الفضاء النصي وأشكال التوظيف

تنوعت أشكال توظيف الشخصيات التراثية ، وتنوعت المساحة النصية التحى يشغلها كل شكل داخل النصوص الشعرية المعاصرة ، فتجلت في أن تكون : صورة جزئية أو جزءاً من القصيدة ،أو عنواناً على مرحلة ، ويدرس البحث في هذا الموضع تجليات كل شكل من هذه الأشكال المتنوعة وآليات استدعاء الشخصية وعلاقتها بالمساحة النصية :

الشخصية إشارة عابرة :

تتناول الدراسة الصورة الجزئية بعيداً عن التقسيمات البلاغية القديمة، كالتشبيه، والاستعارة والكناية، لما في هذه التقسيمات من ضيق وثبات وجمود ، واعاقة للحركة، فهناك صورة جزئية يصعب ردها إلى هذه الصور البلاغية القديمة ، كما يصعب ردها إلى هذه الصور البلاغية القديمة ، كما أن هناك صوراً – طبقاً للتقسيمات القديمة – كثر انتشارها ، وصوراً قل انتشارها ، وصوراً خرجت عن هذه التقسيمات ، وكثير من الشعراء المعاصرين قد فتح مجالا أرحب للصورة ، وجعلها تكتسب كيانها وعالمها من خلال النص .

يرى د. عز الدين إسماعيل أن هناك علاقة وطيدة بين الرمز من جهة والسياق والتجربة الشعرية من جهة أخرى ، فيقول :" في تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص .فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعى الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلى لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية ، وذلك عندما يكون الرمز

المستخدم قديماً .وهى التى تضفى على اللفظة طابعاً رمزياً بأن تركز شحنتها العاطفية أو الفكرية أو الشعورية ، وعندما يكون الرمز المستخدم جديداً " [1].

ولكى يتبلور شكل الاستخدام ، وقدرة الشاعر المعاصر على استغلال إمكانات الشخصية التراثية بوصفها صورة جزئية لابد أن ننظر إليها من زوايا النص ، وأن نتلمسها من خلال السياق الشعري . فالشاعر محمد مهران السيد يستخدم الشخصية صورة جزئية في قصيدته (الوردة والصقر) حيث يستدعى شخصية يزيد بن معاوية وشخصية خالد بن الوليد ، متخذاً في استدعائه للشخصية آلية العلم / الاسم المباشر . واستطاع الشاعر أن يمزج بين الشخصيتين – بوصفهما صورة جزئية – مزجاً ناضجاً ، فشخصية "يزيد" هى شخصية الحاكم المنحل ، وكل قيادة لاهية ضعيفة منحلة هى يزيد ، على حد تعبير د .على عشري زايد .

أما شخصية خالد بن الوليد فهو القائد الباسل المنتصر ، رمز البطولة المشرقة والقوة وروح الجهاد المشتعلة .

من خلال هذين البعدين السابقين – يمكننا أن نتحرك مع عالم القصيدة ، حتى نرصد وجود الشخصيتين الجزئيتين ، وكيف تعامل الشاعر معهما في قصيدته .

فالقصيدة تطرح- في مناخها العام- الواقع العربي المتردي ، الذي يعشش في أرجائه الوهن ، والزيف والعفن ، وتنتشر ملامح هذا الواقع المعيش من خلال أبعاد القصيدة :

1- د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧٢

السقوط :

(هو النفط فاتحة للسقوط)

الانهزام :

(شربنا الردى في العمائم

وأبدلت الأرض أثداءها

في الهزيع الأخير

ضروع الهزائم)

الانجلال والعهر : (هو العهر في دمنا أجمعين)

انتشار الخوف والقلق : (ما عاد شيء بمأمن)

فناء الخلاص : (مرابطكم ليس فيها خيول)

وبالتأمل في عنوان القصيدة (الوردة والصقر) تتكشف رغبة الشاعر في تعرية هذا الواقع المعيش ، حيث ترتبط الوردة بالخلاص الدموي ؛ الذي يجلب الشرف والرفعة ، ويخلص الواقع من الذل والهوان ، أما الصقر فهو المخلص الذي يواجه الريح والعواصف ، ولكن وردة الثأر لم تعد لها رائحة تشم ، والصقر لم يستطع أن يبقى جناحيه درعا يصد العواصف ، ويقف في وجه الكوارث :

" ولا وردة الثأر عادت تشم

ولا الصقر أبقى جناحيه درعا

يصد العواصف "[1].

1- محمد مهران السيد : طائر الشمس ، ص٤٨.

ويطرح الشاعر في بداية القصيدة تساؤلا يفيض حسرة وأسى وحيرة ، على المستقبل الذي ينتظر الأجيال القادمة ، إنه يستشرف المستقبل من خلال رؤيته الدموية التي خلقها الواقع :

" تراها تجيء العصافير يوماً

وترتاح دوماً

على شرفات الأصيل المدمي

كساعاتنا القادمة " [1].

ويلتقط الشاعر خيط التوجع ، المتجسد في السلطة التى تسببت في العار والذل والمهانة ، وأصبح العرى هو الذي يستر أجساد الرجال ، فالشرف العربي توارى شيئا فشيئاً وراء هذه السلطة المنحلة اللاهية ، الغارقة في ملذات الحياة ، فلا تملك قيماً إيجابية ، ولكن الدم / الموت المرتبط بقيم النضال والتضحية والاستشهاد هو المخلص الذي يصنع واقعا فيه كبرياء وعزة وإباء ، ويسقط الخنوع والتسليم والمصالحة المزيفة مع اليهود ، فالمصالحة وسام الذل والانكسار :

"مناخ معرى من الظل ، يحمى العيون من الصرصرة القاتلة

فذوقوا الذي قد مشيتم إليه قبائل قد أنكرتها البطون!

خيام بعرض المدى ، من نهود النساء

مرابطكم ليس فيها خيول

وأنى حفرتم فلن يخرج القهر إلا الدماء

هنا حيث تنزل كل الصواعق فوق رؤوس الملوك

بذنب قرانا التى أفسدوها وكل الدماء التي ميعوها

1- السابق ص٤٣.

هنا ، حيث لا يستطيع أمير الجيوش الفرار

. . . . . .

فكلهم في ثياب يزيد ، وكلهم باع حتى الكتاب " [1].

لقد استقطب الجانب الشعوري شخصية يزيد ، فهي قد طرحت نفسها على المقطع ، كما طرحها – في الوقت نفسه – المقطع ذاته ، فأصبحت لبنة قوية تقوم عليها لبنات أخرى في البناء ، وقد احتفظ الشاعر بأبعاد الشخصية التراثية وملامحها عند إسقاطه عليها قضيته المعاصرة ؛ حيث استخدم يزيد استخداماً طردياً ، أي بدلالته المحفورة في بطن التاريخ ، فامتزج يزيد بن معاوية بيزيد / السلطة المعاصرة ، وأصبح أمام القارئ عالمان نقيضان : الماضي والحاضر ، وممتزجان في آن .

وقد استخدم مهران السيد في القصيدة ذاتها شخصية خالد بن الوليد استخداماً جزئياً مستفيدا مما تملكه من رصيد معرفي وشعوري في ضمير المتلقي ، فهو رمز البطولة والانتصار وروح الجهاد ، ومواجهة الموت من أجل الحياة العزيزة .

ولكي يوائم الشاعر بين حالتين متناقضتين من الشعور ، ولكي يبرر استدعاءه الذي تفرضه القصيدة ، وتلح على وجوده ، ليس الاستدعاء المفروض عنوة والمقحم على جسد القصيدة ، فتبدو الشخصية ناتئة ، وحتى تمتزج الشخصية امتزاجاً تاماً بالحالة الشعورية ، وتنقل إلى القارئ عتمة الواقع المعيش وانهزامه وانكساره ، آثر أن يستخدم الشخصية استخداماً مضاداً أو معكوساً ، يعتمد على التخالف مع المرجع التراثي ، فخالد بن الوليد في القصيدة رمز الضعف والهوان والانكسار ، فهو الفارس المهزوم الضعيف ، الذي لا يقوى على فعل شيء ، بل إنه أخذ الصورة المقابلة

1- السابق ص٤٥، ٤٦.

للرجولة ، وأصبح لا يملك أن يشهر سيفه ، سيفه المخنث الذي يأكله الصدأ .فالشاعر يبرز نوعاً من المفارقة التصويرية، حتى يصطدم القارئ بالمناخ الشعوري المأساوي، الذي آلت إليه الظروف العربية :

" تراك تجيء !؟

تشق قماقم صمت بذيء .

