصر على كونها خزّانا للمعلومات وإنما هي نظام إدراكي حركي، ونظام حسي لتعديل سلوك الأفراد"[5]، فليس من المستطاع التفلُّت من حقيقة تفيد عدم قدرتنا على العيش بدون ماض، بدون ذاكرة تسيطر على أفعالنا ومدركاتنا، ولغتنا بخاصة؛ لأن "اللغة ليست أبدا بريئة، فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظلّ تلحّ على مثولها من خلال المعاني الجديدة، والكتابة بدقة هي هذه المصالحة بين الحرية والتذكر".[6] فالحرية تقتضي أن نكون حداثيين، أمّا التذكّر فيستدعي توظيف التراث، سعيا إلى إقامة حوار بين ذلك الماضي بأمجاده البائدة، وهذا الحاضر الذي تلاشت فيه صورة تلك الأمّة العربية المتماسكة، وذلك العربي القوي صاحب البأس والأنَفة.

وإزاء هذا الوضع يلجأ المخاطِب/ الشاعر إلى السخرية بصفتها أداة تستخدَم في التعبير عن المواقف، إذ يهيّء الاختلاف والتناقض والرفض أرضية صلبة لتشييد خطاب يعالج السلبيات بتقديم بدائل إيجابية من أيّ مصدر كان، بعُد أم قرُب، فالقارئ الذي يتمكّن من فهم الإحالات والإشارات والهوامش سيدخل في علاقة مميّزة مع النص، بينما هناك قارئ ساذج في نظر إيكو Eco ، لا يمكنه استيعاب كل الإحالات مع قدرته على الاستمتاع بالنص،مثلما يفعل شخص

يسترق السمع من خلف باب موارب، حيث لا يرى سوى تلميحات إلى كشف موعود [7].

لذلك "وعلى خلاف حالات أكثر عمومية للتسنين المزدوج، فإنّ السخرية التناصية، وهي تؤسّس لإمكانية قراءة مزدوجة، لا تدعو جميع القرّاء إلى الوليمة ذاتها، إنّها تنتقي، وتفضّل القرّاء الحاذقين من الناحية التناصية، دون أن تقصي القارئ الأقل تسلّحا(...) أمّا القارئ الفطن فسيلتقط المرجعية، وسيستمتع بالسخرية"[8] إنّ الحاذق الذي تستدعيه هذه الآلية هو القارئ الذي لا يتعب من تجوّله في أرجاء النص الأدبي المشَفّر، إذ قد أَعَدَّ العُدَّة التي تُميطُ العقبات في طريقه إلى المعنى، قارئ يستريح للمفاجآت التي يدسُّها له الكاتب، وتفرحه لحظات استكشافه لكلّ ما هو غريب لامتوقّع، كما يسعده التنقّل اليسير بين مستويات القراءة.

فالسخرية التناصية كما وسمها إيكو لها علاقة بقدرة النص "على أن يضعنا أمام أربعة معاني، أي المستوى الحرفي والمستوى الأخلاقي والمستوى المجازي والمستوى الباطني(التأويلي)، (...) يكفي أن نستحضر المعنى الأخلاقي للحكايات: بالتأكيد يمكن لقارئ ساذج أن يعتقد أنّ حكاية الذئب والحمل هي حكاية خصومة بين حيوانات، ولكن وحتى(كذا) إذا لم يسارع المؤلف إلى إخباره بأن الأمر يتعلّق بخرافة، فسيكون من الصعب ألا يلتقط معنى أخلاقيا، درسا من طبيعة كونية"[9]. فالقارئ الذي يمكنه إدراك المعنى المرجّى لدى إيكو هو القارئ التناصي، الذي يمكنه تمييز هسيس النصوص المستحضرة، ولا يتعسّر عليه الوصول إلى الدروس الأخلاقية التي يتحرّى المرسل من متلقّيه العثور عليها دون أن يلجئه للبوح بها.

