مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 7 العدد 3، 2010، ص ص 363 - 394

الرموز الشعبية الأسطورية ودلالاتها السيميائية في نماذج من الشعر العربي المعاصر

تركي المغيض*

ملخص

يناقش البحث قضية استلهام الشاعر المعاصر للتراث العربي من خلال توظيف رموز شعبية أُسطورية تمنح القصيدة طاقات تعبيرية ووسائل فنية ودرامية ودلالات اجتماعية وسياسية وفكرية ونفسية، وتعكس إحساس الشاعر بأزمات قومه، ومواقفه من كثير من القضايا المختلفة وتطلعاته إزاءَها.

ولهذا اقتصر التحليل الأدبي في هذا البحث على الرموز الشعبية الأسطورية المركوزة في الوجدان الجمعي العربي التي وظفها الشعراء العرب في نصوصهم الشعرية، من مثل: السندباد وشهرزاد وشهريار، وزرقاء اليمامة والزباء، بحيث تمثلها الشعراء العرب عبر وسائل فنية ودرامية من مثل، الرمز والقناع والحوارية، وحمّلوها دلالات سيميائية متنوعة مشحونة بأبعاد ورؤى عصرية متناغمة مع هذه الرموز ومعانيها ومغازيها، محققة بذلك مايسميه رولان بارت "لعبة الدلائل" في النص الشعري.

تمهيد: الشاعر العربي المعاصر والتراث:

لقد أدرك الشاعر العربي المُعاصر أن التراث العربي غنيّ بالإمكانات الفنيّة والمعطيات الموضوعية، والنماذج الإنسانية والرموز الشعبية التي تمنح القصيدة الحديثة طاقات تعبيرية، ووسائل فنيّة رمزية ودرامية. وقد رأى أن استغلاله لهذه المعطيات والإمكانات تفضي به إلى معين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، لمِا للتراث من مكانة وتقدير في وجدان الأمة وارتباط وثيق في وعيها الجمعي.

إنّ التراث دائماً ما يرتبط في ذاكرة الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية، بحيث يكفي استدعاء معطى أو نموذج أو رمز تراثي لإثارة إيحاءات ودلالات ارتبطت بوجدان السامع تلقائياً. وهكذا وجد الشاعر المعاصر نفسَه رهن العديد من الرموز والنماذج التي تشحن وجدان المُتلقّي بأبعاد من تجربته المُعاصرة، والتي تضفي على تجربته الشعرية نوعاً من الأصالة الفنيّة عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري، كما تكسبه أيضاً شمولاً وكليّة بحيث تتجاوز حدود الزمن، فيندمج في فضائها الماضي والحاضر في وحدة شاملة[1].

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2010.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، مدينة الكويت، الكويت.

وأخذ الشاعر العربي المعاصر يوظّف في قصيدته رموزاً تراثية تتجاوب معه، وتكون قد مرّت ذات يوم بنفس التجربة، وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه، أو يسقط عَبْرها ما يُريد أن يُعبّر عنه، ويشحنها بأبعاد عصريّة.

وقد نبّه عدد كبير من النقاد العرب على العلاقة بين وعي الذات العربيّة وبين العودة إلى التراث، وأشاروا إلى وجود علاقة ارتباطيه بين هذه العودة وبين الأزمات الكبرى التي تمرّ بها الشعوب العربية[2].

ومن الشعراء مَنْ يؤمن أنّ الشعر فعالية إنسانية لا بُدّ من أن تؤدي دورها في إيقاظ المجتمع واستنهاض أفراده. وفي هذا السياق تصبح مخاطبة المجتمع والجمهور وصلاً لهذا الشعر بالتراث، حتى يستطيع ذلك المجتمع أو الجمهور التراثي في نزعته قادراً على تذوّقه والتأثر به. ولهذا فقد نظر الشاعر العربي المعاصر إلى التراث الحضاري بعامة على أنّه تراث إنساني من بعض الجوانب، إضافة إلى أنّه تراث عربي إسلامي[3].

ويرى الدكتور إحسان عباس أن الشاعر العربي المُعاصر تعامل مع هذا التراث من زوايا مختلفة، مثل إدخال الأقوال الحكمية والأمثال في الشعر، وهو منهج بارز في شعر عبد الوهاب البياتي. ولكن الدكتور إحسان عباس يُركّز على زوايا أربع تعامل وفقها الشاعر المعاصر. وقد يستعملها جميعاً، وقد يقتصر على بعضها، وهذه الزوايا هي:

1. التراث الشعبي
2. الأقنعة
3. المرايا
4. التراث الأسطوري[4].

وما يهمنا هنا التراث الشعبي الأسطوري، لأن ذلك موضوع الدراسة. فالتراث الشعبي يمكن أن يضم الناحية الأسطورية، وأن يؤدّي دور الرمز. كما أن للتراث الشعبي جاذبية تكمن في أنّهُ يُمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس حوله. وهو بذلك يعمل على إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيّاً[5].

إنّ مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي من قبل، كما ارتبطت به في الآونة الأخيرة من حياة الأمة العربية. وليس معنى ذلك أن قضية التراث لم تسترع اهتمام الشعراء من قبل، وإنما رافقت حركة النهضة منذ بواكيرها، ولكن بتفاوت في الدرجة والتوظيف. ومع تطوّر وعي الشعراء بالتراث وتقديرهم له أخذوا يتمثلونه، لا صوراً وأشكالاً وقوالب، بل جوهراً وروحاً ومواقف،

فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية والتاريخية والإنسانية، واستخرجوا المواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث. وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطّمون التراث، بل كانوا يحطّمون قالباً كان قد تجمّد، ولا بُدّ له من أن يتطوّر ويتجدّد[6].

الرموز الشعبية الأسطورية في نماذج من الشعر العربي المعاصر:

لقد أخذ الشعراء العرب المعاصرون ينظرون إلى التراث الشعبي ويستدعون منه شخصيات أصبحت رموزاً شعبية، وأحيطت بطابع أسطوري، مستغلين أبعادها ودلالاتها القديمة، ومضيفين إليها من تجربتهم الشعورية والشعرية أبعاداً ودلالات جديدة. وفي هذا المجال نجد "ألف ليلة وليلة" تمدّ الشعراء بشخوص غنيّة بالدلالة هي السندباد وشهرزاد وشهريار. ويجد الباحث رمزاً شعبياً آخر احتلّ مساحة كبيرة عند شعرائنا المعاصرين ألا وهو "زرقاء اليمامة".

ولهذا سيقتصر حديثي في هذه الدراسة على تلك الشخصيات الرمزية الأسطورية لكثرة توظيفها في الشعر العربي المعاصر، بحيث تمثّلها الشاعر المعاصر أبعاداً روحية ونفسية وفكرية وقومية واجتماعية وسياسية، عكست لنا إحساسه بأزمات قومه، ومواقفه من كثير من القضايا السياسية والاجتماعية وتطلعاته إزاءَها:

1. السندباد:

السندباد البحري شخصية شهيرة من شخوص "ألف ليلة وليله"، وتعتبر من أكثر الشخصيات التراثية الشعبية استحواذاً على اهتمام شعرائنا المعاصرين. وما من شاعر معاصر إلاّ وقد عدّ نفسه سندباداً في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية. واستغلّ الشعراء رحلات السندباد البحري التي تُعدّ من أشهر قصص المغامرات في حكايات "ألف ليلة وليلة". فالسندباد هو بطل الأسفار البحرية والمغامرات الأسطورية. وحكايته تبدأ عندما يقص السندباد البحري – وهو تاجر يعيش في بغداد – قصته على حمّال فقير يُدعى أيضا "سندباد"، وذلك ليبيّن له أنّ المال والرخاء الذي يعيش فيه، ما هو إلاّ حصيلة لسلسلة من المغامرات الخطيرة، إذ إنه سافر إلى العديد من البلدان بهدف المتاجرة، ومع مرور الوقت أصبح مولعاً بالأسفار والمغامرات[7].

