الفصل الأول

البكـاء بين يدي زرقـاء اليمـامة

(قراءة في بنية النص)

obeikan.com

إن قراءة النص الشعري ، ومن ثمَّ فك شفراته عمل يتطلب منا - بصفة أساسية - التعمق داخله ، والبحث عمَّا تنتجه بنياته من دلالات ، تلك التي من شأنها إبراز الخصوصية الأدبية للنص ، وجعل مبدعه مميزاً بين سائر المبدعين .

والبنية الداخلية للنص - بوصفها بنائية - ليست ذات مستوى واحد ، بل مستويات عدة ، أوجز ما يُقال عنها إنها إطار يحوي بداخله كل ما من شأنه المساهمة في إبراز أدبية العمل الفني ، وبعث إيحاءات ، تكثف من مضامينه ، وتهبه ما لا يمكن أن تهبه لغيره من نصوص ، ليس فيها من الأدبية إلا النظم والصياغة .

لكن التعمق بالبنية لا يعني إهمالنا لعوامل نفعية أخرى ، تهتم بشخصية المبدع ، وملابسات إبداعه للنص ، فقد يكون لها دورها في إظهار رؤى الكاتب بشكل أو بآخر ، لكنه يعني من ناحية أخرى الإلحاح على أن النص وحده هو الأساس ، والعوامل الأخرى مرجعية في حال الاحتياج إليها[1] .

---

(1) نُشرت هذه الدراسة بمجلة (الباحث) ، وهي مجلة علمية سنوية مُحكَّمَة ، تصدر عن كلية إعداد المعلمين بوذان - جامعة التحدي - الجماهيرية الليبية - ع [2] - السنة الثانية - 2003م - ص96 : 121 .

أولاً ـ النـص :

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة[1]

أيتهَا العرّافةُ المُقَدَّسة
جئتُ إليكِ .. مثخناً بالطعناتِ والدماءْ
أزحفُ في معاطفِ القتلى ، وفوقَ الجثثِ المُكدَّسَة
مُنكسرَ السيفِ مغبَّرَ الجبينِ والأعضاءْ .
أسألُ يا زرقاءْ
عَن فمكِ الياقوتِ عن ، نبوءةِ العذراءْ
عَنْ ساعدي المقطوع... وهوَ مَا يزالُ مُمْسِكاً بالرّايةِ المُنكَّسَة
عَنْ صورِ الأطفالِ في الخوذاتِ ... ملقاةً على الصَّحْرَاءْ
عَنْ جاريَ الذي يهمُّ بارتشافِ المَاءْ ..
فيثقبُ الرصاصُ رأسَه .. في لحظةِ المُلامَسَة !
عن الفمِ المَحْشوّ بالرَّمَالِ والدِّمَاءْ !!
أسألُ يا زرقاءْ ..
عن وقفتي العَزلاءِ بينَ السيفِ .. والجدارْ !
عن صرخةِ المرأةِ بين السبيِّ والفرارْ؟
كيفَ حملتُ العارْ ..
ثمَّ مشيتُ ؟ دون أن أقتلَ نفسي ؟! دونَ أن أنهارْ ؟!
ودونَ أن يسقطَ لحْمِي ... من غبارِ التُّرْبَةِ المُدنَّسَة ؟!
تكلَّمِي أيتها النبيَّةُ المُقَدَّسَة
تكلَّمِي .. باللهِ ... باللعنةِ ... بالشيطانْ
لا تغمضِي عَينيكِ فالجُرذانْ
تلعقُ من دَمِي حَسَاءَها .. ولا أردُّها !
تكلَّمِي .. لشدَّ مَا أنا مُهَانْ
لا الليلُ يُخفِي عَوْرَتِي .. ولا الجُدْرَانْ !
ولا اختبَائِي في الصَّحِيفةِ التي أشدُّهَا ..
ولا احتمَائِي في سَحَائِبِ الدُّخانْ !

---

(1) أمل دنقل ـ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة ـ 1995م ـ ص159 : 165 .

.. تقفزُ حولي طفلةٌ واسعةُ العينين.. عذبةُ المُشَاكسَهْ
(- كانَ يقصُّ عنكِ يا صَغيرتِي .. ونحنُ في الخنادقْ
فنفتحُ الأزرارَ في ستراتِنا .. ونسندُ البنادقْ
وحينَ ماتَ عطشاً في الصَّحْرَاءِ المُشْمِسَهْ..
رطَّبَ باسمكِ الشفاهَ اليَابسَهْ ..
وارتختِ العينانْ !)
فأينَ أخفي وجهيَ المُتَّهَمَ المُدَانْ ؟
والضحكةُ الطروبُ : ضحكتهُ ..
والوجهُ .. والغمازتانْ !؟

*****

أيتَهَا النبيَّةُ المُقَدَّسَهْ ..
لا تسكتي .. فقد سكتُّ سَنَةً فسنَةً ..
لكي أنالَ فضلةَ الأمانْ
قيل ليَ " اخرسْ .. "
فخرستُ ... وعميتُ ... وائتممتُ بالخصيانْ !
ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرسُ القطعَانْ
أجترُّ صوفَهَا ..
أردُّ نوقَهَا ..
أنامُ في حظائرِ النسيانْ
طعاميَ : الكِسْرَةُ .. والمَاءُ .. وبعضُ التمراتِ اليَابسَهْ .
وها أنا في سَاعَةِ الطِّعَانْ
ساعةَ أنْ تخاذلَ الكُمَاةُ... والرُّمَاةُ .. والفرْسَانْ
دُعِيتُ للمَيْدَانْ !
أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضانْ ..
أنا الذي لا حولَ لي أو شانْ ..
أنا الذي أقصيتُ عن مجالسِ الفتيانْ ،
أدْعَى إلى المَوتِ .. ولم أدعَ إلى المُجَالسَهْ !!
تكلَّمي أيتَهَا النبيَّةُ المُقَدَّسَهْ
تكلَّمي .. تكلَّمي ..
فهَا أنا على التُّرابِ سَائِلٌ دَمِي
وهْوَ ظمِيءٌ .. يطلبُ المَزِيدا .

أسَائِلُ الصَّمْتَ الذي يَخنقُنِي :
" مَا للجِمَالِ مشيُهَا ونِيدَا .. ؟! "
" أجندلاً يَحْمِلنَ أمْ حَدِيدَا .. ؟! "
فمن ترى يصدُقنِي ؟
أسَائِلُ الرُّكعَ والسُّجُودَا
أسَائِلُ القيودَا :
" ما للجِمَالِ مَشيُهَا ونِيدَا .. ؟! "
" ما للجِمَالِ مَشيُهَا ونِيدَا .. ؟! "

*****

أيتهَا العَرَّافةُ المُقَدَّسَهْ ..
ماذا تفيدُ الكلمَاتُ البائِسَهْ ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافلِ الغبَارْ ..
فاتهموا عينيكِ ، يا زرقاءُ ، بالبَوارْ !
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرةِ الأشجَارْ ..
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثارْ !
وحين فُوجئوا بحدّ السيفِ : قايضوا بنا ..
والتمسوا النجاةَ والفرارْ !
ونحن جَرحَى القلبِ ،
جرحَى الرُّوحِ والفمْ .
لم يبقَ إلا المَوتُ ..
والحُطامُ ..
والدَّمَارْ ..
وصِبْيَةٌ مُشَرَّدُونَ يَعْبُرُونَ آخرَ الأنهَارْ
ونسوةٌ يُسَقْنَ في سَلاسِلِ الأسرِ ،
وفي ثِيابِ العَارْ
مطأطئاتِ الرأس... لا يملكنَ إلا الصَّرَخَاتِ التاعِسَهْ !
... ...
هَا أنتِ يا زرقاءْ
وحيدةٌ .. عمياءْ !
وما تزالُ أغنياتُ الحُبّ .. والأضْوَاءْ

obeikan.com

والعَرَبَاتُ .. الفارهَاتُ .. والأزيَاءْ
فأينَ أخفِي وجهيَ المُشوَّهَا
كي لا أعكِّـرَ الصَّفاءَ .. الأبلهَ .. المُمَوَّها .
في أعينِ الرِّجَالِ والنسَاءْ !؟
وأنتِ يا زرقَـاءْ ..
وحيْدةٌ .. عَمْيَاءْ !
وحيْدةٌ .. عَمْيَاءْ !