يعدّ التراث بمختلف أشكاله إذن، منبعا ثرًّا من منابع السخرية التي تسعى دائبة لجعل الحاضر يرتبط ارتباطا جدليا بالماضي، إما محاورة أو تشكيّاوحسرة أو محاكمة.لذات السبب سيصير التوظيف أفقا "لجمالية معارضة. وهو ما سيجعل من الذات بنية معقّدة متشعّبة في تجربة لم يعد النص فيها أو الشعر بالأحرى تعبيرا عن

إحساس معزول، بل إدراكا مركّبا لمشكلات الوجود ومعضلاته، وتمثّلا مأساويا لوجود أصبحت فيه الذات عارية في مواجهة مُضاعفاتها، بل كذات متشظِّية متكثّرة ممتلئة بنقائضها، وقرائنها. ذات مركَّبة"[10] فالسخرية تُبَصِّرُ بهذه الذات المعبّأة بالتناقض، إنها تنزع المسافة بين الخير والشر وتذر المتلقي في قلق الترقُّب ينتظر المعنى الأخير أو المحطة الأخيرة لمرام المخاطِب من أُلُوكَتِه.

تتباين المعطيات التراثية الساخرة من خطاب لآخر، كون كلّ شاعر يتخيّر ما يلائم تجربته، وما يراه ملمحا مناسبا لسخريته، فمنهم من اتّخذ الأسطورة أو الرمز مُتّكأ مفارقته (بين الواقع والخيال)؛ ومنهم من اتّجه صوب التراث الديني بمصادره العديدة (القرآن الكريم، السنّة والسيرة النبوية، الشخصيات الدينية والصوفية...)؛ ومنهم من لم يخرج عن الإطار الأدبي لينتقي منه أهم الشخصيات التي يمكنها التعبير عن الواقع، أو الوقوف موقف المتلبّس لقضيته.

فالشاعر العربي المعاصر حين يوظّف شخصية تراثية، يراعي ما يتواءم مع طبيعة التجربة التي يروم تقديمها والتعبير عنها من خلال تلك الشخصية، قبل أن يكسوها بالأبعاد المعاصرة التي يريد اسقاطها عليها، لذلك تمرّ عملية توظيف الشخصية التراثية، لدى علي عشري زايد، بثلاث مراحل هي:

1-اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية المستدعاة.

2-تأويل تلك الملامح تأويلا خاصا يناسب نمط التجربة.

3- إضفاء أبعاد معاصرة لتجربة الشاعر على تلك الملامح[11].

هاته الشخصيات تجثم في الخطاب وتساعد في إخفاء الأساليب المباشرة في الكلام لأغراض سياسيّة كانت أم إبداعية، وعلى المتلقي استكشاف المستويات المستحضرة بها الشخصيات والآليات التي اتّبعها الشاعر ، ولهذا :"فالماضي لم يكن يفرض نفسه على مستوى المخيلة والوعي فحسب، وإنّما ظلّ يواصل الهيمنة إذا صح التعبير على مادة العمل الشعري"[12].فعلى الشاعر انتقاء الشخصية الأكثر

تواؤما مع حالته النفسية وقلقه الاجتماعي والسياسي لذلك كان "من الطبيعي أن تكون شخصيّات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنّها هي التي عانت التجربة الشعريّة ومارست التعبير عنها"[13].فلا يفهم الشاعرَ مثل شاعر وأمر عادي أن نجد ظروف شاعر عباسي مثلا تشابه ظروف شاعر من القرن الواحد والعشرين؛ فالغربة، الاغتراب، النفي، المرض، الثورة، الجور، واللامساواة مواضيع مشتركة بين الشعراء على السواء أو ما ينبغي أن يكون مشتركا بينهم.

فكلّ شاعر يحمل بين جنبيه إعجابا وافتتانا بشاعر سبقه، وقد تتشابه بينهما التجربة، وتتعاضد معهما النتيجة، فما يعرضه الخلف استنتاجات، فيحققا معا نموذجا متكاملا بنفَسين مختلفين في مضمونهما متآلفين في الفكرة المراد توصيلها.