واللافت للنظر أنّ الشعراء العرب المعاصرين قد انفتح عندهم رمز السندباد البحري على رمز أسطوري يوناني مشابه هو أوديسيوس أحد أبطال فتح طروادة. فبعد رجوعه من فتح طروادة بالحيلة، التي دبّرها واجه مغامرات ومخاطر عديدة، فقد ظلّ سنوات عديدة بين جزر البحر وعواصفه، ثم عاد إلى مملكته وزوجته الوفيّة "بنلوب" التي طال انتظارها لعودة حبيبها الغائب. فهناك تشابه واضح بين الشخصيتين – السندباد البحري وأوديسيوس، فكل منهما تاه في البحار وواجه الأخطار، وشاهد العجائب، غير أن أوديسيوس تاه مُرغماً في طريق عودته من فتح طروادة، لأنّ الآلهة المناصرة للطرواديين فرضت عليه التيه، أمّا السندباد البحري فإنّ رغبته

بالمتاجرة وحبّه للمغامرة جعلاه يسافر ويواجه الأخطار والمتاعب[8]. فبواعث الرحلات والمغامرات الخطيرة مختلفة عند كل منهما، ولكنّ الاستخدام الشعري يجمع بينهما، لأنهما يمثلان المغامرة وكثرة الأسفار وتحمّل المصاعب والأخطار.

ووظّف الشعراء العرب المعاصرون شخصية السندباد كل حسب موقفه الشعوري وتجربته الخاصة به، ومنهم مَن أضاف إليه شخصية أوديسيوس تعزيزاً وتأكيداً لموقف أو رؤية ينطلق منها الشاعر، ومنهم مَن تقمّص شخصية السندباد واتفق معه في الموضوع، ولكنه اختلف معه في الغرَض مثل بدر شاكر السيّاب، والبعض الآخر جعل من السندباد قناعاً له أو رمزاً كما عند خليل حاوي وصلاح عبد الصبور والسيّاب أيضا.

ومن القصائد الجميلة والناضجة على مستوى الشعرية والرؤية والتشكيل، قصيدة "رحل النهار"[9] لبدر شاكر السيّاب الذي تقمّص فيها شخصية "السندباد"، وجعل منه رمزاً محورياً في القصيدة. وقد أفاد السيّاب في التعبير عن موقفه الشعوري وتجربته الخاصة في المرض الذي أصابه من حكايات السندباد البحري، وجعله "قناعاً" للتعبير عن يأسه من الشفاء. فكثرة تجوال السندباد تماثل تجوال السيّاب مع اختلاف الهدف، فالسندباد أحبّ المغامرة والأسفار للعودة بالكنوز والهدايا، والسيّاب أكثر من التجوال طلباً للشفاء. وهكذا نجد أن السيّاب عدّل من مسار توظيفه للسندباد، واستخدم حركة التجوال والترحال الأفقية أو الدائرية اللصيقة بالسندباد بغية الكشف والربح، غير أن السيّاب يمارس الحركة نفسها لكن مع فارق الهدف. فمشكلات السندباد خارجية يمكن أن يتغلّب عليها، أمّا مشكلات السيّاب فداخليّة مُستعصية تتمثّل في صراعه مع الموت ومعاناته من المرض. فيقول السيّاب من قصيدته "رحل النهار".

رحل النهار
ها إنّه انطفأت ذبالته على أفقٍ توهّج دون نار
وجلستِ تنتظرين عودةَ سندبادٍ من السِّفار
والبحرُ يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود،
أو ما علمتِ بأنّه أسرته آلهة البحار
في قلعةٍ سوداء في جُزرٍ من الدمِ والمحار؟
هو لن يعود،
رحل النهار
فلترحلي، رحل النهار [10]

وهنا يفتح السيّاب نصه الشعري على رمز أسطوري آخر ليدعم رؤيته، فيستعير بعض ملامح شخصية أوديسيوس أحد أبطال فتح طروادة، ليعبّر من خلالها عن إحساسه بغلبة المرض عليه، فيرى نفسه سندباداً مهزوماً مأسوراً "في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار" ويطلب من زوجته الوفية ألاّ تنتظره بعد، فهو لن يعود. ومعروف أن الزوجة الوفية المنتظرة[11]، وأسْر آلهة البحار، مظهران أصيلان من مظاهر أوديسيوس حيث ظلّت زوجته " بنلوب " تنتظره فترة طويلة بحيلتها المشهورة[12] حتى عاد.

فالسندباد – السيّاب ليس كأوديسيوس، وليس كالسندباد "القناع"، فهو (السيّاب) سندباد محكوم عليه بعدم العودة، ولهذا تُمثل القصيدة رحلة ليست كرحلات السندباد المعتادة، فرحلة السيّاب رحلة لا أمل في العودة منها، لأنها رحلة الموت المقطوع بعدم الرجوع منها، أو رحلة إلى المجهول، رحلة علاج والعودة منها في علم الغيب[13].

ومن أجل تدعيم موقفه ورؤيته اتكّأ السيّاب على اسلوب التكرار وأسلوب النص البرهاني المعتمد على الإقناع واستدعاء الحُجج والأدلة الماديّة. فمنذ العنوان "رحل النهار" أي رحل العُمر، الذي شكّل إنارة للمتن الشعري، وضع السيّاب المُتلقّي في بؤرة الحدَث الشعري، وقدّم له خلاصة معاناته:

رحل النهار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي، هو لن يعود [14].

فلماذا هذا الإصرار على الرحيل؟ فالشاعر يعتمد على الأدلة والحُجج، فالنذر تقول

الأفق غابات من السُحب الثقيلة والرعود
الموت من أثمارهنّ وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن، وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار [15].

ولجأ السيّاب أيضاً إلى أسلوب الحوار بنوعيه: الديالوج والمونولوج. فالأول يتخيلّه مع زوجته ويحاول من خلاله أن يقنعها بعدم جدوى الانتظار، وينصحها بأن لا تتعلق بحبال الأمل. لأنّ نهار العمر راحل لا محالة، ولا جدوى من الانتظار، مبرراً ذلك من واقع السندباد (السيّاب)

الذي تقف في طريق عودته "القلاع السوداء" "وجزر الدم" و "أسر آلهة البحار". كل ذلك معادلات تعبيرية للمرض العضال الذي يعاني منه. وأسلوب الحوار الثاني داخلي (مونولوج) يتمثل في صوت الزوجة تناجي نفسها، وتدور في نفسها صراعات شعورية ونفسية متشابكة:

وجلستِ تنتظرين هائمة الخواطر في دوار:
" سيعود. لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار
سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إسار
يا سندباد. أمَا تعود؟
كاد الشباب يزول، تنطفىء الزنابق في الخدود
فمتى تعود؟ [16].

ويعود السيّاب لتأكيد عدم العودة وعدم جدوى الانتظار وقطع الأمل في العودة من خلال انفتاح النص الشعري عنده على رمز اسطوري آخر. ويتمثّل ذلك في جملته الشعرية "البحرُ مُتّسعٌ وخاوٍ". وهذه الجملة تتناص مع عبارة الأمير تريستان في قصته "تريستان وإيزولده" المشهورة. حيث يطلب إلى رفيقه أن ينظر فلا يبصر شيئاً. ويقول له: "البحر هادىء وخاوٍ"[17] (od und Leer das Meer).

إن عدم اللقاء بين تريستان وإيزولده اتخذه السيّاب رمزاً مؤازراً للسندباد الذي تقمّصه وغيّر مساره ليتلاءم مع تجربته الخاصة:

رحل النهار
والبحر مُتسعٌ وخاوٍ.. لا غناء سوى الهدير
وما يبينُ سوى شراعٍ رنّحته العاصفات، وما يطير
إلاّ فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار،
رحل النهار
فلترحلي، رحل النهار [18].

وهكذا نرى أن قصيدة السيّاب "رحل النهار" تمثّل نموذجاً شعرياً لتوظيف "القناع" في الشعر، إذ تقمّص السيّاب شخصية السندباد ذات الأبعاد الشعبية الأسطورية من حيث الرحلة المقرونة دائماً بالعودة، لكن الأمل في العودة منها عند السيّاب مفقود. وبهذا استطاع السيّاب بامتياز أن يحوّل مسار رمز السندباد ليتلاءم مع تجربته الخاصة وموقفه الشعوري، فإذا كان

السندباد التراثي يُبحر وراء الكشف والكنوز والأموال، فإن السندباد السيّاب يُبحر في معاناته وآلامه، ليعود محمّلاً بالمرض والموت.

