التوظيف التراثي في شعر محمد مردان
ـ التراث الأدبي القديم أنموذجاً ـ

م. محمد جواد علي أ. د. صالح علي حسين الجميلي

بسم الله الرحمن الرحيم

إنّ التراث الأدبي القديم الذي تركته لنا شعوب المنطقة منذ آلاف السنين هو تراث حيّ فينا نحن سكان هذه المنطقة، فهو ((تراثنا ممتد إلى مراحل سابقة لذلك ويشتمل حضارة وادي الرافدين لدى السومريين والآشوريين وحضارة وادي الرافدين ووادي النيل وبلاد الشام، وما نهض به العرب قبل الإسلام في حواضرهم من مظاهر وتقاليد، وقد ورثت الحضارة العربية الإسلامية ذلك واستوعبت ما لا يتعارض مع القيم الدينية منه، وقدمته برداء حضاري جديد))(١)، وأصبح جزءاً لا يتجزأ من ثقافتها وحضارتها وحياتها الحاضرة.

حظي التراث الأدبي القديم بأهمية وحضور كبيرين في قصائد الشاعر محمد مردان، وذلك لأنّ هذا التراث بالنسبة لشاعر يعدّ ((رافداً هاماً ومرجعاً غنياً بالمعلومات الصالحة للتوظيف التسجيلي والتحليلي والفني، بفضل ما تحمله من تفاصيل للأحداث وطرح للصراعات والمعضلات، وما تتوصل إليه تلك الأحداث من نتائج، عبر المجرى التعاقبي للزمن))(٢)، وهو ما يتلاءم مع طبيعة الشعر وخصوصيته التعبيرية والجمالية.

إنّ الشعر الملحمي القديم بوصفه نموذجاً من نماذج التراث الأكثر أصالة وحيوية في تاريخ الإنسان العربي إنما يعبر عن تاريخه ووجوده وواقعه شعراً، وضمن هذا الشعر تبرز كل المعاني المتداخلة، والجزئيات الدقيقة التي اكتنفت هذه الحياة فكان الشعر وثيقة، والإحساس صورة، والمعاناة لوحة من لوحات التاريخ(٣)، تغذّي موضوعات الشاعر العربي الحديث بالكثير مما يصله بالماضي الثقافي المجيد والمشرق، بحيث يكون رافداً للحاضر ومطوّراً له ودافعاً من أجل مزيد من تحقيق الرؤية المنشودة في التقدّم على مستوى الوعي والفكر والذوق الجمالي.

التراث الأدبي العربي القديم هو نحن بالأمس، هو نحن في ذلك الزمان، فهو إذن موجوداً فينا اليوم، متحركاً من حولنا دائماً، وسيظل موجوداً متحركاً وجدليا في اليوم وفي الغد كذلك(٤) سواءً شئنا أن أبينا، لأنّ حضور الأمس في اليوم والغد وحضور اليوم في الأمس والغد هو عنوان الاستمرارية الحضارية التي لا بدّ منها لكلّ أمة حية.

في قضية التوظيف الشعري للتراث فإن الشعر يوظف ما ينطوي عليه التراث من مضامين حيوية ترفد الحاضر بخبرات عميقة، تعد شرطاً ضرورياً للتجديد والاستمرار والمواكبة التي ينبغي أن يتوافر عليها الشعر في طرائق توظيفه(٥)

وعلى هذا فإن إن حضور التراث في الشعر يؤدي وظيفة فنية جمالية أو فكرية موضوعية تخدم السياق الشعري وتنسجم معه، وهذا الحضور يكون لغرض معين يراه الشاعر ضرورياً ومناسباً وحيوياً لتعميق فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته في قضية ما، أو يراه منسجماً مع البناء الفني أو الأسلوبي أو اللغوي في قصيدته(٦) بحيث ينتج نصاً شعرياً جديداً بمواصفات عالية، تجمع فضاء الماضي وفضاء الحاضر في بنائها وتشكيلها.

