مجلة
بحوث كلية الآداب
جامعة المنوفية

سلسلة إصدارات خاصة
(٧٦)

مستويات إستدعاء الشخصيات التراثية في شعر "أحمد سويلم"

إعداد

د/ وليد سعيد عيسى على شيمى
مدرس بقسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن
كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

محكمة تصدرها كلية آداب المنوفية

العدد السادس والسبعون نوفمبر ٢٠٠٨

(١) يعد التراث مادة ثرة للمبدعين يمتاحون منها ما يثري تجاربهم الشعورية والفنية، فالتراث هو الينبوع الدائم التفجّر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقف عليها المبدع؛ ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها [١].

ولمّا كان التراث هو ما خلّفه السلف من آثار متعددة ومتنوعة علمية وفنية وأدبية ــ مما يعد نفيسًا بالنسبة لتقاليد العصر وروحه ــ وتمتد هذه الآثار وتتعمق في (جوف الزمن) لتُدخل في عرفها كل ما يصلح للبقاء مما خلّفته الحضارات السابقة بلا تفريق، ويصبح من حق الكائن البشري ــ على اختلاف اللون أو الدين أو الجنس ــ أن يستلهم التراث ويستدعيه آخذا منه ومضيفا إليه، فإن المبدع قد أحس قيمة هذا التراث، وانتقى منه ما يشعر أنه يفيده ويوافق تجربته وحياته وفكره، فأصبح لكل مبدع تراثه الخاص ــ القائم على الانتقاء ــ ضمن التراث البشري العام، فالمبدع ينظر إلى التراث على أساس أنه القوة الكامنة التي تربط عمله بأعمال الأسلاف في الوقت الذي يعي فيه أنه ــ من المنظور الإنساني ــ قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا[٢].

ويبدو أن هذا الوعي من المبدع بأهمية التراث قد حدته حاجة شعرية ملحّة تمثّلت في الاتجاه لتوسيع الآفاق للخروج من الانغلاق الطويل على النفس والاجترار للمعاني المحددة، والبحث عن قيم فنية مغايرة، وتجارب إنسانية مختلفة، كما حداه كذلك حافز إلى تقوية التكاتف الاجتماعي في الأمة الواحدة[٣] كل هذا مع الاقتناع التام بارتباط معطيات التراث ولصوقها بوجدان الأمم، ومن ثم يكون الاستدعاء للتراث محركا لقيم روحية وفكرية ووجدانية في المتلقي، ويتيح له الوعي بالتراث أن يرتد إليه ليمتاح من ينابيعه السخية ما يساعده بالضرورة على إكساب تجربته غنى وشبابا وقدرة على الوصول إلى المتلقي، ويأتي غنى التجربة وشبابها باستخدام المعطيات التراثية استخداما فنيا إيحائيا، وتحميلها أبعاد تجربته المعاصرة، فتبدو هذه المعطيات التراثية وكأنها معطيات خاصة للشاعر، فيتم التعامل معها من منطلق كونها (خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة) [٤].

(٢) والشاعر أحمد سويلم[٥] واحد من الشعراء المنتمين لجيل الستينيات، هذا الجيل الذي عانى قضايا وطنه، فأسس بواسطتها قيمه الاجتماعية والسياسية والفنية، وفتح الطريق أمام الأجيال التالية تضيف ما تشاء، وتمارس دورها في إطار فن الشعر.

وقد شكّل توظيف التراث في شعر أحمد سويلم حضورا واسعا، تمثل ــ أكثر ما تمثل ــ في الاستدعاء للشخصيات التراثية في قصائده، بالشكل الذي يمكننا معه القول إن توظيفه للتراث يكاد ينحصر في غالب قصائده في استدعاء الشخصيات التراثية، التي يجعلها منطلقا لاستنطاق هذا التراث والإفادة منه في بناء عمله الفني[٦]. فالشخصية التراثية المستدعاة يكون لها ــ غالبا ــ سمت رمزي يجعلها قادمة إلينا من أقدم العصور تقدم رؤيتها عن الحاضر، وربما المستقبل كذلك، ومن ثم تبدو الشخصية وكأنها قد عاشت في كل العصور، وتماهت مع كل أحداث التاريخ.

وقد مثّل هذا الاستدعاء ــ بحضوره الواسع على امتداد أعماله الشعرية ــ ظاهرة لافتة، تدفع إلى تتبّعه ودراسته، للوقوف على المصادر التي يستقي منها الشاعر شخصياته التراثية، وكيفية استدعائها والملامح التي يعول عليها ويوظفها في شعره، والأنماط المختلفة للاستدعاء والتوظيف.

ومن ثم فسوف تكون فكرة استدعاء الشخصيات التراثية وتوظيفها هي مدخلنا إلى قراءة شعر أحمد سويلم.

(٣) والحق أن هناك العديد من الدراسات التي تناولت توظيف التراث بأشكاله وأنماطه المختلفة، وتعاملت مع النص الشعري باستجلاء هذه الفكرة وسوف تكون هذه الدراسات منطلقا لدراستنا [٧].

(٤) مصادر الشخصيات التراثية في شعر أحمد سويلم:

تتنوع مصادر الشخصيات التراثية التي يستدعيها الشاعر في شعره بشكل لافت[٨] فالملاحظ من استقراء قصائده أنه تعامل مع المصادر المختلفة (دينية وتاريخية وأدبية وفلكولورية) وسوف نقوم فيما يلي باستعراض للشخصيات المستدعاة من هذه المصادر:

<u>المصدر الديني</u>

لم يكن غريبا على أحمد سويلم أو غيره من الشعراء في العصر الحديث أن يعدّوا المصدر الديني مصدرا أساسا يستلهمون منه شخصياتهم المستدعاة في قصائدهم، ومن ثم عكف سويلم على التراث الديني، واستمد بعض الشخصيات التي عبّر بها عن بعض جوانب تجربته الخاصة.

فقد استدعى سويلم بعض شخصيات الأنبياء، وهو بذلك سائر على نهج معظم شعراء العصر الحديث، حيث تمثل استدعاؤهم للشخصيات التراثية الدينية ــ أكثر ما

تمثل ــ في شخصيات الأنبياء، التي احتلت مكانا بارزا في قصائدهم المتعاملة مع التراث الديني.

وربما يعود هذا الأمر إلى إحساس الشاعر ــ أي شاعر ــ بوجود رباط وثيق بين تجربته وتجربة الأنبياء، فكل منهم له رسالة يتوجه بها إلى أمته، كما أن العديد من الشعراء قد عاشوا تجربة الاغتراب في مجتمعهم، مثلهم في ذلك مثل الأنبياء.

كما أن الكثيرين منهم قد حوربوا من أقوامهم تماما مثل الأنبياء وفعل أقوامهم معهم[٩].ومن ثم لاحظنا استدعاء للعديد من شخصيات الأنبياء في شعر سويلم، الذي ربما استدعى الشخصية الواحدة أكثر من مرة، ليرسم بواسطتها علاقة خاصة بهذه الشخصية، مثلما حدث مع شخصية (المسيح) التي استدعاها ثمان مرات، مما أحدث لها نوعا من الخصوصية في شعره، تشير إلى محاولة إسقاط دلالات معاصرة على الشخصية، تتلاءم معها بمحاولة تأويل ملامحها.[١٠]

كما يستدعي شخصيات يوسف[١١] وموسى[١٢] خمس مرات، وشخصية سليمان[١٣] أربع مرات، وشخصية نوح[١٤] ثلاث مرات وأيوب[١٥] ويونس[١٦] مرتين، وشخصية ذي القرنين[١٧] مرة واحدة.

أما الشخصيات الإسلامية من غير الأنبياء، فقد كان يستدعيها كذلك؛ ليعبر عن تجربته، وهذا ما نجده في استدعائه لشخصية عمر بن الخطاب[١٨] وبلال بن رباح وعائشة بنت أبي بكر[١٩].

كذلك يستدعي سويلم بعض شخصيات الملائكة مثل (جبريل) [٢٠] ويستدعي أحيانا بعض الشخصيات المنبوذة مثل شخصية (قابيل) [٢١].

غير أنه لم يوظف المصدر الصوفي حيث لم يستدع أية شخصية صوفية في شعره.

المصدر التاريخي:

ينتمي العديد من الشخصيات التي يستدعيها الشاعر للمصدر التاريخي، الذي يعد مصدرا ثرا يستمد منه الشاعر شخصياته التي تعبر عن تجربته، حيث يستدعي سويلم الشخصيات التاريخية التي حققت لنفسها موقعا تاريخيا متميزا، ويتمثل أحد أهدافه من هذا الاستدعاء في التعبير ــ كما يقول الدكتور إحسان عباس ــ عن موقف يريده، أو ليحاكم بواسطتها نقائص العصر الحديث [٢٢]. وهو يستمد شخصياته من حقب تاريخية واسعة، فمن التاريخ الفرعوني إلى التاريخ العربي القديم إلى التاريخ الإسلامي.

حيث يستدعى من التاريخ الفرعوني شخصيات (إيزيس وأوزوريس) [٢٣] وشخصيات (آمون وأتون) [٢٤] وشخصية (إخناتون) [٢٥] وشخصية (أبي الهول) [٢٦] وشخصية (إيزادورا) [٢٧].

أما التاريخ العربي والإسلامي فيستلهم منه شخصية (عمرو بن هند) [٢٨] وشخصية (النعمان بن المنذر) [٢٩] وشخصية (كليب بن ربيعة) [٣٠] وشخصية (عائشة بنت أبي بكر) [٣١] وشخصية (عمرو بن العاص) [٣٢] وشخصية (الحجاج) [٣٣] وشخصية (طارق ابن زياد) [٣٤] وشخصية (المعز لدين الله الفاطمي) [٣٥] وشخصية (صلاح الدين الأيوبي) [٣٦] وشخصية (شجر الدر) [٣٧].

المصدر الفولكلوري:

يتميز الموروث الفولكلوري (الشعبي) بحيويته وقربه من المتلقي؛ لكونه نابعا من الوعي واللاشعور الجمعي، مما لا يجعل الشاعر يحس أنه مثقل بما في الماضي من خلافات ومشاكل، فيتحدث إلى الجماعة بما يعيش في وجدانه العام، فهو يلمس الوتر الذي ما تكاد يده تحركه حتى تهتز له مشاعر الآخرين [٣٨]. ويعد استدعاء الشخصيات الفولكلورية ظاهرة من الظواهر اللافتة في إبداعنا الأدبي والفني، والتي تتم في إطار من الوعي الفني والفكري لا يمكن إنكاره [٣٩].

وقد سار الشاعر على ذات النهج في استدعاء الشخصيات المنتمية للموروث الفولكلوري، غير أن الملاحظ أن استدعائه لها قد اقتصر على شخصيات حكايات (ألف ليلة وليلة) فيستدعي شخصيات (شهرزاد) [٤٠] و(شهريار) [٤١] و(علاء الدين) [٤٢] و(السندباد) [٤٣].

المصدر الأدبي:

كذلك فإن الشاعر يستلهم العديد من شخصياته من الموروث الأدبي ــ الذي اقتصر غالبا على الموروث الأدبي العربي ــ حيث يستدعي شخصيات (عنترة بن شداد) [٤٤] و(امرئ القيس) [٤٥] و(عروة بن الورد) [٤٦] و(الخنساء) [٤٧] و(أبي نواس) [٤٨] و(قيس ابن الملوح) [٤٩] و(ديك الجن) [٥٠] و(عيسى بن هشام) [٥١].

(٥) الملامح المستدعاة من الشخصية في شعر أحمد سويلم

أما عن الكيفية التي يوظف بها شخصياته التراثية فنقول إن مستويات التوظيف تتعدد وتتنوع بحسب ما يلائم طبيعة التجربة، فيتخير الشاعر من ملامح الشخصية ما يتناسب وجو تجربته التي يريد التعبير عنها.

ومن ثم نجد ــ أحيانا ــ مستوى يستدعي فيه الشخصية بتوظيف صفة من صفاتها، وأحيانا أخرى نجد مستوى يوظف فيه بعض أحداث حياتها، ثم نجد مستوى ثالثا يوظف فيه بعض أقوالها، وفي الكثير من الأحيان نجده يتعامل مع مستوى يوظف فيه المدلول العام لها.

أما عن مستوى توظيف صفة من صفات الشخصية فمنه استدعاء شخصية علاء الدين التي استعار منها صفة تسخير المصباح لإخضاع المستحيل وإباحته، في قصيدة (الزمن الأخير)[٥٢]:

ــ كان علاء الدين .. كان/ يسخّر المصباح../ كان يحيل ليله .. صباح / المستحيل ــ في يديه ــ خاضع مسخر مباح

والملاحظ أن الشاعر يكرر الفعل الماضي (كان) مرات ثلاث، مما يشي بمحاولات متعددة لتأكيده على أن تسخير المصباح حدث من أحداث الماضي، مما يؤهل عدم حدوثه في الواقع المعاش، ويؤكد على ذلك أنه يبدأ الشطر الأول بالفعل (كان) ويختمه بذات الفعل:

ــ **كان** علاء الدين **كان**

للوصول للهدف الذي يرمي إليه، ويؤكد هذه الملاحظة ــ كذلك ــ تكرار الفعل (كان) للمرة الرابعة في الشطر الذي يعبر عن هذا الأمر تعبيرا مباشرا، ويدعو دعوة مباشرة لعدم توقع حدوثه في زماننا، حيث لم يحدث الأمر إلا في الزمان الغابر:

ــ ولننس ما كان .. بغابر الزمان

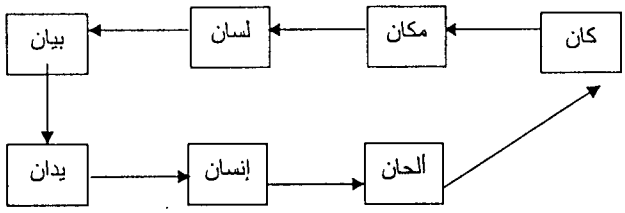
أخذا في الاعتبار الدلالة السردية لكلمة (كان)، كما يؤدي الفضاء المساحي ــ المتمثل في النقطتين الفاصلتين في السطر الشعري(..) ــ في الصفحة دوره في تأكيد عدم إمكانية حدوث هذا الأمر في هذا الزمن.

ويوظف الشاعر الفكرة ذاتها في استدعائه للشخصية التراثية الثانية ــ شخصية طاليس ــ في النص ذاته حيث يبدأ الكلام عنه بقوله:

ــ فطاليس كان

بل إنه يبني المقطع كله على الصدى الموسيقي للفعل (كان) فيختم السطر التالي له بكلمة (مكان) التي تحوي ترجيعا للفعل (كان) ثم تأتي نهايات الأسطر التالية له بكلمات تحوي ترجيعا صوتيا للفعل (كان) فنجد (سان) و(يان) و(دان) و(سان) وبواسطة هذه

(المصاحبات اللغوية) يؤكد الشاعر التواجد الحقيقي للفعل (كان) الذي يدوي في أرجاء المقطع.



وعن طريق المقطع (زائد الطول) الذي ينهي كل الأشطر هذه النهاية الصامتة التي تعبر عن مدى الحسرة التي يعيشها الشاعر وجيله بأكمله، فالأيادي مكبلة ولا معجـزة تنقذهم مما هم فيه.

كما أن الملاحظ أن هذه المشاعر قد لفّت القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، حيث تظل الحيرة وضبابية الرؤية مسيطرتين على القصيدة في كل مقاطعهـا، وصـولا للمقطـع الأخير الذي تبقى فيه الرؤية مفتقدة للوضوح للدرجة التي تجعل المستقبل (الذي يعبـر عنه بآخر الزمان) كالوجه الذي يفتقد ملامحه:

ـ وآخر الزمان/ ليس في وجهه عينان

ويحاول الشاعر أن يستثمر هذه الصفة في إبراز بعد مهم من أبعاد تجربتـه فـي القصيدة هو أن زمن تسخير المصباح قد ولّى بلا عودة، وتبدل بزمن مختلف عنه تماما فهو يقول:

ـ حطّم معي المصباح/ ولننس ما كان بغابر الزمان

ويتخذ هذه المفارقة بين الزمانين منطلقا كي يعبر عمّا في زمانه من سوءات :

ـ فإنما زماننا ـ اليوم ـ زمان/ الموت فيه من ملامح الحياة/ والليل فيـه قِبلـة النهار

كما أنه يوظف التكنيك الفني ذاته في نفس القصيدة حيث يستعير صفة من صـفات (أرسطو طاليس) ليتخذها منطلقا يعبر به عن مساوئ عصره:

ـ فطاليس كان/ يفلسف الزمان والمكان/ يطوع الفؤاد واللسان/ يبذ في البيان

غير أن هذه الملامح التي استعارها منه قد تغيرت وتبدلت في (طاليس هذا الزمان) الذي أصبح اليوم:

ـ اليوم ... طاليس يدان/ اليوم ... قد تمزق الإنسان/ أمات في قيثاره الألحان/...

...

فالملاحظ أنه يحاول التعبير عن تجربته بتوظيف صفة مـن صـفات شخصـيتين تراثيتين أخذهما منطلقا للتعبير عن أبعاد تجربته بإجراء مفارقة كبرى، طرفهـا الأول علاء الدين بصفاته الموظفة وطاليس كذلك، وطرفها الآخر الواقع المعاش الذي تبـدلت فيه هذه الصفات.

كذلك يستدعي شخصية (إيزيس) ويحاول استدعاء/استعارة بعض ملامحها بـإيراد بعض صفاتها للتعبير عن تجربته الخاصة في قصيدة (كتابة فـوق ورق البـردي) [٥٣] ليعْبُر بهذه الصفات إلى إضفاء ملامح جديدة على الشخصية هي ملامح الـوطن الـذي ينتقل من مرحلة الهزيمة ـ بالتصميم على الثأر ـ إلى مرحلة الانتصار في النهايـة، مما ينتقل بشخصية إيزيس ليجعلها رمزا لهذا الوطن، فإيزيس التي كانت ذات مساء:

ـ ساهرة يجري في أدمعها ماء النهر/ تغزل شعر جدائلها الرقراق / تصنع منـه حبلا .. يعبر شط الحزن/ ويلملم أشلاء الموتى الأحباب

أصبحت ذات صباح:

ـ ... تغني لحن الثأر/ وتفك القيد الملعون

مما جعل أشلاء الموتى تتحول إلى:

ـ خطوات تعبر شط الحزن.

فالشاعر يحاول عن طريق الكثافة الواضحة للغة المجازية التي تلف المقطع ـ بل القصيدة بأكملها ـ حيث بلغت كثافة اللغة المجازية في القصيدة (١٠٠%)[٥٤] أن يرسم صورة (إيزيس) الوطن وهي تعبر خضم أحزانها، رامزا بـدموعها المتدفقـة للوفـاء والإخلاص.

وحينما تتخطّى إيزيس/ الوطن حزنها، وتعبر إلى النصر ـ على أشلاء الأجسـاد بدلا من الاكتفاء برثائهم ـ تتبدل الحال، فإذا إيزيس الباكية الآن تضحك، وإذا النهـر الذي كان يجري من أدمعها يتراقص الآن في أعينها، وإذا جدائل شعرها تغرس فـوق الشاطئ أشجارا ومنارات.

ولا يمكن أن نتغافل عن قوله (**ذات مساء... ذات صباح**) حيث يعبّر به عن تبـدّل الأحوال ما بين الهزيمة والنصر، فقد انقشعت ظلمة الليل بما فيه من هزيمة، هذا الليل الذي يعبر عنه في ذات القصيدة بقوله:

ـ فالليل مليء بالجرذان/ الليل سراديب للحزن الأعمى والخوف/ للمطر الساقط في فصل الصيف/ للغربة وهي تدوي في صحراء الجوع/ تقتل ما تملكه من أحلام الغد

وتبدلت بنور الصباح بما يحمله من نصر ونشوة:

ـ يجري في أعينها دمع النشوة

والحق أن توظيف الشاعر لشخصية إيزيس والانطلاق منها للتعبير عن آفاق أرحب وأوسع ـ لدرجة النظر إليها بوصفها رمزا ـ كان ذا أثر جيد في القصيدة، لولا أنه قد كشف الأمر في المقطع الأخير بقوله:

ـ لن تسقط في الأيدي منف

مما أدى إلى إضعاف الفكرة الأساس التي يعبر عنها في قصيدته، والحد من إشعاعات الرمز فيها.