*****

67 - 6 - 13

obeikan.com

ثانياً ـ القـراءة :

ـ 1 ـ

إن أول مـا يواجهنـا فـي قراءتنـا لتلك القصـيدة هـو عنوانهـا ، المـرتبط حتمـاً بالإطار الدلالي لمحتواها ، وهو شـيء صـار واقعاً بالإبداع الشـعري في العصـر الحديث ، مقارنـة بمـا كـان يفعلـه شـعراؤنا القدماء ؛ فقد تركـوا عنونـة قصـائدهم ، مكتفين بدلالـة المطلـع ، المشـترط براعتـه ، وكونـه غالبـاً مُلِمًّـا بمحتـوى دلالـي مكثف ، وثيق الصـلة ببقيـة القصـيدة ، حتـى ليمكن القـول إن دلالـة المطلـع قديماً تتـوازى دلاليـاً مـع العنـوان فـي علاقتـه بالقصـيدة الحديثـة ؛ فالشـاعر فـي الحـالين يحرص على التكثيف الدلالي ؛ بحيث يومئ لمحتوى النص من بعيد أو قريب .

وهكـذا فالعنوان في القصيدة الحديثة لـه ارتباطه الوطيد بها[1]، ممَّا يجعـله في الغالب آخر ما يُنسى منها ، بل قد تُنسى القصيدة ، ويبقـى العنـوان عالقـاً بالذاكرة ، مشـيراً لمحتواهـا ، هـذا بالإضـافة لخصوصـيته المسـتقلة ؛ بوصـفه عنوانـاً يمـنح قصيـدته تميـزاً بـين سـواهـا ، ويرشـح لمفرداتهـا المعنـوية الدلاليـة ، ويمنـح القـارئ براحـاً تخيليـاً ، يستمتع من خلالـه بقـراءة القصـيدة ، وتتبـع جـزئياتها ، وفك شفراتها .

ومن ثمَّ فالعنوان يقصد إليه قصداً ، وليس اختيـاره عمليـة اعتباطيـة ، بل انتقاء من بين بدائل ، ربمـا نالهـا كثيـر من التغيير والتحوير ، حتـى رأى المبدع ذلك العنوان وحده أفضلها ؛ ليكون علامـة دالـة علـى القصيدة ، فيصـير المفتتح بذلك محورهـا والبـؤرة الدلاليـة العامـة ، والخيط الـذي تلـمُّ لديـه بقيـة خيـوط القصـيدة ، المتناثرة بثناياها .

وهكذا فالمتطلع لقصيدتنا بادئاً بعنوانها (البكاء بين يدي زرقاء اليمامـة) يلحظ تلك الإشكالية الدلالية ، الواضحة من خلال حدث الـبكاء وكيفـيته ، والناتجـة عن التقابل الدرامي بين أمرين ، لا يوجد بينهمـا تكافؤ ولا ندية ؛ فـالأول ـ المتضمن

---

(1) راجـع :

ـ د. شفيـع السيد ـ تجـارب في نقـد الشعـر ـ مكتبة الشبـاب ـ القـاهرة ـ ط2 ـ 1990م ـ ص184 وما بعدها .

ـ د. محمـد العبـد ـ اللغـة والإبـداع الأدبـي ـ دار الفكـر ـ القـاهرة ـ ط1 ـ 1989م ـ ص48 : 51 .

في المصدر (البكاء) ـ ضعيف ، متعب ، عاجز ، باكٍ ، شاكٍ ، يرثي مآله لدى الطرف الآخر ، الممثل للقوة والصلابة (زرقاء اليمامة) ، غير أن القوة هنا ليست قوة البدن ، بقدر ما هي قوة حاسة ، منحت صاحبها ميزة لا تتوفر لسواه ، إنه زرقاء اليمامة ، تلك القوة البصرية ، التي فاقت الواقع والمتوقع ، والإشكالية هنا بين الضعف والقوة ، لكن الضعف قد وصل لقمته ، بدليل أنه ليس بكاءً عادياً ، فكيفيته (بين يدي) تدل على عمق المأساة ، وعظم المصيبة ، تلك التي جعلته يلوذ بملجأ محدد ، يبكي بين يديه ، إمَّا ليعترف بذنبه ؛ طالباً الصفح والتطهر ، أو ليستمد بعض القوة والخبرة التي يمتلكها الآخر ؛ مستفيداً من تجاربه ؛ لكي يرى الواقع بصورة أفضل ، فلا يقع فيما وقع فيه من أسى وجراحات ، والبكاء ندماً خطوة لتخطي مرحلة المعاناة ، ومن ثمَّ فالقوة ليست قوة بصر بقدر ما هي قوة بصيرة وعقل ، وحسن تفكر في الأمور ، والباكي ربما أراد الأمرين ، التطهر من الذنب ، والقوة التي تمكنه من استعادة نفسه .

وإذا راجعنا تاريخ كتابة القصيدة وجدناه **(13 - 6 - 67)** ، أي في يونيه ، زمن النكسة ، والهزيمة التي لحقت بالمصريين خاصة ، والعرب عامة ، ومن هنا ندرك أن الباكي ليس إلا أحد المصريين العائدين من الجبهة ، منكسي الرأس ، من واقع أبقى بداخلهم كل معاني الذل والمهانة والانكسار ، بينما المبكي بين يديه ليس سوى من رأى ، وما يزال يرى الأمور ببصيرة نافذة .

وهكذا فالعنوان يمنحنا تصوراً مبدئياً لخيوط القصيدة الدلالية ، إنه بكاء بكيفية خاصة ، ولدى ملجأ بعينه دون سواه ، وفي زمن أرخت به هزيمة ، غيَّرت الكثير من مجريات الأمور بواقعنا العربي ....

- 2 -

هذه القصيدة تنتمي إيقاعياً لتيار الشعر الحر ، أو لنقل شعر التفعيلة ؛ فالشاعر يستخدم تفعيلة الرجز (مستفعلن /0//0/0) ، ويتصرف فيها بشتى ألوان الزحافات والعلل ، زيادة ونقصاناً ، ولم يخرج عن إطارها إلا خمس مرات ؛ حيث تحول بصورةٍ ما إلى (مفاعيلان //0/0/00) في التفعيلة الأخيرة من الأسطر (4 / 23 / 39 / 79 / 84) .

قد نقول إنها صورة لـ (/0//0/0) أجرى عليها الخبن والقطع (//0/0) ، ثمَّ الترفيل (//0/0/0) ، ثمَّ التسبيغ (//0/0/00) ، لكن الترفيل ليس مكانه هنا ، ولهذا نراها صورة إيقاعية جديدة لمستفعلن ، أجيز فيها إدخال علة الترفيل على ما

آخره سبب خفيف ، وهو ما لم يقل به العروضيون ، وذلك ربما لحاجة المعنى وتمامه بسياقه بالكلمات التي شكلت ذلك التغيير :

(الأعضاء / الجدران / بالخصيان / ثياب العار / الأزياء)

يؤيد ذلك التدفق الشعوري للمبدع ، وحالته النفسية المسيطرة عليه لحظة الإبداع ، فهي دون شك وراء ذلك الامتداد أو القصر في الأسطر الشعرية ، وما يتطلبه ذلك من تغيير ، ربما عُدَّ - لأمرٍ ما - تجديداً .

وقد يكون من قبيل الظن القول بملاءمة تفعيلة الرجز للجو الدرامي المشحون بالتساؤل والحوار والسرد والقص المبنية عليه القصيدة ، غير أن الرجز كما يُقال وزن شعبي " كثر نظم العرب عليه في شتى المناسبات "[1]، وتفعيلة الرجز - انطلاقاً من ذلك - من التفاعيل القريبة لأذن الجميع ، سهلة التذوق ، مرنة ، كثيرة التشكيل ، لها وقع تنغيمي مميز ، خاصة لدى الأذن العربية ، العاشقة للتطريب ، تلك الصفات تمنحها مرونة وامتداداً تعبيرياً ، لا يتوفر لغيرها من التفاعيل القصار السريعة ، التي قد لا يلائم زمنها الإيقاعي جو القصيدة ، المحتاج لتلك المرونة ؛ لتحقيق الحركية والدرامية ، وصولاً بحالة التوصيل لأقصى درجاتها .