ثمّ إنّ "الشخصية التراثية لا تحمل دلالة ثابتة تعدّ مرادفا لها في الوعي الجمعي، حيث يمكن أن تصبح شفرة حرّة متفاعلة قابلة لتعدّد الدلالة عند توظيفها فنيّا في سياق القصائد الشعرية، ولهذا يجب أن ينظر إلى نجاح التوظيف أو فشله فنيا من خلال رصد مدى اندماج الشخصية التراثية داخل بنية النص، ومقدار مساهمتها في تعميق دلالته الكليّة".[14] فليس من الضروري أن يُقاس مقدار نجاح الشاعر في التوظيف بالكم الذي يحيط به من الشخصيات وقصصها، بل بمدى استطاعته عجن المحتويات القديمة بمحتوياته المعاصرة في القصيدة، وذلك يتطلّب بداهة وفطنة وحسن تدبير، فلن يقف موقف السارد بطبيعة الحال، وقد يسعفه المعين ولا تسعفه القدرة على التبئير (إدخال الشخصية التراثية في جسد النص وجعلها بؤرة يدور حولها المعنى المراد بثه).

الشخصية الأسطورية مصدرا تراثيا للخطاب الساخر (زرقاء اليمامة):

لطالما تداول العرب أمثالا ك: "أحكم من الزرقاء"، و"أبصر من الزرقاء"، فارتبط وجود هذه الشخصية بصوت الحكمة والبصيرة، ممّا جعلها تحظى بنصيب وافر من الاستدعاء "حيث وُظّفت في أكثر من قصيدة، والدلالة الأساسية التي

حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمّل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير"[15]فما كان توظيف شخصية زرقاء اليمامة في الخطاب الشعري المعاصر لحاجة فنيّة (بغرض تكثيف وجود الرموز والأساطير) فحسب؛ بل جثم مرمى آخر هذه محاولة لاستكشافه مع خطاب "زرقاء اليمامة" للشاعر مازن دويكات.

يقول الشاعر متذمّرا متململا بلسان الزرقاء[16]:

ليس مهمّا أن تُبصر

في وادي العميان

وترى شجرا يخرج مشيا

من أبواب البستان

وتقول بأعلى الصوت:

هناك خديعة

تمشي، وخُطاها فوق الرمل سريعة

بدأ الخطاب من قصة زرقاء اليمامة – يُزعم أنّها حدثت في زمن مضى– يقال: "إن اسمها عنز، وهي من بني جديس، من أهل اليمامة، كانت حادة البصر وذكروا من أخبارها أن حسان بن تبع الحميري غزا جديس فحذرت قومها وأنذرتهم بوصول جيشه فلم يصدقوها، فاجتاحهم عدوهم"[17]هذه الشخصية التي كذّبها قومها، واتهموها بالخبل والجنون لما صرخت[18]:

خُذُوا حِذَارَكُمْ يَا قَـــــوْمُ يَنْفَعُكُمْ فَلَيْسَ مَا قَدْ أَرَى بِـــــالأَمْسِ يُحْتَقَرُ

إنِّي أَرَى شَجَرًا مِـــــن خَلْفِهَا بَشَرُ وَكَيْفَ تَجْتَمِعُ الأَشجَـــــارُ والبَشَرُ؟

ثُورُوا بِأَجْمَعِكُمْ في وَجْـــــهِ أَوَّلِهِمْ فَإِنَّ ذَلكَ مِنْكُمْ فَـــــــاعْمَلُوا ظَفَرُ

ضُمُّوا طَوَائِفَكُمْ مِـــــنْ قَبْلِ دَاهِيَةٍ مِنَ الأُمُـــــــورِ التِي تُخْشَى وتُنْتَظَرُ

فَقَدْ زَجَرْتَ سَنِيحَ القَـــــوْمِ بَاكِرَة لَوْ كَانَ يَعْلَمُ ذَاكَ القَـــــوْمُ إِذْ بَكَرُوا

إنِّي أَرَى رَجُلاً في كَـــــفِّهِ كَتِفٌ أَوْ يَخْصِفُ النَّعْلَ خَصفاً لَيسَ يَعْتَسِرُ