يعدّ توظيف الشخصيات التراثية من أهم حالات التوظيف الشعري للتراث، ((إذ إنّ استدعاء مثل هذه الشخصيات ليس مجرد ظواهر عابرة، فإلى جانب دلالتها التاريخية فقد حملها الشعراء المعاصرون دلالات وإيحاءات ورؤىً جديدة ومعاصرة قابلة لتأويلات مختلفة))(٧)، تغني التجربة الشعرية وتخصبها وتعمق من موضوعاتها.

وربما جاء استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني توظيفها تعبيرياً وتشكيلياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر الثرية، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو بها عن رؤياه المعاصرة الراهنة(٨)، التي تختزن خبرة جديدة تعمقها بخبرة قديمة.

وعلى هذا النحو تتحول عملية توظيف التراث في القصيدة العربية الحديثة إلى ((أداة فنية تسهم في إنتاج النص الجديد إنتاجاً ثريا حافلاً بالثقافة والتواصل، مما يحيل التراث عنصراً فاعلاً دائم التأثير والتأثر، فالتراث يمثل حقلاً معرفياً خصباً يحتاج إلى نظر نقدي

لاختيار العناصر الحية منه، والقادرة على الديمومة، والتي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة))(٩) تحتوي أصول تجربتين في سياق شعري واحد.

الشاعر محمد مردان من الشعراء المعاصرين المولعين بتوظيف كل أشكال التراث، وذلك لقناعته بأنّ هذا التراث بكلّ أشكاله وأنماطه وقضاياه يشكّل رافداً مهماً من روافد القصيدة الحديثة، التي تسعى إلى تطوير تجربتها بكل ما هو متاح من أساليب ورؤى وأفكار وقيم ودلالات جديدة، تعمل على إخراج هذه القصيدة من غنائيتها العالية واشتغالها على موضوعات محددة وضيقة، فكلما انفتحت القصيدة الحديثة على آفاق كبيرة وواسعة وعميقة انعكس هذا إيجابياً على تطويرها وتحديثها والانتقال بها إلى مساحات إبداعية أهم وأعمق.

توصف ملحمة كلكامش بأنها من أقدم النصوص الملحمية القديمة التي أثّرت كثيراً فيما لحقها من نصوص إبداعية لدى الكثير من شعوب العالم، و ((هي ملحمة سومرية مكتوبة بخط مسماري على ١٢ لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام ١٨٥٣ م في موقع أثري اكتشف بالصدفة وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري آشور بانيبال في نينوى في العراق ويحتفظ بالألواح الطينية التي كتبت عليها الملحمة في المتحف البريطاني. الألواح مكتوبة باللغة الأكادية ويحمل في نهايته توقيعا لشخص اسمه شين ئيقي ئونيني الذي يتصور البعض أنه كاتب الملحمة التي يعتبرها البعض أقدم قصة كتبها الإنسان))(١٠)، وقد وظّفها الكثير من الشعراء العرب المعاصرين في أشعارهم لما تنطوي عليه من معانٍ ودلالات وأفكار وموضوعات له صله بالإنسان في كل العصور، فتوظيف ملحمة كلكامش في النصوص الشعرية الحديثة على هذا الأساس كان موضوعاً مغرياً لمعظم هؤلاء الشعراء، لما تنطوي عليه الملحمة على المستويات كافة من كثافة وخصب معنوي ودلالي وموضوعي وأدبي وجمالي وفكري وفلسفي وإبداعي عام، فراح أغلب هؤلاء الشعراء ينهلون من فضاء هذه الملحمة وأجوائها الأسطورية والرمزية لتوظيفها في قصائدهم وأشعارهم.

في قصيدته ((العراف)) يوظّف الشاعر محمد مردان جوهر فكرة ملحمة كلكامش حين يستعير جملة ((هو الذي رأى))، التي تمثّل الرؤية والرؤيا عندما بدأ بموضوع البحث عن الخلود حين وجد أن الموت يحاصره:

هو الذي رأى

وشارك الشموسَ في غضبتها

وصبَّ فوق الموقدِ

الخامدِ نارهُ

وغادرَ الباب الذي يرقصُ،

عندما تزمجرُ الرياح

هو الذي رأى

كيف يشبُّ الزنجُ،

في الأوراقِ والدماء،

وهماً للخلاصَ (١١)