- 3 -

ولم يفت الشاعر **(أمل دنقل)** أن يدعم إيقاعه الخارجي المتحرر من الإطار التقليدي ، ومن ثمَّ نراه يحاول التزام قافية موحَّدة بين كل مجموعة من الأسطر ، موجداً بذلك بديلاً إيقاعياً للقافية التقليدية ، لكنه بديل فضفاض ، لا يقيده بقافية واحدة ، تأتي بعد عدد معين من التفعيلات...

لكننا نلاحظ أن القافية المتبعة في الأسطر الأولى همزية ، وهي ذات القافية التي انتهت بها أسطر القصيدة الأخيرة ، والقافية التي تلت الهمزة في أول القصيدة ، هي ذات القافية الرائية التي سبقت الهمزة في آخر القصيدة ، ونرى في ذلك لوناً من الالتزام الإيقاعي ، أحدث موسيقى متكررة الجرس ، منحت القصيدة دلالات إيقاعية ، جعلتنا لا نفتقد التطريب بقوافي الشعر الحر ، خاصة مع قلة قوافي القصيدة (7 قوافٍ) ، والتزام أكثرها على امتداد عدد لا بأس به من الأسطر الشعرية ، إضافة لتكرار القافية الهائية بصورة جعلتها نغمة محورية بالقصيدة ،

---

(1) د. عبد الله الطيب المجذوب - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج1 (في النظم العربي) - مطبعة الحلبي - القاهرة - د.ت - ص246 .

تنبـه وتوقظ ذهن المتلقي من وقت لآخر ، لخصوصية أسلوبها الإنشائي ، وما يحمله من حزن فاض به عمق الجندي الباكي ، ولارتباطه بالشخصية الأسطورية التي بنيت عليها القصيدة (زرقاء اليمامة) .

ذلك الالتزام الإيقاعي الماضي يعضّد من منظور آخر المضامين الدلالية ، خاصة مع اتكائه في كثير من آدائه على قافية ، تحمل قيمتين آدائيتين ؛ فهي أولاً مقيدة ، وهي ثانياً - في أغلب حالاتها - مردوفة بالألف .

والسكوت أحياناً قد يكون هو قمة الحزن ، الذي يخرج عن مجرد التأوُّه إلى الثورة عليه ، وعلى نتائجه ، لكن الثورة والإعلان قد يكون لهما عواقبهما المؤلمة ، والكتمان أيضاً قد يمسي قاتلاً ، ومن ثمَّ فالشاعر حائر ما بين جبرية الصمت ، وحتمية الإعلان عن الظلم الواقع عليه ، ولهذا فالثورة مكبوتة ، يحيطها الصمت الرهيب ، المشوب بالتوتر ، والإعلان قد يبدو ضمنياً من خلال ألف المد ، ذي الامتداد التصويتي ، المناسب لحمل المشاعر الممتدة ، والمردوفة به أغلب قوافي القصيدة ....

- 4 -

كيف استطاع شاعرنا إذن أن يعلن ثورته ، ورفضه للظلم الواقع عليه ؟ لقد تعددت وسائل الشاعر في توصيل خطابه الشعري ، واعتمدت قصيدته على تقنيات فنية ، أبعدت عنها المباشرة ، والنبرة الخطابية المُعتقدة في مثل هذه القصائد ، وذلك لخلق جو من التآلف الفني ما بين المبدع وَالمتلقي ، وصولاً بالعمل الفني إلى واقع التأثير والإقناع ... ومن ثمَّ التطهير ...

- 5 -

وأول تلك الفنيات الآدائية التي اعتمد عليها **أمل دنقل** كانت توظيف شخصيات لها زخمها ورصيدها الثقافي بفكر كل عربي ، إمَّا لتراثيتها واستدعائها لمعانٍ لا تخفى على كل مرتبطٍ بتراثه ، أو لحداثتها وارتباطها بواقع يدركه الجميع ، تلك الشخصيات - لا سواها - تستطيع أن تقول ما يطيب للشاعر إعلانه دون رهبةٍ أو خوف ، وأن تعادله موضوعياً ، كراوٍ للمأساة ، وشاهد على عمق الفاجعة ، والمظلوم الذي لم ينل حقه وسط قومه .

وتوظيف الشخصيات - خاصة التراثية منها - ظاهرة شائعة في الشعر العربي المعاصر ؛ فكثيراً " ما ارتدَّ شاعرنا المعاصر إلى تراثه ، فما خذله هذا التراث مرة ، ارتدَّ إليه مهموماً ومسروراً ، مهزوماً ومنصوراً ، حُرّاً ومقهوراً "[1]، ومن ثمَّ كانت هذه الشخصيات هي الأصوات التي برع الشاعر من خلالها في التعبير عن كل ما يعانيه ، فاستطاع " أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه ، أن يبكي هزيمته أحرَّ البكاء وأصدقه وأفجعه ، وأن يتجاوزها في نفس الوقت ، بينما كان كل كيان الأمة ينن منسحقاً تحت وطأتها الثقيلة ، أن يستشرف النصر ، ويرهص به في أفق لم تكن تلوح فيه بارقة نصر ، وأن يتغنى للحرية أعذب الغناء وأنبله ، وأن يتمرد على القهر ، ويقول (لا) في وجه من قالوا (نعم) ، وفي وجه من فرضوا على الجميع أن يقولوا (نعم) ، أن يقول (لا) في وقت كان فيه من يقول (لا) لا يرتوي إلا من الدموع "[2].

ولم يكن هذا التوظيف الفني للشخصية التراثية إلا لإحساس الشاعر المعاصر بغنى تراثه وثرائه بالإمكانات الفنية والمعطيات التي تمنح قصيدته طاقات تعبيرية لا حدود لها ، ثمَّ كان ذلك لإضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية[3]، هذا التوظيف يعني في جانبه الفني" استخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر ، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر ، يعبر من خلالها - أو (يعبر بها) - عن رؤياه المعاصرة "[4].

وإذا ما عدنا لقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) وجدنا أن أول الشخصيات التراثية التي استعان بها الشاعر كانت **زرقاء اليمامة** ، شخصية من عمق التراث الأسطوري العربي ، يُحْكى أنها كانت فتاة حادة البصر ، تبصر القادم على بعد مسيرة ثلاثة أيام ، اسمها **اليمامة بنت مرة** ، كانت من قبيلة **طسم** التي جار حاكمها **عملوق** كثيراً على قبيلة **جديس** ، لكنها تزوجت برجل من **جديس** فصارت منها ، هذه الفتاة الذكية البصيرة حذرت قومها من غزو يقوم به **حسان بن تُبَّع** ، ملك **حمير** ، الذي أخبر بحدَّة بصرها من أخيها **رياح بن مرة** ، الذي استجار به ، وطلب مساعدته ، بعد أن قضت **جديس** على قبيلة **طسم** ؛ انتقاماً منها ، ومن ثمَّ طلب من حسان أن يُمَوِّه لغزوه باختباء جنوده خلف أغصان

---

(1) د. علي عشري زايد- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا - ط1 - 1978 م - ص7 .
(2) السابق - ص7 وما بعدها .
(3) راجع : السابق - ص8 : 24 .
(4) السابق - ص15 .

الشجر ، ولكنها أدركت ذلك ، فكذبها قومها ، وسخروا من تحذيرها ، حتى أتتهم الكارثة وندموا ، ولات ساعة منـــدم[1]!!

وزرقاء في النص الذي بين أيدينا موظفة رمزياً لتعبر عن القوة المستنيرة المثقفة في المجتمع ، القوة التي تدرك الخطر قبل وقوعه ، لما أوتيت من قوة البصيرة ، وهي في توظيفها مرت بمراحل :

فهي أولاً عرَّافة مقدَّسة ، امتلكت موهبة خاصة ، ترى من خلالها بعين البصيرة ما سيكون عليه الغد ، انطلاقاً من مقدمات تدفع بدورها لمجموعة من النتائج ، ولابدَّ من الإشارة إلى أن الوصف بـ (مقدَّسة) يوحي بصدق ما تقول ، فهي ليست عرَّافة ، تدَّعي الاطلاع على الغيب كذباً وافتراء ، بل هي عرَّافة توصف بالقداسة ، وبالتالي فكلامها مبرأ عن الزيف والضلال ، فكأنها مُلهمة بما تقول .