فَغُورُوا كُلَّ مَاء قَبْـــــــــل ثَالثَةٍ فَلَيْسَ مِـــــــنْ بَعْدِهِ وِرْدُ ولاَ صَدرُ

وعَاجِلُوا القَوْمَ عِندَ الليلِ إذْ رَقَدُوا ولاَ تَخَـــــافُوا لَهُمْ حَرباً وإنْ كَثُرُوا

لم تُجدِ كلّ تحذيراتها نفعا مع قوم لا يصلح معهم التحذير، فقد انغمسوا في اللهو واللعب، ولات حين مناص من غفوتهم.لذلك آثر مازن دويكات أن يوحّد صوته وزرقاءَ اليمامة مما أفرز تناصا واعيا؛ هدفه المزج بين الرؤى، وكلّ ينوي من خطابه بثّ رسالة جادّة لقومه.

والمتصفح للمقطع الأول من خطاب الشاعر يلمح خطابا يائسا تُسيقه إليه جملة: "ليس مهمّا أن تبصر في وادي العميان"، سيّان العمى والإبصار لا فرق لدى زرقاء اليمامة، وتأتي الجملة الثانية معطوفة على الأولى "وترى شجرا يخرج مشيا" هذا الأمر ليس مهمّا أيضا، وليس مهمّا أيضا أن "تقول بأعلى الصوت: هناك خديعة/ تمشي وخُطاها فوق الرمل سريعة" هذا الصوت الذي انبثق من فِيه عرّافة لم يعد معترفا به،ولو أنّ الناس قديما كانوا يُصدّقون الكهنة والعرّافين، لكن قوم الزرقاء عموا وصمّوا، وغير مُجدٍ معهم الصراخ، ولم يعد يُذكر عندهم غير الصمت[19]

صمتا..صمتا..صمتْ

ما أنتِ سوى بنت يمامة

حتّى لو كنّا في زمن الطوفان

فالغصن يجيء به منقار حمامة

كيف سيمشي شجر

في زمن فيه تحجّر، حتّى الإنسان

دلف الآن صوت آخر يتزيّا بسخرية شنيعة، يبدو فيه التقريع للزرقاء متّضحا، إنّها تُدعى للصمت والكفّ عن تنبيه قومها، فمن هي؟ وما الذي يمكنها فعله؟، لا يمكنها أن تأتي بالسلام لقومها، كديْدن الحمامة التي حملت غصنا بمنقارها تبشيرا بأنّ الطوفان انتهى[20]، ولولا ذلك لَلَبِث أهل السفينة هناك وجلين، وما يريد قوله الخطاب أيضا: أنّ في زمن الطوفان بعث سيّدنا نوح حمامة حتّى تأتيه باليقين، ولم يُرسل إنسانا وهُنا تتبدّى المفارقة الحادّة بأوجه عدّة:

حمامة تبشّر القوم في زمن الطوفان ≠ وزمن تحجّر فيه الإنسان

حمامة تخدم الإنسان ≠ إنسان يخذل نفسه

غصن يحمل بشارة (غصن الحمامة) ≠ غصن يحمل خديعة، عدوّ الزرقاء.

غصن هو إيذان بالحياة ≠ غصن هو إيذان بالموت

فتحجّر الإنسان هو ضالّة الشاعر التي يريد الحديث عنها، وهي بؤرة ذات إشعاع تكويني لبنى دلالية فجّرت الكوامن الساخرة للخطاب.

قُدّر للشاعر بالمتناقضات المتناثرة في أرجاء القصيدة أن يسترفد رمز زرقاء اليمامة وما لديها من رؤية خاصة بالأشياء البعيدة، ويحوّله بفعل الوعي الشعري المعاصر إلى رؤيا للواقع والوضع الراهن، ويقدّم للبشرية ما يجب أن تتجنّبه حتى لا يقع الوبال عليها.فليس ما تناقلته الأخبار عن الزرقاء – بحدّ عينه- ممّا يمكن تكرُّرُه في كل عصر؛ وإنّما نموذج لا يريده الشعراء واردا في الحياة، فالاستبداد بآراء الآخرين -ممن لهم بعد نظر، واستبعادها ما هو سوى تهميش ومواراة للنصيحة، ودحض لصوت الحق.