تفتح أقفال عصر صدئ

هنا، حيث أنت...

تخنث في الغمد سيفُ الوليد

وألبست الأرض زينتها ..من هبات اليهود " [1].

يطرح الشاعر الاستفهام ؛ الذي يحمل حرقة التطلع إلى المخلص المنتظر (تراك تجيء !!) فيفك أسر الهوان ، ويعيد النخوة العربية ، بل يطوى الصفحة السوداء المهزومة التي تجلب العار والموت .

والقصيدة تطفح أسى – كما سلف أن أوضحنا من خلال محاورها – ومرارة فاستدعاء شخصية " خالد بن الوليد يستدعى الحالة الشعورية عند المتلقي ، وقد استخدم الشاعر متعلق الشخصية (السيف) دلالة على الحرب والنزال والجهاد والشجاعة ، ولكنه في الدنيا سيفا مخنثا ، مسلوب الرجولة ، ضعيفاً مطوياً في غمده : يأكله الصدأ، من مقابل الأرض العربية السليبة ، التي أصبحت تأخذ زينتها من هبات اليهود ، وتحتاج إلى سيف عربي ، تسيطر عليه الرجولة والقوة / الفعل .

واستخدم الشاعر الفعل "تخنث" (تخنث في الغمد سيف الوليد) بتشديد النون ، حتى تحسس بحجم انكسار السيف وهزيمته وضعفه ، والفعل (ألبست) توحي بالعنوة

1- السابق ص٤٦.

واغتصاب الأرض – بل إن الأرض في حقيقتها العربية ، تأبى الزينة المزيفة ، المفروضة عليها من قبل العدو .

وتبدو الصورة الجزئية شديدة الصلة بما بعدها من صور القصيدة كما كانت وثيقة الصلة بما قبلها ؛ فسيف الوليد الذي تخنث في غمده ، وأصبح لا يرد عاراً ، تشابه مع مناخ الانكسار الذي عشش في نخاع الواقع بأكمله ، وأصبحنا نلوك العار إثر العار ؛ فالقائمون على أمن الوطن ونخوته وعزته يطقطقون الأصابع ويغمزون فيستطع لحم الجواري :

" وحين تدق الطبول وتصهل الموت عبر البراري خيول الرعيد

ويتشد الموت فوق الرؤوس ، يسوق المليم أثر المخيم

- **صوب الشتات ، ويبدأ سفر الخروج**
- **يطقطق حراسنا المفتدون الأصابع، أو يغمزون فيستطع لحم الجواري"**[1].

وقد تنوعت الظواهر التركيبه في استخدام الشعراء المعاصرين للشخصية التراثية كصورة جزئية مما يؤكد حرية الشاعر في اختيار ما يلائم تجاربه المتنوعة .

وتعد صيغة " المضاف إليه" أكثر صيغ الاستدعاء انتشارا كما في قولهم:

" فكلهم في ثياب يزيد "[2]

"تخنث في الغمد سيف الوليد "[3]

"حتى أعيش دور عنترة " [4]

1- السابق ص٤٧.
2- محمد مهران السيد : طائر الشمس ، ص٤٦.
3- السابق.
4- أحمد عنتر مصطفى : مأساة الوجه الثالث ،ص١٧.

فالمضاف إليه في الصور السابقة اسم علم ، وتصنيفه النحوي يتفق مع الدور الدلالي الذي يقوم به اسم العلم / الشخصية ، في موضعه التركيبي .فالمضاف يبقى معناه وقفا على طبيعة الرصيد الدلالي للمضاف إليه/ العلم في ضمير الوعي الجمعي .

فالشخصية التراثية تؤدى دوراً حيوياً وفاعلاً في القصيدة – عند استخدامها صورة جزئية إذا هيأ لها الشاعر مناخاً مناسباً للإقامة في جسد النص ، فإن استطاعت أن تتحد بأجزاء القصيدة ، وتسهم في بلورة تجربة الشاعر والتعبير عن قضاياه المعاصرة ، أصبح استخدامها استخداما ناجحا .

أما إذا أقحمت الشخصية عنوة على سياق النص ، فإن الشاعر يكون قد أخفق في استغلال إمكاناتها وطاقاتها الإيحائية .

ثانيا : الشخصية مقطعا:

إذا كانت الصورة الجزئية قد أسهمت في نقل حالة شعورية ، ورغبة فنية لدى الشاعر إلى المتلقي ، واستطاعت أن تؤدى دوراً فعالا في عالم القصيدة – على الرغم من تكثيفها بدرجة عالية – فإن الشخصية التراثية في هذا الشكل – الشخصية جزءاً من قصيدة – تمتد في جسد القصيدة ، فتأخذ مساحة نصية أكبر ، وتسيطر على قدر من بنائها .

وفى هذا الشكل " يزداد دور الشخصية أهمية حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى ، التي يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزراً عضوياً ، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى

شخصيات تراثية أخرى ، وقد تكون تكنيكات شعرية أخرى ، وقد تكون الأمرين معا"[1] .

وفى هذا الشكل يستخدم الشاعر – أحيانا – أكثر من شخصية تراثية ، يحتل كل منها جزءاً من القصيدة ، وتساعد هذه الشخصيات في نقل أبعاد التجربة المعاصرة ، وتسهم مع مجموعة الأدوات التعبيرية الأخرى في بناء القصيدة .

ومن القصائد التي جسدت هذا النسق قصيدة " مأساة الوجه الثالث " للشاعر أحمد عنتر مصطفى ؛ حيث استخدم شخصيتي امرئ القيس ، والمسيح عليه السلام ، ووحد بينهما بمهارة عالية في نقطة التقاء واتفاق .

ففي الحركة الأولى من القصيدة يكشف الشاعر عن كينونته المنكسرة الحزينة ، التي تطرح صورة الواقع ، التي تجسدها ملامح الشاعر ، ثم يطرح الشاعر على محبوبته / الوطن سؤالا ، يؤكد رغبته في الخروج والمواجهة ، مهما كانت العواقب ، فهو يتوقع قهر السلطة وبطشها وقسوتها ؛ فالمسافات بين الرؤوس ومطرقة الشرطة الغاضبة لم تتسع للحوار القصير "

باتساع المدينة حزني ..؛

بعمق الكهوف الكئيبة جرحى ..،

ووجهي امتداد الغيوم على الأرض ..

هل ترقصين معي رقصة النار ..

هذا هو الكرنفال الأخير ؟؟؟

أحكمي فوق عينيك هذا القناع إذن واتبعيني ..

هذه الشرفات المضاءة..؛

1- د. على عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص٣٨٥.

والسادة النبلاء الأماجد كالأنجم الزاهرة ..،

تختال في الليلة الصاخبة ..

سوف نطرق أبواب هذى القصور ..

قد يطاردنا الجند ؛

قد يطلبون الهوية ؛

قد يطلقون الكلاب ..السياط وراء الظهور ..

أنت لا تجزعي ..

- هكذا الموت يقدم – لا تخذليني ..

(المسافات بين الرؤوس ومطرقة الشرطة الغاضبة

لم تتسع للحوار القصير)" [1]

وفى الحركة الثانية يستخدم الشاعر المونتاج تقنية تسهم في بلورة الرؤية الشعرية والمونتاج مصطلح سينمائي " يعنى ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطى هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب – معنى خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة "[2] .

والمونتاج الذي استخدمه الشاعر يقوم على الترابط ، بغية إحداث التأثير في نفس المتلقي ، فمن خلال ترتيب اللقطات والعناصر المتناثرة نحس بأن الشاعر يريد أن يبث حزنه الدفين ، مع ما تولد في نفس القارئ من إحساس بالسقوط والعتمة والواقع العفن :

" (.. الشواء يراح ويغدى به ...،

1- أحمد عنتر مصطفى : مأساة الوجه الثالث ، ص١٠٥، ١٠٦.

2 - د. على عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص٢٤١.

(قلب طفل صغير ..)...،

وسيدة فوق أخرى تميل ..،

وتهمس في أذنها ..، ضحكة في الفضاء تسيل..،

وكانت جموع الطواويس تختال في الكرنفال الجليل ..

في الركن . لم يلمح الخدم المشرفون على القصر – رغم العطاء الجزيل

ذلك العنكبوت الذي لاذ بالسقف ..ينسج فيه الخراب الوبيل "[1].