تلك العرَّافة حطمتها المحنة ، وهدَّها الألم ، فلاذت بالصمت ، الذي منع البوح ، ومن ثمَّ كان الصمت أفضل البدائل ، إن لم يكن هو الملاذ الأوحد ، لكن صمتها هنا قد يكون مبرراً ؛ فقد تكلمت ، ولم يسمع لها ، فكانت الكارثة ، ومن هنا فالكلام لن يُجدي الآن ، وقد كان ما كان ، وإذا كان الكلام لم يجد قبل فقد يئست من أن يُجدي بعد ، إنها عرَّافة قامت بدورها فكُذِّبَتْ ، ومنطقياً ألا تسترد ذلك الدور ؛ لأن المأساة الكبيرة ، والنكسة المؤلمة قتلت أي بديل اختياري لها .

الصمت وحده والصمت فقط هو الحالة الملائمة لها الآن ـ من وجهة نظرها ـ ولن تتركها إلا من خلال دور آخر ، وذلك هو سرُّ تحولها ثانياً من عرَّافة إلى نبيَّة ؛ فقد عظمت المأساة وتضخمت ، ولم تعد تحتاج لعرَّافة ، بل لنبيَّة مقدَّسة ، تمتلك إضافة للقدرات الخاصة ، والبصيرة المطلعة على الغيب ـ تمتلك الهداية وسبيل الخلاص ، ولكنها مع ذلك ظلت صامتة ؛ ليقينها التام بعدم جدوى الكلام ، وأنها مهما فعلت لن يكون لفعلها صدى ، ومن ثمَّ تعود ثالثاً لدورها الأول ، العرَّافة ؛ فالواقع استسلم بقسوة للمأساة ، وآمن بالانكسار ، لكن في إلحاح الشاعر لها على الكلام عتاباً ، ودعوة للخروج من العزلة ، وفك عقدة اللسان :

---

(1) راجع : الطبري ـ تاريخ الطبري ، المعروف بتاريخ الأمم والملوك ـ تحقيق وتعليق الأستاذ/ عبد ـ أ . علي مهنا ـ مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ـ بيروت ـ لبنان ـ ط1 ـ 1998م ـ م1 ـ ص426 وما بعدها ، وراجع استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ـ ص89 وما بعدها ، ص285 : 294 .

تكلَّمِي أيتها النبيَّةُ المُقَدَّسَةْ
تكلَّمِي .. باللهِ .. باللعنةِ .. بالشيطانْ .....
تكلَّمِي .. لشدَّ ما أنا مُهَانْ ....
لا تسكتِي ... .
تكلَّمِي أيتها النبيَّةُ المُقَدَّسَةْ
تكلَّمِي .. تكلَّمِي

لتقل رأيها ، وتنأى بنفسها عن ذلك الموقف المتخاذل ؛ لأنها هي القوة المُحَرِّكة للمجتمع ، إن سكتت فمن يُبصِّرُه ... ، تكلمي ... قولي ... ، حتى إن لم يستمعوا ، قومي بدورك .

الشاعر هنا يلح على دور المثقف الذي يجب أن يكون عليه ، حتى إن بقيَ مُتَّهَمَاً إلى النهاية بالجهل ، وعدم المعرفة ؛ لأنه يدرك أن تلك التهمة التي يحاولون إلصاقها به ما هي إلا إسقاط من المتسببين في المأساة ؛ دفعاً للتهمة ، وهروباً من المسؤولية .

الشخصية التراثية الثانية هي **عنترة بن شداد العبسي** ، ذلك الفارس الشجاع الذي عانى في إحدى مراحل حياته الظلم والإنكار من أبيه وقومه ؛ فأبوه لم يعترف به ، وقومه لم يعاملوه بما يستحق ، مع أنه سبب لما هم فيه من مكانة ، ولولا شجاعته وقوته لضاعوا ، وضاعت هيبتهم وسط العرب[1]، وعنترة هنا رمز للقوى المطحونة التي هي سببٌ لنعيم السادة والأثرياء ؛ فهو يقدم ، ويضحي ويمنح ، وتُمتص دماؤه ، ولا يُذكر له فضل ، ولا يعرفون له قيمة إلا ساعة النزال ، لا أوقات السمر ، لكن تلك الشخصية التراثية ما هي إلا مرحلة عبرت بها ومن خلالها الشخصية الثالثة الواقعية عن إحدى مراحل الظلم الواقع عليها !

تلك الشخصية الواقعية الموظفة بالنص هي ذلك **الجندي** الشاهد ، العائد من المعركة جريحاً ، حزيناً ، وقد رأى بأم عينيه كل شيء ، وحمل لنا عبء الحديث عنه ، ومن ثَمَّ قام بدور الراوي ، واللسان المتحدث من أول النص إلى آخره .

---

(1) راجع :
- د. مفيد قميحة - شرح المعلقات السبع - دار ومكتبة الهلال - بيروت - لبنان - 1994م - ص241 : 244.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص285 : 294 .

وقد تحوّلت الشخصية الواقعية لتلك الشخصية التراثية ، إمعاناً في بيان عمق الفاجعة ، حتى لنرى مأساة الجندي في مأساة عنترة ، والظلم الذي وقع على عنترة هو ذاته الواقع على الجندي .

فالجندي من المصريين الذين سيقوا إلى جهنم في سيناء دون أن تكون لهم يد في ذلك ، وعنترة في مرحلةٍ ما من حياته من المطحونين في الجاهلية .

أمَّا الشخصية التراثية الثالثة ، والرابعة توظيفاً بالنص فهي **الزبَّاء** ، بنت عمرو بن الظرب بن حسان بن أذينة ، صاحبة تدمر ، وملكة الشام والجزيرة ، وتسمى **زنوبيا** ، وقد وظفت بالنص من خلال آلية التناص ؛ فقد استدعى الشاعر بيتها على لسان الجندي ، محدثاً بذلك امتزاجاً ، توحَّد من خلاله **الجندي** في الزبَّاء ، والزباء في الجندي :

أسَائِلُ الصَّمْتَ الذي يخنقُنِي
مَا للجِمالِ مشْيُهَا وئِيدَا .. ؟!
أجَندلاً يَحْمِلْنَ أمْ حَدِيدَا .. ؟!

وقد امتزجا ؛ لأن مأساتهما واحدة ، وإن أخذت هنا شكلاً موازياً ، ومغايراً في الوقت ذاته عمَّا كانت عليه من امتزاج الجندي بـ **(عنترة)** ، أو حتى في توظيف الزرقاء ، فالموازاة تأتي من توحُّد المأساة ، والمغايرة تبدو من اختلاف نوعيتها ؛ لكنه اختلاف يجمع لا يفرق ؛ ففي حالة عنترة ظهرت التضحية التي قوبلت بالإنكار ، ومن ثمَّ المذلة والظلم في أردأ صورهما ، وفي حالة الزرقاء ظهر التكذيب وعدم الاهتمام الذي أدى للكارثة ، أمَّا هنا في حالة **الزبَّاء** فقد ظهرت الخديعة ، التي لولاها لما تمت فصول المأساة .