جعل هذا التداخل بين الأسطورة والحقيقة رمز الزرقاء يتأرجح بين الخيال والواقع، فقاست هذه الشخصية الإهمال واللامبالاة، لتصبح طَرَفًا لمفارقة كبرى، وشكّلت نهايتها نتيجة مضمونة لتخاذل الإنسان وهوانه وتكذيبه للنصيحة:

كَذَّبتُم قولي ورُؤاي ⟸	صوت+رؤية
حتّى خَرَجُوا مِنْ بَينِ الأَغصَانْ ⟸	الحدث = الموت القادم
حَزُّوا كُلَّ الأعناقِ المحنيَّة ⟸	الاستعداد للموت=وقوع الحدث
الجزاء.	
وأنا أُطْفِئتِ الزُرْقَةُ في عَيْنَيْ ⟸	جزاء الناصح (النهاية المتوقعة)
وَصَلُوا ثَانِيَةً، لسْتُ أَرَاهُم ⟸	الرؤية منعدمة وغير واضحة (البداية)
لكنّي أُصْغِي لِدَبِيبِ خُطَاهُم ⟸	استبدال الرؤية بالإصغاء

أخبرني الرملُ وقال: ⟸ الاستنجاد بالعِرافة أيضا

جفَّ الماءُ بذرّاتِي، وصلوا عطشى ⟸ والقيافة= عدو عطش ضُعف

ما عاد هناك رجال ⟸ البؤرة الساخرة التي تنبثق منها الأحداث

لأُحذِّرهُم: ⟸ امرأة تُحذِّر ≠ لكن هل يوجد رجال؟

إنّي ألْمَحُ جيشَ مُشلقة ⟸ اللمح دلالة على قُرب المِلْمَح (وصول الهدف)

وصلوا[21] **دون قناع وغصون** ⟸ الاصطدام بالحقيقة(جزاءالتكذيب)

ما من أحدٍ في البريّةِ يُخْشَى ⟸ سخرية أخرى؛ تخاذل وتقاعس

جاءوا في الفجر غُزاة ⟸ تحديد زماني للحدث

لا أحدَ يُبْصِرُ..يَسْمَعُ..ينْطِقُ ⟸ أشبه بالموت؛عمي صم بكم

أتُرَانَا في زمن القِرَدَة![22] ⟸ تشبيههم بالحيوان= استسخاف

يا هذا الشجر الرائع ⟸ التفات من ضمير لآخر(صوت الشاعر)

كيف تنحيتَ عن التربة ⟸ تساؤل وتعجب هازئ

في هذا الملكوت ⟸ كأن الشاعر يتحدث عن زمن حاضر (هذا)

كيف مشيت بهيئة إنسان خادع ⟸ أنّ لشجر طيب من تربة نقيّة أن يشجب وجه إنسان مخادع، ليس عليها أن تتنحى عن مكانها وهي رمز الصمود.

ما دامت واقفةً / كلّ الأعناق المحنية لنا أن نتصور

كلّ الأشجار تموت عمق المفارقة بين هاتين الصورتين

أكّد هذا التجميع المشهدي للأحداث في جسد النص على وجود أنواع ابداعية فنيّة أخرى تداخلت ونص الشاعر من خلال تقنية السرد، وقد شكّلت المراوحة بين الضمائر ظاهرة جليّة في النص، فتارة يمثّل ضمير المخاطَب "أنتَ"

وهذا ما بدا في المقطع الأول: (أن تُبصرَ- ترى- تقول)، والمخاطب "أنتِ" في المقطع الثاني: (صمتا- ما أنتِ)؛ مما يجعل المتلقي يحسّ بأنّه جزء من الخِطاب وطرفا بالغ الأهمية في الرسالة المتوخى إيصالها من لدن السارد، بخلاف ضمير المتكلّم "أنا" الذي ظهر في المقطع الثالث: (قولي- رؤاي- وأنا- في عيني- أراهم- أُصغي- أخبرني- ألمح...) وفيه يشعر المتلقي بالهُوة والفجوة بينه وبين السارد، وبأنّ الكلام لا يعنيه مباشرة[23].