أما عن مستوى توظيف الشخصية من خلال بعض أحداث حياتها، فقد استخدم هذا الأمر في العديد من قصائد الديوان، للدرجة التي جعلته يوظف الأحداث المختلفة للشخصية الواحدة في القصائد المختلفة، ومن ذلك شخصية (موسى) التي وظّفها عدة مرات في عدة قصائد، يستدعي في كل قصيدة منها حدثا بعينه من أحداث حياتها.

ففي قصيدة (أين المفر) [٥٥] يستدعي الشخصية بواسطة حدثين من أحداث حياتها، الأول هو حدث شق البحر بالعصا، والثاني هو حدث تجلي الله للجبل، غير أنه لا يقف عند نقطة الاستدعاء، إنّما يعبر بهذا الاستدعاء عن تجربته هو، حيث يقوم بعمل مفارقة بينه وبين (موسى) ـ الشخصية المستدعاة ـ بقوله:

ـ ليست معي عصا تشق ذلك العباب

كما أنه يستدعي الحدث الآخر بنفس النهج بقوله:

ـ الجبل العريق في سيناء لن يدك مرتين

ومن ثم فهو يستدعي في الذاكرة أحداث الشخصية لكن بطريقة عكسية[٥٦] ليعبّر عن تجربته هو، فليست لديه معجزات، فزمنه ليس زمن أنبياء:

ـ ولن يكون في زماننا نبي/ يرفع كف الأمن والضراعة

فهو يستدعي شخصية تملك قدرات إعجازية؛ ليعبر عن عجزه ـ في هذا الزمان ـ عن تحقيق مثل هذه الأمور بنفس الطريقة، إنّما لابد من تخطّي العثرات، ومصارعة المخاطر، للوصول لما يريد بإمكانات عصره:

ـ يصارع الثيران دون ما عصاة ولا ملاءة/ لنمسح الحزن عن السماء/ ونستعيد في زماننا النهار/ ونجعل النصر على شفاهنا/ قصيدة .. وصيحة .. ونار/ ويومها .. نحكي معا حكاية جديدة/ لا تقبل الفرار.

ويمكننا ملاحظة أن الشاعر في هذه القصيدة يتخطى المرحلة المعبّر عنها في قصيدة (الزمن الأخير) التي عبّرت عن العجز وعدم القدرة على أداء فعل إيجابي، والضبابية الكثيفة في الرؤية، وعدم القدرة على استكشاف متطلّبات اللحظة الراهنة، فهو هنا يعبر عن الموقف ذاته ـ موقف عدم وجود قوة خارقة/ إعجازية تبدل الواقع ـ موظفا أحداثا إعجازية للشخصية المستدعاة مثل (شق البحر بالعصا) وغيرها، غير أنه بعد أن يعي ظروف اللحظة يؤكد وعيه بمتطلباتها : ـ **قصيدة .. وصيحة .. ونار**

ويقوم الشاعر بتوظيف حدث العصا مرة أخرى في قصيدة (لزومية البوح)[٥٧] مما يستدعي مباشرة شخصية (موسى) حيث يوظف الطريقة ـ ذاتها ـ طريقة إحداث مفارقة بين شخصيته وشخصية (موسى) ممّا يعبّر عن تجربته الخاصة، ويفتح آفاق استدعاء الشخصية بأكثر من مجرد ذكرها:

ـ شقّت عصاي البحر تعتصر/ فصب موجا جائر الوبل

فالشاعر ـ هنا ـ يوظف الشخصية المستدعاة بشكل عكسي يوحي بفداحة الفارق بين نتاج الفعل المشترك بين الشخصيتين (شق البحر بالعصا) بالإشارة المباشرة إلى نتيجة فعله هو، واستدعاء نتيجة فعل الشخصية التراثية استدعاء غير مباشر، اعتمادا على رسوخه في الخلفية المعرفية للمتلقي[٥٨].

فهذه عصا موسى التي يشق بها البحر لتفتح طريقا يمر منه ـ هو ومَن معه ـ إذا بها تشق البحر، فيصبّ موجًا على موجه، موجًا ليس عاديا، إنّما هو موج ظالم، كرخّات مطره.

ويجمع الشاعر في قصيدة (أحزان موسى في العالم الآخر) [٥٩] العديد من أحداث شخصية (موسى) فيتحدث عن العصا:

ـ حدّقوا في ردائي ـ في خطوتي .. في عصاي/ تلك عصاي/ عليها توكأت .. تلك عصاي (أهش على غنمي).

وعن قذفه في اليم:

ـ لم أجئ من زمان غريب/ ها أنا قد تقاذفني اليم طفلا

وعن السامري:

ـ وحين دعا السامري/ أنظر بين وجوهكم السامري/ ومن يرتدي السامري قناعا/ مذ غدا السامري قناعا.

وعن تكليم الله موسى على الجبل:

ـ كيف يا جبل الحب أصعد/ أيا جبل الحب إني الكليم

وعن حدث رفض المراضع:

ـ كيف نبذت المراضع من قبل

كل هذه الأحداث يتخذها منطلقا يعبّر به عن تجربته هو باستدعاء شخصية موسى، وقد أشار عنوان القصيدة (أحزان موسى في العالم الآخر) إلى الشخصية المستدعاة ووشى بفكرة الاستدعاء، فالعالم الذي يحوي حزن موسى هو عالم آخر غير عالمه الذي عاش فيه، حيث توضح لنا أحداث القصيدة أن هذا العالم الجديد هو عالم الشاعر ذاته، ومن ثم تتكشف جدلية العلاقة بين الشاعر والشخصية المستدعاة شيئا فشيئا؛ لتصبح مفردات حياة (موسى) مفردات لحياة الشاعر ذاته في عالمه الجديد/ العالم الآخر [٦٠].

والحق أن الشاعر قد التقط حدث (السامري) في القصيدة وأفاض فيه؛ ليعبّر به عن تلك الشخصية التي تحاول الوصول إلى غرضها بالخديعة والمكر والدهاء، وكيف أن غالب الناس ينخدعون لكل من يريد خداعهم:

ـ وحين دعا السامري/ سعيتم إليه تنادون .. تستبقون .. وتنقسمون/ شظايا ... طرائق/ رحتم تكيدون لي ...

بل إن طائفة منهم غالبا ما تتلبّس السامري ذاته:

ـ أنظر بين وجوهكم السامري .. وتحت ثيابكم السامري/ بأوراقكم ومجالسكم .. أنظر السامري..

ويرتدون قناعه:

ـ ومن يرتدي السامري قناعا .. رداء .. نبيذا

ومن ثم فإن الشاعر يحاول الإفادة من أكثر من حدث من أحداث شخصية موسى ليعبر بها عن تجربته هو.

وقد حدث الأمر ذاته في استدعائه شخصية (نوح) باستعارة بعض أحداث حياتها؛ ليعبّر بها عن تجربته.

فهو يستدعي حدث الطوفان والسفينة في قصيدته (حين امتد الطوفان) [٦١] وقصيدته (أوسمة الفقراء) [٦٢] وقصيدته (الجرذان) [٦٣].

ففي قصيدته (حين امتد الطوفان) يستدعي حدث الطوفان ابتداء من عنوان القصيدة، الذي يشي بالموضوع من دون ربطه بالشخصية المستدعاة، غير أنه يداعب ذهن المتلقّي وذاكرته المعرفية لاستدعاء الطوفان ــ أي طوفان ــ وبعدها تتحدد سمات هذا الطوفان، لتبدأ سطور القصيدة المتتالية في إيضاح هوية الطوفان، وأنه طوفان نوح.

ويبدو أن التعامل مع العنوان بهذه الطريقة ــ وتوظيفه بوصفه مهيئا لذهن المتلقي وذاكرته المعرفية ــ سمة من سمات سويلم في ديوانه، فقد تكرر هذا الأمر عدة مرات مثل قصيدة (الرؤيا) التي يستدعي فيها شخصية يوسف بالإشارة إلى حدث أساس من أحداث حياة الشخصية لكن من دون ربطه مباشرة بالشخصية؛ ليتركه يقوم بدور فاعل في ذهن المتلقي وخلفيته المعرفية عن موضوع الرؤيا، ثم تتولّى سطور القصيدة ومقاطعها إظهار ربط العنوان بالشخصية المستدعاة تباعا.

غير أن الملاحظ أنه يؤول ــ في القصيدة ــ فكرة الطوفان بتجريدها من حقيقتها المعروفة؛ ليعبّر عن تجربته الخاصة، فالطوفان الذي يستدعيه هنا هو الطوفان الذي:

ــ حين يجيء (الطوفان) يجف الضرع / يشيخ الشجر الأخضر/ يلتهم البحر ... الأرض .. الريح .. البشر/ وتنتفخ الأسماك

فالطوفان يبيد الأخضر واليابس، لكنه لم يسلط على أرض السوء والشر، إنّما هي أرض الخير وأرض العشق:

ــ وامتد الطوفان/ أغرق أرض العشق الخضراء

ومن ثم فهو ليس طوفان نوح بنفس ملامحه التراثية، إنّما هو طوفان نوح بالملامح المعاصرة، ويحاول الشاعر أن يؤكد على أن هذا الطوفان ليس هو طوفان نوح بقوله:

ــ أبحث عن نوح ــ في مركبه ــ لا ألقاه

ويتّضح هنا أن الطوفان المقصود هو رمز لكل من يريد أن يبيد الوطن، ويحيل خضرته صحراء جرداء، هو طوفان الانهيار الذي يشمل كل مفردات الحياة.

غير أننا بعد أن صعدنا معه إلى آفاق رحبة في قصيدته إذا به يعيدنا بسرعة للاصطدام بالواقع ــ بكشفه للرمز ــ بقوله:

ــ إني أنتزعك من بين الحيتان/ وطنا/ يتحمل مثلي الموج العاتي/ لا أرغب عنه حتى لو ظل الطوفان.

أما قصيدة (الجرذان) فهو يستدعي فيها طوفان نوح الذي يحمل سفينة النجاة، حيث يغير أحداث القصة ويحوّرها؛ لتتجاوب مع تجربته الخاصة، فسفينة نوح التي تحمل

الخير والنماء، بما تحمله (من كلٍّ زوجين) بهدف إشاعة هذا الخير والنماء، إذ بالشاعر يبدّل ما ينتظر من الخير، إلى شر كبير، فيصيب المنتظرين بخيبة الأمل، كما أن الملاحظ أن اختيار هذه الحيوانات دون غيرها يوحي بكونها رموزا لما يحاول الشاعر إخفاءه، فكل حيوان منها يحوي صفة سوء، استشرت واستفحلت بمجرد نزوله من سفينة النجاة:

ـ فالثعبان كان يعض الثعلب/ والثعلب كان يعض الكلب/ وكان الكلب يعض القط/ وكان القط يعض القرد/ وكان القرد يطارد فوق الرمل الجرذان/ والجرذان/ تهم بنا مثل الطوفان

إن هذه المتوالية من الشر تشير بوضوح للحالة المذرية التي وصل إليها المجتمع المتحدث عنه في القصيدة، فالكل يظهر الشر للكل، ويتربص به، ويحيل التربّص إلى فعل عدواني عبر عنه بالعَضّ.

وقد كانت شخصية (يوسف) من الشخصيات التي استدعاها الشاعر بتوظيف بعض أحداث حياتها، وقد تمثل ذلك في قصيدتي (يوسف أيها الصديق)[٦٤] و(الرؤيا) [٦٥] حيث يعبّر عن قضية (الكلمة) التي يحمل مسئوليتها بوصفه صاحب رسالة، وكيف أنه يرى الكلمة أمانة يحملها، وعليه أن يوصلها مهما كانت الظروف، ومن جانب آخر يعبر عن موقف أصحاب السلطة، الذين يكتمون صوت من يحملون أمانة الكلمة، وما ذلك إلا لجزعهم منها.

والحق أنه يجرّد الأحداث التي مرّت على الشخصية من حقيقتها؛ ليحمّلها دلالات جديدة خاصة به وبتجربته.

فهو في قصيدة (الرؤيا) ـ كما يبدو من عنوانها ـ يستدعي الشخصية بالحدث الأكبر من أحداث حياتها، والذي انبنت عليه كل الأحداث، وتأتي بدايتها مؤكدة على الاستدعاء بالتناص مع القرآن:

ـ صاح .. يا ولدي/ (لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك!!)

ومن ثم ندخل مباشرة في أجواء القصة؛ لنعايش تجربة تؤول هذا الحدث، وتحمّله دلالة تختلف عن دلالته الأصلية ـ وإن كانت تتقاطع معه ـ ليعبّر الشاعر بها عن دلالات خاصة به ـ وبكل صاحب كلمة ـ حيث تحوك الكلمة في صدره، ويريد أن يبوح بها، لكن البوح سيفتك به لا محالة:

ـ في طرف لساني .. بوح .. وظنون/ وعلى جيدي سيف مسنون

لذا فهو يستصرخ عشاق الرؤيا/ الكلمة ــ الذين يعرفونها ويقدرون قيمتها ــ بالكلمات التي تستدعي الشخصية التراثية أن يشيروا عليه:

ــ أفتوني يا عشاق الرؤيا في رؤياي

ومن ثم يتّخذ حدثا مهما من أحداث حياة الشخصية منطلقا للتعبير عن تجربته هو.

وهذا ما طوّره كثيرا في قصيدته (يوسف أيها الصديق) [٦٦] التي عبّر فيها عن تجربته باستدعاء العديد من أحداث شخصية يوسف، وتحميلها أبعادا جديدة تتلاءم وتجربته التي يريد التعبير عنها، وهي كذلك تسير في ركب القصيدة السابقة (الرؤيا) حيث يشير فيها إلى تفاصيل ما تقوم السلطة بفعله مع أصحاب الكلمة، تلك القضية التي أشار إليها في سطر شعري واحد في قصيدة (الرؤيا):

ــ وعلى جيدي سيف مسنون

فإذا به وكأنه يفصّل القول في قصيدة (يوسف أيها الصديق) عن طريق الاستدعاء المباشر، والذي يشير إليه عنوان القصيدة المتناص مع الآية القرآنية.

وبواسطة (التقنّع) بشخصية يوسف، بملامحها الجديدة التي يرسمها الشاعر في القصيدة بتأويل الأحداث؛ لتتناسب وتجربته، وبواسطة المفتتح الذي يحيلنا مباشرة إلى حدث أساس من الأحداث التي تعرضت لها الشخصية، وهو يدخلنا في أجواء التراث باستدعاء الشخصية التراثية، غير أن المُلقَى ليس يوسف الحقيقي إنّما هو الشاعر الذي يرمز لنفسه بالمؤذّن الذي لم يستطع أن يكمل أذان الفجر؛ كي يوقظ النائمين من سباتهم العميق، بسبب طلقة الصياد/السلطة التي صوبها نحو لسانه ليخرسه، ومن ثم ألقي منهكا كجثة هامدة، فألقاه الصياد في البئر:

ــ وأدمى صوتي الصيادُ، لم أكمل أذان الفجر/ ألقى جثتي في البئر .../ ... ... إذا أدمت لساني طلقة الصياد

ومن ثمّ ظل النائمون ــ الذين يحاول إيقاظهم ــ في سباتهم، فقد أُخرس اللسان الذي كان يحاول إيقاظهم:

ــ وراح النائمون يكورون الحلم، يستبقون فوق سحابة الليل

ــ تناسوا موعدا في الصبح

ثم يستدعي الشاعر حدثا آخر من أحداث الشخصية؛ يستكمل به تجربته، تمثل في (التُهْمَة) التي اتُهِم بها يوسف، غير أن التهمة لم تكن من امرأة العزيز ــ وهنا يحدث

التحوير في الأحداث ــ إنّما هي من حرس السلطة الذين تناثروا من حوله، غير عابئين به ولا مكترثين بمأساته:

ــ تناثر الحراس من حولي/ شكوت لهم .. فما سمعوا شكاياتي/ حكيت لهم فما حنوا لمأساتي

والتهمة ــ بالطبع ــ هي أنه حاول أن يكمل الأذان:

ــ تسلقت الجدار الشائك المرصود، أكملت الأذان

غير أن يوسف (القناع) لم يكن فصيحًا فصاحة يوسف (النبي) في الدفاع عن نفسه أمام العزيز، حيث عجز عن الكلام ــ نستعيد هنا طلقة الصياد التي أدمت لسانه وأخرسته ــ ممّا أدى لثبوت التهمة عليه، ومن ثم كان مصيره السجن.

ثم يستعيد حدث بيع يوسف الذي يجعله منطلقا لفكرة عدم امتلاكه زمام أمره، فقد عبّر بقوله:

ــ أباع وأشترى وأباع/ ألهث خلف آلهتي وأربابي

فلم يكن البيع مرة واحدة ــ كما حدث ليوسف النبي ــ إنّما تكرر البيع والشراء عدّة مرات.

ويستدعي كذلك السبع العجاف والخبز المحمول فوق الرأس، والخمر المسقيّ، غير أنه يغير ملامحها؛ لتتناسب وتجربته، فلم تصبح السنون العجاف سبعا بل أصبحت ألفا، ولم تظل الخمر خمرا، إنما أصبحت أفواها وأجسادا، ولم يظل الخبز المحمول فوق الرأس خبزا، إنما أصبح ديدانا تنخر في العظام والجوف والأطراف:

ــ حلمنا (ليتها سبع عجاف) أفتنا في ألف عام/ حلمنا (ليتها خمر نقطرها) بل الأفواه والأجساد/ نعصرها نعتقها ونسقيها/ حلمنا (ليته خبز حملناه) بل الديدان تنخر في العظام/ الجوف والأطراف تنبش رقدة الموت

ويستدعي كذلك قوله (**السجن أحب إلي**) ويحمّله ملامح خاصة بتجربته هو؛ ليوضح سبب تفضيله للسجن، الذي هو أحب إليه (**... من وهم وإخفاق أحب إلي من حرية، في ظل ما يستعبد العقلا .. وما يستعبد القولا**)

والملاحظ أن صورة النائمين الغارقين في سباتهم ــ الذين يكورون أحلامهم ــ قد تكررت عدة مرات في القصيدة:

ــ وراح النائمون يكورون الحلم/ وظل النائمون يكورون الحلم/ لكن النيام يكورون الحلم.

ليشير إلى أن طلقة الصياد التي أخرست صوت المؤذن، جعلت هؤلاء النيام غارقين في سباتهم، ممّا يوحي بإحساس الشاعر بتراجع دوره بوصفه حاملا أمانة الكلمة، وهذا بسبب قهر أصحاب السلطة وزبانيتهم، وهذا ما يوحي به عدم الاستعانة به في تفسير رؤيا العزيز كما حدث مع يوسف النبي:

ـ تململ يوسف الصديق وهو رهين محبسه

ـ فلم يستدعه ـ بعد ـ العزيز يفسر الرؤيا الضبابية

وهذا ما جعل ختام القصيدة ختاما متراجعا لا يرى في الأفق آمالا؛ ذلك أن النيام ظلوا على سباتهم وتكوير أحلامهم، وكأنّهم ظنّوا أن الحلم سوف يحييهم، كما لاذوا بحانات الليالي؛ ليغيبوا عن واقعهم:

ـ تململ يوسف الصديق لكن النيام يكورون الحلم / كأن الحلم يحييهم/ وحانات الليالي أجمل المأوى/ كأن السكر يعني عودة المسلوب تحرير العبيد/ ويقظة النّوام ..!