وينتقل أحمد عنتر في الحركة الثالثة إلى استدعاء شخصية الشاعر الضليل امرئ القيس ، عن طريق الدور والقول معا ، موقناً أن الشخصية لها رصيد معرفي في ضمير الوعي الجمعي ؛ فهي تنبثق من خلال واقع عربي معتم الوجه ، يسبح في جاهليته ، يتخذ من السيف أداة للنجاة وتحقيق الوجود ، والشاعر يشير إلى هوية الشخصية المستدعاة / امرئ القيس حين يؤكد في القصيدة ذاتها أن :

" القناع الذي فوق وجهي أتيت به من صحارى الجزيرة ..

ومن زمن معتم الوجه ؛ تلمع فيه السيوف.." [2].

ويمتزج الشاعر بالشخصية امتزاجاً تاماً ، ويتحد بها ، ليحقق بعده الفني ، ويغلف صوته بنبرة أكثر اتساعاً من نبرة الذات الضيقة ، التي تتدفق عبر النص ، ويستخدم الديالوج بوصفه تقنية تضفى على القصيدة طابع الدرامية .

وقد استدعى أحمد عنتر من جوانب شخصية امرئ القيس موقفه مع قيصر الروم ، عندما لجأ إليه ، يستنجد به ، ويسأله المعونة والمساعدة ؛ حتى يتمكن من الثأر لأبيه حجر ، ولكن القيصر خذله وتآمر عليه :

---

1 -أحمد عنتر مصطفى :مأساة الوجه الثالث ، ص١٠٧.

2 - السابق نفسه.

"-ها أنا أمثل الآن بين يديك..؛

دمى يتقلص..؛

وجهي تهاجر منه الأسارير..،

عيناي تنبطحان على الأرض جوعي

(..ها هما هرتان تموءان ..)..،

تذكر يا قيصر الروم من زمن حين جئتك

أشكو إليك الجروح ..

وأطلب ثأر أبى ..قلت :

" ضيعني في البلاد صغيراً ..

وحملني ثأره – والدماء – كبيراً.."

فألبستني حلة الموت درعاً ..

وعشرين موتاً

وعشرين عاماً أسير وتنهش قلبي وكبدي القروح ..!!

.....

.....

- **ليس في الحفل هذا الهراء السخيف !!**
- **كاد أن يفسد الحفل هذا الجواد الجموح ..!!"** [1].

تتبدى – من خلال الحركة السابقة – في قيصر الروم/ السلطة كل ملامح الخذلان والغدر والخيانة ، واستغلال ضعف الرعية ، والتضليل والخداع ، فامرؤ القيس / المعاصر عندما حاول أن يعرى نفسه المهدمة للسلطة الباطشة ، ويعري – في

---

1 - السابق ١٠٨.

الوقت نفسه – السلطة التي تنكرت لأي بعد من أبعاد ملامحها ، وأطلقت على حالة البوح بالآلام والتعذيب والموت – " فألبستني حلة الموت درعاً ، وعشرين موتاً وعشرين عاماً ، أسير وتنهش قلبي وكبدي القروح !!هراء سخيف ، فهي بريئة منه براءة الذئب من دم يوسف .

ولكن الشاعر يؤكد قدرته على المواجهة ، إحساسه بالفعل الذي يخدش أمن السلطة وهدوءها :

" كاد أن يفسد الحفل هذا الجواد الجموح!!"

وقد استغل الشاعر – في هذه الحركة – التشكيل المكاني بوصفه أداة يمكن أن تقوم بدور حيوي ، خاصة أن الشاعر يعمد إلى استثمار الحاسة البصرية عند المتلقي ، فاستخدم الفراغات البيضاء والنقط بديلاً للسياق اللغوي ، في موضع المواجهة والتعرية : مكابدة الآلام والهوان ، الذي لاقاه من قبل السلطة ، على أساس أن القارئ منتج لعالم النص ، وليس مستهلكاً ، يستطيع أن يقترح الفراغات ، خاصة في إنتاج العلاقة بين المثقف والسلطة .

ثم يكتشف الشاعر – في الحركة الرابعة – أن ما لجأ إليه من التقنيع – ارتداء شخصية امرئ القيس – لم يؤت ثماره المرجوة في مواجهة السلطة ، فآثر البحث عن وسيلة جديدة ، تستطيع أن تسهم في إحداث الثورة والخروج (قد يثير اللهيب) ، وتحرك الجمود والسكون المهيمن على الواقع تجاه السقوط ؛ فيحث محبوبته الفاعلة الإيجابية على البحث عن وسيلة أخرى للمواجهة ، ربما تكون الصليب ، وعندئذ يكون الشاعر قد هيأ المناخ للقناع الجديد : استدعاء شخصية المسيح – عليه السلام، فالصلب ملمح من الملامح الثلاثة التي استغلها الشعراء المعاصرون من حياة المسيح للتعبير عن قضاياهم المعاصرة .فالصلب رمز المعاناة والمكابدة ، وتحمل الآلام :

" القناع الذي فوق وجهي غريب ..

والأمير الحصيف ..

ليس يفهم هذا التراث العجيب

فابحثي عن قناع جديد معي...

قد يثير اللهيب ..

في الكئوس التي امتلأت بالنزيف ..

ابحثي عن قناع جديد معي..

قناع جديد معي

قد يكون الصليب .." [1].

في سبيل الخلاص لم تهدأ رغبة الشاعر وإصراره على المواجهة ، فالقناع الجديد هو المنتظر والمخلص ، وتتبلور حالة الشاعر ورغبته الشعورية في الخلاص عن طريق استخدام التكرار ثلاث مرات " فابحثي عن قناع جديد معي " ، وفى المرة الثالثة يخلو السطر الشعري من الفعل "ابحثي " لاقتناع الشاعر بأن المحبوبة أصبحت مهيأة للبحث والخروج ، فلا تحتاج للحث أو الدعوة .

وتأتى الحركة الخامسة منبثقة بنائياً من الحركة الرابعة ، حيث هيأ الشاعر المناخ لاستدعاء الشخصية الجديدة : المسيح ، وقد ربط الشاعر بين شخصية المسيح وشخصية امرئ القيس ، التي استدعاها في الحركة الثالثة ، لأن كلا من الشخصيتين حاصرتها قوى الشر ، وتعرضت للخيانة والغدر والزيف ، وكانت ضحية للتآمر .

---

1 - السابق ١٠٨، ١٠٩.

يتحد الشاعر بشخصية المسيح اتحاداً تاماً ، مستخدما آلية القول في استدعاء الشخصية ، مستغلاً ملمح تناول الطعام والشراب ، الذي حدث في " العشاء الأخير " وانتشاره في ضمير الوعي الجمعي .

وقد استخدم الشاعر الديالوج في بناء الحركة ،حتى يضفى على مناخ القصيدة نبرة الدرامية والموضوعية ، فيستثمر حيوية القارئ وحالة امتزاجه بالنص:

" ها أنا ماثل بينكم ..

قد يكون النبيذ الذي تشربون دمى ..

والخبز – هذا الذي تأكلون هنا – جسدي .

ليتكم تنظرون ذوى الأوجه الجامدة ..

فعلى هذه المائدة ..

بينكم خائن أو أجير .

سيسلمني للمصير ..!!

.....

.....

.....

- **جميل !!بهيج!!**
- **شهى..**
- **لطيف..!!**
- **تمجد هذا الأداء الجريح ..!!**
- **ترى من تكون ..؟؟!!**
- **إنها مريم المجدلية**

ما دام هذا المسيح ..!!" [1].

وقد استخدم الشاعر – عند استدعائه للشخصية – آليتي الدور والقول في آن ؛ حتى يجسد حضور الشخصية بصورة أعمق ، تسهم في إنتاج دلالة النص ، فاستخدم دور المسيح في" العشاء الأخير " محتذيا قول الكتاب المقدس : " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز و بارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا . هذا هو جسدي ، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا اشربوا منها كلكم .لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا "[2].

وفي هذه الحركة يستدعى الشاعر شخصية ملازمة لشخصية المسيح في " العشاء الأخير " هي شخصية يهوذا ؛ أحد تلاميذ المسيح ؛ الذي خانه وأسلمه مقابل دراهم معدودة :

" فعلى هذه المائدة ..

بينكم خائن أو أجير

سيسلمني للمصير ..!!" [3].