خلق هذا الالتفات من ضمير لآخر مشاهد متنوعة، فصار على المونتاج (والذي يعد أهم تقنية في الفن السينمائي) اقتناص أهم المقاطِع إثارة، وترتيبها وفق الشكل الذي يضمن شدَّ انتباه المتلقي.فالاسترجاع التاريخي لأحداث سابقة من قصة زرقاء اليمامة (سواء أكانت حقيقة أم صنع خيال) ما هي إلا استردادات وصلت الحاضر بالماضي وبيّنت وجود حبل وثيق بينهما يصعب مترُه، ولعلّ اللجوء إليها سببه خدمة القضية القومية الراهنة، بكل تمزّقاتها، فشخصية الزرقاء ما هي إلا تعبير عن واقع مهترئ، تحطّمت فيه الرؤى، وساده الخداع، وهكذا امتصّ الشاعر أقوى دلالات الغضب والجرح من عيني زرقاء اليمامة، وبثّها في جسد الخطاب ليصبح رسالة صريحة تحيل إلى كمّ الوجع الذي ينخر الوجود العربي.

فلا يفوت القارئ لخطاب زرقاء اليمامة إغفال الأدوات الفنيّة التي وظّفها الشاعر، واستدعاها من أجناس أخرى وصهرها في خطابه، حتى أثّثت فضاء يسوده التواؤم بين البنى، فاستعانة المخاطِبِ بالموروث الأدبي والتاريخي، وبالأسطورة والدراما، والسرد، والحوار، وتعدّد الأصوات يُتيح للقارئ فرصة لقاء بما كان يستحيل اجتماعه في مخيلته.

صارت كلّ هذه الأدوات بيادق يُحرّكها الشاعر كيف شاء، وأقنعة يتّحد فيه الشعور باللاشعور"وتتآلف لغة الصورة التي تخاطب العين مع النبرة التي تخاطب السمع ووتتوازى التضمينات الشعرية القديمة مع الإشارات السياسية المعاصرة، ويتقابل الموقف السياسي الذي يسعى إلى تأكيد حق المواطن العربي في صياغة

مصيره مع صوت الشاعر"[24] هي مواقف ساندت خطاب الشاعر الساخر، وعمّقت محتوى رسالته، وأبَت شخصية زرقاء اليمامة إلا أن تكون شاهدا على عصر ما أشبه فيه اليومَ بالبارحة.

الهوامش:

[1]- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، دراسة، إ.ك.ع.د، سوريا، 1999، ص91.

[2]- علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص131.

[3]- طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص38.

[4]- محمّد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص323.

[5]- كريستان ككنبوش، الذاكرة واللغة، تر/ عبد الرزاق عبيد، دار الحكمة، الجزائر، ب.ط، 2000، ص8.

[6]- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص111.

[7]- ينظر، أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009، ص135.

[8]- م.ن، ص137.

[9]- م.س، ص.137-138.

[10]- صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، "مقدمات لما بعد القصيدة"، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2002، ص 72.

[11] - ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، "في الشعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص190.

[12]- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار المشرق، لبنان، ط1، 1982، ص127.

[13]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.

[14]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ب.ط، 1998، ص8.

[15] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص.ص 179–180.

[16] – مازن دويكات، وسائد حجرية، شعر، منشورات لوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، فلسطين، ط2، 2004، ص73.