ويلاحظ ـ كذلك ـ أن الشاعر يختتم القصيدة بعلامة التعجب التي توحي ـ من منطلق كونها إشارة دالة ـ بعدم رضاء الشاعر عن هذه النهاية التي عجز فيها عن إيقاظ النوّام الذين ظلوا في سباتهم مغيبين عن واقعهم(٦٧) وهكذا فإن الشاعر يستدعي الشخصية بشكل عكسي ويتلبسها؛ ليعبّر بإكسابها ملامح عصرية (عصرنتها) ـ هي عكس ملامحها التراثية ـ تكسب النص دلالة مضادة لدلالته التراثية، ممّا يؤدي إلى (تفكيك المتناص معه وتسييقه في الموقف النصي)(٦٨).

وأشير ـ هنا ـ إلى أن هذا المستوى من استدعاء الشخصيات ـ الذي يعتمد على توظيف بعض أحداث حياتها ـ قد تم في العديد من القصائد(٦٩).

أما عن مستوى استدعاء الشخصية ببعض أقوالها فقد وظفه الشاعر في العديد من قصائد الديوان، حيث (ينفتح) النص على بعض نصوص الشخصية المستدعاة، ممّا يؤثر في تكوين نسيجه الداخلي، إذ يصبح حضور النص التراثي في النص الشعري حضورا بانيا لدلالته بمعنى أنّ (النص الشعري يقيم علاقات تكاملية بينه وبين المتناص معه لا غنى لدلالته الكلية عنها) (٧٠).

وقد جاء هذا المستوى من التوظيف بأشكال متعددة، منها اقتباس الكلمات بنصّها من دون إحداث أي تحوير فيها، وربما يعود ذلك لاقتناع الشاعر أن هذا الاقتباس كاف في استدعاء الشخصية المعبرة عن تجربته في القصيدة، مثلما حدث في استدعاء مقطع شعري من مقاطع أبي نواس في قصيدة (غزلية) (٧١):

ولم يكن هذا المستوى من التوظيف للمقولة يهدف إلى مجرد التسجيل أو المحاكاة للنص التراثي، إنما يهدف إلى إغناء الدلالة الشعرية المنتجة باستدعاء الشخصية عن طريق تفجير الطاقات الكامنة في النص المستدعَى(٨٠).

وأحيانا لا يورد الشاعر النص التراثي كما هو أو يحوره كي يتلاءم وتجربته، إنّما يكتفي بالإشارة إليه، وإدخاله في خضم تجربته، ويحدث هذا الأمر تركيزا وتكثيفا للدلالة المنتجة بأقل قدر ممكن من الكلمات المستدعاة، وهذا ما حاول سويلم استثماره، وبدا أثره واضحا في قصيدته (بلادي) (٨١). التي يفتتحها بقوله:

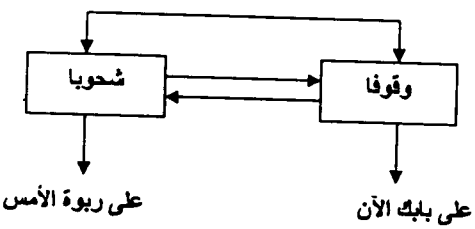
ـ وقوفا على بابك الآن

ليستدعي عالم امرئ القيس وشخصيته، بتكرار نفس الكلمة المشهورة عنه في قوله:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل(٨٢)

والحق أن الشاعر لم يكتف بمجرد إيراد الكلمة في بداية القصيدة، إنّما يتخذها منطلقا لتجربته هو، بإيراد كلمات تتوازى معها موسيقيا مثل كلمة (شحوبا) في السطر الثالث.

ـ وقوفا على بابك الآن/ هل تضعين المساحيق ـ ما زلت ـ / أم أن وجهك أعيا الأطباء حين اعتراك الوهن/ شحوبا على ربوة الأمس/ هل تندبين التوابيت ـ مازلت ـ تحتملين المحن.



ثم يتجه الشاعر إلى الإشارة إلى بعض نصوص (زهير بن أبي سلمى) من غير أن يوردها تامة أو حتى محورة، إنّما يكتفي بالإشارة إلى النص هذه الإشارة التي تستدعي الشخصية، ثم يتخذ هذه الإشارة منطلقا للتعبير عن تجربته.

فهو يستدعي الشخصية بالإشارة إلى (أم أوفى) معشوقة زهير في قوله:

ـ أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم(٨٣)

غير أنه يدخلها في تجربته بقوله الذي ربما يوجهه لزهير ذاته:

ــ أترى (أم أوفى) تقابل عاشقها اليوم بالشوق/ أم أن عاشقها قد تغرب/ حتى إذا عاد ... أخطأ لون السنين.!

ثم يتساءل مستنكرا:

(كيف تغلق أبوابها الآن دوني/ ــ إذا جئت ــ نفقد حكمتنا.. ونُجَن)

لنكتشف أن (أم أوفى) معشوقة (زهير بن أبي سلمى) هي ذاتها معشوقة الشاعر، لكن المعشوقة ــ بدلالتها الجديدة المنتَجة في النص ــ أصبحت رمزا للوطن الذي يجور عليه ويغلق أبوابه دونه.

غير أن الشاعر يعبّر عن حبّه وعشقه الذي يستمر حتى النهاية بمخاطبته لأم أوفى/الوطن:

ــ سيدتي/ إنني جئت .. لا تسلميني لأيدي الهزيمة/ جوري كما شئت (أنت العزيزة)/ لا تفقدي الآن شوق المحارب/ إني وقّعت بالموت ــ من زمن ــ / كي تعيشي/ وإن جار قلبك/ ــ أنت الحبيبة ــ رغم المحن ــ

إن هذه الجملة الاعتراضية (رغم المحن) التي يختم بها القصيدة تعبّر عن شعوره تجاه وطنه الذي استقر في هذه القصيدة، بعد أن مرّ بمرحلة من الاضطراب في قصائد سابقة، هذا الشعور الذي يؤكد حب الوطن حتى لو وُجد ما يعرقل هذا الحب ويضعفه، ومن هنا نلاحظ أن هذه النصوص المستدعية للشخصيات التراثية قد انسربت في شبكة العلاقات الدلالية للديوان، وأصبحت تؤدي وظيفة دلالية تختلف بالطبع عن وظيفتها التي تؤديها في نصها الأصلي.

أما عن مستوى استدعاء الشخصية من خلال المدلول العام لها فإن الشاعر لا يستعير أي ملمح من ملامح الشخصية لا صفة من صفاتها ولا أحداث حياتها ولا أقوالها، إنّما يستعير المدلول العام لها، الذي يصبح إطارا عاما يحاول الشاعر ملأه بالملامح المعاصرة، التي لا ينطبق أي منها على الشخصية المستدعاة، ومن ثمّ تصبح الشخصية بمثابة خلفية رمزية للقصيدة.

نحن إذن لا نواجه شخصية تراثية مواجهة مباشرة، إنّما نواجه مدلولا عاما لها يوظف لإنتاج دلالة جديدة مختلفة بلا شك عن دلالتها المنتجة مع الشخصية المعبّر عنها بهذا المدلول العام.

ومن ذلك قصيدته (سندباد) [٨٤] هذه القصيدة التي يستعير فيها الشاعر شخصية (السندباد) لا بصفاتها ولا أقوالها ولا أحداث حياتها، إنّما باستعارة المدلول العام لها، وهو مدلول الرحلة والمغامرة بهدف كشف المجهول أو البحث عن نفسه الضائعة، فالشاعر ــ هنا ــ يريد أن يهرب من واقعه الذي ضاعت فيه روحه الحقيقية:

ــ يحدث أن يخمد في داخلي الشعر/ أحس العالم في قلبي صحراء/ لا يتجدد فيه الضوء/ ولا يهطل فيه المطر/ ولا تصطرع وحوش جائعة/ ... / تتلبسني أوجاعي .. أهرب منها/ أقف على شاطئها../ تحملني أول باخرة تقبل لا أعرف وجهتها.

هذا هو المدلول العام لشخصية (السندباد): رحلة للبحث عن المجهول، من دون وجهة محددة:

ــ يجعلني ألهث محموما/ خلف الشعر/ وخلف المجهول/ وخلف بحار ليس لها شطآن

ومن ثمّ يستدعى الشخصية بمستوى المدلول العام لها، ويجعل هذا المدلول إطارا يملؤه ملامح تفصيلية معاصرة لمغامرته هو، التي حاول البحث من خلالها عن جذوة الشعر التي خمدت في داخله، فلم تشتمل القصيدة على أي من ملامح السندباد ــ ذاته ــ باستثناء هذه الدلالة العامة على المغامرة وارتياد المجهول، وبهذا تصبح الشخصية المستدعاة رمزا عاما يلقي بظلاله الإيحائية على الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر، الذي ربما لاحظ وجود رحابة في الشخصية المستدعاة تمكّنها من استيعاب ما يعتمل بداخله من مشاعر تولد البحث عن الشعر والمجهول والبحار التي لا شطآن لها.

وهذا ما نلاحظه كذلك في قصيدة (مكابدة الذاكرة) [٨٥] التي يستدعى فيها شخصية (عنترة) باستدعاء جانب من المدلول العام لها، حيث كان فارسا عبدا يساق للحروب سوقا بسبب عبوديته، وهو في الحقيقة المستحق للحرية.

فالشاعر يوظف هذا المستوى من مستويات الاستدعاء، ويعبّر به عن تجربته، فيجعل هذا المدلول إطارا يملؤه بالملامح المعاصرة، معتمدا على المدلول العام لشخصية (عنترة) فهو الفارس الغائب الذي يسأل عن عودته للديار:

ــ الفارس الغائب ــ في فولاذه ــ / مازال في البحار .. في القفار/ يسأل عن عودته للديار

لكنه يريد أن يعود فارسا جديدا بعد أن نال حريته، ولم يعد عبدا يدفعه ساداته للمخاطر دفعا:

ـ هذا أنا ألقيت سيفي جانبا .. لم أعد المرتزق القديم/ أساق للحروب سوقا/ وإنما .. جئت بحبي كله .. شوقا.

ومن ثمّ تتحول الشخصية المستدعاة إلى رمز عام للقصيدة، غير أنّه يشير إشارة مباشرة ـ في نهاية القصيدة ـ إلى مغزى المدلول العام للشخصية المستدعاة بقوله:

ـ ولم يعد عنتر .. عبدا/ أمسيت يا حبيبتي عرينك القوي.. ملكك الرحبا/ فلو أموت دون حب .. استرحت قلبا/ ولو أعيش عشت سيدا.

ولا أدري إن كانت هذه الإشارة المباشرة قد أثّرت سلبا على استدعاء الشخصية، وتحولها إلى رمز عام للقصيدة، خاصة أن أحداث القصيدة تشي بما أشار إليه ـ بشكل مباشر ـ فربما أفسدت الاستدعاء ذاته.

ويلاحظ أن الشاعر ـ فيما مر ـ كان يستدعي ملمحا واحدا من ملامح الشخصية المستدعاة، فإما أن يستدعي صفة من صفاتها، وإما أن يستدعي بعض أحداث حياتها، وإما أن يستدعي بعض أقوالها، غير أننا نلاحظ أنه لم يقتصر في بعض القصائد على استدعاء ملمح واحد، إنّما يستدعي الشخصية بأكثر من ملمح من ملامحها.

وهذا ما ورد في قصيدة (أبو نواس يعود) التي يستدعي الشخصية فيها بإيراد بعض أحداث حياتها التي تمثل مفارقة كبرى من الخمريات والزهديات، فقد بنى قصيدته على هذه المفارقة في جانبيها، كذلك يتم استدعاء الشخصية بإيراد بعض أقوالها في المرحلتين، من مثل قوله (أبي نواس) في مرحلته الأولى (مرحلة الخمريات)

ـ ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر[٨٦]

وقوله في مرحلة الزهديات:

ـ إلاهنا ما أعدلك / مليك كل ما ملك / لبيك قد لبيت لك[٨٧]

والملاحظ أنه قد أورد هذه الأبيات بنصها من غير تحوير، ربما لاقتناعه بأنها تعبر عمّا يريده، ولذا يكتفي بإيرادها كذلك.

كذلك قصيدة (العودة إلى الجمل المفيدة) التي يستدعى فيها شخصية (الحجاج) بتوظيف بعض صفاته وهي الشدة والسطوة وغيرهما، وبعض أقواله بإيراد قولته المشهورة **(إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها)** بعد تحويرها؛ لتعبر عن تجربته الخاصة ورؤيته تجاه كل حجاج في عصره:

ـ لوّح لي بسيفه الحجاج / أسقط رأسي ـ لم يحن قطافها ـ

كذلك قصيدة (أحزان عروة بن الورد)[٨٨] التي يستدعى فيها شخصية (عروة) بتوظيف عدّة جوانب من ملامحها ــ إضافة إلى هذا الاستدعاء المباشر بواسطة عنوان القصيدة [٨٩]ــ حيث يوظف بعض أحداث حياتها مثل إنكار القبيلة له وطردها ومطاردتها إياه، فأصبح هائما في الصحراء يغني بشعره للفقراء مثله:

ــ أنكرتني القبيلة منذ ولدت/ طاردتني القبيلة .. ضج بي الشعر والشعراء/ رمتني القبيلة بالشرك .. والإفك/ تطلب رأسي/ .../ جئت رث الثياب فقيرا/ أغني بشعري لمن هام مثلي في الصحراء.

كذلك يورد بعض أقواله بتحويرها؛ لاتخاذها منطلقا للتعبير عن تجربته:

ــ حسبي (أقسم جسمي بين الجسوم/ وأحسو برودة مائي ... من أجل عينيك

مستدعيا قوله:

أقسّم جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد[٩٠]

وهذا ما نلاحظه ــ كذلك ــ في استدعائه شخصية الخنساء في قصيدة (الخنساء توصي أبناءها الأربعة) [٩١] واستدعاء شخصية (إيزيس) في قصيدة (كتابة فوق ورق البردي) [٩٢] بإيراد بعض صفاتها وبعض أحداث حياتها، واستدعاء شخصية (بلقيس) في قصيدة (بلقيس)[٩٣] بالطريقة ذاتها، واستدعاء شخصية (قيس بن الملوح) في قصيدة (أحلام قيس بن الملوح) [٩٤] التي استدعاها ببعض أحداث حياة قيس في علاقة قيس بليلى:

ــ ها أنت تشقين خباءك حينا .. وتطلين/ ها أنت تعودين إلى صمتك .. تبكين/ وأنا .. أقبع فوق الربوة أرصد ما تبغين.

وبواسطة أحداث أخرى مبثوثة في القصيدة يعبّر عن تجربته الخاصة، ويتّخذها منطلقا للتعبير، كذلك بإيراد بعض أشعار قيس بن الملوح التي أوردها بنصّها ــ باستثناء بعض الكلمات فقط ــ ربما لاقتناعه بأنها كافية للتعبير عن تجربته، حيث تعبر عن بعض صفات الشخصية المستدعاة:

ــ فإني لأخشى أن أموت فجاءة/ وفي النفس حاجات إليك كما هيا/ وإني لينسيني لقاءك كلما/ لقيتك يوما أن أبثك ما بي.

كذلك يستدعي قوله:

ـ فوالله ثم الله إني لدائب/ أفكر ما ذنبي إليك فأعجب/ ووالله ما أدري علام قتلتني/ وأي أموري فيك يا ليل أركب/ أأقطع حبل الوصل فالموت دونه/ أم أشرب رنقا منكمو ليس يشرب/ أم أهرب حتى لا أرى لي مجاورا/ أم أصنع ماذا أم أبوح فأغلب[٩٥].

(٧) أنماط توظيف الشخصية التراثية:

إن النّاظر المتأمل لأنماط استدعاء وتوظيف الشخصية التراثية ليلاحظ وجود عدة مستويات من أنماط الاستدعاء، أحد هذه المستويات يوظف فيها سويلم الشخصية بوصفها عنصرا في صورة جزئية، ومستوى آخر يجعل الشخصية المستدعاة معادلا لبعد من أبعاد التجربة، ومستوى ثالث يجعل الشخصية المستدعاة محورا للقصيدة تدور حوله كل عناصرها ومكوناتها الأخرى.

أما المستوى الأول من أنماط الاستدعاء للشخصية وهو جعلها عنصرا في صورة جزئية، فقد تكون هذه الصورة تشبيهية أو استعارية، أما الصورة التشبيهية فيذهب الدكتور علي عشري زايد إلى أن استدعاء الشخصية التراثية بواسطتها يعد أقل أنواع الاستدعاء فنية وأهونها شأنا، حيث تبدو فيها الشخصية كما لو كانت مفروضة على سياق القصيدة من الخارج، ولا يربطها بها سوى أداة التشبيه.

ويبدو أن هذا الحكم قد انبنى على نصوص معينة لاحظ الدكتور زايد أن الصورة التشبيهية فيها لم تفلح في استدعاء الشخصية التراثية بشكل جيد[٩٦].

غير أن هذا الحكم وإن كان يصدق على بعض نصوص الشاعر، فإنه لا يصدق على كل نصوصه، صحيح هو يستدعي شخصية (المسيح) بواسطة الصورة التشبيهية، المعتمدة على مجرد جعل الشخصية طرفا في صورة جزئية في قصيدته (أما بعد)[٩٧].

ـ كان بهيئته الهمجية خلف السور/كان مخاطبا البلهاء والعرافين/ يبدو في أعينهم مثل مسيح يقدم في موعده.

ويبدو من هذا الاستدعاء أن التشبيه لم يتح الفرصة للشخصية لتشع بدلالتها التراثية أو تحمل بدلالات معاصرة؛ لأنها لم تكن منبثقة من صميم التجربة، ممّا يجعلها قاصرة عن التعبير عن تجربة الشاعر، فيقتصر حضورها على إشاعة جو الأهمية لهذا القادم المنتظر.

كما أنه يستدعى شخصية (شهريار) في قصيدة (المشنقة) [٩٨] بنفس مستوى الاستدعاء، حيث يجعل الشخصية المستدعاة طرفا في صورة تشبيهية يقول فيها:

ـ آكل وأنام/أمارس الطقوس ما بين التصاق الجسدين/أو أرتوي كشهريار من فراغ القص

والملاحظ أن هذا المستوى من الاستدعاء ـ الاقتصار على مجرد جعل شخصية (شهريار) طرفا في الصورة التشبيهية، وعدم تحميلها دلالات تجعلها معبرة عن تجربة الشاعر ـ قد أدى إلى عدم انصهارها في وهج التجربة بالقدر الذي يجعلها تشع بدلالتها المعاصرة.

غير أننا نلاحظ أن هناك العديد من الشخصيات التراثية التي تم استدعاؤها بواسطة مستوى الصورة التشبيهية، ومع ذلك لم تكن مفروضة على سياق القصيدة من خارجها أو ينتهي دورها بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه، وبين المقابل الواقعي الذي يمكن رد كل طرف من أطراف الصورة التشبيهية إليه ـ كما يذهب إلى ذلك الدكتور زايد ـ وهذا ما يمكن التمثيل له بقصيدة (نهاية بكائية إلى كليب بن ربيعة) [٩٩] التي يستدعي فيها الشاعر شخصية المسيح بالصورة التشبيهية بقوله:

ـ كأننا ننصت للمسيح خلف حائط البكاء

التي يعتمد فيها على (التشبيه التمثيلي) الذي لا يكتفي بالتشبيه المطلق بالمسيح، إنما ينزع وجه الشبه من متعدد فيشير إلى بكائه في ظرف معين ومكان معين/ حائط البكاء، يحيلنا إلى جو روحاني خاص، يحدث علاقة فنية عميقة بين طرفي التشبيه، فيكسب الاستدعاء بهذا الشكل نوعا من الغموض الفني المستحب.