والشاعر يشير إلى دور يهوذا متمثلا قول المسيح في الكتاب المقدس :" وفيما هم يأكلون قال الحق أقول لكم إن واحداً منكم سيسلمني "[4].

ويشير الشاعر إلى دور الخيانة كما وردت – أيضا – في الكتاب المقدس :" ذهب واحد من الاثنى عشر الذي يدعى يهوذا الإسخريوطى إلى رؤساء الكهنة .وقال ماذا تريدون أن تعطوني وأنا أسلمه إليكم " [5].

---

1 - أحمد عنتر مصطفى :مأساة الوجه الثالث ، ص١١٠.
2 - إنجيل متى ٢٦:٢٦.
3 - إنجيل متى ٢٦:٢٦.
4 - أحمد عنتر : مأساة الوجه الثالث ، ص١٠٩.
5 - إنجيل متى ٢٦: ٢١.

وقد اعتمد أحمد عنتر في تشكيل الحركة الخامسة وبنائها على تعدد الأصوات ففي صوت الشاعر/ المسيح استخدم الفراغات والحذف ؛ ليشاركه القارئ في إنتاجها، خصوصاً أن جزء الخيانة اليهودية يتضح منذ الوهلة الأولى ، لأنه يحتل رصيداً كبيراً في ضمير الوعي الجمعي ، وفى صوت السلطة استخدم التكثيف اللغوي ولجأ إلى طريقة الحذف والإضمار ، وهذه الطريقة يستخدمها الشاعر المعاصر لأن " الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر أي يصرح بكل شيء بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثرى الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة"[1].

وفى صوت السلطة يبدو ملمح السخرية والتهكم من المسيح / الشاعر ومن مأساته التي يكابدها ، وآلامه التي يعانيها ، غير أن الشاعر ضاق ذرعاً من ارتداء الأقنعة ، وثياب التنكر ، خصوصاً أن السلطة واجهته بالاستنكار واللامبالاة عند ارتداء قناع امرئ القيس (ليس في الحفل هذا الهراء السخيف) ، وبالاستهانة والسخرية عند ارتداء قناع المسيح : جميل ، بهيج ، شهى – لطيف ، تمجد هذا الأداء الجريح)- فآثر في الحركة السادسة أن يكشف النقاب عن كينونته الحقيقية المنكسرة ، التي طرحها في عنوان ديوانه ، الذي هو عنوان القصيدة (مأساة الوجه الثالث "فالوجه الثالث هو وجه الشاعر ، العاري من الأقنعة ، فهو في الحقيقة ابن شرعي لهذا الواقع المعيش ، وابن الطبقة الكادحة التي تعانى الألم المستديم :

" أنا لست عيسى ..؛

ولست امرأ القيس ..ليست معي مريم المجدلية ..

وليست ثياب التنكر ما نلبس الآن ..؛

---

1 - د. على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديث ، مرجع سابق ، ص٦١.

هذا الذي نرتديه البقية

من المال والمقتنى والمتاع

إنني أول الفقراء "[1].

لم يكن التجرد من القناع والتخلص من ثياب التنكر عائقا يحول دون ازدياد الرغبة في الخلاص / الثورة ، بل ازداد الاقتناع بمواجهة السلطة ، أصبحت رغبة الخروج شاملة واجتياحية :

"وخلفي جموح من النار تزحف خارج هذى القصور "[2].

ثم يعود الشاعر إلى حالة البوح ، التي طرحها في مقدمة القصيدة ، ليؤكد مأساته وضيعته وفى الوقت نفسه يعلن أنه شاهد ودليل على قسوة الواقع وبطشه :

" باتساع المدينة حزني..؛

بعمق الكهوف الكئيبة جرحى ..؛

وها أنا شاهد عصر أجيء وأنت معي "[3].

وحتى تكتمل الثورة لابد من الإدراك الفعلي لمأساة الواقع المزيف ، والوطن عليه أن يستعيد ملامحه الحقيقية ، وأن يدرك أبعاد المأساة – أيضا – وعمق الجراح والألم ، بل عليه أن يستيقظ من رقدته الطويلة ، ويشم رائحة العفن ، الذي استشرى في كل جنيات الواقع :

" فانزعي عن عيونك هذا القناع ..

وامسحي بقعة الضوء عنك ..؛

أزيلي الطلاء ..المساحيق ..؛

---

1 - أحمد عنتر مصطفى : مأساة الوجه الثالث ، ص١١٠.
2 - السابق نفسه.
3 - السابق نفسه.

عودي بوجهك هذا الذي شوهته البثور..

وانبشي الذاكرة ..

سوف تلقين آهات ثكلى ،

وأنات جرحى ..؛

وآهات من سقطوا في الصراع

انبشي الذاكرة ١

ما الذي تجدين سوى الموت ينشب في قاعها المخلب

الدامي النار بين الصدور ؟" [1].

وينشغل أحمد عنتر بقضية السلطة ، التي لا تسعى إلا لفرض هيمنتها وجبروتها على الرعية المغلوبة على أمرها ، بل إنها تلجأ في سياستها إلى الخداع والقتل والقهر ؛ فيطلب الشاعر من محبوبته / الوطن ألا تنكسر ، أو تساق إلى شرك التضليل والزيف ، فالسلطة تريد المزيد من القتل والبطش والسقوط والانحراف ، وتضرب بيد من حديد .

ولأن الشاعر أكثر الناس إدراكا وإحساسا بالمأساة ، وقدرة على التعرية ؛ يقدم التحريض ملمحاً من ملامحه الثورية ، التي تسعى لصد الطغيان ، والوقوف أمامه :

"إنها اللحظة المشتهاة ..أعريك فيها ..

أعرى الوجوه التي موهتها ظلال الخداع ..

فاتبعيني ..انزعي الأقنعة ..

(ينهال سيل الرصاص)

آه يغتالني القهر ..

---

1 - السابق ١١٠، ١١١.

لا الشط يدنو

ولا الريح تجرى بما يشتهيه الشراع

ها أنا أسقط الآن ..فيم انتظارك..؟؟

هل ترقصين على جثتي ..؟؟

أم ترى تكملين طريقي ..؟؟

أناديك من قاع موتى أفيقي

ولا تركبي الموج ..أخشى عليك الضياع ..

أناديك ..من قاع الموت ..،

لا تشربي الكأس ..عودي

ولا تبهري بالقصور المضاءة ..

ولا تسبحي في عطور البراءة ..

إنهم يبتغون رءوساً جديدة

جماجم أخرى ..

يديرون فيها الشراب

يحيط بها الجند أسوار تلك القصور

فتلمع فوق الأسنة فوق الحراب" [1].

شخصية مساعدة لشخصية محورية :

في هذا النسق يستخدم الشاعر شخصية تراثية محورية ، ويستدعى شخصية تراثية أخرى تحتل جزءاً من القصيدة ، ويربط هذه الشخصية أو الشخصيات

1 - السابق ١١٢-١١٣.

المستدعاة بجوار الشخصية المحورية رابط قد يكون " تاريخيا" أو "فنياً" أو موضوعياً ".

ومن النماذج التي تمثل هذا النسق تمثيلاً حياً قصيدة " من مذكرات المتنبي " لأمل دنقل ، حيث استخدم شخصيات : كافور الاخشيدى ، والمعتصم العباسي ، وخوله أخت سيف الدولة الحمداني ، وسيف الدولة ، بوصفها شخصيات مساعدة ، تحمل أبعاداً متنوعة من تجربة القصيدة مع شخصية المتنبي المحورية .

وهو يستخدم شخصية كافور الأخشيدى ليقابل بينها وبين شخصية أخرى : سيف الدولة الحمداني ، وبهذه المقابلة تنتقل القصيدة من بنائها البسيط الأحادي إلى بنائها المركب العميق .وكافور الأخشيدى لا يرى في المتنبي / المعاصر ملامح الإقدام والقوة والسلطة القادرة على تحقيق آمال الشعوب العربية ، ولكنها السلطة المهزومة الضعيفة:

" أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود ، والرجولة المسلوبة

أبكى على العروبة "[1].

ويستخدم شخصية سيف الدولة في الوجه المقابل ، حيث تتجسد فيه ملامح القوة والشجاعة والإقدام والفروسية:

آه يغتالني القلة

وات شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

---

1 - أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص١٨٦.

ممتطيا جوادك الأشهب ، شاهراً حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب ، فتسقط العيون في الحلقوم !