ولقد أخذت مغامرات السندباد ورحلاته عند الشعراء العرب المعاصرين دلالات عديدة وأبعاداً معاصرة ومعادلات موضوعية متنّوعة، استغلّها الشعراء كل وفق موقفه الشعوري وتجربته الخاصة ورؤياه ورؤيته. ويمكن حصر دلالات مغامرات السندباد ورحلاته بثلاث دلالات عامة، هي الدلالة الفنيّة، والدلالة السياسية أو الاجتماعية، والدلالة الفكرية أو الحضارية[19].

فالدلالة الفنيّة نجدها عند صلاح عبد الصبور الذي يعتبره الدكتور مختار أبو غالي، مُكتشف رمز السندباد في شعرنا العربي المعُاصر[20]. ففي قصيدة صلاح عبد الصبور المعنونة بـ "رحلة في الليل" يعبّر فيها من خلال مغامرة السندباد عن مغامرته هو الفنيّة في البحث عن الكلمة الشاعرة. فهو يعتبر نفسه سندباداً "يرحل عبر مجاهل الكلمات وأدغال الأحاسيس، ويعاني أهوال التجربة ليعود إلى الزمان بكنزه الثمين – كلمته الشاعرة"[21]:

في آخر المساء يمتلىء الوساد بالورق
كوجه فأرٍ ميّت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرَق
ويلتوي الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم [22].

فرحلة الشاعر ليست في البحار ولكنها في عالم الفكر والخيال، وهو في حالة صراع مع الأفكار الهاربة والألفاظ التي تَثبتها، وليس مع الأمواج والأنواء. وهو لا يستعين بالمركب والمجداف، وإنّما بالأوراق والأقلام ولفائف التبغ، ونداماه ليسوا بغداديين وإنما جمهور قرّاء الشعر المعاصر. وبهذا يشحن صلاح عبد الصبور رمزه بما يوافق رؤيته، ويلتحم النسيج الشعري بالرمز ومفرداته، ويوفّق الشاعر في الاندغام والمواءمة بين تجربته المعاصرة ورمزه الذي ارتدى قناعه[23].

ويُطل السندباد في قصيدتين في ديوان صلاح عبد الصبور الثاني "أقول لكم"، الأولى: "الظل والصليب" والثانية "أقول لكم" بحيث يُحمّل رمز السندباد فيهما ملامح اجتماعية

وسياسية ومسحة وجودية، وبخاصة في "الظل والصليب"، ويبدو فيها بثياب الفيلسوف مرّة – الوجودية – ومرّة أخرى بمسحة النبّي المعلم[24]. فقد استغل صلاح عبد الصبور رمز السندباد ليعبّر من خلاله عن معاناة الشاعر العربي المعاصر الذي يحمل على كاهله ثقل التجربة الشعرية. فهو يقدّم الكلمة الشاعرة الواعية بينما يتقاعس الناس ويقتنعون بحياتهم الرتيبة، ولا يهتمون بالسندباد – الشاعر وكنوزه من المعاني والصور الشعرية.

ولقد أفاد الشاعر عبدالله العتيبي أيضاً من رمزية السندباد الذي جمع فيها بين تجربته الذاتية هو وتجربة السندباد والمغزى الشعوري الوجداني الذي يربط بينهما ويحقق لهما ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة، مما يشكّل نوعاً من التوحّد والانشغال بقوة الرمز وتأثيره في سياق التجربة لتفعيل قوة التعبير الشعري. وبهذا يدخل السندباد – الرمز في شبكة النص واستكمال دلالاته وتشفيرها وتشعيرها[25] في فضاء النص – كما في هذا المقطع: من قصيدة "السندباد":

سندبادي ملّ من طول الطواف
في بحورٍ ليس فيها من قرار
أكهفٌ قد أنكرت ضوء النهار
أيها الشاطىء.. يا تلك الضفاف
سندبادي كان بالأمس معي
ونَسجنا من أمانينا شراعاً لسفينة
نعبر العمق بها لكنّ (ميدوزا) اللعينة
حجزت في ليلة الإقلاع صخاب عُبابي
أوصدت بالصخر – بالبؤس – شبّاكي وبابي
دون إشراقة آمالي وأحلامي الحزينة [26].

ويؤازر رمز السندباد المبحر الدائم الذي يواجه المخاطر رمز "ميدوزا" الشخصية الأسطورية التي تحيل من تلقاه إلى صخر، وهي التي أوصدت أبواب الأمل والمستقبل أمامه. وبذلك عمّق الشاعر رؤيته الشعرية، وأضفى عليها رؤية عصرية جديدة استطاعت القصيدة من خلالها أن تتنامى ضمن إطار الفن الشعري[27].

أمّا الدلالة السياسية لمغامرات السندباد ورحلاته فقد انعكست في كثير من القصائد في صورة رمزية للثائر المُعاصر، الذي يواجه الأخطار والأهوال، من أجل تغيير واقع سياسي أو اجتماعي. ومن الشعراء الذين وظّفوا هذه الأبعاد السياسية والاجتماعية الشاعر سليمان العيسى

في قصيدته " السندباد يروي حكايته الثامنة"[28]. ففي هذه القصيدة يروي حكايته الثامنة، والمعروف أنّ للسندباد سبع حكايات لسبع رحلات. والقصيدة مكوّنة من ثمان لوحات كل لوحة تروي حكاية لها دلالاتها وأبعادها السياسية والاجتماعية: ويتقمّص الشاعر شخصية السندباد، ويروي حكايته الثامنة التي لم يروها السندباد؛ فيبين الشاعر – السندباد عراكه مع الحياة، ويوضّح كيف أنّ المنافقين يذلّون أنفسهم من أجل دريهمات سيعطونها، فيقول:

سهرتُ حتى تعب السهر
على جفوني اشتكي القمر
رأيت كيف تنحني الشِفاة
وتسجد الجباه
على حذاء " صنم "
على خيال درهم
تسأل، تستعطي بلا حياء [29].

ويبين الشاعر – السندباد ألاعيب السياسيين ويشبهها بألاعيب "السحرة" من أجل إرضاء الحكّام. فيقول:

رأيت ألواناً من " الدُمى "
يرفعها " الحواةُ " حتى تنطحَ السما
يرفعها " الحواةُ " فوق الحكم والعروش
ما أكثر الأرباب والعروش
فوق ثرانا الطيب الحزين:
يسارها المحموم كاليمين
قطيع جائعين لمقعد أذلّ من وتد [30].

ويشرح نجيب السرور في قصيدته "السندباد البري"[31]. حياة السندباد كما روتها شهرزاد في الليلة 524 من ألف ليلة وليلة التي يرمز إليها لحياة الإنسان المليئة بالتعب والعذاب والاضطهاد، ولكنه لا يفقد الأمل في التغيير. وتتكون القصيدة من أربع لوحات عنونها الشاعر كالآتي: (1) اللحن الأخير. (2) مدينة العذاب (3) حيرة السندباد. (4) الخلاص.

وفي اللوحة الأخيرة (الخلاص). يجعل الشاعر السندباد الذي يرمز به إلى الانسان بصورة عامة، يسعى إلى الخلاص من الاضطهاد والظلم والشقاء. ويركّز الشاعر على أن القوة الجماعية هي التي تعمل التغيير وليس القوة الفردية. فيقول معبّراً عن هذا المعنى:

.. " وأصبح الجميع سندباد !
فدمّروا مدينة العذاب
وعلّقوا الغُراب
وواصلوا الليالي الملاح
وداوموا على الغناء للصباح
.. قصيدة وحلوة حكاية الحياة
كبسمة الصغير
وجرعة الحليب
وقبلة الحبيب للحبيب
كقصة العجيب سندباد
وأدرك الصباح شهرزاد " [32].

ويرى علي عشري زايد أن الشاعر خليل حاوي أبرز مَنْ وظّف السندباد بين شعرائنا المعاصرين، واتخذ منه رَمزاً للتعبير عن دلالات حضارية وفكرية، وذلك في قصائده "وجوه السندباد" و"السندباد في رحلته الثامنة" و"البحّار والدرويش"[33].

والسندباد من أوفى الرموز تعبيراً عن تجارب خليل حاوي وانفعالاته وتطلّعاته، السندباد في تعدّد وجوهه ورحلاته السبع، ثم في رحلته الثامنة التي ابتدعها الشاعر خليل حاوي وقال إنها "رصيد ما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين"[34].