فالزبَّاء تنتقم لأبيها من قاتله **(جذيمة بن الأبرش)** عن طريق الخدعة ، وقصير ، الذي لم يستمع جذيمة لنصحه – كان عوناً لابن أخت جذيمة ، عمرو بن عدي ، للانتقام من الزبَّاء ، وعن طريق الخدعة أيضاً ؛ فقد اتفق مع عمرو على أن يجدع أنفه ، ويضربه ، ومن ثمَّ يذهب لـ (الزبَّاء) ؛ مغرياً لها بأنه صار من أتباعها ، وأنه نقم على عمرو ، ويقنعها بذلك ، فتبلغه مأمنه ، وبعد أن يوطّد أقدامه بمملكتها ، يعود لـ (عمرو) مدعياً لها الإتيان بماله من العراق ، ويتصل بصاحبه ، الذي يمده بدوره بصنوف الثياب والأمتعة ، ويعود قصير في رحلته الأولى والثانية بالمتاع الذي يطمئن الزبَّاء ، وترى في مقدمه عليها كل الخير ، وفي رحلته الثالثة عاد بـ (عمرو) وجنوده على الجمال في الغرائر ، كل

رجلين على بعير في غرارتين ، وكان يسير ليلاً ، ويكمن نهاراً ، حتى إذا أشرفوا على دخول المدينة ، تقدم قصير ليبشر الزبَّاء بقدوم الأحمال النفيسة ، فرأت قوائم الإبل تنوء بما تحمل ، فقالت :

مَا للجِمَالِ مَشيُهَا وئِيدَا أجندلاً يَحْمِلنَ أمْ حَديدَا
أم صَرَفَاناً تارزاً شديدَا

فقال قصير في نفسه : **بل الرِّجَالُ قُبِّضَاً قُعُودَا** .

ودخل **عمرو** وجنوده ، ولم تستطع الفرار من النفق الذي أعدته لذلك ، ولم تملك إلا أن تمصَّ السم بالخاتم الذي بيدها ، وقالت المثل السائر : بيدي لا بيد عمرو ، لكن عمراً تلقاها وقتلها ، وأصاب من المدينة ما شاء[1].

وهنا يستمد الشاعر مضمون الخدعة ، الذي قضى على الزبَّاء وهو ليس ببعيد عن مفهوم الخيانة ، الذي كان سبباً له عمقه في هزيمة 67 ؛ فالخادع كان بدوره خائناً ، وهكذا فامتزاج الجندي الراوي بـ (الزبَّاء) أدى دوره المعنوي الدلالي بالقصيدة ، إنه الدور الأوضح .... الخدعة والخيانة ، وهما ما شكَّلا الإطار العام للنكسة .

- 6 -

ومن الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر أيضاً في إبراز الوجه الغائب للمأساة بكل مترادفاته – أسلوب المونتاج ، مستعيراً إيَّاه من فن السينما ، ويعني تركيز عدسته على مواقف تصويرية بعينها ، أثناء القص والحوار ، تلك **اللقطات** المركز عليها ، المنتقاة دون سواها ، تتنامى وتتواصل ، مكونة لوحة تصويرية كلية ، مُتخمة بالأبنية التصويرية الجزئية ، المُعَبِّرة عن الزخم التصويري ، المنتج دلالياً داخل إطار القصيدة .

ويركز الشاعر عدسته التصويرية في أول مواقفه على موقف العودة ، الذي جاء في أول القصيدة ، مُعَبِّراً في إطار كلي عن الحالة التي آل إليها جندي سيناء 1967م ، حاملاً بتكثيف وجهي الهزيمة ، المادي ، متمثلاً في : الطعنات / الدماء / القتلى :

---

(1) د. قصي الحسين - جمهرة قصص العرب - دار ومكتبة الهلال - بيروت - لبنان - ط1 - 1999م - م1 - ص127 : 133 .

جئتُ إليكِ مُثخناً بالطعناتِ والدِّمَاءْ
أزحفُ من معاطفِ القتلى ....

والمعنوي ، متمثلاً في التصوير الكنائي الدال على معاني الذل والانكسار :

منكسرَ السيفِ ، مغبَّر الجبين والأعضاءْ ..

ثمَّ يأتي موقف الاستفسار والتساؤل الموجه من الجندي ، والمقابل بالصمت من زرقاء ، إنه يتساءل عن فمها الطاهر ذي القيمة الكبيرة الذي ما نطق إلا بالحق ، وعن نبوءتها التي كُذبت ، وتحذيرها الذي لم يسمع .... ، يتساءل عن حاله ، مقرراً ما يشعر به من انتماء لوطنه ، فبرغم الهزيمة المحيطة به ، المطلة برأسها في كل صوب ، وبرغم ساعده المقطوع ، إلا أنه بدا شجاعاً ، صلباً ، متمسكا برمز الوطن :

عن فمكِ الياقوتِ عن نبوءةِ العذراءْ
عن ساعدي المقطوعِ .. وهْوَ مَا يزالُ مُمْسِكاً بالرَّايةِ المُنكَّسَهْ

لكن الاستفسار يعلو مع بسط جزئيات الصورة القائمة المركز عليها :

عن صورِ الأطفالِ فِي الخوذاتِ .. مُلقاةً على الصَّحْرَاءْ
عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشافِ المَاءْ
فيثقبُ الرصاصُ رأسه في لحظةِ المُلامَسَهْ !
عن الفمِ المَحْشُوِّ بالرِّمَالِ والدِّمَاءْ !!

لقطات تصويرية متتابعة ، تبرز بينها المفارقة التصويرية (**imagical paradox**) أحياناً ؛ فالفم الياقوت يقابل الفم المحشو بالرمال والدماء ، لكن المفارقة هنا ليست في صالح أحد ؛ فالزرقاء ضحية العبث والإهمال والسخرية وعدم الإنصات ، والآخر ضحية الغرور والتعالي والخيانة ، وهكذا فالتفارق التصويري يسير في اتجاه واحد لا اتجاهين متضادين ، فيه تزداد حقيقة المأساة ظهورا ، وبروزا .

وهكذا تتوالى المواقف التصويرية التي تنقل إلينا اللوحة التصويرية ، المركز على تفصيلاتها ، المعبرة لا سواها عن البنية الدلالية العميقة بالقصيدة ، من خلال لغة مشحونة بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس .

فالجندي العائد وحده يحس النكسة أكثر من سواه ؛ ربما لأنه الوحيد أو لنقل أكثر من تلظى بنارها ، وإن كانت وقفته العزلاء بين السيف المتكسر ، والجدار الذي توارى به جبناً وهروبا من عار الهزيمة – تتوازى شعوريا وتعبيريا مع صرخة المرأة المحيرة بين الأمرَّين : السبي ، الفرار ، وهكذا :

فـ (السيف /الجدار/ السبي / الفرار)

كلها مفردات تنضوي تحت إطار الإحساس بالذل والعار :

أسألُ يا زرقاءْ
عَنْ وقفتي العزلاءِ بينَ السيفِ والجدارْ
عَنْ صَرْخَةِ المرأةِ بينَ السَبيِّ .. والفرارْ

ولإحساس الجندي بأنه كان ضحية ، نراه يبقى متسائلاً ، باحثاً عن الحقيقة التي يدركها هو وزرقاء ، لكنه رضي بأن يتلظى بمعرفتها ، متلما تلظى بعذابات الحرب ، ومن ثمَّ يراوده دائما الشعور بالمذلة ، رغم تماسكه وشجاعته :

كيفَ حملتُ العارْ ..
ثم مشيتُ دونَ أن اقتلَ نفسِي ؟ ! دونَ أن أنهَارْ ؟!
ودونَ أن يسقطَ لحمِي .. من غبارِ التُّربةِ المُدَنَّسَهْ ؟!

ذلك الإحساس الذي يتملكه يجعله ـ أحياناً ـ جباناً ، لا مبالياً ، يهان ولا يرد :

..... فالجُرْذانْ
تلعقُ مِنْ دَمِي حَسَاءَهَا .. ولا أردُّهَـا !

وتلك مفارقه واضحة ما بين القوة والضعف ، وننبه إلى أن قوة الظالم المتصف بالحقارة ، اكتسبها من غدره وخيانته ، أمَّا ضعف الضحية فليس إلا بقايا ممَّا ورث من النكسة ؛ فلم تتركه إلا بقايا إنسان :

لا الليلُ يُخفِي عَوْرَتِي ... ولا الجُدرانْ !
ولا اختبائِي في الصحيفةِ التي أشدُّهَا
ولا احتمَائِي في سَحَائِبِ الدُّخانْ

وبتتبعنا قراءة القصيدة بعد السطر الشعري السابق نجد للوهلة الأولى افتقاداً للتواصل الدلالي ، لكننا إذا أنعمنا النظر ودققنا وجدنا الخيط الدلالي مازال واحداً ، تسهم في إبرازه اللقطات التصويرية المتتالية في القصيدة ، لكننا هنا أمام موقف له

زخمه الدلالي ، خاصة أنه يعتمد على أكثر من تقنية فنية ، وموزع بين زمنين ، الحاضر والماضي .