تخوض ، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوى ، فلا غير الدماء والبكاء

ثم تعود باسما ..ومنهكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب :

" يا منقذ العرب "

" يا منقذ العرب" .." [1].

ثالثا : الشخصية قصيدة :

إذا كانت الشخصية التي تشغل جزءاً من القصيدة تحمل بعداً من أبعاد التجربة لدى الشاعر ، فإن الشخصية في هذا النسق تستقطب التجربة كاملة ، بكل أبعادها ، حيث تمثل محور العمل الفني ، وعليها يسقط الشاعر تجربته المعاصرة .

والشخصية المحورية تصبح ملاذاً شعورياً ، تملأ على كل كيانه ، وتفجر نفسها أمام رغبته ، وتكون قادرة على طرح أبعادها ، فلا يمكن للشاعر أن يختار البديل ، فالاستدعاء مرتبط بدوافع ، تمتزج فيها القصيدة بالعفوية ، والخفاء بالتجلي . وتصبح الشخصية – في الوقت نفسه – ملجأ فنياً يجد فيها الشاعر ساحة فنية خصبة ، يستطيع من خلالها أن يبنى عالمه الرؤياوى بناءً فنياً ينضج بالمعطيات الفنية والرمزية .

---

1 - السابق ، ص١٨٨- ١٨٩.

وقد يختلف تناول الشخصية المحورية من شاعر إلى آخر قربا وبعدا ، اتحادا وانفصالا .

ومن الشعراء الذين استخدموا الشخصية التراثية محوراً لقصيدة محمد أبو دومة في قصيدته " مشتكاى يا خامس الخلفاء " ، حيث استخدم شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي ، ليكشف من خلالها الواقع السياسي : قوى البغي والظلم والبطش ، فالحجاج هو رمز السلطة في أعتى جبروتها واستبدادها وقسوتها ، وقد وجد فيه الشعراء المعاصرون مجالاً رحباً للتعبير عن قضاياهم السياسية ، وهروباً من مواجهة السلطة المعاصرة ، فأصبحت شخصية الحجاج في كثير من القصائد " قاسماً مشتركاً لتأكيد الرفض وترسيخ التمرد ، والدعوة لاتخاذ موقف تجاه البطش والطغيان ، للإيماء أو التصريح لرفض كثير من المواضعات التي تعوق خطوات الشاعر ، أو تكبت على ذاته ، أو تحاول سلبه كينونته "[1] .

وبالتأمل في عنوان القصيدة " مشتكاى يا خامس الخلفاء " يتبادر إلى ذهن المتلقي ، أن الشخصية المعنية بالاستدعاء هي شخصية عمر بن عبد العزيز ، الذي ضرب المثل في الحكم والعدل ، واتبع منهاج الخلفاء الراشدين الأربعة ، وسار على ضربهم ؛ فسمي بخامس الخلفاء ، وما إن يطالع القارئ الحركة الأولى في القصيدة "أنا ابن جلا" إلا وتحدث لديه المفارقة ؛ فتتبدل أمامه الرؤى والمعايير ، إنه أمام شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي – التي استدعاها الشاعر عن طريق القول ، من خلال خطبته الشهيرة ، التي ألقاها عندما تولى أمر الكوفة ، وأراد أن يعلن عن جبروته وكبريائه ، وقدرته على سفك الدماء ، حتى يبعث الخوف والرهبة والذعر في نفوس الرعية " فاجتمع بأهل الكوفة ثم صعد المنبر وهو متلثم بعمامة حمراء .فقال علىَّ

1 - رجاء عيد :لغة الشعر ، ص٢٤١.

بالناس ، حتى اجتمع إليه الناس قام وكشف عن وجهه وقال مرددا بيت سحيم بن وثيل":

أنا ابــن جــلا وطــلاع الثنايــا متى أضــع العمامــة تعرفــوني "[1]

فعندما يبدأ محمد أبو دومة الحركة الأولى من القصيدة بقوله " أنا ابن جلا ، فإنه يكشف عن تجسيد عيني لحضور الشخصية أمام القارئ ، فكأنه يقف أمامه ، فيضع القارئ نفسه في الوجه المقابل : الرعية ، فيزداد التحاماً وقرباً بالشخصية ، رغبة في تعرية الواقع بواقع مماثل ، فتنتابه الحالة الشعورية الساعية لاتخاذ موقف إيجابي تجاه القهر والبطش :

" أنا (ابن جى) فسل عنى السيوف المستحمة في حلاقيم " العراق"

أنا (ابن جلا) وحيث أكون لا مزن ولا هتن ولا إغداق

بطون الطير تلهج بى

وتسبقني ذئاب البيد ظامئة لرشق الرمح في الأحداق

أنا (ابن جلا) ومرآتي بحار الدم

وأعتابي جماجمكم

ونعلى يطمس الكلمات فوق الفم "[2].

وفى هذه الحركة من القصيدة يبدو حرص الشاعر على تقديم الشخصية كما قدمت نفسها في الحركة الأولى من الخطبة ، فالحجاج – في بداية كلامه – يؤثر أن يفجر حالة الرعب والذعر والرهبة في نفوس الرعية ، ويحيطهم بأبعاد كينونته القادرة

---

1 - محمد بن جرير الطبرى : تاريخ الطبرى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ١٩٧١)ج٦، ط ٢، ص٢٠٢.

2 - محمد أبو دومة : السفر في أنهار الظمأ ، ص١٢٢.

على الفعل الخارق " أنا ابن جلا" فابن جلا " الصبح لأنه يجلو الظلمة "[1]ثم يؤكد جبروته " أضع العمامة " ونزعته الدموية ، وتعطشه الدائم للقتل :" إني أرى رءوسا قد أينعت وحان وقت قطافها ، وإني لأنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى "[2].

وفى الحركة الثانية من القصيدة يكشف الحجاج / السلطة عن ملامح الواقع المعيش من خلاله ، فالقسوة هي التي تعشش بين جنباته ، إذ يملك قلباً صخرياً ، لا يلين لأنات الرعية كما أن سنوات الرفاهية التي انتابت الواقه نفسه تبدل أمن الواقع بالزعر والخوف"

"دواء الداء ياغوغاء في كفى

وفى جنبي قلب الصخر فائتنسوا من الإشفاق

سنون الرفه لن تأتى ..فقد شئنا بأن نبنى جدار الرق ، فوق

طلولها المنسية الأحقاب

يبدل أمنها وجلاً

يلفع ضوءها بغشاوة الإمساء

يقشر صبحها الخزيان عن شمس يطوفها زفير الموت،

من أرض جذور نباتها شاطت وصارت كفها رملاء"[3].

وتبدو – في الحركة الثالثة – قدرة الحجاج الخارقة على معرفة حاشيته وفراسته في قراءة المستور ، وخبايا الرعية ، بل يملك معرفة ما تمور به الأنفس ، فيعرى اللثام عن وجهه السلطوي لزور القوم ، مشيراً إلى ذاته التي تجلو الظلمة " أنا

---

1 - محمد بن جرير الطبري : تاريخ الطبري ، ٢٠٥/٦.
2 - السابق ص٢٠٣.
3 - محمد أبو دومة : السفر في أنهار الظمأ ص١٢٢، ١٢٣.

ابن جلا" ، وتهيل المصائب على رقاب المحكومين ، ويحل الجور والقهر على المحسن والمسيء- المؤمن والكافر .

وفى الحركة نفسها يشير محمد أبو دومة إلى الصراع بين السلطة والمثقف ، بين السيف والكلمة :" إياكم ورفع الصوت ، وإياكم وخفض الصوت :

" أنا (ابن جلا) وزور القوم أعرفهم

وأقرأ ما في مآقيهم سفور الخبث تحت براقع الردة

ليونة ملمس الأفعى إذا انفلتت،

"عند التقلب في أنيابها العطب "

وأيم الله يا عبدان كل عصا

وأيم الله يا أقذاء يا سفلة

سأوثقكم وثاق العير

وأجعل دهركم بالهم فوق الهام يضطرب

أنا "ابن جلا)كبرق السيل

أحذر ثم لا أعذر

وأنذر ثم لا أنظر

على عجالة الأعمار إن شئتم !!

فإياكم ورفع الصوت

وإياكم وخفض الصوت

فمحسنكم سآخذه بعاصيكم

"سنمَّار "" كأحمر عاد"

ومؤمنكم سأصلبه بذنب الكفر"[1].