كما أن النظر لهذا التشبيه ـ المستدعي للشخصية ـ مرتبطا بسياقه يؤكد دور الصورة التشبيهية في إشاعة حيوية الاستدعاء على النمط الموظف [١٠٠]. ومن ثم لا يمكننا أن نسلم بحكم الدكتور علي عشري زايد حكما قاطعا على مجمل الاستدعاء للشخصية التراثية بواسطة الصورة التشبيهية.

أما قول سويلم في قصيدة (قراءة أخرى في عينيها) [١٠١].

ـ أسأل قلب الريح / وموج النيل/ ودمعة إيزيس/ وسنبلة الحقل/ أسأل كل الشهداء وكل الأحياء.

فإنه يستدعي به شخصية (إيزيس) بتوظيفها طرفا في صورة استعارية ـ هذه المرة ـ هذه الصورة التي ربما تكون أكثر التحاما ـ إلى حد ما ـ بكيان القصيدة، حيث

تتداخل الصورة في تجربة الشاعر بشكل قد تحول دونه أداة التشبيه في الصورة التشبيهية ــ أحيانا ــ ويؤكده هذا التوالي للمعطوفات الاستعارية، فهو يوجه السؤال لـ (قلب الريح و موج النيل و سنبلة القمح) حيث تتماهى معها دمعة إيزيس، وتنصهر في بوتقتها.

كما يرتبط هذا الاستدعاء الذي اقتصر من صفات الشخصية على فكرة الدموع بعنوان القصيدة (قراءة أخرى في عينيها) مما يشي بأنه سيقرأ دموع إيزيس قراءة أخرى، هي القراءة التي تدخل الشخصية في أتون تجربته هو، حيث تنصهر في وهج التجربة، على الرغم من عدم احتلال الشخصية مكانا بارزا في تجربته في القصيدة، وهذا ما لاحظناه في القصيدة؛ ذلك أن الشخصية التراثية لم تتجاوز بإيحاءاتها هذا الجزء البسيط من تجربة الشاعر، لتشع على بقية القصيدة، وربما يعد هذا الأمر من خصائص الصورة الاستعارية.

ويمكننا ملاحظة هذا المستوى من استدعاء الشخصية التراثية ــ عن طريق جعلها عنصرا في صورة جزئية ــ في العديد من قصائد الديوان[١٠٢].

الشخصية معادل لبعد من أبعاد التجربة

يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية المستدعاة بمستوى مختلف من الاستدعاء فيحملها بعدا من أبعاد تجربته في القصيدة، بحيث تتآزر الشخصية المستدعاة مع شخصيات أخرى مستدعاة أو وسائل فنية أخرى في التعبير عن بقية أبعاد التجربة الفنية في القصيدة.

وهذا ما نلاحظه في العديد من قصائد ديوانه منها قصيدة (أين المفر)[١٠٣] التي يستدعي فيها ثلاث شخصيات تراثية هي شخصية (النبي موسى) وشخصية (طارق بن زياد) وشخصية (ذي القرنين) ويحمّل كل واحدة منها بعدا من أبعاد تجربته، بحيث تتآزر الشخصيات الثلاث في التعبير عن أبعاد تجربة الشاعر.

فهو يستدعي شخصية (موسى) للتعبير عن عدم امتلاكه قوة خارقة يحقق بها آماله في زمن انتهى فيه عصر المعجزات، ولم يصبح لديه سوى إرادته:

ــ ريشة بيكاسو على الخليج/ تذوب في نشيج / ثيران مدريد بلا مصارعين/ تسابقت تناطح المضيق/ فالعباب/ ملاءة حمراء وسط حلبة الرمال/ ليست معي عصا تشق ذلك العباب.

ويؤكد على هذه الفكرة باستدعاء الشخصية ذاتها في جزء آخر من القصيدة:

ـ لا وقت للخيال والمقامرة / لا وقت للمفاخرة/ الجبل العريق في سيناء لن يـدك مرتين/ ولن يكون في زماننا نبي.

وهكذا يؤكد ما يربو إليه، فبتوظيف لا النافية للجنس وتكرارها في شطرين متواليين يُحدث التوازي بين الكلمة الأخيرة في كل منهما (المقامرة و المفـاخرة) ربطـا قويـا بينهما؛ ليكون هذا الربط مهيئا مناسبا لاستدعاء الشخصية؛ ليختم المقطع بإقرار مباشر بعدم وجود الشخصية المستدعاة وجودا واقعيا.

كذلك فهو يستدعى شخصية (طارق بن زياد) بتوظيف قولته المشهورة: **(البحر من ورائكم والعدو من أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر)** ليعبّر عن أنه لا مفـر من خوض المعركة، تماما مثل ما فعل طارق بن زياد وجيشه، فخاض المعركة التي لم يكن منها مفر:

ـ البحر من ورائكم /والموت .. لو يذلنا التيار/ وذلك العدو من أمامكم/ يمد فـي حصونه مأدبة المكابرة.

فهو ـ هنا ـ يستدعي الشخصية من خلال مقولتها المشـهورة، ويحـوّر المقولـة بإدخال عنصر خارجي عليها ـ هو قوله (والموت) ـ إدخالا مباشرا، ومعتمدا كـذلك على الجملة الاعتراضية ـ لو يذلنا التيار ـ التي اعترضت توالي المعطوفات (البحـر والموت والعدو).

ومن ثم يتآزر استدعاء الشخصيات المتعددة في محاولة إكمال الجوانـب المختلفـة للتجربة، حيث يشير إلى أنه مضطر لأن:

ـ يصارع الثيران دونما عصا ولا ملاءة

ويقيم مفارقة مع كلمات طارق بن زياد:

ـ ماذا إذن تجدي بنا الحكاية المعادة/ والبحر من ورائنا يثور/ والمعتدي العنيد .. في حلوقنا توعد مرير.

وهو الأمر ذاته الذي يسير على نهجه في قصيدة (رحلة في عـالم الطقـوس) [١٠٤] **التي تتآزر فيها شخصيات (شهرزاد) و(شهريار) و(قابيل) و(الإسكندر) و(أبي الهـول) في حمل الأبعاد المختلفة لتجربته، فتصبح كل شخصية معادلا لبعد من أبعاد التجربة.**

فعلاقته ببعض هذه الشخصيات وتلبّسه ببعضها الآخر يوجهان سير القصيدة نحـو تحقيق الإيحاء بتجربة الشاعر فيها، في الوقت الذي يتناص فيه ـ في بداية القصيدة ـ مع القصص القرآني بقوله في شطرها الأول:

ـ وجاء من أقصى المدينة

ليخرجنا منذ الشطر الأول من الواقع ليدخلنا في أجواء عالم مختلف.

فعلاقته بشهرزاد على طول القصيدة التي يقول في بعض مقاطعها:

ـ طرقت باب شهرزاد من جديد/ لعلني ـ إذ تفتح الأبواب ـ / أصبحت ليل الصمت والسكون / لكي يطوف ساعة ويقبل الصباح / لعنت ـ ألف مرة ـ ولذت بالفرار.

ومنازلة قابيل له وقتله إياه:

ـ نازلني قابيل في الصحراء / قتلته .. عدت بحبي .. فزت بالتميمة.

(ويلاحظ هنا اختلاف الضمائر بين قوله (نازلني) و(قتلته) فهو ينسب فعل المنازلة ـ على الرغم من حمله لمعنى المشاركة التي توحي بها صيغة المفاعلة ـ لقابيل ليدل على أنه لم يكن بادئا بالشر، إنما الباديء هو قابيل، فالقصيدة كلها تشير لحبه للآخرين وعدم إظهار أو إضمار الكراهية لهم، غير أنه يخرج عن إطار الأحداث المعروفة عن الشخصية ليبدلها فتتناسب وهذه الشخصية الجديدة ـ المتشبثة بالحياة بين ربوع القصيدة لأقصى درجة ممكنة ـ فيكون القتل من نصيب المعتدي / قابيل لا من نصيبه هو.

تحمل ـ علاقته بالشخصيات بهذا الشكل ـ بعض جوانب تجربته في القصيدة، في الوقت الذي تشع فيه الشخصية المستدعاة بما تحويه من إيحاءات ـ وبما أضيف إليها من إيحاءات جديدة ـ على القصيدة بنورها.

كما أن تلبّسه بشخصية الإسكندر الأكبر، واستمداده من قوتها في قوله:

ـ هذا أنا الإسكندر الكبير/ أزحزح النجوم في مدارها .. وأدفيء الشتاء/ وأرفع المنارة الشماء.

كذلك شخصية أبي الهول التي استمد من صفاتها:

ـ أنا أبو الهول العظيم قاهر العنقاء/ صرعتها ... تابعتها/ أسقطت كل نخلة .. أحرقتها من قبل أن تولد أو تموت/ تخافني آشور .. والمدائن المعلقة/ أدك فوق الجثث المنائر الفرعاء/ من أجل أن أبقى إله الأرض في الفضاء.

قد حمل جانبا مهما من جوانب تجربته بإكمال جوانب الصورة المرسومة في القصيدة.

ومن ثم تتآزر كل شخصية من الشخصيات المستدعاة في حمل بعد من أبعاد التجربة؛ ليكون النتاج تجربة متكاملة سواء بالشخصيات المستدعاة وحدها، أم بها وبغيرها من الوسائل الفنية.

وهذا المستوى من الاستدعاء هو ما يمكن ملاحظتَه في العديد من قصائد الديوان مثل قصيدة (خمس صلوات في المسجد الأقصى) [١٠٥] حيث يستدعي شخصيات (العذراء وعمر بن الخطاب وصلاح الدين الأيوبي وعيسى ومحمد ويهوذا) ويحمل كل شخصية منها بعدا من أبعاد تجربته.

وقصيدة (كتابة فوق ورق البردي) [١٠٦] التي يستدعي فيها شخصيات (آمون وإيزيس وآتون وأوزوريس ورع) حيث تعد كل شخصية معادلا تراثيا لبعد من أبعاد التجربة، تتآزر جميعها في حمل التجربة الكلية للشاعر في قصيدته.

كذلك قصيدة (من أوراق شجر الدر) [١٠٧] ــ التي يستدعي فيها شخصيات (شجر الدر والسندباد وابن لقمان ونجم الدين أيوب والمعز) ويحمل كل شخصية بعدا من أبعاد تجربته ــ وغيرها من القصائد[١٠٨].

كما يوظف الشاعر الشخصية في بعض القصائد بمستوى آخر من مستويات الاستدعاء فيتعامل معها بوصفها إطارا كلّيا للقصيدة ومحورا لها، بحيث يقوم بإسقاط أبعاد تجربته الشعرية على ملامحها الفنية.

وقد حدث ذلك ــ تمثيلا ــ في قصيدة (إيزيس)[١٠٩] التي يشي عنوانها بالشخصية التراثية المستدعاة، وهي شخصية إيزيس، التي يحمّلها الشاعر أبعاد تجربته الشعرية، ومن ثمّ تصبح الشخصية محورا للقصيدة بمعايشة الشاعر لها من بداية القصيدة حتى نهايتها، وإضفاء ملامح تجربته عليها.

فهو في البداية يشير إلى توحده معها للدرجة التي تجعله يقول:

ــ أسكن عينيك ... فلا تنهمري في عيني

ــ أسكن عينيك ... فقولي للخوف وداعا

وبعد أن يقيم علاقته بها يبدأ في الارتحال معها عبْر رحلتها التي بدأت بالحب ثم الفقد ثم التجول والارتحال للبحث.

فالحب في قوله:

ــ موعدنا خلف التل المبتل/ وموعدنا العش الأخضر والحب/ هذا وجهك يهمس في طرقاتي

والفقد في قوله:

ـ يخلع أثواب الفقد يلملمني

والتجوّل في قوله:

ـ يتجول وسط سمائي ـ صقرا ـ يحملني

والرحلة في قوله:

ـ يأتيني قلبك أرحل معه/ ونرحل في النهر/ أرحل ويفاجئني النهر إلى أين ذهبت

ثم يشي الشاعر بشخصيته التي يتضح أنها شخصية (أوزوريس) الذي تحمّلت (إيزيس) العناء الشديد في سبيل البحث عنه، ومن ثم يدعوها إلى لملمة أشلائه:

ـ أسكن عينيك .. فلا تنهمري في عيني/ لمي أشلائي من طرقات الخوف/ رشّي ماء من نهرك/ يتخلق جسدي.

ويختم قصيدته داعيا (إيزيس) بدعوته التي بدأ بها قصيدته، وامتدت على امتداد القصيدة:

ـ فازدهري في تربة عمري/ وامتدي/ لا تنهمري في عيني

وهكذا تمثّل شخصية (إيزيس) محورا للقصيدة حملت أبعاد التجربة الشعرية للشاعر.

وقد سار الشاعر على النهج ـ نفسه ـ في قصيدة (إيزادورا)[١١٠] التي يجعلها محورا لقصيدة تحمل أبعاد تجربته من بدايتها:

ـ وتشهدين الحلم في عيني والعزاء

ليشير إلى توحّد بها بتقديمه القرابين لها كي ترضى عنه:

ـ أحبو إليك ـ فارسا ـ / أصنع من عظامي خوذة ودرعا/ حملت قرابيني إليك منذ عانقت قصائدي.

حتى يحدث التوحّد بها بأقصى درجاته:

ـ أحتويك ... أحتويك/ تدخلين عالمي ... وتمرحين/ تحت جلدي .. في دمي/ وفي عظامي .. تذبحين.

فمن خلال التداخل بين فعلي (المرح والذبح) تحت الجلد وفي الدم والعظام، يمكن أن يقرأ المقطع السابق بطريقتين تنتج كل واحدة منهما دلالة مختلفة، الأولى:

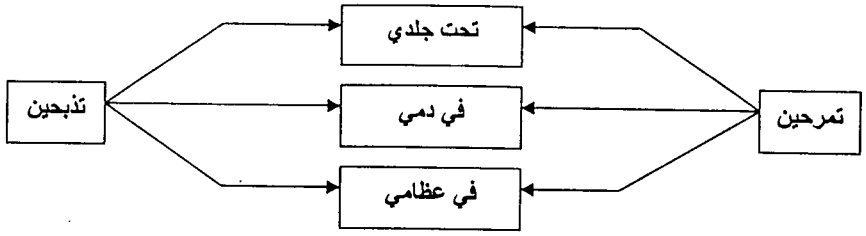
ـ وتمرحين /تحت جلدي .. في دمي/ وفي عظامي

فيكون الفعل الحادث تحت الجلد وفي الدم والعظام هو فعل المرح.

الثانية:

ـ تحت جلدي .. في دمي/ وفي عظامي تذبحين

فيكون الفعل الحادث هنا هو الذبح كي يختلط الدم بالدم فيتحقق الاتحاد:



ويشير في النهاية كذلك إلى حقيقة شخصيته، فهو (السندباد) الذي ارتحل معها إلى المجهول:

ـ كوني لسندباد/ عناده .. شقاءه/ موعده المحدد .. البسمة/ شهوة اللقاء والوداع/ كوني له اللوتس والشوك/ وخطو الصمت والصراخ.

فمن خلال فعل الأمر (كوني) الداعي لأداء الشيء أداءً مباشرا لا مواربة فيه، يكمل الشاعر دائرة التوحد بالشخصية، فهو يدعوها لتصبح (العناد والشقاء والموعد والبسمة وشهوة اللقاء والوداع واللوتس والشوك وخطو الصمت والصراخ) أي أنها تصبح بالنسبة له حياته كلها، وحينما تكون الشخصية المستدعاة هي رمز العشق وتصل التوحد بها لهذه الدرجة، يمكننا إدراك مدى العشق الذي يلف حياة شاعرنا، فهو عاشق في عناده، عاشق في شقائه عاشق في وداعه ...

وقد مثلت قصيدة (إسراء) أنموذجا كذلك لهذا المستوى من الاستدعاء للشخصية وتوظيفها محورا للقصيدة، تحمل أبعادها المختلفة، فالشاعر يستدعي في القصيدة شخصية (محمد) صلى الله عليه وسلم صاحب الإسراء، الذي يدل عليه عنوان القصيدة، ويسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته.

فهو يستدعي (محمدا) بحادثة الإسراء للتعبير عن تجربته الخاصة في قصيدته التي تصور في مضمونها حال أطفال الحجارة بما فيه من خوف ورعب وضياع، مستغلا فكرة الإسراء، بتلبّس شخصية النبي محمد واستحضار حالته وقت الإسراء ورحلته مع جبريل إلى بيت المقدس، وقد ذهب معه فعلا؛ ليرى ما آل إليه حال أبناء المكان من الضياع والتشريد والعذاب:

ويوظف الشاعر الطريقة ذاتها ــ طريقة الحديث عنها بصيغة ضمير الغائب في استدعاء الشخصية التراثية ــ غير أنه يحتفظ لها بملامحها التراثية كاملة ومقابلا بينها وبين ملامحه الخاصة بتجربته هو.

وهذا ما نلاحظه في قصيدة (الجديد) [١١٣] التي يستدعي فيها شخصيات ثلاث هي (عنترة) و(هند بنت عتبة) و(عائشة بنت أبي بكر) محتفظا لها جميعا بطابعها وملامحها التراثية، بإيراد أشهر ما في ملامح هذه الشخصيات ومقابلا بينها وبين ملامحه هو:

ــ يزهو عنترة بسيفه/ تزهو هند بكبد الفارس/ تبكي عائشة حديث الإفك

فالشاعر يستدعي الشخصيات عن طريق العلامات الفارقة في حياتها، هذه العلامات التي تعد أفعالا حقيقية لا خيالات أو أوهام أو أحلام، حيث يشرك عنترة وهند في فعل الزهو، وإن كان مصدر الزهو عند كل منهما مختلفا، فعنترة يزهو بسيفه الذي منحه (وجودا) حقيقيا في الوقت الذي كان كل شيء حوله يرفض هذا الوجود، وهند تزهو بعد أن انطفأت نار الثأر بداخلها، أما عائشة فلم يكن الحدث معها داعيا ــ بحال ــ إلى الزهو، إنما يستدعي فعل البكاء الذي يرى فيه الشاعر إيجابية تستدعي بقاء الشخصية.

ثم يقابل بين هذه الملامح وبين ملامحه هو الخاصة بإحداث مفارقة طرفها الأول هذه الشخصيات الثلاثة، وطرفها الثاني هو بملامحه المعاصرة:

ــ وأنا/ أبحث عن نبأ/ وألبسه ثوب الدهشة/ وأعلقه فوق الأشرعة إلى أقصى العالم/ تأتيني حصيات من أنباء خامدة/ مقتولة/ ألقفها .. تلمس كفي .. تذوب.

ويشير إلى جانب آخر من جوانب هذه المفارقة، وهو حقيقة ما تقوم به الشخصيات التراثية، وسراب ما يقوم هو به.

ــ ويبقى عنترة/ وهند/ وعائشة/ ويبقى لهفي أن أفرغ في جوفي/ قنينة حلم آخر.

كل هذا بتوظيف الشخصيات بصيغة ضمير الغائب مع الإبقاء على ملامحها التراثية.

وفي قصيدة (كتابة فوق ورق البردي) [١١٤] والتي تحدثنا عنها من قبل يستدعي شخصية (إيزيس) بتوظيف صيغة ضمير الغائب للتعبير عن حالة السهر والدموع والبحث التي عايشتها من خلال مأساتها في الفقد، ثم حالة الفرح والضحك والبهجة التي عايشتها بعد أن وجدت ضالتها، وهو يرمز بها في ذلك إلى الوطن الذي فقد كرامته بالهزيمة، وإذا به يستعيد كرامته المسلوبة بالانتصار.