والسندباد البحري في تراثنا الشعبي الأسطوري هو رمز الرحلة والتجوال والكشف ومحاولة تحقيق الذات من خلال مغامراته السبع في البحار. وخليل حاوي من أكثر الشعراء العرب استغلالا لهذا الرمز. ففي قصيدته "البحّار والدرويش" يتقمّص شخصيتي البحّار (السندباد) والدرويش. والبحّار والدرويش كلاهما بعدان من أبعاد ذات الشاعر المتصارعة، والبحّار هو وليد نزعة الفنان الشاعر التوّاق إلى المغامرة والكشف والارتياد والإبحار الدائم في بحار المجهول، والدرويش إفراز

تلك المواريث المتقوقعة داخل "صدفة القيم الشرقية" الثابتة وما فيها من عزوف عن المغامرة، وخوف من خوض المجهول:

بعد أن عانى دُوار البحر،
والضوءَ المداجي عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول يَنْشَقُ عن المجهول،
عن موتٍ محيق
ينشر الأكفان زُرقاً للغريق،
وتمطّت في فراغ الأفق أشداق كهوفٍ
لفّها وهجُ الحريق،
بعد أنْ راوغهُ الريحُ رماهُ
الريح للشرقِ الغريق [35]

وكان الشاعر يسير في إطار المُغامر "السندباد" والدرويش جنباً إلى جنب، وكان هدفه الدائم تحقيق نوع من المصالحة بين هاتين الشخصيتين بكل ما تجسّد فيهما من رموز: البحّار والدرويش صورته الغضة الباقية في عين محبوبته، وصورته الجديدة التي جسّدتها التجربة الناضجة في قصيدة "وجوه السندباد" التي تعبّر عن نظرة الشاعر الخاصة إلى الوجود، ويرى فيها داره القديمة، أمّا داره الجديدة المنتظَرة فيجدها في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"[36]. ولكن المرء يعرف منذ البداية أن الشاعر منحاز إلى البحّار (السندباد) المغامر بكل ما يرمز إليه من كشف ومغامرة وثورة وتجدّد.

2 – شهرزاد:

تُعد شهر زاد من الشخوص الشعبية ذات الطابع الأسطوري التي ارتقت إلى مرتبة الشخصية الأدبية العالمية. ومصدر هذه الشخصية الأول هو قصص ألف ليلة وليلة الفارسية الأصل. وقد انتقلت شهرزاد إلى الآداب الأوروبية صورة لمن يهتدي إلى الحقيقة ويُهدى إليها عن طريق القلب والعاطفة، أي ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، إذْ إنّ "شهرزاد" قد هدت الملك إلى انسانيته، وأبعدته عن غريزته الوحشية عن طريق العاطفة وليس بوساطة المنطق والعقل. فصارت رمزاً للحقيقة التي يعرفها المرءُ عن طريق العاطفة والحب[37].

وكانت القصص التي حكتها شهرزاد ترمز عند الأوروبيين إلى قضية رومانسية تتمثّل في نصرة القلب والعاطفة على العقل والتفكير المجرّد. فمثلاً قصة "علاء الدين والمصباح السحري"

(وهي عنوان مسرحية للكاتب الدنماركي أهلنشلاجر (1805)، وموضوع مسرحيات غنائية كثيرة في مُختلف الآداب الأوروبية)، كان فيها نور الدين مثال المفكر الذي لا يصل إلى الحقيقة، لأنه يريد الاهتداء إليها بعقله، في حين يهتدي إليها علاء الدين بسذاجته وطهره ورقة عاطفته. وصار المصباح السحري رمزاً للعبقرية التي يصل بها المرءُ إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب والعاطفة والحب والإلهام[38].

ويأتي جوته Goethe (1749 – 1832) في طليعة الأوروبيين الذين اهتمّوا بحكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة، وتأثر بها تأثراً واضحاً. وكان طوال حياته شديد الشغف بأحاديث شهرزاد، إذْ تعرّف من خلال والدته وجدّته في أيام الطفولة المبكّرة على بعض الحكايات التي ظلّت راسخة في ذاكرته. فقد كان جوته يقارن نفسه بوصفه شاعراً وروائياً بشهرزاد. وكان يقوم بهذا بوعي تام. وليس أدل على ذلك من قول جوته بأنّ طريقته في روايته " سنوات التجوال " كانت تقوم على "طريقة السلطانة شهرزاد"[39].

وبفضل تأثير الآداب الأوروبية انتقلت شهرزاد الى الأدب العربي المُعاصر كإدراك رومانسي لهذه الشخصية، وذلك في مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، وقصة "القصر المسحور" لتوفيق الحكيم وطه حسين، وقصة "أحلام شهرزاد" لطه حسين، ومسرحية "شهرزاد" لعلي أحمد باكثير[40].

وقد شاع استخدام شهرزاد في شعرنا العربي المُعاصر "رمزاً للمرأة العربية التي ما زالت تعيش أسيرة عصر الحريم، تنتهي أمالها عند تحقيق حياة مادية باذخة تفيض بالترف والدعة والخمول، حتى وإن لم يتجاوز دورها في هذه الحياة كونها مجرّد جارية تباع وتشترى ككل طُرف هذه الحياة التي تحلم بها"[42].

وقد ارتبط اسم شهرزاد في أذهان الشعراء بصورة عصر الحريم في الشرق القديم، كما يقول محمد مهران السيّد في قصيدة "بغداد في الصف"[42]:

.. ذلك الشرق القديم
شرق التكايا والنذور
شرق التمائم والبخور
يرفلن في الحُلل الشفيفة والحرير
لِيذُدْن عن ربّ السرير
سأم الليالي الخاليات من المثير

ويرمز عبد الوهاب البياتي، كغيره من العديد من الشعراء، بشهرزاد في أكثر من قصيدة إلى المرأة المتاع، المرأة الجارية التي تُباع وتُشترى، والتي يحرص على فك أسرها من عصر الحريم، ولكنه في قصيدة "الحريم"[43] فإنّه يُغنّي للمرأة الجديدة، بشهرزاد المتحررَة من أسوار عصر الحريم الذي ارتبطت به في رؤياه:

ويعود فارسها يُغنّي: " لم تعودي شهرزاد !
- زاد المعاد –
جسداً بأسواق المدينة في المزاد
جسداً يُباع
يا أنتِ، ياعصفورتي، يا شهرزاد "

ويصف واقع المرأة، فيقول:

ما زال التنابلة العبيد
يستنزفون دم المساكين الحزانى الكادحين
على وسائدَ من عبير
ويزاولون تجارة القول المزيّف والرقيق
ما زال (هولاكو) و(هارون الرشيد)
وقوافل التجار والفرسان والدم والحريم
يولدن ثم يَمتْن عند الفجر في أحضان (هارون الرشيد)

ويعلن الشاعر الثورة على عصر الحريم لكي يهدم أسوار تقاليد عصر الحريم، فيقول:

ويعود فارسها يغنّي تحت شرفتها: "حياتي، شهرزاد..
كحياة باقي الناس كانت، كالفقاعة في الهواء
حتى حملتِ معي السلاح
سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمتِ أسوار الحريم " [44]

وقد حاول بعض الشعراء العرب المعاصرين أن يمنحوا شخصية شهرزاد التراثية أبعاداً سياسية، كما فعل الشاعر عبد الرحيم عمر في قصيدة "كيف ماتت شهرزاد"[45]؛ حيث جعل شهرزاد رمزاً للأمة المقهورة أو الشعوب المغلوبة على أمرها، والتي قُدّر لها أن تعيش حياة ذليلة

لا غرض لها سوى الترفيه عن سيدها "شهريار" رمز السلطة الظالمة، وإرضاء مزاجه المُستبد لتُبْقي على حياتها ليلة أخرى[46]، وينضاف إلى ذلك ما تعانيه من رُعب وفزع على حياتها:

يا أمة وثنية الأرباب أنتِ صنعتِ
نفسك تارة معبودة كبرى وأخرى جارية
أرأيت غير الرُعب في ليل الحكاية الآتية [47].