فالحاضر ـ المفهوم ضمناً دون تصريح في الفجوة ما بين المقطعين ـ ينحصر في حال ذلك العائد ، وهو ذاهب لبيت جاره ، الذي استشهد أمامه ، وهو يحاول شرب الماء ، فامتلأ فمه بالرمال والدماء ؛ فحينما ذهب وجد طفلته الجميلة :

.. تقفزُ حَولِي طفلةٌ واسِعَةُ العينين .. عذبةُ المُشَاكَسَهْ

ولابدَّ من ملاحظة دلالة الوصف هنا ، إنه دال على البراءة والطهر ؛ فهي تجهل كل ما يدور حولها ، بل ربما ظنت ذلك العائد .... أباها !!

أمَّا الماضي الذي تحوَّلت إليه القصيدة ، معتمدة على تقنية الارتداد للماضي (Flash Back) ، فكان نتيجة طبيعية تتلاءم مع الموقف ، ومع الطبيعة السمحة ، والشفافية التي عليها ذلك العائد ، النابض قلبه حباً ووفاءً ، وقد كان الارتداد للماضي من خلال الحوار الداخلي (Interior monologue) ؛ فالشاعر يخاطب نفسه ، تلك النفس التي تعتصر ألماً من هول الموقف ، ومن عواقب مقابلتها لتلك الطفلة البريئة ، وكيف تطلعها على حقيقة الأمر .

إن الشاعر هنا يحاول إظهار جانب آخر من مأساة النكسة ، وإذا كان الجندي العائد الراوي يمثل الجانب الأكبر منها ، فهو ليس وحده ، بل هناك جانب آخر ، يتشكل من أسر الضحايا الذين لم يعودوا من أرض المعركة ، وهكذا فتلك الطفلة توضح زاوية من ذلك الجانب الآخر للمأساة :

(ـ كانَ يقصُّ عنكِ يا صغيرتي .. ونحنُ في الخنادقْ
فنفتحُ الأزرارَ في ستراتِنا .. ونسندُ البنادقْ
وحينَ مَاتَ عطشاً في الصَّحْرَاءِ المُشْمِسَهْ ..
رطَّبَ باسمكِ الشفاهَ اليَابِسَهْ ..
وارتختِ العينانْ !)

إنها الحقيقة التي يخشاها ، ويصيبه الخزي من التصريح بها ، إنها اللحظات الأخيرة لأبيها قبل أن يموت عطشاً بصحراء سيناء المشمسة ، مُصِرّاً على الدفاع عن أرضه ، مظهراً حبه لابنته التي كان ذكر اسمها بديلاً رطب شفاهه اليابسة ، قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ، تاركاً الحياة دون توجع ، في هدوء وصمت مؤلم :

وارتختِ العينانْ ... !

لكن العائد مازال يُحمّل نفسه ما لا طاقة لـه به ، وما لم يكن سبباً فيه ، إنه يرى نفسه سبباً لما حلَّ بتلك الفتاة ، أو أحد المسؤولين عن محنتها ، ومن ثمَّ فهو - من وجهة نظره - مدان ومتهم !! والأمر ليس كذلك ، لكنها فطرته النقية وضميره الحي ، لكن ، ما الذي كان بمقدوره أن يفعله لصاحبه ، وقد قتلته الرصاصة الغادرة قبل أن يروي ظمأه ، ومع ذلك نراه يشعر أنه كان عليه فعل شيءٍ ما ، ومن ثمَّ يدين نفسه ، خاصة مع كون الطفلة صورة أخرى من أبيها ، ضحكته ، ملامح وجهه ، فكأنه يشعر بالخزي من مقابلة الجار ، متمثلاً في طفلته ، ولهذا يلازمه تأنيب الضمير :

فأينَ أخفي وجهيَ المُتَّهَمَ المُدَانْ ؟
والضحكةُ الطروبُ : ضحكتهُ ..
والوجهُ .. والغمازتانْ !؟

وباشتداد المحنة يعود الشاعر للتساؤل ، ويقوى إصراره على أن تتكلم الزرقاء ، وتفصح عمَّا لم تفصح عنه قبلاً ، مبرزاً من خلال تساؤله بُعْداً آخر من مأساة الجندي ، من خلال لوحة تصويرية كلية ، ذات تفصيلات دقيقة متكاملة ، ترتبط بإحدى الشخصيات التراثية ، الموظفة بالنص ، إنه الامتزاج الذي تحدثنا عنه قبلاً بين الجندي وعنترة العبسي ؛ فقد توحَّدا في شخص ، يظهر من خلال التركيز على الصورة التي يشغلها – معنى المهانة والذل والانكسار :

أيتهَا النبيَّةُ المُقَدَّسَهْ
لا تسكتِي .. فقد سَكتُّ سنةً فسنةً ..
لكي أنالَ فضلةَ الأمَانْ
قيلَ ليَ" اخرسْ.."
فخرستُ .. وعميتُ .. وائتممتُ بالخصيانْ !
ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرسُ القطعانْ
أجتزُّ صوفَهَا ..
أردُّ نوقَهَا ..
أنامُ في حظائرِ النسيانْ
طعَاميَ : الكِسْرَةُ .. والمَاءُ .. وبعضُ التمراتِ اليَابسَهْ .
وها أنا في ساعةِ الطعانْ
ساعةَ أن تخاذلَ الكُمَاةُ .. والرُّمَاةُ .. والفرْسَانْ
دُعِيتُ للمَيْدَانْ !

فمن خلال هذا الزخم التصويري تبرز حالة ذلك المطحون ، الذي يضحي من أجل الآخرين ، ويحصد الخزي والعار ، في الوقت الذي يحصد فيه غيره المكانة والعز والثراء ، فكأننا أمام مفارقة بين حالين ، أعلن الجانب الأول ، بينما الجانب الآخر يبدو من خلال استدعاء الحال المُفارق للحال المُعْلَن .

ثمَّ تزداد حدَّة المفارقة :

أنا الذي مَا ذقتُ لحمَ الضَّأنْ ..
أنا الذي أقصيتُ عن مجالسِ الفتيَانْ
أنا الذي لا حَولَ لي أو شَانْ
أدْعى إلى المَوتِ .. ولم أُدعَ إلى المُجَالسَهْ !

فالمفارقة واضحة من خلال ضمير المتكلم (أنا) ، المؤكد بسياقه على حالة المطحون ، المفارقة لحال الآخر ، المتصف بالظلم ، وكأن الحرمان يُظهر ضمناً اليسر والرفاهية ، الواضحين من الانشحان الدلالي بكلمتي (الفتيان / المجالسة) ، فالأولى تعطي انطباعاً بعراقة الأصل ، اجتماعياً ومادياً ، والثانية تعطي الخصوصية والارتياحية ، التي لا تُمنح إلا للصفوة .

لكن الامتزاج يفكُّ ، ويعود الراوي واحداً في مأساته ، بعد أن عدد وجهاً آخر من أوجهها ، ممثلاً في حال توحُّده مع عنترة ، يعود متسائلا ، طالباً الكلام من زرقاء ، فلعلَّ ما تفصح عنه يخفف من حدَّة المأساة :

تكلَّمِي أيتهَا النبيَّةُ المُقَدَّسَهْ
تكلَّمِي .. تكلَّمِي ..
فها أنَا على التُّرَابِ سَائِلٌ دَمِي
وهو ظمِيءٌ .. يَطلبُ المَزِيدَا

فالتراب يطلب المزيد من الدماء ، ومهما أخذ لا يمل ، ومن ثمَّ فلتعلن الحقيقة فربما ..... ، لكن كيف وقد اكتملت النكسة ..؟!! إن زرقاء على يقين بأن الكلام لن يفيد ، ومن ثمَّ فليسأل ما شاء ، ومن شاء :

أسَائِلُ الصَّمْتَ الذي يخنقُنِي
" مالجِمَالِ مَشيُهَا وئِيدَا .. ؟! "
" أجَندَلاً يَحْمِلنَ أم حَدِيدَا .. ؟! "

إن **الجندي** الراوي يسأل سؤال **الزبّاء** ، وكأن كلاً منهما ـ كما قلنا قبلاً ـ انعكاس للآخر ؛ ربما لأن الخدعة كان لها وقع موحَّد على كليهما ، وربما لأن كلاً منهما منح الآخرين قدراً من المصداقية ، ليسوا أهلاً لها ، وربما لأنهما أخذا الأشياء على ظاهرها ولم يبحثا عن جوهرها ، وربما لأنهما توحَّدا في النهاية المفجعة : قتل ... دماء ... حزن ، وربما لأن كلاً منهما كان سبب مأساته ، وربما لكل ما مضى !!