وفي قصيدة (سوق عكاظ) [١١٥] يستدعي ثلاث شخصيات أخرى يعبر بها عن تجربته، حيث يحملها ملامح جديدة تضاف لمدلولها العام، فيدخلها في مضمون تجربته

التي يتحدث فيها عن واقع أليم من استلاب الحق العربي الذي لن يعود بالنواح والعويل، إنّما بالمواجهة والمجابهة:

ـ بنا ... نبك ذكرى الديار/ ويبك انتظار النهار/ وأوجاع من يرحلون/ إن قيسا مع القاعدين/ وليلى مع النائحين/ ورزء جليلة ما زال ينبت في الرمل/ وردا .. وصفصافة .. وأنين.

فالشاعر يدخلنا منذ البداية في جو الاستدعاء التراثي بالعنوان الذي يحيلنا مباشرة إلى اجتماع شعري تراثي يجمع عددا من الشعراء، لذا فهو يبدأ الاستدعاء بالتناص مع قول امريء القيس وغيره من الشعراء : **قفا نبك** [١١٦] غير أنه يحور النص بقوله : **بنا نبك** ممّا يؤهل لفكرة الاستدعاء، ويؤهل كذلك لتأكيد وجود الشخصيات المستدعاة باستخدام أداة التوكيد (إن) وإدخال شخصية (جليلة بنت مرة) ـ بما تحمله من مأساة قتل الأخ للزوج ممّا أجج نار حرب استعرت عقودا ـ في هذه الاستعارة الممتدة التي تنبت فيها مصيبتها (الورد والصفصاف والأنين) هذا الأنين الذي يدعو الشاعر في نهاية قصيدته لتأجيله أو تخطيه، فالمنطلق مختلف بين حرب البسوس والحرب التي يدعو إليها، فنحن لا نحارب من أجل :

ـ ... ذيل بعير/ ونعل حقير/ وشروى نقير/ وصيحة فخر بوجه أمير

إنما نحارب من أجل:

ـ ... ما ضاع منا/ وما بيع منا/ ومن جاع منا/ ومن..!

ثم يخلط بين هذا الجو التراثي والجو الواقعي، بإدخالنا في جو تجربته بملامحها المعاصرة، بقوله بعد هذه المقطع:

ـ وبين الخنادق ألف قتيل

ليحدث نوعا من المراوحة بين التراثي والواقعي يكون مقدمة لما يحمله من مشاعر حيث يدعو لترك النواح والاستعداد لمجابهة الطغيان والظلم:

ـ أجَل الآن ما سوف يأتي/ وما سيكون/ أجَل الآن هذا النواح .. وأوقف رياح الحنين

ويمكن ملاحظة هذا المستوى من مستويات الاستدعاء ـ توظيف ضمير الغائب ـ في عدد من قصائد الديوان[١١٧] .

كما يستدعي سويلم بعض شخصياته التراثية بمستوى توظيف صيغة ضمير المخاطب، محتفظا أحيانا للشخصية المستدعاة بملامحها التراثية أو مجردا لها من دلالتها التراثية، ومحملا إياها الأبعاد المعاصرة للتجربة، وربما يعد توجيه الخطاب إلى

مخاطب/ متلق مفترض دون غيره حيلة فنية، ذلك أنه إذا كان خطاب (أنا الذات) الشاعرة يتوجه إلى (هو الذات) الشخصية التراثية في المستوى المباشر فإن (هو الذات) يتحول لدى القارئ إلى (هو الموضوع) عند المقاربة الفعلية للنص[١١٨].

ومن ذلك ما ورد بقصيدة نبوءة (نيسابور) [١١٩] والتي يستدعى فيها شخصية (قابيل) بتوظيف صيغة ضمير المخاطب، متخذا موقف المتحدث إليه، ومحتفظا له بدلالته التراثية؛ ليخبره أن جريمته التي ارتكبها أول الزمان انتشر صداها على مدى الأزمان، ففي المقطع الذي يعنونه بالتمرد يخاطب قابيل بقوله:

ـ أخفيت الخنجر تحت ثيابك يا قابيل/ حدّثت الأرض/ فأنبت ظل الموت جدارا/ نثر صوت جريمتك النكراء/ في سمع الأزمان البكماء/ ليثار سؤال ـ كل صباح كل مساء ـ / (من منا مات .. ومن أغفى .. من جاء ..)//(من جاع .. ومن يبكي .. من يقتات ...)

فالواضح أن الشاعر يستدعي الشخصية بتوظيف صيغة ضمير المخاطب، مما يسمح للشخصية بأن تأخذ دلالتها المعاصرة الخاصة، وتقوم بوظيفتها الفنية، بعيدا عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتية ـ بخلاف ما سوف نلاحظه من استدعاء الشخصية التراثية بتوظيف صيغة ضمير المتكلم ـ وهذا يضفي عليها قدرا أكبر من الموضوعية، مع كونها تعبّر عن أفكار الشاعر ومشاعره[١٢٠].

وهو نفس المستوى الذي يستدعي به الشخصية ذاتها ـ شخصية قابيل ـ في قصيدة (الإدمان) [١٢١] بتوظيف صيغة ضمير المخاطب، مع الاحتفاظ للشخصية بسماتها التراثية، لإحداث نوع من المفارقة بين حالها وحاله.

ـ لا تعلن عن جرمك يا قابيل / والزم أوحال العصيان ـ وقوفا أو نوما دون حراك ـ / ـ أو فانهض خوفا ـ ألق بنفسك في بحر الغفران ـ

ثم يأتي الطرف الثاني من المفارقة بعرض صورة الواقع:

ـ لكنا الآن/ نتكسر فوق الأمواج بلا ألوان/ نتجمد أخشابا/ لا نملك مجدافا يلقينا في شط الغفران/ أخفينا وجه الشمس وراء الجدران.

فالشاعر بهذا الحديث المباشر الذي يستكمله بقوله في مقطع آخر:

ـ لا تكمل يا قابيل/ ما كان الحب .. وما كان العصيان/ دعنا نبحث عن وجه الزمن الغابر بين الألوان/ إنا مارسنا الإدمان.

يستدعي الشخصية بتوظيف صيغة ضمير المخاطب الذي أعطى الشخصية حضورا مكثفا في القصيدة، يساعد على كثافته استحضار الشخصية وتوجيه الخطاب المباشر لها مرات ثلاث؛ ليعبّر بها عن تجربته الشعرية.

وفي قصيدة (الرقص فوق حصان خشبي) [١٢٢] يستدعي شخصية (قيس) بتوظيف ضمير المخاطب على امتداد القصيدة من مثل قوله:

ـ لم يكن في بيتنا نار وما أحضرت يا قيس الحطب/ ما الذي أسقط من أيديك يا قيس الحطب/ نحن يا قيس تحرقنا لدفء العالم المنفي في سفر العدم/ لم يكن في بيتنا نار/ ولم تحضر لنا ـ بعد ـ الحطب!!

وهو يستدعي الشخصية بسماتها، لكنّه يتخذ هذه السمات منطلقا للتعبير عن تجربته هو، فيرمز لنار قيس بكل ما يحرك فينا قدراتنا وقوانا المعطلة، على الرغم من وجود الدوافع المحركة للقوى والداعية لتوظيف القدرات، ويعبر عن هذه السلبية بالجليد المتراكم داخلنا، والمجمد لقدراتنا وقوانا، ومن ثم فنحن نحتاج لنار قيس لتذيب هذا الجليد، ويدب الدفء في أوصالنا، ولذلك فقد جاءت مفرداته في القصيدة في غالبها نحو هذا الاتجاه:

ـ فأين الدفء أو أين اللهيب/ ذاب الجليد/ العالم المقرور/ لعل الدفء يسري في الجياد المتعبة/ فما أوحش ليلات الشتاء.

ويشير كذلك إلى أن تراكم الجليد في دواخلنا قد أدّى إلى الاكتفاء من الشيء بأحقره وأهونه، فلما تمادت الجياد البيض والسود في عنادها:

ـ الجياد البيض والسود تمادت في العناد

اكتفينا بركوب الجياد (الخشبية) وتراجعنا مستجيبين لنداء القبور:

ـ عبثا نركب في الليل الحصان الخشبيا/ وتنادينا قبور الموت ... والموتى رماد .. ودخان

وهو يحاول أن يكشف في نهاية القصيدة جانبا من جوانب الرمز الذي وظفه في القصيدة بقوله:

ـ نحن يا قيس تحرّقنا لدفء العالم المنفي في سفر العدم/ ولوجه واحد للحب .. لا يقبل من عصر الألم/ لمواقيت مع الشمس .. مع الخضرة في كل الحقول.

ويخاطب قيسا داعيا إياه ـ بتوظيف الجملة الخبرية الهادفة للتعجب، مع وجود علامة التعجب الخاتمة للقصيدة بكاملها ـ أن يحضر النار لتتبدل الأحوال:

ـ لم يكن في بيتنا نار/ ولم تحضر لنا ـ بعد الحطب ـ !

وعلامة التعجب التي ختم بها قصيدته تشير إلى تعجب الشاعر من عدم إحضار النار حتى هذه اللحظة.

ويمكننا ملاحظة هذا المستوى من مستويات استدعاء الشخصية التراثية ـ استخدام ضمير المخاطب ـ في عدد من قصائد الديوان [١٢٣].

كما يستدعى الشاعر بعض شخصياته بتوظيف ضمير المتكلم، فيكون النتاج شخصية جديدة لها وجود مستقل عن ذاته تمتزج فيه ملامح الشخصية التراثية وملامح الشاعر في ذات الوقت، أي أن الشاعر ينشئ (قناعا) يتحدث من خلاله[١٢٤] وقد حدث هذا مع بعض الشخصيات التي وصلت علاقته بها في تجربته إلى حد الاتحاد والامتزاج، وهو الوقت الذي ربّما أحس فيه الشاعر أن الشخصية بملامحها التراثية قادرة على حمل أبعاد تجربته، وهذا بغض النظر عن وجود تطابق حقيقي بين الشاعر والشخصية ـ كما ذهب إلى ذلك الدكتور علي عشري زايد الذي أكد على ضرورة وجود تطابق بين الشاعر والقناع، ومثل لذلك بقصيدة (عذاب الحلاج) لعبد الوهاب البياتي، حيث يرى أن البياتي قد أحس أن ملامح شخصية الحلاج تعبّر عن جوانب من تجربته هو الخاصة[١٢٥] ـ ويأتي اتحاده وامتزاجه بها متمثلا في الاستعارة من ملامحها، والإضفاء عليها من ملامحه، وتحدثه بلسانها أو تحدثها هي بلسانه، ومن ثم فالصوت الذي نسمعه في القصيدة والمتحدث بضمير المتكلم ليس هو صوت الشاعر ولا صوت الشخصية، إنما هو صوت مركب من تفاعل صوتَي الشاعر والشخصية معا، حيث يفقد كل منها ـ داخل التفاعل ـ شيئا من وضعه الأصلي، ويكتسب وضعا جديدا ـ ومن ثم دلالات جديدة ـ نتيجة من تفاعله مع الطرف الآخر، وبهذا لا يمكن النظر للقناع على أساس أنه مجرد شخصية تُستدعى من التاريخ للاختباء خلفها والتعبير عن مواقف يصعب التعبير عنها تعبيرا مباشرا[١٢٦] أو للهروب بواسطتها من الواقع وخلق واقع بديل، إنّما هو وسيط أساس يحاول الشاعر به اقتناص الواقع وإدخاله في شبكة الرمز؛ ليسهم في تغييره، كما أنه ـ كما يقول صلاح عبد الصبور ـ مدخل أساس إلى عالم الدراما الشعرية[١٢٧] يجعل الموضوعية والدرامية تحل محل الذاتية والغنائية، ممّا يسحب شخصية الشاعر من الواجهة لتنحو القصيدة منحى دراميا، يجعلها مستقلة عن مبدعها، وليست مجرد تعبير عن الهموم الذاتية له، فالشاعر ـ من خلال القناع ـ يحاول تخطي قصائده الغنائية باتجاه قصيدة درامية رمزية، يوفّر لها القناع الكثير من

الخصائص والمزايا، التي تعتمد تعقيد دلالات الشخصية المستدعاة، وتصعيدها إلى آفاق رمزية متعددة.[١٢٨].

فالقناع كما يحدده البياتي: هو (الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته)[١٢٩] فيجعله القناع يتأمل ذاته في علاقتها بالعالم، ويبطئ من إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ويحولها إلى رمز له وجوده المستقل.

كما أن القناع هو (الرمز الذي يتخذه الشاعر العربي المعاصر؛ ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديما متميزا، يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقاتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع، وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا ــ معها ــ أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك ــ شيئا فشيئا ــ أن الشخصية ــ في القصيدة ــ ليست سوى (قناع) ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر، مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة)[١٣٠].

والشاعر يتخذ عددا من الشخصيات قناعا، يعبّر من خلاله عن تجربته، ومن هذه الشخصيات شخصيات يتخذها قناعا في أكثر من قصيدة من قصائد الديوان، ومنها شخصية (عنترة) وشخصية (موسى) وشخصية (يوسف) وشخصية (طارق ابن زياد) وشخصية (شهريار) وشخصية (شهرزاد).

ومنها شخصيات يتخذها قناعا مرة واحدة في الديوان، منها شخصيات (الإسكندر ــ أبي الهول ــ ويونس ــ وعمرو بن عدي ــ وديك الجن ــ وقيس بن الملوح ــ وابن نوح ــ وعروة بن الورد ــ ومحمد صلى الله عليه وسلم)

فهو يستدعي شخصية (عنترة) في عدة قصائد متحدا بها وممتزجا معها، بالتحدث بلسانها، فتعبر عن تجربته في القصيدة تعبيرا يدل على التحام الشاعر بها التحاما يجعله يتخذها قناعا يغيب خلفه، فيعبّر عما يجيش بداخله، ممّا يحسّ أنه يغطّي جوانب من تجربته الخاصة، ويعدّ في الوقت ذاته ملمحا من ملامح الشخصية التراثية.

فقد رأى الشاعر أن بعض ملامح شخصية (عنترة) مثل إنكار قبيلته ومطاردتها له، واغترابه وهو وسط أهله وقبيلته، وغربته بحثا عن (مهْر) محبوبته، تمثّل جانبا من تجربته هو ــ الحقيقة أو المفترضة ــ ومن ثمّ فقد قام بالتعبير عن تجربته عن طريقها، فهو يعبر عن إنكار وطنه له ومطاردته بارتداء قناع عنترة بقوله:

ــ بحثت لدى عبس عن وجعي ... ودوائي/ قيل لي لست منا (قصيدة حيرة) (١٣١)

وقوله:

ــ وأنا أمسي صعلوكا / فتطاردني في الفلوات قبيلة عبس (قصيدة غفوة) (١٣٢)

ويعبّر عن رحلة البحث الصعبة عن مهر محبوبته (عبلة) (رمز الوطن) الحبيب الذي تمّ التفريق بينه وبين الشاعر، كما تمّ التفريق بين عنترة ومحبوبته بقوله:

ــ حين قضوا أن أغرب عنهم/ أجيء بنوق النعمان (قصيدة نوق النعمان) (١٣٣)

ــ وأنا أطلب عبلة بالنوق الذهبية والسيف (قصيدة غفوة) (١٣٤)

ــ وطالبني العم بالكوكب المتخفي بأعماق ليل بعيد/ مهر ابنتي دم تنين/ مهر ابنتي طبق فوقه الكوكب المفتقد.

فهذا المهر الصعب المنال هو مهر المحبوبة/ الوطن الذي جاب الشاعر الفيافي والقفار بحثا عنه لنيل محبوبته / وطنه:

ــ ورحت أسافر/ ترفق بي الريح حينا ... وحينا تراوغني/ فأهيم كسيرا مع الليل .. والصحراء/ تعصف بي الريح/ عبرت الفيافي إليك/ أسرت الوحوش ... نزعت فراء الثعالب/ قيدت كل الأفاعي (سيف عنترة) (١٣٥)

فالملاحظ أنه يتّحد بالشخصية للدرجة التي تجعل المتلقي لا يستطيع التفريق بين ملامحهما، فقد وصل الاتحاد إلى حد امتزاج الشخصيتين ببعضهما، حيث أصبح عمه/ والد محبوبته (عبلة) هو رمز الطاغية الخائن المسيطر على الوطن الذي يدعوه الشاعر أن يترفق به:

ــ أيا عم ... رفقا بأبنائك الأبرياء/ كيف يا عم .. كيف ..؟/ كيف يا عم تنسى وعودك لي الأمس/ كيف تخون ...؟

ثم يعبر عن تمرده على هذا الطاغية وكل طاغية يملك زمام محبوبته/ وطنه في مقطع يتم فيه الالتحام بين الوجه والقناع؛ ليعبر كل منهما عن مبتغاه، فيعلن الوجه من خلال القناع عن رفضه القاطع لكل طغيان يحرمه من محبوبته / وطنه:

ـ لست عمّي من اليوم قاتلك الله/ لكني أبحث الآن عن عبل في كل غيل/ سوف أرجعها للتلال الحبيبة/ للضوء فوق الحوائط ... بين التواريخ ... بين الكهوف/ إنها واعدتني .. ولست بمن يخلف الوعد أو من يخون/ لست عمّي من اليوم ـ قاتلك الله ـ/ حتى أعيد المليحة للأرض/ للنخلات الحزينة من زمن/ وأعيد النجوم العنيدة (سيف عنترة) [١٣٦]

إن تكرار قوله: لست عمي من اليوم قاتلك الله. يشير إلى رفضه لطغيان هذا الشخص وكل شخص يسلب منه حقه، كما أن توظيف ضمير المتكلم يؤكد التماهي الحادث بين الشاعر والشخصية المستدعاة / عنترة، مما يشي بقوة الصلة بين ملامح الشخصيتين في هذا الجانب، فيتخذ عنترة (قناعا) يعبر به عن أفكاره ومشاعره.

والحق أن الشاعر يستدعى شخصية (عروة بن الورد) بقصيدة (أحزان عروة ابن الورد)[١٣٧] متخذا إياها قناعا، ومحمّلا إياها ملامح تجربته المعاصرة بالتقاط بعض ملامح حياتها التي تكاد تقترب من الملامح المستدعاة في شخصية عنترة (الإنكسار والطرد والغربة) :

ـ أنكرتني القبيلة منذ ولدت/ طاردتني القبيلة .. ضج بي الشعر والشعراء/ رمتني القبيلة بالشرك والإفك/ تطلب رأسي/ تمنح أبهى القلائد للفائزين/ جئت رث الثياب فقيرا/ أغني بشعري لمن هام مثلي في الصحراء.

وهو يقارب بشكل كبير بين ملامح الشخصيتين (عروة وعنترة) فكل منهما فارس لا يهون.

عنترة: ـ كيف يا عم تنسى وعودك لي الأمس/ كيف تخون/ وأنا ... فارس ... لا يهون[١٣٨]

عروة: ـ وأنا لا أهون[١٣٩]

ويوظف سويلم كذلك شخصية (النبي موسى) بوصفها قناعا يعبر به عن تجربته متحدا مع الشخصية، وممتزجا بها عبر استدعاء بعض ملامحها والتحدث بلسانها، للتعبير عن تجربته المعاصرة، وهذا ما نلاحظه في قصيدة (أحزان موسى في العالم الآخر) [١٤٠] هذه القصيدة التي يتحدث فيها عن الرسالة السامية التي يحملها الشاعر على عاتقه، والتي يتحمل في سبيل إيصالها لأبناء مجتمعه إيذاء الطغاة والمتجبرين، وألاعيب المنكرين الذين يلبسون الحق على الناس.

ومن ثم فهو يرى أن هذه التجربة أقرب ما تكون إلى تجربة الأنبياء والرسل الذين يضحّون من أجل إيصال رسالتهم للبشرية، ويتحملون العنَت في هذا السبيل، ويتخير الشاعر شخصية (موسى) يتحد معها ويمتزج بها؛ ليعبر بتوظيفها ــ بوصفها قناعا ــ عن تجربته هو، لكن بالحديث بلسانها أو بحديثها هي بلسانه.