وفى الحركة الرابعة يتجاور الصوتان : صوت الشخصية / الحجاج في بداية الحركة " أنا بن جلا"..، وصوت الشاعر الراوي ، ثم يختفي صوت الحجاج فجأة ، ويحتل صوت الشاعر الذي يعرى واقع الحجاج / السلطة الحركة ويصبح شاهداً على بغيه وظلمه ، وما تقاسيه الرعية في ظله ، فالسلطة لها قدرة على تغليف البلوى بزبد الصبر ، وتزرع الآمال الخائبة في نفوس الرعية بالتضليل والخداع والحيلة :

" أنا ابن جلا ،..وعاش يصنف البلوى مغلفة بزبد الصبر ،

..خلف شواطئ الإظلام

ويبذر في جدائلنا تهاوي ما من الآمال نسقيها بخيبتنا ،

يقسم بيننا الأحزان بالقسطاس والحكمة

ويطبخ في مراجله صراخ الماء

يمنينا بمائدة ملوكية

إلى أن تخدع الأمعاء

ننام ..ومصمصات تقيح الأفواه لاهثة وراء الجوع

وهدب النار يستلقى بلهفتنا الرمادية

يراق القدر فوق أنيننا المفجوع

فيغرق ريَّق الأشواق والأحلام مغشيه"[2].

ويعود الحجاج في الحركة الخامسة متجبراً ، مشيراً إلى بطشه ، ومؤكداً هيمنته على واقع الرعية ، فلا مفر من الإذعان والتسليم أمام جبروته .

---

1 - السابق ص ١٢٤.
2 - السابق ص ١٢٥.

وقد استخدم الشاعر التكرار " أنا ابن جلا" في الحركة الخامسة أربع مرات لاكتمال حضوره الباغي الباطش أمام القارئ ، وتجسيد سطوته ، لم يستخدم الشاعر – في مرتين منها – كمال الخطاب ، ولكنه لجأ إلى وسيلة الحذف ؛ حتى يترك القارئ حراً مع عالم الشخصية في هذا الموضع يشارك في إنتاج المحذوف ، ويمنح عينيه فرصة الإدراك :

" أنا ابن جلا " وقد وليت ما وليت فالإذعان فالإذعان

والإطراق فالإطراق

أنا "بن جلا" وقد وليت ما وليت لا حراً ولا برداً

..ولا غيما ولا إشراق

أنا " ابن جلا".....

أنا " ابن جلا "...

..إلى أن شال منتفخا عمامته

رأينا تحتها شقاه "[1].

وإذا أحس ببشاعة واقعه ، الذي يعيش في ظله ، وأصبح لا يطيق الإقامة في وطن سلبته السلطة كل مقومات الوجود ، لابد أن يسعى جاهداً للخروج ، فالشاعر في الحركة السادسة يسعى للخروج مهما كان ذلك قاسياً عليه ، وربما يكون الخروج / الترحالإلى أرض أسوأ ، ويجسد عالم الخراب والموت ، ويفضح عرى واقعه ، وما يكابده في ظل البطش ، حيث حرم الرشفة – التي تبل الظمأ –من ماء النيل ، وأصبحت أبواب الأمن مغلقة في وجهه ، بل إنه أصبح نهباً لكلاب حراسة الوالي /السلطة :

" فخلينا له الأوطان وارتحلت محاملنا بعمق الليل دون وداع ،

---

1 - السابق ص ١٢٥، ١٢٦.

تركناها تصفر في جوانبها رياح الصمت والتغريب والأوجاع

تركناها منابت عمرنا المنبت قبل تورق الأغصان

قبل تلعثم البرعم

هجرنا هال؛لأ شره فم

تسربنا مع الغيلان في الصحراء

تكهفنا خرائبها

تظمئنا لدمعة نجم

تقاذف خطونا المنشت أعوام كجوف العير مجحفة بلا أنداء

....

ولف الحول جيفة طول

ودود الجرح حفار مع الحسرات في الأحشاء

يفر القلب " للدجلة "

أعلق عيني الحيرى على قرط بأنف " الشام"

أدور أبعثر الشكوى بتيه " الطور"

تهد منازل الأحباب في رأسي

وتبرك كل نوق الصبر " يا سيناء" بعض حطام

....

فيانسمات "ثغر" النيل يا حضنا كنانيا لجأت إليه ،

في زمن يسعف قهره الأظفار

يشيب رعبه الكلمات في الألسن

لك الأعذار

لك الأعذار حين حرمتني من مائك الرشفة

سددت رحاب ظل الأمن في وجهي

وقفت – هناك – منبوذاً على أبوابك الحجرية الآذان .

تفتشني كلاب حراسة الوالي " [1].

الشاعر الراوي في هذه الحركة يطرح المقدمة النتيجة ، في رصده معطيات الواقع من خلال استخدام الأفعال الماضية التي تؤكد سيطرة الواقع المتردي وكينونة الشاعر الحيرى ، التي تسعى لإيجاد شرعية لها (خلينا – تركناها- هجرناها – تسربنا – تكهفنا- تظمأنا – تقاذف – لف) وكلها أفعال تنضح بمرارة المعاناة ، ثم يستخدم الشاعر أفعالا ترصد الحركة / الخروج (يفر – أعلق – أدور –تهد).

وفى الحركة الثامنة والأخير ة من القصيدة يطفو صوت الشاعر / الخطاب ليواجه صوت الشخصية المستدعاة الحجاج / السلطة ، ليقدم شاكيته ، التي يحلم بها منذ عنوان قصيدته (مشتكاى..يا خامس الخلفاء) ، وتبلورت ملامحها خلال القصيدة ، وقد أسقط الشاعر في حديثه إلى الحجاج-خلال الحركة – أداة النداء رغبته في مواجهته عن قرب ، وهذا موقف المثقف الذي يحمل بين جبنيه شهوة إصلاح مجتمعه – المستنير الواعي ، الذي يدرك أبعاد المأساة ، ويقف على حقيقتها :

" وجئتك " خامس الخلفاء " يجذبني رواء الحق

وقفت ببابك المغلق

رويت شكاية الأيام

فأنصفني ...

ولست بأرعن معتوه

---

1 - السابق ص ١٢٦، ١٢٨.

أطالبكم بحكم الله في الموتى ،

فقد بلغت ...أن الطير قد بترت قوادمه

وحلقَّ ريشه الإعصار

ولكنى أطالبكم بحكم الله في الأحياء

وأنت الخامس المرجو

أخاف عليك من عدلك

أخاف عليك من نفسك

أخاف عليك من حراسك الخلصاء

فما زالت تعشش في جوانحهم فراخ المقت

وحين يحين حينهم

وأنت الخامس المرجو ..

أخاف عليك

تروح ضحية للسو

تروح ضحية للسهو "[1].

استطاع محمد أبو دومه أن يتحرك بشخصية الحجاج حركة واعية ، وأن يستغل طاقاتها الإيحائية ، وتمكن – من خلال رصيده الثقافي والمعرفي – من السيطرة التامة على الشخصية ، وأن يتصل بها تارة ، وينفصل عنها تارة أخرى ، يتحد بها ويتكلم بلسانها في مواضع البطش والاستبداد والسطو ، ويبتعد عنها ؛ ليقوم بدور الراوي ، ويكشف الواقع من خلالها ، ثم يقترب منها ويتحدث إليها عندما يحلم بواقع مغاير أو إصلاح الواقع المعيش .

---

1 - السابق ص ١٣١، ١٣٢.

كما استطاع أن يستحضر الشخصية ، ويتقمص لهجتها ، ويستخدم ألفاظها ، وأنساقها اللغوية ، حتى عالمها النفسي والثقافي .

ولأن الشاعر أكثر الناس استشرافاً للمستقبل ، وإدراكا لأبعاد الواقع ، وإحساساً بالآتى ، فقد تنبأ أبو دومة – في نهاية قصيدته – بموت الحجاج/ السادات على أيدي حراسه الخلصاء .