وهكذا بدأ الامتزاج بين الراوي والزبّاء بسؤال الصمت ، والصمت هنا ليس سوى الخيانة ، خيانة الكبار للجندي المطحون ، وخيانة قصير لـ **(الزبّاء)** ، لكن المأساة ـ كما قلنا ـ اكتملت ، أمّا زفراتها فلم تكتمل بعد ، والصامتون على حالهم ، ومن ثمَّ يسألهم :

أسَائِلُ الرُّكعَ والسُّجُودَا
أسَائِلُ القيودَا :

لكن القيود قتلت الكلام على ألسنة رموز الثقافة **(الزرقاء)** ، ورموز الدين **(الرُّكعَ والسُّجُودَا)** ، والجندي الراوي يُصِرُّ على أنه سبب مأساته ، ومن ثمَّ ما زال يتوحَّد مع **الزبّاء** ، لنرى الندم والبكاء والدموع من خلال الإصرار على التكرار التالي :

" مَا للجِمَالِ مَشيُهَا وئِيدَا ..؟! "
" مَا للجِمَالِ مَشيُهَا وئِيدَا ..؟! "

ـ 7 ـ

تمت المأساة ، لكن الراوي الضحية يُصِرُّ على أن يبرأ ساحة الزرقاء ، وينفي عنها ما قد يُقال لغواً ، فقد تكلمت ونصحت ، ولم يسمع لها ، فحدثت الفاجعة ، التي قد يكون الإلحاح على تذكرها لـه فائدته ، فلربما أدرك الآتون قيمة النصيحة ، وعلموا أن هناك من يقرأ الواقع ، ويفهم حقيقة الأشياء ، أي أدركوا قيمة الفئة المثقفة ، بصيرة المجتمع وضميره الحي .

ولأن المأساة تمت ، والخراب قد حلَّ ، وهدأت العاصفة ، عادت الزرقاء عرّافة مثلما بدأت :

أيتهَا العَرَّافةُ المُقدَّسَة

ماذا تفيدُ الكلماتُ البائسةْ ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافلِ الغبارْ..
فاتهموا عينيكِ يا زرقاءُ بالبَوارْ!
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجارْ..
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثارْ!

أمَّا هؤلاء المتغطرسون ، الذين لم يستجيبوا للنصح ، واستضحكوا منه كبراً وغروراً فما فعلوه لا ولن يُنسى ، وهو إن دلَّ فإنما يدل على دناءتهم ، وتأمَّل معي مشهد المقايضة التالي ، ونتائجه :

وحين فوجئوا بحدِّ السيفِ : قايضوا بنَا ..
والتمسوا النجاة والفرارْ !
ونحنُ جرحَى القلبِ ،
جرحى الرُّوحِ والفمِ
لمْ يبقَ إلا المَوتُ ..
والحُطَـامُ ..
والدَّمَارْ ..
وصبيةٌ مُشَرَّدُونَ يَعْبُرُونَ آخرَ الأنهَارْ
ونسوةٌ يُسقنَ في سَلاسِلِ الأسْرِ ،
وفي ثيَابِ العَارْ
مَطامِعُ الرَّأسِ .. لا يملكنَ إلا الصَّرخاتِ التاعِسَةْ !
... ...

فـ (حين فوجئوا ...) تدل على غفلة هؤلاء المتغطرسين ، الذين استمروا في غيِّهم ، ولم ينصتوا لصوت الحق ، وأسلموا القياد لمن خان وفرط وباع ، ومن ثمَّ حين فوجئوا بالهزيمة سيفاً مسلطاً على رقابهم – التمسوا النجاة والفرار مقابل التضحية بنا ، وتركونا ... جرحى الرُّوح ... جرحى الفم ، لا نستطيع الكلام ... ، وهكذا فلم يتبق إلا :

(الموت .. الحطام .. الدمار .. صبية مشردون فقدوا آباءهم .. نساء يبكين عار الهزيمة ... الذل .. التأوُّه.....) .

لكن نتائج المقايضة لم تكن تلك المظاهر الماضية فقط ، بل هي أكثر وأكثر من ذلك ، ومن ثمَّ نجد السطر الشعري ، المستبدل بالنقاط ؛ ليفتح باب الظن ، ويعطي

للقارئ مساحة كبيرة ، يستطيع من خلالها التوقع ، لكن ذلك التوقع مهما وصل من مراحل فلن يصل إلى ما أراده الشاعر ؛ فنتائج الهزيمة لا تعد ؛ لأنها فوق الحصر ، لذا كان الحذف أفيد من الإعلان والتصريح ؛ تعبيراً عن المرارة والسوداوية المسيطرة على ذاته ، تلك تبدو أكثر في اللوحة الشعرية الأخيرة ، التي تنتهي بها دمعات القصيدة ، المظهرة للمفارقة المفجعة ، المتوازية دلالياً مع مجموعة المفارقات الماضية بثنايا القصيدة ، التي اعتمدها الشاعر وسيلة آدائية موحية ، وإن كانت المفارقة هنا أخيرة ، ومحصلة لما مضى ، وقائمة بين حال المطحونين المكتوين بنار الهزيمة ، وبين من هم سبب فيها ؛ فمع أوجه الدمار المعنوي والمادي الماضية ، إلا أن صانعي المأساة يعيشون مرفهين ، لم تقترب منهم أدنى نتائج الهزيمة ، وهنا تبدو حدَّة المفارقة من خلال الإعلان صراحة عن الوجه المُفارق للوجه المُعْلَن باللوحة الشعرية الماضية :

هَا أنتِ يَا زرقاءْ
وحيدَةٌ ... عَمْيَاءْ
ومَا تزالُ أغنيَاتُ الحُبِّ .. والأضوَاءْ
والعربَاتُ الفارهَاتُ .. والأزيَاءْ

ومع قتامة تلك المفارقات نرى الجندي يزيد في لوم نفسه وعتابها ، لكنه لوم آخر ، غير اللوم الماضي ، الذي يُحَمِّل فيه نفسه تبعة المأساة :

فأينَ أخفِي وجهيَ المُشوَّهَا
كي لا أعكِّرَ الصَّفَاءَ .. الأبلهَ .. المُمَوَّهَا
في أعينِ الرجالِ والنسَاءْ !؟

إنه يلوم نفسه على عدم استطاعته إخفاء آثار الحرب على وجهه المشوَّه ؛ كي لا يؤذي مشاعر هؤلاء المرفهين ، المشرقة وجوههم زيفاً وبلاهة ، رجالاً ونساء ، ونلاحظ أنه لم يذكر الأطفال ؛ لأنهم قد يكونون أفضل من ذويهم ؛ فالأمل متعلق بهم ، وبمن على شاكلتهم من أبناء الآخرين ، المطحونين ، الضحايا ، أمَّا الآن فالواقع مازال مصراً بإحباطاته على ما هو عليه ، ومن ثمَّ يبقى العائد محبطاً يائساً ، وتبقى زرقاء ، الصامتة من أول القصيدة – وحدها عمياء في نهايتها ، تنتظر الانفراجة في المستقبل :

وأنتِ يا زرقاءْ ..
وحيدةٌ عمياءْ !
وحيدةٌ عَمْيَاءْ !