فهو في البداية يحاول إحداث لون من التوحّد بالشخصية المستدعاة؛ ليؤهلها كي تكون قناعا يعبر من خلاله، ويؤهل المتلقي لقبول الرابطة بينهما، هذه الرابطة التي تصل بهما لدرجة الامتزاج والاتحاد، فيبدأ بالحديث عن الأصل المشترك بينهما:

ــ لم أجيء من زمان غريب/ ها أنا قد تقاذفني اليم طفلا/ ... كيف نبذت المراضع/ إني الكليم.

ويستدعي بعض كلمات الشخصية ويجريها على لسانه، مكملا بها تأهيل الشخصية والمتلقي:

ــ حدقوا في ردائي .. في خطوتي .. في عصاي/ تلك عصاي/ عليها توكأت ... تلك عصاي (أهش على غنمي).

ثم يبدأ في الإشارة إلى الهدف المشترك بينه وبين القناع، والمتمثل في الرسالة التي يريد أن يوصلها، هذه الرسالة التي يعبر عنها بالوصايا، والتي لا يفتأ يذكرها في القصيدة في عدة مواضع:

ــ تلك أسفاري الحب تلك الوصايا/ أحط الوصايا على أية أرض لتثمر/ أنثر في مسمعيك الوصايا.

ثم يبدأ في التعبير عن تجربته، حيث يشير إلى المنكِرين لرسالته والمشككين في هدفه، والملبسين الحق على الناس؛ ليثنوهم عن اتباع وصاياه، حيث يرمز لهؤلاء بالسامري، المشير بدوره إلى أحد أبطال قصة الشخصية المستدعاة/ موسى:

ــ وحين دعا السامري/ سعيتم إليه تنادون .. تستبقون .. وتنقسمون/ شظايا .. طرائق

ويقول في ذات القصيدة:

ــ أنظر بين وجوهكم السامري .. وتحت ثيابكم /السامري .. بأوراقكم ومجالسكم .. أنظر السامري/ يقبض من أثري قبضة

وتأتي نتيجة ما يفعله السامري/ المنكرون والمشككون، بأن يفلح تأثيرهم كما أفلح تأثير السامري على قوم موسى:

ـ رحتم تكيدون لي ... وتعيدون وجه الكآبة/ (نسيتم أحاديثي الألف) ملتم/ رؤوسا وأوسمة وقلوبا ...

ويتحدّث عن الدور الذي تلعبه هذه الطائفة التي تفسد على أصحاب الرسالات وسائلهم ورسالاتهم، فهم حين يأتون يحلّ معهم كل ما هو مشين، وتضيع القداسة والطهر والصدق:

ـ حين أتيتم .. رأيت القداسة بيعت بسوق الغنائم / والحب مثل الحذاء الممزق ليس يعيد له الرتق وجه/ النضارة حين أتيتم .. تقلصت الأرض من طرفيها/ رأيت اللصوص على طرق الليل/ يقتسمون ويختصمون .. ويقتتلون رأيت المرابين / تحت القباب الحصينة يأتمرون .. يقامر أكبرهم / أن يفوز / برأسي ينزع منه نخاع النضارة .. يأتمرون.

ومن ثم يخاطب موسى/(القناع) (جبلَ) الحب شاكيا له ما أحدثه هؤلاء من إفساد، أدّى لعدم قدرته على إيصال رسالته:

ـ كيف يا جبل الحب أصعد .. أصعد .. كيف أعود لأمي/ في آخر الليل، كيف .. أحط الوصايا بأية أرض لم تثمر/ أين؟ أعيد المواقيت للحقل .. تصحوا / لرزق جديد .. وأثمار حلم جديد .. وسنبلة تتمطى/ سنابل .. كيف؟/ أيا جبل الحب إني الكليم أناديك أنثر في مسمعيك الوصايا وهم ينكرون.

وأخيرا يقر الحقيقة التي عاناها هو ـ كما عاناها القناع ـ وهي أن وجود مثل هؤلاء المنكرين يقضي على الرسالات، ويفسد على أصحابها أهدافهم:

ـ وأمي ـ منذ غدا السامري قناعا .. ثيابا .. تعاليم ../ أمي تموت .. تموت/ أنكروا كل شيء / أنكروا كل شيء.

ويمكننا ملاحظة هذا المستوى من مستويات استدعاء الشخصيات التراثية في العديد من قصائد الديوان[١٤١] .

نتائج الدراسة

وفي نهاية الدراسة يطيب لنا أن نقدم أهم نتائجها والتي تمثلت فيما يلي:

* يمثّل استدعاء الشخصيات التراثية حضورا لافتا في شعر الشاعر أحمد سويلم، يجعله منطلقا للإفادة منه في بناء أعماله الفنية.

* تتنوع مصادر الشخصيات التراثية التي يستدعيها أحمد سويلم في شعره ما بين دينية وتاريخية وفولكلورية وأدبية، فهو يستدعى من الموروث الديني شخصيات الأنبياء وشخصيات الملائكة، وبعض الشخصيات الدينية المشهورة، وبعض الشخصيات المنبوذة دينيا، ويمتد الموروث التاريخي لديه ليشمل التاريخ الفرعوني، والتاريخ العربي الإسلامي، فهو يستدعى من التاريخ الفرعوني شخصيات إيزيس وأوزوريس وآمون وآتون وإخناتون وإيزادورا، ومن التاريخ العربي شخصيات عديدة منها شخصية عمرو بن هند والنعمان بن المنذر وكليب بن ربيعة والحجاج وطارق بن زياد والمعز وصلاح الدين وشجر الدر، أما الموروث الفلكولوري فيستلهم منه أشهر شخصيات حكايات (ألف ليلة وليلة) شهرزاد وشهريار وعلاء الدين والسندباد، أما الموروث الأدبي فيستلهم منه شخصيات عنترة وامرئ القيس وعروة بن الورد والخنساء وأبي نواس وقيس وديك الجن وعيسى بن هشام.

* تتعدد الكيفيات التي يوظف بها الشاعر شخصياته وتتنوع بحسب ما يلائم طبيعة التجربة في القصيدة، فهو يتخير من ملامح الشخصية ما يتناسب وهذه التجربة، ومن ثم فهو قد يوظف صفة من صفات الشخصية، وقد يوظف بعض أحداث حياتها، وقد يوظف بعض أقوالها، وقد يوظف المدلول العام لها.

* تتعدد وتتنوع أنماط توظيف الشخصية التراثية في شعر سويلم، فأحيانا يوظف الشخصية بوصفها عنصرا في صورة جزئية ــ وهذا أقل أنماط التوظيف فنية ــ وأحيانا يوظفها بوصفها معادلا لبعد من أبعاد التجربة، وأحيانا يوظفها بوصفها محورا تدور حوله كل عناصر القصيدة ومكوناتها.

* يتخذ الشاعر من الشخصية المستدعاة مسافات متباينة، تتحدد بحسب الضمير الذي يستدعي الشخصية عن طريقه، فأحيانا يستدعي الشخصية بواسطة (ضمير الغائب) متحدثا عنها، وأحيانا يستدعيها بـ (ضمير المخاطب) متحدثا إليها ومحاورا إياها، وأحيانا يستدعيها من خلال (ضمير المتكلم) فيتحد معها ويتخذها (قناعا) وهو في استدعائه الشخصية بتوظيف ضمير الغائب يوظف أسلوب القص الذي قد يحتفظ معه

للشخصية بملامحها التراثية أو يقوم بإضفاء الملامح المعاصرة عليها، ممّا يوحي بموضوعية ما يقدمه من أفكار عن طريق شخصية تتماز عن ذات الشاعر، وقد يستدعي الشخصية التراثية بتوظيف ضمير المخاطب، فيقف على بعد مناسب من الشخصية، يسمح لها بأداء دورها الفني المنوط بها بعيدا عن ذاتية الشاعر ومشاعره الخاصة.

* يستدعى الشاعر بعض شخصياته موظفا إياها بوصفها قناعا، وهذا في الوقت الذي يحس فيه أن الشخصية بملامحها التراثية قادرة على حمل أبعاد تجربته، ممّا يجعل علاقته بها تصل درجة الاتحاد والامتزاج، فيستعير من ملامحها، ويضفي عليها من ملامحه المعاصرة، فيكون النتاج شخصية مستقلة تحمل ملامح الشخصيتين معا، فتصبح شخصية تراثية معصرنة.

* تمثل بعض القصائد الدرامية عند الشاعر ــ مثل قصائده عن شهريار وعنترة ــ بأصواتها المتعددة المتحاورة والمتصارعة، وموضوعيتها الدرامية، وتجسيدها للمواقف والأفكار إرهاصا ــ لا يكذب ــ بتحوله إلى المسرح الشعري بمسرحيات تتخذ من هذه الشخصيات التراثية موضوعات لها، فهو يستدعي شخصية شهريار ويتحدث ــ من خلالها ــ عن الحاكم وعلاقة طوائف الشعب المختلفة به، والبطانة التي تزيّن له قراراته، وفي المقابل تُترك كي تعيث في الأرض فسادا، ونهبا لأموال البلاد والعباد، وتستفحل للدرجة التي تقضي فيها على الحاكم ذاته، وأبناء الشعب لا حول لهم ولا قوة، غير أنه في خضم ذلك يشير إلى الأصوات التي تدعو إلى نبذ السلبية، على الرغم من أن هؤلاء ــ الذين عبّر عنهم بأصحاب الكلمة ــ في هذا الزمان ــ يقتلون إن هم حاولوا البوح بما في دواخلهم تجاه السلطة وأهلها، ويعبر عن أصحاب الكلمة بالشاب (الشعرور) الذي لم يرض عن هذا الواقع الأليم، فأخذ ينتقد البطانة، وينبه الحاكم إلى حقيقتهم، غير أنه يحكم عليه بالموت من قبل هؤلاء مما يفضح طويتهم.

كذلك مسرحية (الفارس) التي يستدعي فيها شخصية عنترة، موظفا إياها في إبراز دور صاحب الكلمة ــ المعبر عنه كذلك بالشاعر ــ ليوضح عن طريقه حالة الجوع والخوف والفساد التي تستشري في المجتمع، والتي يحاول الشاعر بوصفه صاحب كلمة أن يوضحها للحاكم ويطلب من الشعب أن يثور لحقه، ويتحدث كذلك ــ بواسطة الشخصية المستدعاة ــ عن علاقة الحاكم بالمحكومين، وكيف يستخدم الحاكم دهاءه في معالجة تمردهم ــ إن أحدثوا تمردا ــ باستخدام القسوة حينا، والكذب أحيانا كثيرة، أو

استمالة رؤوسهم، أو محاولة إلهائهم، أو حتى توظيف دعاتهم لتسويغ هذا الأمر بشـــكل قدري.

الهوامش والحواشي

(١) يشير الدكتور: عز الدين إسماعيل: إلى أن التراث يشكل في مستوياته المختلفة حصيلة ضخمة تفرض نفسها على مثقف العصر فرضا، فينشأ لديه الوعي بهذا التراث، ومن ثم يتحدد موقفه منه، ماذا يغريه فيه..؟ وماذا ينفره منه..؟ للتفاصيل ينظر: توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م، ص ١٦٦ وما بعدها.

(٢) للاستزادة ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، ١٩٩٣م، ص ٩٣. والدكتور غالي شكري: التراث والثورة، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٩٦م، ص ١٤. والدكتور: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م، ص: ٢٣٥. وحاتم الصكر: كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، عمان، الأردن، ص ١٥.

(٣) ينظر الدكتور: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١م، ص١٢٦. كذلك عبد الوهاب البياتي: الشاعر العربي المعاصر والتراث، محاضرة ألقاها في (الكوليج دي فرانس) ضمن ندوة الحضارة العربية الإسلامية في مواجهة تحديات العصر، مارس ١٩٧٩م، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م، بعنوان (قضايا الشعر العربي، ص ١٩ وما بعدها.

(٤) ينظر الدكتور علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٧٩.ومقالته (توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر) مجلة فصول، العدد (١) أكتوبر ١٩٨٠م، ص ٢٠٤. وتعد هذه الدراسة ــ في أغلبها ــ اختصارا لبحثه الموسع (استدعاء الشخصيات التراثية) موضوع رسالته للدكتوراه بكلية دار العلوم. جامعة القاهرة. ١٩٧٤م. وإن كان لم يكتف فيها باستدعاء الشخصية، إنما ناقش توظيف الحدث التراثي والمعجم التراثي، كذلك القالب التراثي... للتفاصيل تنظر الدراسة ص ٢٠٩، ٢١١.

(٥) أحمد سويلم: شاعر وأديب مصري، ولد عام ١٩٤٢م، وهو شاعر متنوع العطاء فله العديد من دواوين الشعر منها: الطريق والقلب الحائر، الهجرة إلى الجهات الأربعة، والبحث عن الدائرة المجهولة، والليل والذاكرة والأوراق، والخروج إلى النهر، والسفر والأوسمة، والعطش الأكبر، والشوق في مدائن العشق، وقراءة في كتاب الليل، وشظايا، والزمن العصي، والرحيل إلى المدن الساهرة، ولزوميات، وجناحان إلى الجوزاء، وله العديد من المسرحيات الشعرية منها: إخناتون، وشهريار، والفارس، وله العديد من الدراسات الأدبية منها: شعرنا القديم رؤية عصرية، والمرأة في شعر البياتي، وأطفالنا في عيون الشعراء، ومحمد الهواري شاعر الأطفال، ومجانين العشق العربي، والإعلام في التراث الشعري العربي، محمود سامي البارودي، وقيس بن الملوح، وعنترة بن شداد، وشعر العمر القصير، نال العديد من الجوائز في مجال الشعر منها: جائزة المجلس الأعلى للفنون الآداب لشعراء الوطن العربي الشباب، عام ١٩٦٥، وجائزة القباني في الشعر، عام ١٩٧٦م، وجائزة

الدولة التشجيعية في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٩م، وجائزة كفافيس عـــام ١٩٩٢م، وجائزة أندلسية للثقافة والعلوم عام ١٩٩٧م.

(٦) أقدم فيما يلي إحصاءً يوضح نسبة استدعاء الشخصيات التراثية في ديوان أحمد سويلم، للإفـــادة منه في السير على هديه في الدراسة.

ـــ مجمل عدد قصائد الديوان بأجزائه المختلفة ٣٢٦ قصيدة.

ـــ عدد القصائد المستدعية للشخصيات التراثية ٩١ قصيدة.

ـــ النسبة المئوية العامة ٢٨%

والجدول التالي يوضح تفاصيل هذه النسبة في الدواوين المختلفة للشاعر:

الديوان	عدد القصائد	عدد القصائد المستدعية للشخصيات التراثية	النسبة المئوية
الطريق والقلب الحائر	١٩	٤	%٢١,١
الهجرة من الجهات الأربع	٧	٤	%٧١,٤
البحث عن الدائرة المجهولة	٢٠	١٠	%٥٠
الليل وذاكرة الأوراق	١٥	٨	%٥٣,٣
الخروج إلى النهر	٢٢	١٥	%٦٨,٢
السفر والأوسمة	٢٠	٩	%٤٥
العطش الأكبر	١٦	٣	%١٨,٨
الشوق في مدائن العشق	١٨	٤	%٢٢,٢
قراءة في كتاب الليل	٣٤	٧	%٢٠,٦
شظايا	٤٥	١٠	%٢٢,٢
الزمان العصي	٣٣	٥	%١٥,٢
الرحيل إلى المدن الساهرة	٢٤	٤	%١٦,٧
لزوميات	٣٦	٢	%٠,٦
عرس النار	١٧	٤	%٢٣,٥
عدد قصائد الدواوين جميعا	٣٢٦	٩١	%٢٨

ويلاحظ على الجدول أن ديوان (**الهجرة إلى الجهات الأربع**) هـــو أكثـــر الـــدواوين اســـتدعاء للشخصيات التراثية، حيث بلغت نسبة القصائد التي استدعت شخصيات تراثيـــة فيـــه ٧١,٤ % مـــن مجمل قصائد الديوان، بينما يعد ديوان (**لزوميات**) أقل الدواوين استدعاء للشخصيات التراثية، حيث لم تزد نسبة القصائد المستدعية للشخصيات التراثية فيه ٠,٦% من مجمل قصائد الديوان، أما فيما عـــدا هذا الديوان فلم تقل نسبة القصائد المستدعية للشخصيات التراثية عن ١٥% وتزيد النسبة ـــ أحيانا ـــ لتصل لأكثر من ٥٠% من مجمل قصائد الديوان مثلما حدث في دواوين (**الخروج إلى النهر**) الـــذي

بلغت نسبة القصائد فيه ٦٨,٢ % وديوان (**الليل وذاكرة الأوراق**) الذي بلغت نسبة القصائد فيه ٥٣,٣% وديوان (**البحث عن الدائرة المجهولة**) الذي بلغت نسبة القصائد فيه ٥٠% من مجمل قصائد الديوان. وهذا كله يدل على اهتمام كبير من قِبَل الشاعر أحمد سويلم باستدعاء الشخصيات التراثية وتوظيفها في قصائده.

(٧) من هذه الدراسات: دراسة الدكتور أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ودراسة الدكتور: محسن أطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٢م. ودراسة الدكتور: أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م، ودراسة الدكتور: جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م، ص١٢٣ وما بعدها ــ ودراسة عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٩م، ودراسته: أقنعة ألف ليلة وليلة في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ١٢، صيف ١٩٩٤. والدراسة الرائدة للدكتور: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. هذه الدراسة التي تعد دراسة كاشفة ــ من الناحية التنظيرية ــ لأية دراسة تسلك الطريق من جهة التطبيق على النص الشعري، ومن ثم تتبنى دراستنا في بعض ما قدمته على ما أرسته دراسة الدكتور زايد من مبادئ لدراسة استدعاء الشخصية التراثية، مع عدم الاتفاق مع دراسة الدكتور زايد في بعض ما قدمته، كل هذا من خلال الاستنارة ببقية الدراسات التي سلكت نهج قراءة النص من خلال استلهام مبدعه للتراث.

(٨) لابد أن يؤخذ في الاعتبار أنه من الصعوبة بمكان الفصل بين مصادر الشخصيات التي يستدعيها الشاعر أي شاعر؛ ذلك أنه قد يحدث تشابك بين هذه الشخصيات بشكل لافت، وذلك لوجود ارتباط قوي بينها (فالشخصية الصوفية ــ على سبيل التمثيل ــ هي بالضرورة شخصية تاريخية.. وكثير من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية، بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٤.

(٩) ينظر السابق ص ٧٧ (بتصرف).

(١٠) ينظر الديوان قصيدة (هملت) جـ١ ص ٣٧ ــ وقصيدة (خمس صلوات في المسجد الأقصى) جـ١ ص ١١٨ ــ وقصيدة (المواسم) جـ١ ص ١٧٨ ــ وقصيدة (الإبحار في سنوات الحب والغربة) وقصيدة (تداعيات منتصف الليل) جـ١ ص ٢٣٣ وقصيدة (أما بعد) جـ١ ص ٢٢٥.

(١١) ينظر الديوان قصيدة (يوسف أيها الصديق) جـ١ ص ٢٠٢ ــ وقصيدة (الرؤيا) جـ٢ ص١٩٩ ــ وقصيدة (بهلول) جـ٢ ص ٣٧٩ ــ وقصيدة (الخروج من الجب) ديوان: عرس النار ص٧٩.

(١٢) ينظر الديوان قصيدة (أين المفر) جـ١ ص ١١١ ـ وقصيدة (تداعيات منتصف الليل) جـ١ ص ٣٢ ـ وقصيدة (أحزان موسى في العالم الآخر) جـ١ ص ٣١٣ ـ وقصيدة (امرأة) جـ٢ ص١٤٧ ـ وقصيدة (فيتو) جـ٢ ص ٣٦٥ .