وتجدر الإشارة إلى أن الجانب النفسي ؛ الذي استولى على الشاعر عند استدعائه لشخصية الحجاج ، كان طاغيا ومهيمنا ، مما جعله ينحاز – خلال القصيدة – إلى الطابع المنبري ، الذي تصبه خطبة الحجاج ، مما يجعل القارئ يستشعر بالصوت الحاد الزاعق ، على حساب الجانب الفني ، الذي ينبغي أن يكون هو المقصود في المقام الأول ، لأن العملية الشعرية تعتمد – أساساً – على الجانب الفني والرؤية الجمالية وهناك بعض المفردات والتراكيب التي تأخذ طابع الأمر والنهى والموعظة فتجعل القصيدة – في مواضع كثيرة – أقرب إلى الخطابة منها إلى النص الشعري مثل (الخزيان – وأيم الله يا أقذاء يا سفلة – تقيح – اشره فم – كلاب حراسة الوالي – بالت – تبصق في وجوه الناس) ٠

رابعا:الشخصية ديوانا أو مرحلة :

إذا كانت الشخصية التراثية محور القصيدة تستطيع أن تنقل تجربة كاملة ، وتستوعب قضية من قضايا الشاعر المعاصر فإن استخدام الشخصية التراثية عنواناً على مرحلة أو عمل شعري متكامل ، يمنح الشاعر فرصة ، ليكشف عن عالم مكتمل الجوانب الفكرية والفنية " وفى إطار هذا النمط ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري وتبسط ظلالها على رؤياه الشعرية طوال هذه

المرحلة ، تمنحه من ملامحها الغنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربة ويعكسها " [1].

والسبب في قلة استخدام هذا النمط يرجع إلى أن استخدام الشخصية يتطلب نفساً طويلاً وطاقة شعرية خلاقة ، وامتلاكاً لأدوات تعبيرية خاصة ، وهيمنة من خلال الوعي والمخزون المعرفي لموقع الشخصية في بطن التراث – على عنان الشخصية ، حتى يخرج الشاعر منها بما يريد ، ويقودها في الاتجاه الذي يرغبه ، وإلا قادته الشخصية بمعطياتها التراثية وثوابتها ، وسيطرت عليه ، فيعطل المغزى المنشود من وراء استدعائها .

ويعد ديوان " سليمان الملك " لمحمد سليمان من النماذج التي اتخذت الشخصية محوراً لعمل شعري متكامل ، فهو يستدعى – كما يبدو من العنوان – شخصية سيدنا سليمان عليه السلام ، ويتخذها قناعاً ، يخرج فيه بالشخصية من إطارها التراثي ، ويفرغها من ملامحها التراثية ، ويقترب بها من الشخصية المعاصرة التي تمتزج بالشارع إن" سليمان الملك" يقترب من "الأخضر بن يوسف " لسعدي يوسف في الدائرة التي تنفى الحضور المتعالي للشاعر – النبي ، فتشده إلى الحواري والأزقة[2].

وقد قسم محمد سليمان ديوانه إلى أربعة عناوين ، لكل منها عنوان ، وهى : (الوجوه – الجامعة – ممالك – كتاب الرؤى والرسائل) وجميعها يتماهى مع التراث سليمان .

---

1 - د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربى المعاصر ، مرجع سابق ص٣٠٦.
2 - د.جابر عصفور : واحد من شعراء السبعينات ، مجلة إبداع ، مايو ١٩٩١، ص٦٢.

ففي القسم الأول (الوجوه) كعنوان فرعى من سليمان الملك ، تتبلور الشخصية بملامح متعددة ، ووجوه متغيرة تبعاً لتجليات الشخصية : فسليمان في طالع الوجوه وجهه نبوي ، له معطياته :

" لسليمان وجهه النبوي

له شارة العشق

صلى.....

فحطت على كتفيه الريح

جاءته مملكة

المحار

وأرغفة البحر

لكن بلقيس ظلَّت على شفة الغيم

لؤلؤة يشرئب لها القلبُ

هذا سليمان في وطن الخوف يرهب مرآته

كان منشغلاً في زمان الليونة بالماء

يصعد كثبانه

بتشمم زهر الرحيل

ويكتب في صفحة البحر

كان يصاحب أوجاعه

يتوسل في الليل ثم يَهُدُّ النهار

ويهتف أسلمتني للمفازة

اسلمتنى لنمال وللرمل

تجرى الرياح بلا شغف

والعفاريت تأتى ببلقيس فارغة من أريج الطفولة "[1].

يبدو سليمان في هذا الوجه النبوي عاشقاً " له شارة العشق" يمجد العشق ، ويصلى ، يحلم بالمعشوقة "بلقيس" ، التي يشرئب لها القلب ، إنه العشق في حالة التجلي ، وانخطاف الذات العاشقة إلى الذات المعشوقة ، رغبة في التوحد وهما يكادان يذوبان في عالم الحلم والصفاء ، حتى يبدو كل منهم فاقداً حضوره الجميل ، فسليمان في وطن الخوف يرهب مرآته ، والعفاريت تأتى ببلقيس فارغة من أريج الطفولة ، وهذا التحول في عالم سليمان في وجهه النبوي ، يجعل الشاعر – حتمياً – أمام الوجه الثاني ، وجه سليمان الغجري ، الذي يواجه الواقع :

" لسليمان وجهه الغجري

له ورده النار

صلى

فأجلته عن ثوبه الريح

شققت الأرض أقدامه

دخلته الكواسر

ولكنه ظل منتسباً للنهارات

يحبو على عنق النهر حتى يرى الريح ساجية

والمياه تهدهد أفراخها

ثم وجهٌ لبلقيس في اليمّ

ثم يمامٌ.....

---

1 - محمد سليمان : سليمان الملك (القاهرة : الهيئة العامة لقصور أصوات أدبية أكتوبر ٩ ١٩٩.)ص٨.

وضوء تشعّبَ في الغيم

هذا سليمان يدخل مرآته .....،

ومركبة للطفولة تقلع في الليل

تلك طريق النبيين عدَّد أسماءه في الظلام" [1].

ويقاسى سليمان في وجهه الغجري مواجهة القهر،حيث الريح أجلته عن ثوبه، والأرض شققت أقدامه ولكنه على الرغم من ذلك كله ظل منسباً للنهارات ، فلم ينطفىء أو ينكسر ، وتحول إلى حالة الفعل " يحبو على عنق النهر – يدخل مرآته التي كان يرهبها ، ويتبلور وجه بلقيس / زمن الحلم في إطار فعله :

"بلقيس تقفز من مقلتيه،

ومن راحتيه تسفر المواسم "[2].

وسليمان في وجهه الغجري عاشق يحط على الأرض ليسهم في حضور حالة الحلم / بلقيس :

" هذا سليمان يهبط حتى يحط على رئة الأرض ،

يمسك في راحتيه الفؤاد

تباركت هذى جبالك مدقوقة في الفؤاد

تباركت هذى بحارك صخَّابة في الفؤاد

تباركت هذى رياحك موَّارة في الفؤاد "[3].

ثم يطلب سليمان في حالة انكسار من مولاه ألا يعطيه مملكة ، بل يرجوه أن يأخذ خلاءه ورملة وريحة حتى يحط على الوجه وجهاً :

---

1 - السابق ص١٠.
2 - السابق ص١٠.
3 - السابق ص١١

" مولاى مملكة لا أريد

إليك خلاؤك .رملك . ريحك

مملكتي في الجراب وما زلت أصعد

حتى أحط على الوجه وجهاً ." [1].

إن الشاعر يسعى لطرح وجه يقاوم الانكسار إنه وجه سليمان البدوي :

" لسليمان وجه البدوي

وللرمل أنية

والرماد يحط على الرأس

وفى الماء طعم الرماد

وفى الحلق طعم الرماد

ويتسع الصمت يهوى على الدور

يطفئ شمس العيون

فيعدو سليمان يصرخ لما يهب الظلام

أنا ملك الليل

أحمل وجهي إلى زمن قادم في البعيد "[2].

عندما يتكشف لسليمان وجه البدوي في مقابل الرماد ، الذي يرين على الحلم ، ويهبط الظلام ، يؤكد قدرته على الفعل ، بعد أن يصرخ في الليل :

" أنا ملك سأشق الرماد " [3]

غير أنه:

---

1 - السابق ص١١.
2 - السابق ص١٣.
3 - السابق ص١٣.

حين تزوبع في صدره النار يقفز "

هل كان ينسج أجنحة للزهور ،

يكلم غيم العروق

ويستدرج الرمل ؟" [1].

وحين يستغرق سليمان في الحلم ، تؤكد له الجن أن رجليه في مركز البحر تنجذبان إلى ظلمة !:

(قالت له الجن أقلعت

رجلاك في مركز البحر

تنجذبان إلى ظلمة "[2].