فالرمز واضح الدلالة على الشعب المقهور والمغلوب على أمره، والذي لا يملك إلاّ تلبية ما يُريده السيد الغاشم المرموز إليه هنا "بشهريار". ولذا فعلى الشعب أن يداريه من خلال شهرزاد التي ترمز إلى الشعب الذي يعيش الذل والامتهان والخوف:

مُتنا. حيينا ألف ليلة
قدم على شط النجاة ويجذب الأخرى العباب
وسلاحنا إذلال كلمة
صغنا بها حلو الحياة ومُرّها قصصاً حكايا
وبذُلّنا الدّامي قدرنا أن نُداري شهريار
وأن نُسكّنَ فيه إثمه
قلنا حرصنا أن نقول ولم نقل إلاّ النفايا
والسيف يُسْلِطُه الزمان على الرقاب [48].

3 – شهريار

شهريار هو ذلك السلطان الطاغية في ألف ليلة وليلة الذي يقتل كل ليلة فتاة. بعد أن خانته زوجته مع أحد عبيده. فجاءت شهرزاد ابنة الوزير التي قبلت أن تعيش كجارية في قصر شهريار تترقّب الموت بين ليلة وأُخرى. وهو لا يبقي على شهرزاد إلاّ لكي تكمل له قصتها التي كانت تحرص كل ليلة على بترها عند موقف مثير، لتضمن أن يتركها السلطان إلى الليلة التالية لتكمل له القصة. واستطاعت بحكمتها وثقافتها الواسعة أن تروّض طغيان شهريار بعذوبة حكاياتها وغرائبية قصصها، وتردّ إليه ثقته بالمرأة، وتجعل منه في الوقت نفسه ينظر إلى الأمور ببصيرة وحكمة وعقلانية[49].

ولقد أصبح شهريار في الشعر العربي المعاصر رمزاً للقوة الغاشمة المستبدة. فهو في قصيدة عبد الرحيم عمر "كيف ماتت شهرزاد" رمز للسلطة التي تذيق الشعب أنواع الذل والإهانة. وتزرع الخوف في نفوسهم:

وبذلنا الدامي قدرُنا أن نُداري شهريار
وأن نُسكّنَ فيه إثمه
قلنا حرصنا أن نقول ولم نقل إلاّ النفايا
والسيف يُسلطه الزمان على الرقاب
.. قولي له قصي الحكايات التي تبغين أنت
فربّما في الليلة المليون أبرق ومض شعلة
وأطبقت جفونها المِلاح
وجاء شهريار
لكنها لم تدرك الصباح (50)

ويتردد هذا المدلول الرمزي لشهريار كرمز للقوة الظالمة المستبدة المستمتعة بشهواتها في قصيدة محمد عمران "شهريار والمرايا"(51).

.. بيت بلا جدار
ليل من القهر، من الجنون والدّمار
وشهريار
محارب أبوه من فوارس التتار
وأمُه من سبي هولاكو

وواضح هنا أن الشاعر يستدعي معادلاً موضوعياً "لشهريار"، معروفا عنه الظلم والقسوة هو هولاكو وقومه التتار.

ويُوظَف شهريار عند الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح "كنمط شهرياري" من أنماط الرجل الشرقي الذي كل ما يطلبه من المرأة عاصفة من قبلات، وشكلا لائقا جميلا وزينة، وحالة تملك وسيادة يقوم فيها بدور البطولة. وتعبّر سعاد الصباح باسم المرأة العربية عن آمالها ورؤيتها في الرجل، فهي ترفض الشهريارية في الرجل ورؤيته للمرأة كرمز للمتعة الجسدية. فالمرأة بحاجة إلى مَن يبصر عقلها وذكاءَها، إلى مَنْ يشعرها بالدفء العاطفي والحنان، لا كما هو شهريار الذي لا

يهتم إلاّ بشكلها وزينتها وحِليّها كنظرة الرجل الشرقي الذي تسكن روحه شخصية شهريار وعقليته:

كن صديقي
كن صديقي
كم جميل لو بقينا أصدقاء
إن كل امرأة تحتاج إلى كفّ صديق
وكلام طيّب تسمعه
.. فلماذا يا صديقي؟
لست تهتم بأشيائي الصغيرة
فلماذا – أيّها الشرقي – تهتم بشكلي؟
ولماذا تبصر الكحلَ بعيني..
ولا تُبْصر عقلي؟
ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار؟ (52).

إنَ الشاعرة سعاد الصباح تدين هذا النمط الشهرياري ورؤيته الضيقة. وعلى الرغم من أن استدعاء شخصية شهريار جاءت بصورة مقتضبة في القصيدة، إلا أنها شكلت شعاعا امتد ضوؤه إلى القصيدة بأكملها، وتسّلل إلى عمق مغزى القصيدة والغاية منها، لأنها كشفت سلوك الرجل الشرقي بوضوح، وأبانت موقف المرأة الرافض لهذا النمط الشهرياري الذي تتقمصه نفوس الكثير من الرجال الشرقيين.

وتظهر نزعة شهريار المتسلّطة الغاشمة في الأغنية الخامسة، اللوحة السادسة، من قصيدة "تحولات العاشق" لأدونيس:

لم يزل شهريار
في السرير المسُالم، في الغرفة الوديعة
في مرايا النهار.
ساهراً يحرس الفجيعة
.. لم يزل شهريار
حاملاً سيفه للحصاد

حاضناً جرّة الرياح وقارورة الرماد
نسيت شهرزاد
أن تضيء الدروب الخفيه
في مدار العُروق
نسيت أن تُضيء الشقوق
بين وجه الضحية
وخُطى شهريار [53].

وهنا نلمح بوضوح نزعة شهريار المتسلطة والبطريركية. ولكن شهرزاد تفلح بحكاياتها في ترويض شهريار، وذلك بإحلالها "قصص النساء مكان النساء، أو لنقل بتحويلها النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتخيل الجنسي. ويشكل هذا الدخول إلى ساحة الرمزية خطوة حاسمة في مسيرة شهرزاد، فهو تحوّل شديد الأهمية يوازي التضحية الرمزية بالتضحية العينية. فعندما يحل الدال محل المدلول تصبح اللغة ممكنة. وفي مجال اللغة يصبح ممكنا توليد عدد لا متناهٍ من المقولات"[54].

وقد حاول بعض الشعراء أن يمنح شخصية شهريار دلالة نفسية خاصة أو بعدا ذاتيا، ولكنه مُغَلّف بالرمزية التي قد تنسحب على حالات مماثلة وليس على الحالة المرموز لها. فنرى نزار قباني في قصيدته "دموع شهريار"[55] يبوح من خلال شخصية شهريار "عن ذلك الشعور بالوحدة حين يصبح الجنس مجرّد صلة ميكانيكية لا روح فيها، بدل أن يكون رباطاً روحياً بين اثنين"[56]. ويوظّف نزار شخصية شهريار توظيفا عكسيا:

لا أحد يفهمنى
لا أحد يفهم ما مأساة شهريار
حين يصير الجنس في حياتنا
نوعاً من الفرار
مخدِّراً نشمّه في الليل والنهار
ضريبة ندفعها
بغير ما اختيار
لن تفهمينى أبداً
لن تفهمي أحزان شهريار

فحين ألف امرأة
ينمْن في جواري
أحس أن لا أحد
ينام في جـواري [57]

4 - زرقاء اليمامة:

تُعدّ زرقاء اليمامة من الرموز الشعبية التي اختلطت أخبارها بالأسطورة. فزرقاء اليمامة هي "فتاة جديس التي جاء حسان بن تبّع ملك حمير يهاجم قومها، فرأت جيشه على مسيرة ثلاثة أيام، وأنذرت قومها فلم يصدقوها. وقد عرف حسان بقدرة الزرقاء على الرؤية من بُعد، فأمر جنوده أن يقطع كلٌ منهم شجرة ويحملها على كتفه تضليلاً للزرقاء ففعلوا. وعادت الزرقاء تخبر قومها بمسيرة الأشجار القادمة عليهم، فكذبّوها حتى داهمهم جيش حسّان فأبادهم، وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها"[58].