(١٣) ينظر الديوان قصيدة (تجولات تابع سليمان الحكيم في الليالي القمرية) جـ١ ص ١١٩ ـ وقصيدة (الهدهد) جـ٢ ص ١٨١ ـ وقصيدة (غزلية) جـ١ ص ٣٠٢.

(١٤) ينظر الديوان قصيدة (هوامش يوميات قديمة) جـ١ ص ٢٧ ـ وقصيدة (حين امتد الطوفان) جـ١ ص ٤٨٢ ـ وقصيدة (أوسمة الفقراء) جـ٢ ص ٩٨ ـ وقصيدة (الجرذان) جـ٢ ص١٥٣.

(١٥) ينظر الديوان قصيدة (رسالة في الألم والسأم) جـ٢ ص ٢٦٠.

(١٦) ينظر الديوان قصيدة (الإبحار في سنوات الحب والغربة) جـ١ ص ٢٧ ـ وقصيدة (الأرض) جـ٢ ص ٢٧١.

(١٧) ينظر الديوان قصيدة (أين المفر) جـ٢ ص ١١٢.

(١٨) ينظر الديوان قصيدة (خمس صلوات في المسجد الأقصى) جـ١ ص ١١٦.

(١٩) ينظر الديوان قصيدة (بكائية إلى سراييفو) جـ٢ ص ٢٠٤.

(٢٠) ينظر: ديوان عرس النار، ص ٩١.

(٢١) ينظر الديوان قصيدة (هوامش يوميات قديمة) جـ١ ص ٢٧ ـ وقصيدة (حين امتد الطوفان) جـ١ ص ٤٨٢ ـ وقصيدة (أوسمة الفقراء) جـ٢ ص ٩٨ ـ وقصيدة (الجرذان) جـ٢ ص١٥٣.

(٢٢) للاستزادة عن قيمة استدعاء الشخصيات التراثية ذات المنبع التاريخي ينظر الدكتور: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٨م، ص ١٥٤.

(٢٣) الديوان: قصيدة (رحلة إلى عالم الطقوس) جـ١ ص ١٨٩ـ وقصيدة (الإدمان) جـ١ ص٤٤١.

(٢٤) الديوان جـ١ ص ١٣٤ قصيدة (كتابة فوق ورق البردي).

(٢٥) الديوان جـ١ ص ٣٠٩ قصيدة (أنشودة في معبد الشمس "إلى إخناتون").

(٢٦) الديوان جـ١ ص ١٨٩ قصيدة (رحلة إلى عالم الطقوس)

(٢٧) الديوان جـ١ ص ٤٠٠ قصيدة (إيزادورا).

(٢٨) الديوان قصيدة (بيدها لا بيد عمرو) جـ١ ص ٣٣٢.

(٢٩) الديوان: قصيدة (نوق النعمان) جـ٢ ص ١١٨

(٣٠) الديوان قصيدة (نهاية بكائية إلى كليب بن ربيعة) جـ١ ص ١٨٩

(٣١) الديوان: قصيدة (الجديد) جـ٢ ص ١٨٣.

(٣٢) الديوان قصيدة (يوسف أيها الصديق) جـ١ ص ٢٠٤.

(٣٣) الديوان: قصيدة (العودة إلى الجمل المفيدة) جـ١ ص ١٤٢.

(٣٤) الديوان: قصيدة (أين المفر) جـ١ ص ١١٠.

(٣٥) الديوان: قصيدة (من أوراق شجرة الدر) جـ١ ص ٢٧٧.

(٣٦) الديوان قصيدة (خمس صلوات في المسجد الأقصى) جـ١ ص ١١٦ ـ وقصيدة (من أوراق شجرة الدر) جـ١ ص ٢٧٧.

(٣٧) الديوان قصيدة (من أوراق شجرة الدر) جـ١ ص ٢٧٥.

(٣٨) للتفاصيل ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٠ـ الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٢٢ـ الدكتورة: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، طـ١٩٨٩،٣م، ص ٣.

(٣٩) ينظر: عصام بهي: في دراسته عن استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، والمنشورة بمجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١م، ص ١٣٩ وما بعدها. والذي يشير فيها إلى أن استلهام التراث الشعبي والفلكلوري يعد ثمرة من ثمار الإيمان بالفكر الديمقراطي الحر عند جيل الرواد، وثمرة كذلك من ثمار الإعجاب بالإبداع الغربي، الذي تبنى الأسطورة والتراث الشعبي منذ بواكير إنتاجه.

(٤٠) الديوان قصيدة (رحلة في عالم الطقوس) جـ١ ص ١٨٦ـ وقصيدة (أحلام الصيف المختزنة) جـ١ ص ٢٨٠ ـ وقصيدة (الليلة الثانية بعد الألف) جـ١ ص ٣٤٠ ـ وقصيدة (خطوات في ظل المطر) جـ١ ص ٣٦٨ ـ وقصيدة (طقوس زم الفم) جـ٢ ص ٨٦ ـ وقصيدة (الأسئلة) جـ٢ ص ٢١٠ ـ وقصيدة (كان) جـ٢ ص ٢٥٠ .

(٤١) الديوان: قصيدة (الليلة الثانية بعد الألف) جـ١ ص ٣٤٠ ـ وقصيدة (المشنقة) جـ١ ص٥٤٢ ـ وقصيدة (شكوى شهريار الفصيح) جـ١ ص ٥٧٣ .

(٤٢) الديوان: قصيدة (باسم القرن العشرين) جـ١ ص ٦٠ ـ وقصيدة (الزمن الأخير) جـ١ ص٧٠ .

(٤٣) الديوان: قصيدة (من أوراق شجرة الدر) جـ١ ص ٢٧٧.وقصيدة (إيزادورا) جـ١ ص٤٠٠ ـ وقصيدة (سندباد) جـ١ ص ٥٦٢ ـ وديوان عرس النار: قصيدة (السندباد والزمان) ص١٧.

(٤٤) الديوان: قصيدة (يوسف أيها الصديق) جـ١ ص ٢٠٤ ـ وقصيدة (الليل وذاكرة الأوراق) جـ١ ص ٢٦٠ ـ وقصيدة (سيف عنترة) جـ١ ص ٤٢٩ ـ وقصيدة (نوق النعمان) جـ٢ ص ٦٨ ـ وقصيدة (حيرة) جـ٢ ص ١٣٠ ـ وقصيدة (الجديد) جـ٢ ص ١٨٣ ـ وقصيدة (غفوة) جـ٢ ص ٢٧٨.

(٤٥) الديوان: قصيدة (مواجهة) جـ٢ ص ٢٩٣.

(٤٦) الديوان: قصيدة (مقتل صعلوك) جـ١ ص ٣٢٧ ـ وقصيدة (أحزان عروة بن الورد) جـ ٢ ص ١٠٠.

(٤٧) الديوان: قصيدة (الخنساء توصي أبناءها الأربعة) جـ١ ص ٤٣٥.

(٤٨) الديوان: قصيدة (أبو نواس يعود) جـ١ ص ١٢٦.

(٤٩) الديوان: قصيدة (الرقص فوق الحصان الخشبي) جـ١ ص ١٨٤ ـ وقصيدة (أحلام قيس بن الملوح) جـ١ ص ٤٢٦ ـ ديوان عرس النار، قصيدة (العقم) ص ٣٠

(٥٠) الديوان: قصيدة (اعترافات ديك الجن) جـ١ ص ٣٤٣.

(٥١) الديوان: قصيدة (تحولات بديع الزمان) جـ١ ص ٢٧١.

(٥٢) الديوان جـ ١ ص ٧٠.

(٥٣) الديوان جـ ١ ص ١٣٤.

(٥٤) يمكن معرفة كثافة اللغة المجازية في النص بحساب ناتج قسمة عدد المركبات اللفظية المجازية على مجموع المركبات اللغوية (مجازية وغير مجازية) .. للاستزادة ينظر الدكتور: سعد مصلوح: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص ١٩٨. ويفيد حساب كثافة اللغة المجازية في إعطاء دلالة واضحة على مدى الاحتفاء باللغة التصويرية .. ينظر الدكتور: وليد سعيد عيسى: قصيدة الفروسية بين العصرين الجاهلي والإسلامي، دراسة في الصورة الفنية، رسالة دكتوراة، مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، فرع الفيوم، ص ٥٥ وما بعدها.

(٥٥) الديوان جـ ١ ص ١١٠.

(٥٦) تكمن أهمية توظيف الشخصية بشكل عكسي في أنها تمثل ستارا فنيا يعمل على تعميق المفارقة المتنافرة بين ما كان وما هو كائن.

(٥٧) الديوان جـ٢ ص ٤١٨.

(٥٨) يشير الدكتور: عفت الشرقاوي إلى أن المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية لاستقبال النص كما هي ضرورية لإنتاجه. ينظر قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ط١، ص ١٢٦. ومن ثم يمكننا رصد تجليات الشخصيات التراثية في النص، وما تستدعيه في ذهن المتلقي من دلالات متعددة عبر علاقات الحضور والغياب التي تمثل منطقة أكثر حرية لحركة الوعي بين إشارات النص والخلفية المعرفية للمتلقي. ينظر: الدكتور أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٨٨.

(٥٩) الديوان جـ ١ ص ٣١٣.

(٦٠) لابد من النظر لعنوان أي عمل إبداعي بوصفه عنصرا بنيويا يؤدي دوره الجمالي في النص، ومن ثم فإن التحليل الفني للعنوان يعد مقتضى من مقتضيات التحليل النقدي للعمل الفني.. للتفاصيل ينظر: الدكتور: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، رقم ١٦٤، ١٩٩٢م، ص ٣٣٦.

(٦١) الديوان جـ ١ ص ٤٨٢.

(٦٢) الديوان جـ ٢ ص ٩٦.

([٦٣]) الديوان جـ ٢ ص ١٥٣.

([٦٤]) الديوان جـ ١ص ٢٠٢.

([٦٥]) الديوان جـ ٢ ص ١٩٩.

([٦٦]) الديوان جـ ١ ص ٢٠٢.

(٦٧) يشير الدكتور: سيد البحرواي إلى أنه في النص الجيد ليست هناك إشارة دون دلالة، فكل إشارة تحمل ـ بالضرورة ـ كمّا من المعلومات بالمعنى الواسع يشير إلى رؤية الكاتب أو جزئيات منها.. للاستزادة ينظر: الدكتور: سيد البحرواي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل،دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٨م، ص٢٨.

(٦٨) الدكتور: محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٤٣، ١٩٩٥م، ص ٥١٨.

(٦٩) فقد تم استدعاء الشخصية من خلال بعض أحداث حياتها مع شخصية يونس في قصيدة (الإبحار في سنوات الحب والغربة) الديوان جـ ١ ص ٢٢٤. وقصيدة (الأرض) الديوان جـ ٢ ص ٢٧٠. وشخصية شهرزاد في قصيدة (أحلام الصيف المختزنة) الديوان جـ ١ ص ٢٨١. وقصيدة (كان) الديوان جـ ٢ ص ٢٥٠. وشخصية شهريار في قصيدة (الليلة الثانية بعد الألف) الديوان جـ١ ص ٣٤٠. وقصيدة (شكوى شهريار الفصيح) الديوان جـ ١ ص ٥٧٣. وشخصية (عنترة) في قصيدة (سيف عنترة) الديوان جـ ١ ص ٤٢٩. وقصيدة (نوق النعمان) الديوان جـ ٢ ص ٦٨. وقصيدة (حيرة) الديوان جـ ٢ ص ١٣٠. وقصيدة (الجديد) الديوان جـ ٢ ص ١٨٣. وقصيدة (الزمان العصبي) الديوان جـ ٢ ص ٢٧٣. وشخصية قيس في قصيدة (الرقص فوق الحصان الخشبي) الديوان جـ ١ ص ١٨٤. وقصيدة (العقم) ديوان عرس النار ص ٣٠. كذلك شخصية السندباد في قصيدة (السندباد والزمن) ديوان عرس النار ص ١٧. وشخصية العذراء في قصيدة (الإبحار في سنوات الحب والغربة) الديوان جـ ١ ص ٢٢٤. وشخصية اليسوع في ذات القصيدة. الديوان جـ ٢ ص ١١٨. وشخصية (يهوذا) في قصيدة (سوق عكاظ) الديوان جـ ٢ ص ١٩٩. وشخصية (يعقوب) في قصيدة (الرؤيا) الديوان جـ ٢ ص ١٠٤. وشخصية محمد في قصيدة (إسراء) الديوان جـ٢ ص ١٠٤ . كذلك شخصيات (هملت) في قصيدة (هملت) الديوان جـ١ ص٣٧. وشخصية (عمر بن الخطاب) في قصيدة (تفاصيل ما حدث في زمان الرمادة) الديوان جـ١ ص ٢٦٦. وشخصية عيسى بن هشام في قصيدة (تحولات بديع الزمان الهمزاني) الديوان جـ ١ ص٢٧١. وشخصية ابن لقمان في قصيدة (من أوراق شجرة الدر) الديوان جـ ١ ص ٢٧٥. وشخصية ديك الجن في قصيدة (اعترافات ديك الجن) الديوان جـ ١ ص ٧٠. وشخصية إيزادورا في قصيدة (إيزادورا شهيدة العشق الفرعوني) الديوان جـ ١ ص ٤٠٠.

(٧٠) ينظر: لسانيات الاختلاف، ص ٥١٢. يشير ستيفن سبندر إلى أن النص الإبداعي التراثي بمثابة نهر هائل يروي الحياة كلها .. لذلك يجب على الشاعر الحديث ألا يسد مجرى النهر الكبير،

وإنما لابد له أن يحيا مرة ثانية .. للاستزادة ينظر ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة الدكتورة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، سلسلة الألف كتاب، ص١٠٤. كما أن النص التراثي الذي يستدعي الشخصية يقوم بوظيفة مزدوجة: التفاعل الحر مع شفرات النص، واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي.. للتفاصيل ينظر: أشكال التناص الشعري ص١٥٥.

(٧١) الديوان جـ ١ ص ٢٩٩.

(٧٢) ينظر ديوان أبي نواس: شرحه وضبطه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص ٤٧.

(٧٣) ينظر: ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق: محمد سيد كيلاني، سلسلة تراث العرب، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٣، ١٩٦٥م، ص ٦٥، والقصيدة مطلعها:

ما على ظني بأس يجرح الدهر وياسو

مما كتبه ابن زيدون للوزير الكاتب أبي حفص بن برد.

(٧٤) الديوان جـ ١ ص ٤٢٢.

(٧٥) ينظر: ديوان: عنترة بن شداد، تحقيق محمد سعيد مولوي، ط١، ١٩٧٠ن، دون دار نشر.

(٧٦) الديوان جـ ١ ص ٥٠٢.

(٧٧) ينظر: أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مجلد١، دون تاريخ، ص١١١.

(٧٨) الديوان جـ ٢ ص ٦٤.

(٧٩) يبدو أن توظيف المقولة أو استدعاء الشخصية بشكل عكسي ــ وهو ما أطلق عليه الدكتور أحمد مجاهد معارضة الصورة التراثية (للشخصية المستدعاة) ــ يمثل ذروة التوفيق بين ذاكرة الشاعر وحريته من الناحية الذهنية، حيث يستعير الشاعر الصورة التراثية من أجل معارضة الفكرة الرئيسة التي تتضمنها، وعلى الرغم من هذه المعارضة فإن القارئ لا يرفض مثل هذه النماذج.. للتفاصيل ينظر: أشكال التناص الشعري ص ٢١٧.

(٨٠) يشير الدكتور: عز الدين إسماعيل إلى أن توظيف النص التراثي ليس عملية اقتباس لنص من التراث، وإنما هو عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر، كل حسب موقفه الشعوري الراهن.. للتفاصيل ينظر: الشعر العربي المعاصر ص ٢٩.

(٨١) الديوان جـ٢ ص ٩١، يذهب الدكتور: علي جعفر العلاق إلى أن استدعاء النص التراثي بمجرد الإشارة إليه يقدم عونا كبيرا للشاعر لتركيز ما يريد قوله، وتكثيف بنائه التعبيري أيضا، إذ إن قدرا كبيرا من التداعيات يمكن إثارته بأقل قدر ممكن من الكلمات.. للاستزادة ينظر: الشعر والتلقي (دراسات نقدية) دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص١٣٣. ويتم هذا في الوقت الذي ينبغي أن نأخذ فيه في الاعتبار أن الدال اللغوي لا يحضر في التراكيب اللغوية حضورا بريئا .. إنما تختزن

العلامة اللغوية في الدال كل المفاهيم المكتسبة من قبل، وذلك في اللحظة التي يحاول فيها المفهوم الجديد إزاحتها عن البؤرة الدلالية للتركيب الجديد، ينظر: لسانيات الاختلاف، ص ٤٦٠.

(٨٢) ينظر: ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، سلسلة ذخائر العرب، رقم ٢٤، ط٥، ص٨.

(٨٣) ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى: صنعه: الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٠م، ص ٩٠.

(٨٤) الديوان جـ١ ص ٥٦٢.

(٨٥) الديوان جـ١ ص ٢٥٧.

(٨٦) ينظر ديوان أبي نواس، ص ٢٠١، في قوله:

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

(٨٧) ينظر السابق، ص ٤٠٧.

(٨٨) الديوان جـ٢ ص ١٠٠.

(٨٩) يمكننا النظر إلى عنوان هذه القصيدة ــ وغيرها من القصائد التي تسير على النهج ذاته من استدعاء الشخصية استدعاء مباشرا بعنوان يحمل اسم الشخصية ــ بوصفه موجها لحركة التقنع، حيث يحيلنا إلى الشخصية المتلفظة للنص، والخائضة للتجربة المسرودة فيه.

(٩٠) ينظر: ديوان عروة بن الورد: الدار العالمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ص ٤٧.

(٩١) الديوان جـ ١ ص ٤٣٥.

(٩٢) الديوان جـ ١ ص ١٣٤.

(٩٣) الديوان جـ ١ ص ٣٤٩.

(٩٤) الديوان جـ ١ ص ٤٢٦.

(٩٥) ينظر: ديوان مجنون ليلى، شرح: عدنان زكي درويش، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٣. ونص الأبيات:

فوالله ثم الله إني لداتب أفكر ما ذنبي إليك فأعجب
والله لا أدري علام **هجرتني** وأي أموري فيك يا ليل أركب
أأقطع حبل الوصل فالموت دونه لم أشرب **كأسا منكم** ليس يشرب
أم أهرب حتى لا أرى لي مجاورا لم **أقل** ماذا لم أبوح فأغلب

(٩٦) يورد الدكتور علي عشري زايد قول معين بسيسو في تصويره لمدى ما تلقاه الكلمة الشريفة في عالمنا المعاصر من مطاردة وقمع السلطة وأجهزتها البوليسية:

ــ هذا زمان يا حبيبتي .. القصيدة

ـ كبرمكية يتبعها مسرور

ويعلق عليه بقوله (نحس أن الذي يشد البرمكية ومسرورا إلى هذه الصورة هو تلك الكاف التشبيهية، ونحس أن الشاعر عاجز عن إسقاط الدلالات المعاصرة على الشخصيتين اللتين استخدمهما، الأمر الذي يشي بغربة الشخصيتين في رؤيا الشاعر عن السياق الفني للقصيدة) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٢١ . الأمر إذن يعود إلى عجز الشاعر وليس الطريقة الموظفة للاستدعاء، ومن ثم فإن عجز الشاعر عن إسقاط الدلالات المعاصرة على الشخصيتين لا يمكن أن يكون ـ بحال ـ سببا في الحكم على هذه الطريقة من طرق الاستدعاء بضعف الفنية، وهوان الشأن.

(٩٧) الديوان جـ١ ص ٤٩٧.

(٩٨) الديوان جـ١ ص ٥٤١ .

(٩٩) الديوان جـ ١ ص ٢٠٦.