- 8 -

وقد اعتمد الشاعر في قصيدته معجماً لفظياً وتركيبياً ساهم في وضع البنية الأساسية للتأويل النصي السابق ؛ فكل كلمة بالنص ، من خلال معناها أو صياغتها تفتح - في إطار سياقيها الجزئي والكلي - باباً للقراءة والتأويل ، وتعطي من الدلالات ما يتأقلم مع طبيعة المأساة المعبَّر عنها .

- 9 -

ونلاحظ أن الإنشاء الطلبي كان له دور دلالي بارز بالقصيدة ، خاصة من خلال الإلحاح على تكراره بتلك الصورة اللافتة ، التي تبعث على الاهتمام ، وتستدعي منا البحث عن قيم آدائية متأتية من ورائها ، تلك القيم التي تتضاف إلى القيمة الإيقاعية الواضحة ، ولاحظ المجموعات الإنشائية التالية :

1- أيتها العرافة المقدسة / يا زرقاء / يا زرقاء / تكلمي أيتها النبية المقدسة / تكلمي / لا تغمضي عينيك / تكلمي / أيتها النبية المقدسة / لا تسكتي/ تكلمي أيتها النبية المقدسة / تكلَّمي / تكلَّمي / أيتها العرَّافة المقدسة / يا زرقاء / يا زرقاء / يا زرقاء .
2- كيف حملت العار ؟! / يا صغيرتي/ أين أخفي وجهي المتهم المدان ؟ / أين أخفي وجهي المشوَّها ؟!
3- اخرس .
4- ما للجمال مشيها ونيدا ؟! / أجندلاً يحملن أم حديدا ؟! / ما للجمال مشيها ونيدا ؟! / ما للجمال مشيها ونيدا ؟!

وبقراءة تلك الأساليب في سياقاتها نخرج بما يلي :

في المجموعة الأولى :

يبدو الإلحاح في مقابل اللامبالاة ، ومن ثمَّ نرى التوسل ، والرجاء المستحيل ، المظهرين لحالتي الحيرة والتردد ، المسيطرتين على الشاعر .

وفي الثانية :

تبدو الحيرة والإحساس بتبعة المأساة ؛ ليشفَّ ذلك عن نفس طاهرة ، وفطرة نقية ، يعذبها الإحساس بالذنب ، الذي ليس لها يد فيه .

وفي الثالثة :

نرى حالة الصمت التي أرغمت عليها زرقاء ، وحملها في مقطعها عنترة ، مقترناً بالجندي العائد في إحدى مراحل المأساة ، ليكون الظلم الدلالة المستفادة من ذلك الإجبار على عدم الكلام ، والإفصاح عمَّا يكمن في صدره من آلام تؤرقه ، وتزيد من محنته .

أمَّا المجموعة الرابعة :

فنرى فيها الدهشة ، المشوبة بالاستنكار ، تلك الدهشة التي لا تملك سواها الضحية (الجندي / الزبَّاء) ، حيال الواقع المتناقض .

وهكذا فالأساليب الإنشائية الطلبية ، أو ما جاء دالاً على الاستفهام في صورة غير طلبية إنشائية :

(أسأل / أسأل/ أسائل/ أسائل/ أسائل)

كلها في مجملها تُعَدُّ انعكاساً واضحاً لقلق الجندي العائد ، وتوتره ، وحيرته ، بل وخوفه من المجهول ، الذي يعلمه ويجهله في آن واحد ، فكأنه في حاجة لمن يؤكد له ما يعرف ، لا لمن يعرفه بما قد نراه يجهله .

كما يبرز ما قلناه من ناحية أخرى أسلوب التكرار بالقصيدة ، ودوره الجلي على البنيتين ، الدلالية والإيقاعية .

فتكرار حرف الجر(عن) في أول مقاطع القصيدة يبرز حجم الغموض لدى الجندي العائد ، ذلك الغموض الذي أصبح لكثرته مؤرّقاً لصاحبه ، ويحتاج لمن يوضحه له ، ومن ثمَّ كثرت التساؤلات ، التي لم يجب أحد عنها ، وبقي أرقه لنهاية القصيدة ، ذلك الأرق الذي أكدته الأساليب الإنشائية المتكررة بصورة تبرز الراحة المفتقدة لذلك الحزين .

ذلك الأرق الظاهر في العديد من أساليب التكرار الأخرى بالقصيدة ، مثل تكرار الفعل (دعا) بصورتين ، مثبتة ومنفية ؛ ليظهر الأرق من خلال التقابل اللفظي المعنوي ، المُفارق بين الحدثين :

(أدعَى إلى المَوتِ / ولم أدع إلى المُجَالسَهْ)

كما يبدو أيضاً من خلال قوله على لسان الجندى ممتزجاً بالزبَّاء :

(ما للجمالِ مشيها ونيدا / ما للجمالِ مشيها ونيدا)

وأيضاً من تكراره لجملة :

(قلتِ لهم ما قلتِ / قلتِ لهم ما قلتِ)

وما تبعثه من إيحاء بنفس تخطت مرحلة الأرق إلى اليأس والإحباط .

لكن ذلك لم يكن إلا نتيجة طبيعية لما عاناه ويعانيه ؛ فهو مطحون مظلوم ، قضت عليه سنة الظالمين بالألم الدائم ، ولاحظ تكرار تاء الفاعل في الأفعال الماضية من خلال الأساليب التالية :

(فخرستُ .. وعميتُ .. وائتممتُ بالخصيانْ ، ظللتُ في عبيد عبس....)

فهي تدل على أن ظلمه قضية لا تقبل الشك ، أو الأخذ والرد ؛ لأنها ثابتة بالأفعال والتصرفات .

هذا وإن كان صاحبنا العائد قد مرَّ بمرحلةٍ ، وقف فيها ذاهلاً من قسوة تَحَمُّلِهِ ، لكنه أيضا التحمل المؤرّق ، الواضح من تكرار (دون) في الأساليب التالية :

(ثمَّ مشيتُ.. دونَ أن أقتلَ نفسي؟! دونَ أن أنهارْ ؟! / ودونَ أن يسقط لحمي .. من غبار التربةِ المَدَنَّسَهْ ؟!)

لكن ذلك الأرق قد لا يكون نتيجة لغموض الأشياء كما ذكرنا قبلا ، بل لعدم التأكد منها ، ولهذا فهو من خلال تكراره الأخير يُصِرُّ على أن ما يعرفه حقيقة واضحة ، يصر الجميع على تجاهلها ، ولإصرارهم أصابوه بحالة الغموض المسيطرة عليه ، التي كان اليأس والإحباط أبرز نتائجها ، لهذا يقول في آخر سطور القصيدة :

(وأنتِ يا زرقاءْ / وحيدةً عَمْيَاءْ ! / وحيدةً عَمْيَاءْ !)

لتنتهي بذلك زفرات القصيدة ، مُعَبِّرة عن مرحلة ، لها خصوصيتها المأساوية بتاريخ العرب في العصر الحديث ...

وهكذا تبين لنا من خلال قراءتنا للنص الشعري (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**) لأمل دنقل – أن الشاعر من خلال مجموعة من التقنيات الفنية الموظفة بعناية ، ومن خلال معجم لغوي تركيبي مشحون بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس ، من خلال ذلك استطاع أن يعبر عن تجربته بصدق فني ، فرأينا المأساة شاخصة ، ورأينا الشاعر بأفكاره وانفعالاته التي طالما صرح بها في شعره ، رأيناه من خلال شخصياته التي استعان بها ، وعبَّر من خلالها عن شتى أوجه المأساة ، وإن كان تدخله قد برز بصورةٍ واضحةٍ من خلال **زرقاء** ، التي تمثل طبقته ، وأخذ على عاتقه عبء الدفاع عنها ، حتى لا تتهم بما لم يكن لها يد فيه .

لكن فرادة ذلك النص الشعري - في رأينا - تتعدى إطار ذلك المضمون الدلالي المعنوي إلى تجربة شعرية ، لها تميزها بين التجارب الكثيرة والقليلة الجيدة للشعر الحر ، ونشير هنا إلى أن ذلك الطابع المتفرد إيقاعيا ودلاليا كان ميزة لها خصوصيتها بشعر أمل دنقل كله ، وقد درس كثيراً ، لكنه مازال يحتاج إلى دراسات أكثر .