وفى إطار المد والجزر في عالم الحلم يتكشف سليمان هيئته المانحة ووجوهه على الماء :

" سليمان يضحك حتى تدور الجبال وينقلب البحر

يفتح جبته للريح فتنهزم الجن

كنت كما شئت

لم أبلغ غيري

تفتحت في زمن المحو ثم امتلكت الحجارة

صافيت وجهي

وجامعت

حتى رأيت وجوهي على الماء "[3].

---

1 - السابق ص١٣- ١٤.
2 - السابق ص١٤.
3 - السابق ص ١٤، ١٥.

أما الوجه الأخير من وجوه سليمان فهو وجهه الحجري ، الذي يفتح مناخ اليأس والانكسار وفقدان الفاعلية ، ففيه سليمان يبكى ويلتف بالغيم ويرى سابحاً في الضباب:

" لسليمان وجهه الحجري

وللوقت سلطانه

كيف تقلع يا صاحب النور؟

كيف تغادر

أنت وحيد

ولليل أسنانه

ما الذي تتقيه مباغتة العصف ؟

الصمت

طعم الرماد

سليمان يبكى

ويلتف بالغيم

عبر الصقيع يرى ملكه سابحاً في الضباب

وعبر الصقيع تمتد المرايا إلى رجله درجاً .

فيشف

تسيل ابتسامته

يتفتت فيها الكلام وتشربها الريح

هذا سليمان يخطو على الثلج

والليل أعمى يدحرج صخراً "[1].

---

1 - السابق ص ١٥، ١٦.

ويلخص محمد سليمان في نهاية أوجهه المتعددة حالة سليمان الذي لا يزال يفتش في زرقة الوقت عن حفرة للملك ، كما أنه من خلال هذه الوجوه الأربعة التي طرحها سليمان " يؤكد أننا إزاء حضور منقسم ، متعدد لا ينطوي على صوت واحد أو بطل أحادى الصفة ، بل على أصوات متعددة وأوجه متضاربة للبطل الواحد .وبين هذه الأوجه المتعددة المتضادة ، ينداح وجه النبي " الذي يعرف اليقين والحقائق المطلقة أو يتميز بقدراته المطلقة كما تنداح الدائرة التي يصنعها حجر في الماء فلا يبقى منه سوى وجه شاحب ، مهزول ، حائر لوعى متوحد " [1].

وفى قصيدة الجامعة يشير سليمان إلى كينونته فيقول : لكنني جامع للجهات " على الرغم من أن الظلام يعشش في القلب / والممالك والعرش فاصلتان :

" سليمان فوق خرائطه يمتد

البحر قدامه ...،

والظلام يعشش في القلب

والهدهد النبوي يحط على الأرض بعكازه

الممالك والعرش فاصلتان

يقول سليمان كل الدروب فواصل

القلب

والوقت

والأفق المتحجر فوق الذراعين

لكنني جامع للجهات "[2].

---

1 - د. جابر عصفور واحد من شعراء السبعينات مجلة إبداع ٢مايو ١٩٩١ص٦٤.

2 - محمد سليمان ، سليمان الملك ص٢١، ٢٢.

على الرغم مما يعانيه سليمان في واقعه المتردي ، الذي أصبح قبل كل شيء باطلاً ، يفضى إلى الموت والانسحاق :

" يقول سليمان من ظلمه تستدير إلى ظلمة

ما الذي لا يضيع ،

وأى الشواغل لا يسقم القلب "[1].

فإنه يؤكد القدرة ، والقوة ، والإرادة الحرة ، والتحدي في مواجهة ذلك الواقع المتردي :

" يقول سليمان

لا تحن رأسك للريح

ولا تحن للجوع

مت في الوقوف وكن جبلاً

يتغلل في الوقت بين البرودة والنار "[2].

أما قصيدة " ممالك " فيبدو فيها سليمان ممتزجاً بمعطيات الحياة اليومية ومفرداتها ، فهي تتكون من أربع ممالك ، تلتقي جميعها في مملكة واحدة ، تكشف عم ملامح سليمان الذي يتحد بوطن قاس:

واسعة كأنها المقهى

ضيقة كأنها الدكان

في فضائه النحاس

والكبريت

---

1 - السابق ص ٢٧.
2 - السابق ص ٢٨.

زيت الزاج

والريحان

سقفها الغبار والمآذن التي في الغيم

أرضها ملونة

وماؤها مخضب بصدأ الحديد

نهرها مكلف بالسعي بين حائط

وحائط

شموسها غبية

مغرمة بالقتل

لا تلاعب الأطفال ،

لحمها مسخر للص والغريب

بابها في البحر

حدّها في آخر الكلام

مرَّةً ..

كان الغراب ربهَّا " [1].

وفى الحركة الرابعة من " ممالك" يطالعنا محمد سليمان بامرأة غريبة مغوية ، أتت من زرقة الشمال لتدخل في عالم سليمان – الغافي – مخدراً – فوق عكازه ، وتستطيع أن تغويه وفى هذا الملمح يأخذ الشاعر القارئ إلى المرجعية التاريخية حتى يضع يده

1 - السابق ص ٣١، ٣٢.

على المرأة الأجنبية ، التي حزر منها سليمان التراثي كثيراً في سفر " الأمثال" ، عندما استطاعت نساؤه في زمان شيخوخته أن يملكن قلبه وراء آلهة أخرى " [1].

" غريبة منورة

تسللت من زرقة الشمال

عبر البحر

دخلت وقتها

واستعاذت باسمه الشافي

ألقت على رجليه ثوبها

وتاجها

والبلد الأمين

كان ظهرها مزركشاً بجمرة

وثديها رمانة

والنار تحت الجلد

واللسان لا يعانق اللسان

عرشه من الجريد كان

ثوبه معبأ من العشب

يده حديده ..

وكان غافياً مخدراً عكازه

وملقياً قراه خلف الظهر "[2].

---

1 - راجع : العهد القديم : الملوك الأول : الإصحاح :١١.
2 - السابق ص ٣٩.

وفى القصيدة الأخيرة " كتاب الرؤى والرسائل " من الديوان تأخذ شخصية سليمان طابع الذات المعاصرة ، وتخرج من إطارها النبوي المتعالي ، إلى إطار البشرية لتؤكد ذات الشاعر ، الذي استطاع أن يضع سليمان الملك في خضم الحياة اليومية ، تمهيداً لظهور سليمان الشاعر المعبأ بالثورة في جيبه، ويعد زورقاً للأطفال :

" أضع الثورة الآن في جيبي

وأشعل اللفافة

وانحنى على الرصيف باحثاً عن أثر للريح

أنحنى على تركمان الجرح

أقر الأشباح في رخامة الميدان

والظلال في الإسفلت

أنحنى على يمامة الذكرى

ألم ريشها الذي بعثره القرصان

أنحنى على زجاجة

أصب قهوةً مغشوشة "

وتكشف الذات عن نفسها وعالمها في نهاية الديوان ، فسليمان الملك كان قناعاً لسليمان الشاعر . فهو يؤكد صراحة :

" اسمي سليمان

لاعرش لي

ولكنني سأصد الحديد

ويوماً أشقق أرض الميادين

أزرعها شجراً

هل تساعدني "[1].

لقد استخدم محمد سليمان شخصية " سليمان الملك" استخداماً محكماً ، استطاع من خلالها أن يكشف عن أهم مراحل حياته الشعرية وأن" ينقلنا من المستعار الحاضر في النص إلى المستعار له الغائب عن النص أو المشبه به إلى المشبه ، على نحو ما تنتقل من ظاهر المجاز إلى حقيقته في اتجاه مباشر يجعل الوجود المتقابل لعلاقات الغياب والحضور وجودا متعاقبا"[2].

لذا يعد استخدام الشخصية عملاً شعرياً كاملاً من أكثر الأنماط رحابة وصعوبة ، إذ تصبح الشخصية عاملاً يساعد الشاعر على اكتشاف نفسه ، وواقعه ، ويواجه كلاً منهما في إطار متسع يمنحه الحركة فيستشرف ويخلق ، وفى الوقت نفسه يحاذر من الوقوع في براثن الثرثرة والترهل ، والفجاجة ، ونجاح استخدام الشخصية يتوقف على قدرة الشاعر الفنية على تشكيل الشخصية وعلى اقترابه منها ، وطريقة استخدامه لها وتعامله معها في ثنايا النص.

---

1 - السابق ص٢٢

٢- د.جابر عصفور: واحد من شعراء السبعينيات ، مجلة الشعر،مايو١٩٩١ص٦٢