(١٠٠) يؤكد ما ذهبنا إليه ـ من رفض تعميم الحكم على مجمل استدعاء الشخصيات التراثية بواسطة الصورة التشبيهية ـ ما أورده الدكتور أحمد مجاهد في كتابه: أشكال التناص الشعري، من تحليل للشخصيات التراثية المستدعاة بواسطة الصور التشبيهية، واستحسانه لاستدعاء صلاح عبد الصبور لبعض الشخصيات بهذه الطريقة، حيث يرى أن قوله:

ـ خطابكَ الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

حيث يستدعي التشبيه الشخصية بوصفها جملة محورية تتحكم في تشكيل بنية النص، بل يعد التشبيه هنا بؤرة للنص.. ينظر أشكال التناص الشعري ص ١٩٤ وما بعدها.

(١٠١) الديوان جـ ١ ص ٢٩١.

(١٠٢) ومن ذلك قصيدة (طقوس زم الفم) واستدعاء شخصية (شهرزاد) وقصيدة (الأسئلة) جـ ٢ ص ٨٦. وقصيدة (الأسئلة) جـ ٢ ص ٢٠٨ واستدعاء الشخصية ذاتها.. وقصيدة (البحث عن الذاكرة المجهولة) جـ ١ ص ١٥٧. واستدعاء شخصية (أبولونيوس).. وقصيدة (نهاية بكائية إلى كليب بن ربيعة) جـ ١ ص ٢٠٦. واستدعاء شخصية (موسى).. وقصيدة (سوق عكاظ) جـ ٢ ص١١٨. واستدعاء شخصيات (قيس وليلى وجليلة).. وقصيدة الأسئلة جـ ٢ ص ٢٠٨. واستدعاء شخصيتي (سندباد) و(سليمان).

(١٠٣) الديوان جـ ١ ص ١١٠

(١٠٤) الديوان جـ ١ ص ١٨٦.

(١٠٥) الديوان جـ ١ ص ١١٤.

(١٠٦) الديوان جـ ١ص ١٣٤.

(١٠٧) الديوان جـ ١ ص ٢٧٥.

(١٠٨) من هذه القصائد (أحلام الصيف المختزنة) جـ١ ص ٢٨٠ وقصيدة (غزلية) جـ١ ص ٢٩٩ وقصيدة (أحزان موسى في العالم الآخر) جـ ١ ص ٣١٣ وقصيدة (الإدمان) جـ ١ ص ٤٤١

وقصيدة (حين امتد الطوفان) جـ ١ ص ٤٨٢ وقصيدة (طغيان) جـ ٢ ص ٦٤ وقصيدة (بلادي) جـ ٢ ص ٩١ وقصيدة (امرأة) جـ ٢ ص ١٤٧ وقصيدة (الجديد) جـ٢ ص ١٨٣ وقصيدة (الأسئلة) جـ ٢ ص ٢٠٨ وقصيدة (كان) جـ٢ ص ٢٥٠ وقصيدة (رسالة في الألم والسأم) جـ ٢ ص ٢٠٨ وقصيدة (الأرض) جـ٢ ص ٢٧٠ وقصيدة (غفوة) جـ٢ ص ٢٧٧ وقصيدة (فيتو) جـ٢ ص ٤١٨ وقصيدة (بهلول) جـ٢ ص ٤٨٩ وقصيدة (لزومية البوح) جـ٢ ص ٤١٨ وقصيدة (لزومية التلفّت) ج٢ ص ٤٨٩ وقصيدة (العقم) ديوان عرس النار ص ٣٠ وقصيدة (الخروج من الجب) ديوان عرس النار ص ٨٠.

(١٠٩) الديوان جـ ١ ص ٣١٩.

(١١٠) الديوان جـ ١ ص ٤٠٠.

(١١١) من هذه القصائد (تجولات تابع سليمان الحكيم في الليالي القمرية) الديوان جـ ١ ص١٩٩. وقصيدة (نهاية بكائية إلى كليب بن ربيعة) جـ ١ ص ٢٠٦ وقصيدة (تفاصيل ما حدث في زمان الرمادة) جـ ١ ص ٢٦٦ وقصيدة (تحولات بديع الزمان الهمزاني) جـ ١ ص ٢٧١ وقصيدة (حكاية من ألف ليلة) جـ١ ص ٣٣٧ وقصيدة (اعترافات ديك الجن) جـ١ ص ٣٤٣ وقصيدة (بلقيس) جـ ١ ص ٣٤٩ وقصيدة (وصرخت العروس في وجه النهر) جـ ١ ص ٣٥٩ وقصيدة (الخنساء توصي أبناءها الأربعة) جـ ١ ص ٤٣٥ وقصيدة (خدعة) جـ ٢ ص ١٩١ وقصيدة (بكائية) جـ ٢ ص ٢٠٤.

(١١٢) الديوان جـ ١ ص ١٨٨.

(١١٣) الديوان جـ ٢ ص ١٨٣.

(١١٤) الديوان جـ ١ ص١٣٤.

(١١٥) الديوان جـ ٢ ص ١١٨.

(١١٦) ينظر: ديوان امرئ القيس: ص ٨.

(١١٧) من هذه القصائد قصيدة (هملت) الديوان جـ ١ ص ٣٧. التي يستدعي فيها شخصية هملت وقصيدة (الزمن الأخير) جـ١ ص ٧٠ التي يستدعي فيها شخصية (علاء الدين وأرسطوطاليس) وقصيدة (أين المفر) جـ١ ص ١١٠ التي يستدعي فيها شخصية (ذي القرنين) وقصيدة (العودة إلى الجمل المفيدة) جـ ١ ص ١٤٢ التي يستدعي فيها شخصية (الحلاج) وقصيدة (البحث عن الدائرة المجهولة) التي يستدعي فيها شخصية (أبولونيوس) وقصيدة (يوسف أيها الصديق) جـ ١ ص ٢٠٢ واستدعاء شخصيات (عمرو بن العاص) و(ابن زياد) و(كليب) وقصيدة (من أوراق شجرة الدر) جـ١ ص ٢٧٧ ، واستدعاء شخصية (المعز) وقصيدة (أحلام موسى في العالم الآخر) جـ١ ص٣١٣ وقصيدة (مقتل صعلوك) جـ ١ ص ٣٢٧ واستدعاء شخصية عروة بن الورد وقصيدة (الهدهد) جـ٢ ص ١٨١ واستدعاء شخصية (سليمان) وقصيدة (الأسئلة) جـ٢ ص ٢٠٩ واستدعاء شخصية (سندباد) وقصيدة (رسالة في الألم والسأم) جـ ٢ ص ٢٦٠ واستدعاء شخصية (أيوب).

(١١٨) للتفاصيل ينظر: أشكال التناص الشعري، ص ٣١٥.

(١١٩) الديوان جـ ١ ص ١٢١.

(١٢٠) يعد أسلوب النداء أقرب الأساليب التي يمكن تداولها في السياقات التي تستدعي الشخصيات التراثية، بواسطة ضمير المخاطب.. لتفاصيل ينظر: أشكال التناص الشعري ص٢١٩.

(١٢١) الديوان جـ ١ ص ٤٤١.

(١٢٢) الديوان جـ ١ ص ١٨٤.

(١٢٣) من هذه القصائد قصيدة (نهاية بكائية إلى كليب بن ربيعة) الديوان جـ ١ ص٢٠٦.التي يستدعي فيها شخصية (كليب بن ربيعة) وقصيدة (الإبحار في سنوات الغربة) جـ١ ص ٢٢٤ التي يستدعي فيها شخصية مريم العذراء، وقصيدة (تفاصيل ما حدث في زمان الرمادة) جـ١ ص ٢٦٦، التي يستدعي فيها شخصية عمر بن الخطاب، وقصيدة (من أوراق شجر الدر)جـ١ ص ٢٧٧ التي يستدعي فيه شخصيات (ابن لقمان ونجم الدين) وقصيدة (إيزيس) جـ ١ ص ٣١٩ التي يستدعي فيها شخصية (إيزيس) وقصيدة (بلقيس) جـ ١ ص ٣٤٩ التي يستدعي فيها شخصية (بلقيس) وقصيدة (إيزادورا) جـ ١ ص ٤٠٠ التي يستدعي فيها شخصية (إيزادورا) وقصيدة (الخنساء توصي أبناءها الأربعة) جـ١ص ٤٣٥ التي يستدعي فيها شخصية الخنساء.

(١٢٤) يذهب الدكتور: صلاح فضل إلى أن الشاعر الحديث لا يعرض نفسه بسذاجة ووضوح، بل ينحو إلى اصطناع الأقنعة والتراثي خلف الضمائر العديدة المراوغة، للاستزادة ينظر أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ١٩٩٦م، ص١٤٣وما بعدها.

(١٢٥) للتفاصيل ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢١٠.

(١٢٦) وقد ذهب إلى هذا التعريف للقناع الدكتور: إحسان عباس في كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.

(١٢٧) للتفاصيل ينظر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر الأعمال الكاملة، بيروت، ١٩٧٧م، جـ٣ ص ١٨٨.

(١٢٨) للاستزادة ينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي ص ١٠٠ ــ والدكتورة: ريتا عوض، الكتابة الشعرية والتراث، مكانية القصيدتين القديمة والحديثة، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٢ صيف ١٩٩٦م، ص ١٩٥. وأشكال التناص الشعري ص ٣٩٢.

(١٢٩) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ص٢٢. وينظر كذلك: الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م ، ص ١٩.

(١٣٠) للتفاصيل ينظر: أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١. ص ١٢٣.

(١٣١) قصيدة (حيرة) الديوان جـ ٢ ص ١٣٠.

(١٣٢) الديوان جـ ٢ ص ٢٧٨.

(١٣٣) الديوان جـ ٢ ص ٦٨.

(١٣٤) الديوان جـ ٢ ص ٢٧٨.

(١٣٥) الديوان جـ ١ ص ٤٣٣.

(١٣٦) الديوان جـ ١ ص ٤٢٤.

(١٣٧) الديوان جـ ٢ ص ١٠٠.

(١٣٨) الديوان جـ ١ ص ٤٣٤.

(١٣٩) الديوان جـ ٢ ص ١٠٢.

(١٤٠) الديوان جـ ١ ص ٣١٣.

(١٤١) من هذه القصائد قصيدة (يوسف أيها الصديق) الديوان جـ ١ ص ٢٠٢. التي يستدعي فيها شخصية (يوسف) وقصيدة (الرؤيا) جـ٢ ص ١٩٩ التي يستدعي فيها الشخصية ذاتها، وقصيدة (أين المفر) جـ١ ص ١١٠ التي يستدعي فيها شخصية طارق بن زياد، كذلك قصيدة (لزومية التلفت) جـ٢ ص ٤٨٩ التي يستدعي فيها الشخصية ذاتها- وقصيدة (الليلة الثانية بعد الألف) جـ١ ص٣٤٠ التي يستدعي فيها شخصية (شهريار) كذلك قصيدة (شكوى شهريار الفصيح) جـ١ ص٥٧٣ التي استدعى فيها نفس الشخصية- وقصيدة (إيزادورا) جـ١ ص ٤٠٠ . التي يستدعي فيها شخصية السندباد، كذلك قصيدة (السندباد والزمان) ديوان عرس النار ص ١٧ التي يستدعي فيها الشخصية ذاتها- وقصيدة (الإبحار في سنوات الحب والغربة) جـ١ ص ٢٢٤ التي يستدعي فيها شخصية (يونس) وقصيدة (بيدها لا بيد عمرو) جـ١ ص ٣٣٠ التي يستدعي فيها شخصية عمرو بن عدي، وقصيدة (اعترافات ديك الجن) جـ١ ص ٣٤٣ التي يستدعي فيها شخصية (ديك الجن) وقصيدة (أحلام قيس بن الملوح) جـ١ ص ٤٢٦ التي يستدعي فيها شخصية قيس، وقصيدة (طغيان) جـ٢ ص ٦٤ التي يستدعي فيها شخصية (ابن نوح) وقصيدة (أحزان عروة بن الورد) جـ ٢ ص١٠٠ التي يستدعي فيها شخصية عروة بن الورد.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

* **أحمد سويلم:** الأعمال الشعرية، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م. ويضم دواوين:

ـ الطريق والقلب الحائر ١٩٦٧م

ـ الهجرة إلى الجهات الأربع ١٩٧٠م

ـ البحث عن الدائرة المجهولة ١٩٧٣م

ـ الليل وذاكرة الأوراق ١٩٧٦م

ـ الخروج إلى النهر ١٩٨٠م

ـ السفر والأوسمة ١٩٨٥م

ـ العطش الأكبر ١٩٨٦م

ـ الشوق في مدائن العشق ١٩٨٧م

* **أحمد سويلم:** الأعمال الشعرية: المجلد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م. وتضم دواوين:

ـ قراءة في كتاب الليل

ـ شظايا

ـ الزمان العصي

ـ الرحيل إلى المدن الساهرة

ـ لزوميات

* **أحمد سويلم:** ديوان: عرس النار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة أصوات أدبية، رقم٣٥٤، نوفمبر٢٠٠٤م.

* **أحمد سويلم:** المسرحيات الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، ويضم مسرحيات:

ـ إخناتون

ـ شهريار

ـ الفارس

ثانيا: المراجع:

* **إحسان عباس**(الدكتور): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٨م.

* **أحمد شوقي**: الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مجلد١، دون تاريخ.

* **أحمد كمال زكي**(الدكتور): التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.

* **أحمد مجاهد**(الدكتور): أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

* **امرئ القيس**: ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، سلسلة ذخائر العرب، رقم ٢٤، ط٥.

* **أنس داود**(الدكتور): الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

* **جابر عصفور**(الدكتور): أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.

* **حاتم الصكر** (الدكتور): كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

* **ريتا عوض**(الدكتورة): الكتابة الشعرية والتراث، مكانية القصيدتين القديمة والحديثة، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٢ صيف ١٩٩٦م.

* **زهير بن أبي سلمى**: شعر زهير بن أبي سلمى: صنعه: الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٠م.

* **ابن زيدون**: ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق: محمد سيد كيلاني، سلسلة تراث العرب، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٣، ١٩٦٥م.

* **ستيفن سبندر**: الحياة والشاعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة (الدكتورة): سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، سلسلة الألف كتاب.

* **سعد مصلوح** (الدكتور): في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.

* **سيد البحراوي**(الدكتور): في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٨م.

* **صلاح عبد الصبور**: حياتي في الشعر الأعمال الكاملة، بيروت، ١٩٧٧م، جـ٣.
* **صلاح فضل** (الدكتور): أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ١٩٩٦م.
* **صلاح فضل** (الدكتور): بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، رقم ١٦٤، ١٩٩٢م.
* **عبد الرحمن بسيسو**: أقنعة ألف ليلة وليلة في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ١٢، صيف ١٩٩٤م.
* **عبد الرحمن بسيسو**: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٩م.
* **عبد الوهاب البياتي**: الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.
* **عبد الوهاب البياتي**: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.
* **عروة بن الورد**: ديوان عروة بن الورد: الدار العالمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
* **عز الدين إسماعيل** (الدكتور): توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.
* **عز الدين إسماعيل**(الدكتور): الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، مزيدة ومنقحة، ١٩٩٤م.
* **عصام بهي**(الدكتور): في دراسته عن استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، والمنشورة بمجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١م.
* **عفت الشرقاوي**(الدكتور): قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ط١.
* **علي جعفر العلاق** (الدكتور): الشعر والتلقي (دراسات نقدية) دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
* **علي عشري زايد** (الدكتور) : توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر) مجلة فصول، العدد (١) أكتوبر ١٩٨٠م.

* **علي عشري زايد**(الدكتور): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.
* **عنترة بن شداد**: ديوان عنترة بن شداد، تحقيق محمد سعيد مولوي، ط١، ١٩٧٠ن، دون دار نشر.
* **غالي شكري**(الدكتور): التراث والثورة، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٩٦م.
* **قيس بن الملوح**: ديوان مجنون ليلى، شرح: عدنان زكي درويش، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
* **مجدي وهبة وكامل المهندس**: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، ١٩٩٣م.
* **محسن أطيمش**(الدكتور): دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٢م.
* **محمد النويهي**(الدكتور): قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١م.
* **محمد فتوح أحمد** (الدكتور): الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م.
* **محمد فكري الجزار** (الدكتور): لسانيات الاختلاف الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٤٣، ١٩٩٥م.
* **نبيلة إبراهيم** (الدكتورة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، ط١٩٨٩م.
* **أبو نواس**: ديوان أبي نواس: شرحه وضبطه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
* **وليد سعيد عيسى**(الدكتور): **قصيدة الفروسية بين العصرين الجاهلي والإسلامي، دراسة في الصورة الفنية، رسالة دكتوراة، مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، فرع الفيوم، ٢٠٠٢م.**

Abstract

The Levels of Recalling Characters from Cultural Heritage in Ahmad Swelam's Poetry

Ahmad Swelam is one of the poets who are greatly interested in employing cultural heritage in their poetry. This is very clear in his collection where he depends a lot on employing characters from heritage.

This research investigates the various levels of recalling these characters in Swelam's poetry. It starts by an introduction to heritage, its importance and the significance of using it in literature. Then, it moves to Swelam's poetry defining the various religious, historical, folkloric and literary sources where he gets his characters.

The research then moves to the ways in which the poet employs his characters. First, he selects the character features that suit the experience expressed in the poem. He may use one of the character's qualities, some events of its life, some of its sayings or even its general significance.

Enough light is shed on the types of employing characters from heritage, once as an aspect of an image, a correlative for a dimension of the poet's experience, or the center around which the poem moves.

The idea of resorting to different 'pronouns' to indicate characters is also discussed in the research. Swelam would sometimes recall the character through the third person pronouns (he/him or she/her or it or they/ them), second person pronoun (You) or first person pronouns (I/me or we/us) which turn the recalled characters into masks. Each of the levels of recalling characters has certain features and a particular approach of handling.

ملخص بحث

(مستويات استدعاء الشخصيات التراثية في شعر أحمد سويلم)

الشاعر أحمد سويلم واحد من الشعراء الذين لهم كبير اهتمام بتوظيف التراث في شعره، وقد تجلى هذا بوضوح في ديوانه الذي اعتمد في كثير من قصائده على توظيف الشخصيات التراثية.

ويقوم هذا البحث بدراسة المستويات المتعددة لاستدعاء الشخصيات التراثية في شعره بادئا بالحديث عن التراث وأهميته وخصوصية توظيفه في الإبداع الأدبي، ومنتقلا لشعر أحمد سويلم ومحددا المصادر التي يستقي منها الشاعر شخصياته، حيث تتسم هذه المصادر بالتنوع والتعدد ما بين دينية وتاريخية وفولكلورية وأدبية.

ثم يتناول البحث موضوع الكيفيات التي يوظف بها الشاعر شخصياته فهو يتخير من ملامح الشخصية ما يتلاءم وتجربته في القصيدة، فقد يوظف من الشخصية المستدعاة صفة من صفاتها، وقد يوظف بعض أحداث حياتها، وقد يوظف بعض أقوالها، وقد يوظف المدلول العام لها.

كما يتناول البحث الأنماط المختلفة لتوظيف الشخصية التراثية التي كان يوظفها بوصفها عنصرا في صورة أو معادلا لبعد من أبعاد التجربة أو محورا تدور حوله القصيدة.

ويتناول البحث كذلك فكرة التعامل مع الضمائر المختلفة في توظيف الشخصيات التراثية فقد كان الشاعر يستدعي الشخصية بواسطة ضمير الغائب وأحيانا من خلال ضمير المخاطب وأحيانا بواسطة ضمير المتكلم الذي يحيل الشخصية المستدعاة إلى قناع، ولكل مستوى من هذه المستويات خصائصه وأسلوب معالجته.

مطابع جامعة المنوفية