ولقد حظيت شخصية زرقاء اليمامة باهتمام كبير من قبل العديد من شعرائنا المعاصرين، حيث وظفوها في العديد من القصائد، وحمّلوها دلالات رمزية مختلفة، منها الحيرة والتردد واستشراف المستقبل، ولكن الدلالة الجوهرية التي منحها الشعراء العرب المعاصرون لتوظيف شخصية زرقاء اليمامة، هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه، والتنبيه إليه وتحمّل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير. ولكن الملاحظ على توظيف هذه الشخصية لدى الشعراء هو اختلافهم في الأسلوب والبنية وطريقة التعبير عن هذه الرؤى والدلالات والإيحاءات الرمزية المعاصرة.

وتنبّه كثير من الشعراء العرب المعاصرين بقيمة هذا الرمز وإيحاءاته، وقد برز هذا الاهتمام في قصيدة خالد محي الدين البرادعي "رحلة في عينى زرقاء اليمامة" التي تقدّم رؤية يجب على المواطن العربي والمسؤول العربي الإفادة منها والاتعاظ بها:

أطبقى عينيك يا زرقاء
إني فيهما
وأريني كيف أبصرتِ الشجر
راكضاً نحو اليمامـة
عَبْرِ آلاف الفراسخ [59].

ويرمز الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدته "زرقاء اليمامة"[60] بالزرقاء إلى القوى التي تنبأت بالأخطار قبل وقوعها، ولم يصغ أحد إليها. وكانت النتيجة الدمار والخراب للجميع. وهنا يعبّر الشاعر من خلال رمز "الزرقاء" عن قضية فلسطين التي طالما حذّر العديد من خطر الصهيونية ولا من مجيب أو مستمع:

قلتِ لنا أنّ الأشجار تسير
على الطرقات
كجيشٍ محتشد تحت الأمطار
كان الجيشِ السّفاح مع الفجر
ينحر سكان القرية في عيد النحر
يُلقي تفاح الأرحام بقاع البئر
في اليوم التالي يا زرقاء
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة
في اليوم التالي يا زرقاء [61].

ولعلّ أنضج القصائد التي وظّفت شخصية "زرقاء اليمامة" من الناحية الفنية والدرامية وتعدّد الأصوات هي قصيدة أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[62] التي كتبها بعد نكسة 1967 بأيام، وقد شحنها بأبعاد ورؤى عصرية، وحشد فيها شخصيات تراثية ذات حضور في الذاكرة الجمعية العربية.

فقد قدّم أمل دنقل زرقاء اليمامة من خلال استخدام القناع المركب "أي أن الشاعر لا يكتفي بوجود صوته بعيداً عن صوت قناعه، كما في قصائد القناع المفرد، بل يتقنّع بصوت آخر، لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة بالقناع زمنياً أو تاريخيا، ليصل من خلالها إلى القناع الأخير"[63].

وفي الحقيقة أنّ "دراما القصيدة" تعتمد في تشكيلها الأساسي على أربع شخصيات، منها ثلاث شخصيات تراثية:

1 - أنا الشاعر المتنبّئ.

2 - زرقاء اليمامة المتنبّئة.

3 - عنترة العبسي.

4 - الزبّاء المتنبِئة.

فإذا كانت القصيدة هي "كيمياء الكلمة التي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات تُعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة على حد تعبير "رامبو"[63]، فإن الشاعر يستطيع أيضاً أن يجمع في قصيدته الحداثية مجموعة من الشخصيات التراثية، التي تربط بينها أزمنة متقاربة، وفقاً للدلالات الإيحائية للنص وغاياته الرمزية. ومن هنا شكلت قصيدة أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" نموذجا للنصوص، التي تعتمد على تناص التآلف، نظراً لتعدد الشخصيات الذاتية الموظفة في فضاء القصيدة[64].

إنّ لزرقاء اليمامة في قصيدة أمل دنقل دلالة سيميائية مزدوجة، هي القدرة على التنبّؤ واستشراف المستقبل، من خلال قدرتها البصرية التي تسمح لها برؤية ما لا يراه غيرها، والقدرة على التحمّل في سبيل الكرامة والثبات على المواقف إذ إنها تحمّلت العار والمهانة، وقضت ما تبقّى من عمرها وهي عمياء. وهذا المحور هو المسيطر على مواضع الخطاب الذي تحدّث فيها أمل دنقل عن زرقاء اليمامة، حيث يقول:

أيّتها العرّافة المقدّسة
ماذا تفيد الكلمات البائسة؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغُبار..
فاتهموا عينيك، يا زرقاءُ بالبوار !
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النجاة والفِرار [65].

وبهذا تتشابك الأصوات والأصوات المقابلة، فيتوترّ إيقاع القصيدة، وتتعقّد دلالاتها المنفتحة على الحرّية والاختيار الحُر، وفقدان الحزم في ساعات المحنة، وخيانة الحاكمين وتفريطهم بحقوق الوطن والشعب[66]، فيقول الشاعر:

ها أنتِ يا زرقاءْ
وحيدة.. عمياء!
وما تزال أغنيات الحبّ.. والأضواء
والعرباتُ.. الفارهات.. والأزياء [67].

وتُمثّل صورة عنترة في القصيدة رمز المقاتل العربي الذي وقع عليه القهر، وظلّ خارج دائرة التأثير في القرار. وعندما شبّت الحرب دُعي إلى ميدان القتال لردّ الأعداء، لقد أهملوه، وعند الحرب تذكّروه، فأي نصر نتوّقع منه؟[68].

إذن فعنترة هو رمز القوة المغيبة التي تُدعى للحرب فجأة دون أن تتهيأ لذلك، وزرقاء اليمامة رمز الوعي والعقل، وكلاهما بقي مبعداً عن القرار والحضور إلى اللحظة الأخيرة[69].

ومن خلال استخدام القناع المركب (المتداخل) نرى أنّ الصوت الذي يُنجز السرد في القصيدة هو الشاعر عنترة العبسي، إذ يسرد قصته:

ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرس القطعان
أجتزُّ صوفها
أردّ نوقها
أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكسرة.. والماءُ.. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطِعان
ساعة أن تخاذل الكُماة.. والرَماة.. والفرسان
دُعيتُ للميدان !
أنا الذي ما ذقتُ لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شانْ..
أنا الذي أُقْصيت عن مجالس الفتيان [70].

فكأنّ عنترة هنا أيضا رمزٌ للشعب الذي يخدم الحكّام والسادة الذين لا يهتمون به وبحاجاته، ودائما يهمشونه، ثم ينادونه للحرب إذا ما حلّ بالبلد خطر أو تعرّض لاعتداء[71].

وفي ضوء المعادلة المختلة أو المفارقة التي يعيشها عنترة وزرقاء اليمامة تأتي النتائج متوقعة تماماً، إنها الهزيمة أمام الأعداء، إذ إن القيادة لم تأخذ بأسباب النصر، ولم تُعد جنودها للحرب، كما أنها لم تستعن بأصحاب الحكمة والمعرفة، أو لم تأخذ بآرائهم كما حصل مع زرقاء اليمامة وقومها[72]، فيقول أمل دنقل معبّراً عن هذه النهاية المأساوية الحزينة:

لم يبق إلا الموتُ..
والحطامُ..
والدمارْ..
وصبيةٌ مشردون يعبرون آخر الأنهار
ونسوةٌ يُسقنَ في سلاسل الأسر،
وفي ثياب العار
مطأطئات الرأس.. لا يملكن إلا الصرخات التاعسة![73].

واستدعى أمل دنقل شخصية الزّباء مُرتدياً قناعها ومضمّناً بيتها الشعري في إطار القناع المُركّب (المتداخل). والزبّاء هي ملكة "تدمر" التي أرسل إليها عدوها "عمرو" جاسوساً يخبرها بأنّه سوف يأتيها مُسترضياً، فلما لاحت قافلة "عمرو" في الأفق البعيد كثيرة الجِمال، بطيئة الحركة. فشكّت الزبّاء في أمر هذه المصالحة، وتساءلت مُستنكرة[74]:

أسائلُ الصمت الذي يخنقني:
" ما للجمال مشيُها وئيدا..؟ "
" أجندلاً يِحْملْن أم حديدا..؟ "
فَمنْ تُرى يصدُقني؟
أسائل الرُكّعَ والسّجودا
أسائلُ القيودا:
" ما للجِمال مشيُها وئيدا..؟ "
" ما للجِمال مشيُها وئيدا..؟ " [75].