[17] – زرقاء الْيَمَامَة البسوس جَارة جساس بن مرّة بن ذهل بن شَيبَان وَلها كَانَت النَّاقة الَّتِي قتل من أجلهَا كُلَيْب بن وَائِل وَبهَا ثارت الْحَرْب بَين بكر بن وَائِل وتغلب الَّتِي يُقَال لَهَا حَرْب البسوس وَأم قرفة امْرَأَة مَالك بن حُذَيْفَة بن بدر الفزارى وَكَانَ يغلق فى بَيتهَا خَمْسُونَ سَيْفا كل سيف مِنْهَا لذى محرم لَهَا ودغة امْرَأَة من عجل بن لجيم تزوجت فى بنى العنبر بن عَمْرو بن تَمِيم وزرقاء بنت نمير امْرَأَة كَانَت تبصر الشعرة الْبَيْضَاء فى اللَّبن وَتنظر الرَّاكِب على مسيرَة ثَلَاثَة أَيَّام وَكَانَت تنذر قَومهَا الجيوش إِذا غزتهم فَلَا يَأْتِيهم جَيش إِلَّا وَقد اسْتَعدوا لَهُ حَتَّى احتال لَهَا بعض من غزاهم فَأمر اصحابه فَقطعُوا شَجرا أمسكوه أَمَامه بِأَيْدِيهِم وَنظرت الزَّرْقَاء فَقَالَت إِنى أرى الشّجر قد أقبل إِلَيْكُم قَالُوا قد ورق عقلك وَذهب بَصرك فكذبوها وصبحتهم الْخَيل وأغارت عَلَيْهِم وَقتلت الزَّرْقَاء قَالَ فقورا عينيها قد غرقت فى الإثمد من كَثْرَة مَا كَانَت تكتحل بِهِ.

ابن عبد ربه الأندلسي، طبائع النساء وما جاء فيها من عجائب وأخبار وأسرار، مكتبة القرآن ، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص.ص242–243.

[17] –بشير يموت البيروتي، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، ط1، 1934، ص74.

18

[19] – مازن دويكات، وسائد حجرية، ص73.

[20] – يُقال إن نوحا عليه السلام لما كان في السفينة —بعد الطوفان الذي حلّ بالقرية– بعث الغراب ليكشف له هل ظهر من الأرض موضع، فوقع على جيفة فلم يرجع إليه. فبعث بالحمامة فاستعجلت على نوح الطوق الذي في عنقها فجُعل لها ذلك جعلا.

ينظر، محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، "عن الجاهلية ودلالاتها"، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص302.

[21][21] – قد يكون الشاعر كرّر كلمة "وصلوا" للمرّة الثالثة ابتغاء التذكير بما أتى على لسان زرقاء:

فغوروا كل ماء قبل ثالثةٍ فليس من بعده ورد ولا صدر

[21] – قال الله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ بِشَرٍّ مِنْ ذَلِكَ مَثُوبَةً عِنْدَ اللَّهِ مَنْ لَعَنَهُ اللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمُ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ الطَّاغُوتَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضَلُّ عَنْ سَوَاءِ السَّبِيلِ﴾ سورة المائدة، الآية 60. وعن عبد الله بن عمر قال: سمعت رسول الله صلّى الله عليه وسلم يقول: «لتكونن هجرة بعد هجرة إلى مهاجر أبيكم إبراهيم صلّى الله عليه وسلم، حتى لا يبقى فى الأرضين إلا شرار أهلها وتلقطهم

أرضوهم، وتقذرهم روح الرحمن عز وجل، وتحشرهم النار مع القردة والخنازير، تقيل حيث يقيلون، وتبيت حيث يبيتون وَمَا سَقَطَ مِنْهُمْ فَلَهَا». ينظر، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح/ شعيب الأرنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط1، ص396.لقد جعل الله من الملعونين والمغضوب عليهم قردة وخنازير، فكانوا شرّا بعينه، لذلك كان القرد مبغوضا، وقد جاء من الأمثال: "أقبح من قرد" وغيرها، ليمثّل دلالة سلبية في العقل الجمعي.

[23] – ينظر، عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري، الشعري والنثري في (نص) محمود درويش، "قراءة في إشكالية النوع الأدبي"، كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، ط1، 2009، 1098/1.

[24] – جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة، "صلاح عبد الصبور– أمل دنقل– محمود درويش"، (سلسلة كتاب العربي 88)، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2012، ص 158.