وكما تروي كتب التاريخ يُبرّر الجاسوس للزّباء تثاقل الجِمال بثقل الهدايا، وارتفاع قيمتها. وحين وصلت القافلة تأكدّت الزباء من صحة نبوءتها، حيث خرج من داخل الصناديق مجموعة ضخمة من الجنود المسلحين، وعندئذ أجابها عمرو قائلا:

"بل الرجال قبضاً قعودا"

فأبت الزباء مهانة الهزيمة، وقتلت نفسها طعناً، وهي تقول:

"بيدي لا بيد عمرو"[73].

وهكذا نرى أن عنوان القصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يشكّلُ مفتاحا لدخول فضاء النص الزمكاني، كما يُمثل مصباحاً يضيء المواضع الغامضة والمظلمة في القصيدة. ويتسّق العنوان مع البنية الكليّة للقصيدة التي يعتمد تشكّلها الأساسي على المقابلة بين مواقف ثلاثة من العرّافين: "أنا الشاعرة" و"زرقاء اليمامة" و"الزبّاء".

ويمكن لقارئ القصيدة أن يرصد مجموعة من "التشاكلات الدلالية" بين تلك الشخصيات الثلاثة:

1 - **التشاكل الأول:** ويتمثل في محور النبوءة، إذ إنّ الشاعر أمل دنقل قد تنبّأ بنكسة حزيران 1967. وزرقاء اليمامة تنبّأت بقدوم جيش الأعداء، والزبّاء تنبأت بخدعة عدوّها "عمرو".

2 - **التشاكل الثاني**: ويتمثل في إنكار المجتمع لنبوءة هؤلاء العرافين وعدم تصديقهم.

3 - **التشاكل الثالث:** ويتجلّى في محاسبة هؤلاء العرافين ومطالبتهم بتحمل الهزيمة نتيجة تكذيب المجتمع لهم(77).

وهكذا نرى أنَ معظم الشعراء العرب المعاصرين قد أحسّوا بمدى غنى الرموز الشعبية الأسطورية وثرائها بالآليات الفنية والدرامية، وبالمعطيات الموضوعية والنماذج الإنسانية التي تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية وفنّية وأبعاداً سياسية واجتماعية وفكرية وحضارية. وقد استثمر الكثير من الشعراء العرب المعاصرين حضور هذه الرموز الشعبية الأسطورية في وجدان الشعب العربي، إذ تُمثل الجسر الممتد بين الشاعر والناس من حوله.

وقد تفاوت الشعراء في هذه الدراسة في توظيفهم للرموز الشعبية الأسطورية وشحنها بدلالات وإيحاءات كل حسب موقفه الشعوري والشعري، فبعضهم عبرّ من خلالها عن قضايا فردية خاصة مع الإفادة من المغزى الشعوري العام كما في توظيف السندباد عند بدر شاكر السياب، الذي تجلّي عنده التلاحم بين تجربة الشاعر والرمز الذي استخدمه.

والبعض الآخر جسّد عَبْر هذه الرموز قضايا سياسية وحضارية وفكرية واجتماعية، كما عند صلاح عبد الصبور وخليل حاوي وأمل دنقل وسعاد الصباح. ويعود ذلك التفاوت إلى زاوية الرؤية التي ينظر منها الشاعر إلى هذه الرموز الشعبية، ومدى قدرته على استنطاقها وكشف ما فيها من دلالات مخزونة.

وأظهرت الدراسة أنّ الرموز الشعبية الأسطورية تجّلت بشكل لافت للنظر لما لها من جاذبية خاصة و"هيمنة ذهنية" في الوعي واللاوعى الجمعي. إذ تشكّل هذه الرموز "سلطة مهيمنة" أو "عنصراً مسيطراً" لشيوعها وكثرة تداولها، من مثل السندباد وشهرزاد وشهريار وزرقاء اليمامة،

وما تحمله من دلالات سيميائية أسعفت الشاعر على التعبير من خلالها عما يريد توصيله إلى المتلقي بعيداً عن التقريرية والغنائية. ومن خلال تلك الرموز استطاع الشعراء أن يفتحوا آفاق القصيدة ويوسّعوا من فضائها ويفكّوا من حصار الذاتية فيها ويكسبوها تنويعاً في آليات التركيب والبناء. كما يُلاحظ أن الشعراء المدروسين لم يتعاملوا مع هذه الرموز الشعبية من الخارج، أي لم يقحموها على السياق الشعري إقحاماً، بل جاءت متناغمة مع ما تحمله هذه الرموز من معاني ومعطيات ودلالات.

وانطلاقاً من هذه الرؤية استطاع الشاعر العربي المعاصر عَبْرَ توظيفه للرموز الشعبية الأسطورية استكشاف أبعاد نفسية خاصة في واقع تجربته الشعورية، وأبعاد عامة سياسية وفكرية وحضارية وفنيّة. وأفاد من غنى هذه الرموز بالدلالات والمغازي، وتعامل مع شخوص هذه الرموز تعاملاً شعرياً على مستوى الرمز، واستغل فيها ميزة الاكتناز بالمغزى أو بأكثر من مغزى ودلالة، إذ أتاحت له هذه الميزة ممارسة ما يسميه رولان بارت "لعبة الدلائل" في النص الشعري.

Mythic Public Symbols and Its Semiotic Indications in Models of the Contemporary Arabic Poetry

Turki Al-Mughid, *Arabic Lang. & Literature, Kuwait University, Kuwait, Kuwait.*

Abstract

First of all the research discuses the issue of implementing of the Arabic heritage by contemporary poets, by employ the mythic public symbols which give the poem energies of expressions and technical dramaticall means in addition to sociological, political, and social indications. These indications reflect the feeling of the poet regarding the problems of people, and his attitudes toward a lot of different issues and his visions about them.

Therefore, the literary analysis in this research handled the legendary public symbols which were included in the Arabic collective conscience and used by the poets in their poems, such as: Al-sindibad, shahrazad, shahrayar, zarkaa' al-yamamah, and Al-zabbaa', who were described by Arab poets by dramatic and technical methods, such as the symbol, the mask, and the dialogue, and they put on them various semiotic indications which were filled with directions and modern visions that homogenize with these symbols and their meanings.

All this agrees with the expression of Rolan Bart which is called the "game of indications" in the poetical text.

قدم البحث للنشر في 2009/2/10 وقبل في 2009/7/29

الهوامش

(1) انظر، د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة – بيروت: ط 2، 1972، ص307، د. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،1997 ص16.

(2) قارن د. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل – بيروت، مكتبة الرائد العلمية – عمان: ط 1، 1989، ص19.

(3) انظر، د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان: ط 2، 1992، ص117.

(4) المرجع نفسه، ص 117، وما يليها.

(5) المرجع نفسه، ص 118.

(6) انظر، د. عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص 21 و ص 28 وما يليها.

(7) انظر، ألف ليلة وليلة، المكتبة الثقافية، المجلد (3)، بيروت، ط 2، 1982، ص36 – 203.

(8) د. على البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط 1، 1982، ص74.

(9) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت 2000، ص229 – 232.

(10) المصدر نفسه، ص 229.

(11) قارن، د. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 157.

(12) تقول الأسطورة الإغريقية إنّ " بنلوب " لّما طال غياب زوجها أوديسيوس، وتكاثر عليها الخطّاب كانت تعدهم بالزواج بعد أن تغزل ما كان لديها من الصوف، ولكنها كانت تفل في الليل ما تغزله في النهار، وعاشت فترة طويلة في انتظار حبيبها الغائب وفاءً وإخلاصاً له.

(13) قارن، د. عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص209.

(14) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص229.

(15) المصدر نفسه، ص230 وما يليها.

(16) المصدر نفسه، ص231.

(17) انظر، د. عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص212.

(18) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص232.

(19) انظر، د. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص158.

(20) د. مختار على أبو غالي، سندباد صلاح عبد الصبور (نقد أسطوري)، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع والعشرون، العدد الرابع / أبريل / يوليو 1996، ص186.

(21) د. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص159.

(22) صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 6 / 1981، ص 7 وما يليها، وأنظر أيضا ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1988، ص10 وما يليها.

(23) د. مختار أبو غالي، مرجع سابق، ص187.

(24) انظر، المرجع نفسه، ص193- 199.

(25) انظر، د. محمود جابر عباس الجنابي، قراءات نقدية في شعرية القصيدة العربية الجديدة في الكويت (ملامح من المستويات والأسلوب والتعبيرية والدلالية والمعنوية) حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة، 219، الحولية الخامسة والعشرون، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2005/2004، ص60.

(26) ديوان الشعر الكويتي، وكالة المطبوعات، الكويت: 1974، ص250.

(27) قارن، د. محمود جابر الجنابي، مرجع سابق، ص61.

(28) سليمان العيسى، الأعمال الكاملة، ج 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1995، ص84 – 90.

(29) المصدر نفسه، ج3، ص86.

(30) المصدر نفسه ج 3، ص88.

(31) نجيب السرور – الأعمال الكاملة، الشعر – المجلد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996 – ص ص20- 31.

(32) المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص30 وما يليها.

(33) البحار والدرويش في ديوان نهر الرماد، ط (3) دار الطليعة، بيروت، 1962، ص9-13، ووجوه السندباد، والسندبد في رحلته الثامنة في ديوان الناي والريح، ط (1) دار الطليعة، 1961. نقلا عن د. على عشري زايد، مرجع سابق، ص160، وانظر قصيدة البحّار والدرويش، د. جميل جبر، شعراء لبنان (1) خليل حاوي، دار المشرق، ط (1)، 1991، ص87-91.

(34) د. جميل جبر، خليل حاوي، ص72.

(35) المرجع نفسه، ص87.

(36) انظر، د. على عشري زايد، مرجع سابق، ص43، وما يليها، وانظر، د. جميل جبر، مرجع سابق، ص66.

(37) د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983، ص222.

(38) المرجع نفسه، ص317.

(39) لمزيد من التفصيلات، انظر، د. تركي المغيض، غوته وألف ليلة وليلة، مجلة الكويت، العدد 265، 1 نوفمبر 2005، ص62 – 64.

(40) د. محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص222.

(41) انظر د. على عشري زايد، مرجع سابق، ص160.

(42) نقلا عن، د. على عشري زايد، مرجع سابق، ص161.

(43) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط 4 1990، ص199 وما يليها.

(44) المصدر نفسه، ص200.

(45) الأعمال الشعرية الكاملة، ج (1)، منشورات مكتبة عمان، 1989، ص184-186.

(46) قارن، د. على عشري زايد، مرجع سابق، ص161 وما يليها.

(47) الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 185.

(48) المصدر نفسه، ج 1 ص184.

(49) ألف ليلة وليلة، مطبعة صبحي بالقاهرة (د. ت) ص5 وما يليها، نقلاً عن علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ص 163.

(50) الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص184 – 186.

(51) نقلاً عن، د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص162.

(52) ديوان: في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط7، الكويت، 2000، ص7 وما يليها.

(53) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الأعمال الشعرية، الجزء الثالث، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت – دمشق 1996، ص61 وما يليها.

(54) د. فريال جبوري، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول عدد 4، ج1، 1994، ص 82، نقلاً عن د. سوسن ناجي رضوان، المسكوت عنه في خطاب "شهرزاد" ليالي "ألف ليلة وليلة"، مجلة عالم الفكر، مجلد 26، عدد 1 يوليو / سبتمبر 1997، ص329.

(55) ديوان الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط20، أبريل 1997، ص137 – 140.

(56) د. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص164.

(57) الرسم بالكلمات، ص138، 140.

(58) انظر، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص368، و د. خالد الكركي، الرموز التراثية، ولمزيد من التفصيلات انظر المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، مجلد 1، ج2، ص117 – 119.

(59) خالد محي الدين البرادعي، الغناء بين السفن التائهة، ص 11، نقلاً عن د. خالد الكركي، الرموز التراثية، ص108.

(60) الأعمال الشعرية، ديوان عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1994، ص46 – 48.

(61) المصدر نفسه، ص46 ومايليها.

(62) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999، ص230.

(63) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط 1، 1985، ص140.

(64) أنظر، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص360.

(65) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، 1995، ص163.

(66) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص232.

(67) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص164.

(68) انظر، د. خالد الكركي، الرموز التراثية، ص56.

(69) د. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق) ـ جامعة مؤتة ـ مطبعة كنعان، إربد، ط 1، 1995م، ص80.

(70) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص161، وما يليها.

(71) انظر، د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص231.

(72) د. سامح الرواشدة، مرجع سابق، ص81.

(73) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص164.

(74) انظر، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص370.

(75) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص162، وما يليها.

(76) انظر، خير الدين الزركلي، الأعلام، قاموس التراجم، مطبعة كوسنا توماس وشركاه، القاهرة، ج 2، ط 2 د.ت، ص71، وانظر، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص370.

(77) قارن، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص374.

المصادر والمراجع

أولا ـ الدواوين الشعرية:

أدونيس، على أحمد سعيد. (1996). **الأعمال الشعرية**، الجزء الثالث، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت – دمشق.

البياتي، عبد الوهاب. (1990). **ديوان عبد الوهاب البياتي**، المجلد الأول، دار العدوة، بيروت، ط4.

حاوي، خليل. (1962). **ديوان نهر الرماد**، ط 3، دار الطليعة، بيروت.

دنقل، أمل. (1995). **الأعمال الشعرية**، مكتبة مدبولي، القاهرة.

السرور، نجيب. (1996). **الأعمال الكاملة**، الشعر، المجّلد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السيّاب، بدر شاكر. (2000). **ديوان بدر شاكر السيّاب**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت.

الصباح، سعاد. (2000). **في البدء كانت الأنثى**، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط7، الكويت.

عبد الصبور، صلاح. (1988). **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت.

عبد الصبور، صلاح. (1981). **الناس في بلادي**، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط6.

عمر، عبد الرحيم. (1989). **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، منشورات مكتبة عمان.

العيسى، سليمان (1995). **الأعمال الكاملة**، ج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

قباني، نزار. (1997). **الرسم بالكلمات**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 20، أبريل.

المناصرة، عز الدين. (1994). الأعمال الشعرية، **ديوان عز الدين المناصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

وكالة المطبوعات. (1974). **ديوان الشعر الكويتي**، الكويت.

ثانيا ـ الكتب والدوريات:

أبو غالي، مختار على. (1996). سندباد صلاح عبد الصبور (نقد أسطوري)، **مجلة عالم الفكر**، المجلد الرابع والعشرون، العدد الرابع، أبريل / يوليو.

إسماعيل، عز الدين. (1972). **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط2.

البطل، علي. (1982). **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب**، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط1.

جبر، جميل. (1991). **شعراء لبنان (1) خليل حاوي**، دار المشرق، ط 1.

جبوري، فريال. (1994). البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، عدد 4، ج 1، القاهرة.

الجنابي، محمود جابر عباس. (2005). قراءات نقدية في شعرية القصيدة العربية الجديدة في الكويت (ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية). **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، الرسالة 219، الحولية الخامسة والعشرون، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2004 / 2005.

رضوان، سوسن ناجي. (1997). المسكوت عنه في خطاب "شهرزاد" ليالي "ألف ليلة وليلة" **مجلة عالم الفكر**، مجلد 26، عدد 1، يوليو، سبتمبر،.

الرواشدة، سامح. (1995م). **القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)**. جامعة مؤتة ـ مطبعة كنعان، إربد، ط1.

زايد، علي عشري. (1997). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة.

الزركلي، خير الدين. (د.ت). **الأعلام، قاموس التراجم**، مطبعة كوستا توماس وشركاه، القاهرة، ج2، ط 2.

الصكر، حاتم ونرسيس، مرايا. (1999). الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

عباس، إحسان. (1992). **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 2.

الكركى، خالد. (1989). **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل – بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمّان، ط1.

كوين، جون. (1985). **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط 1.

مجاهد، أحمد. (1998). **أشكال التناص الشعري**، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المغيض، تركي. (2005). غوته وألف ليلة وليلة، **مجلة الكويت**، العدد 265، 1 نوفمبر.

هلال، محمد غنيمي. (1983). الأدب المقارن، دار العودة، بيروت،.