إذ تأتي عبارة ((هو الذي رأى)) مطلعاً للخوض في مسيرة كلكامش داخل مفردات الطبيعة ليبحث عن عشبة الخلود، فهو يتحرك أولاً نحو مشاركة الشمس غضبتها ((شارك الشموسَ في غضبتها)) كي يستعير منها قوة الضوء والنور والنار، ومن ثمّ يصبّ قوة الضوء والنور والنار هذه في الموقد الخامد (الأرض) التي لا تقدّم الحلول الممكنة ((وصبَّ فوق الموقدِ/الخامدِ نارهُ))، من أجل أن يكون قادراً على البدء برحلته الأسطورية نحو عشبة الخلود ((وغادرَ الباب الذي يرقصُ، /عندما تزمجرُ الرياح))، أي أنه بمغادرته الباب يكون قد باشر رحلة البحث، ودلالة زمجرة الرياح تعني الإيذان بالرحلة المحفوفة بالمخاطر.

وإذا كان الجزء الأول من الصورة الكلكامشية يوضح طريقة تحصيل كلكامش للقوة الباحثة عن عشبة الخلود، فإنّ الجزء الثاني منها الذي يبدأ بالعبارة الاستشرافية نفسها ((هو الذي رأى)) يستعير أيضاً موضوع ثورة الزنج الباحثة عن الخلاص ((كيف يشبُّ الزنجُ، /في الأوراقِ والدماء، /وهماً للخلاصَ))، كي يوازن بين صورة الخلاص من العبودية وكأنها حياة خالدة، وصورة الخلاص من الموت بحثاً عن خلود دائم.

وفي قصيدة ((أرق)) يوظف الشاعر العلاقة بين كلكامش الباحث عن عشبة الخلود وعشبة الخلود التي هي موضوع بحث كلكامش بصورة مقلوبة، ففي الوقت الذي ترسم الملحمة صورة كلكامش الساعي إلى البحث عن هذه العشبة نرى الشاعر يقلب المعادلة ليجعل من العشبة هي الباحثة وكلكامش هو موضوع البحث:

فما زالت العشبة تبحث عن كلكامش

لتستأثر وحدها بالفجيعة كما العشاق (١٢)

الشاعر هنا يوظف موضوع الملحمة توظيفاً مقلوباً ليوحي بأن فكرة الخلود أصلاً هي فكرة وهمية، حين تقوم العشبة نفسها بالبحث أيضاً، وحين يكون الهدف الاستئثار ((وحدها بالفجيعة كما العشاق))، بمعنى أن فجيعة الموت التي هي شكل من أشكال فجيعة العشق هي فجيعة كل شيء طالما أن كل شيء في النهاية معرّض للموت، وحتى العشبة نفسها التي يتوهم كلكامش أنها ستمنحه الخلود ماتت حين سرقتها الحية، ولا شك في أنّ قلب الصورة الملحمية شعرياً هنا حقق طرافة فنية وجمالية في القصيدة.

في قصيدة ((الدوامة تستفيق)) يستعير الشاعر صوت كلكامش حين يخاطب خمبابا حارس الغابة قبل أن يقتله، إذ تروي الملحمة أنه عند وصول كلكامش وأنكيدو((الغابة يبدآن بقطع أشجارها فيقترب منهما حارس الغابة خومبابا ويبدأ قتال عنيف ولكن الغلبة تكون لجلجامش وأنكيدو حيث يقع خومبابا على الأرض ويبدأ بالتوسل منهما كي لا يقتلاه ولكن توسله لم يكن مجديا حيث أجهز الاثنان على خومبابا وأرديا قتيلا. أثار قتل حارس الغابة غضب إلهة الماء أنليل حيث كانت أنليل هي الإلهة التي أناطت مسؤولية حراسة الغابة بخومبابا.))(١٣)، وهي المحاورة التي تقدمها القصيدة من وجهة نظر أخرى تتعلق بالتبرير الذي يقترحه صوت كلكامش لإقدامه على قتل خومبابا الذي اعترض على عملية قطع الأشجار:

يا " خمبابا "، أيها القرصان الخائب، آن لك أن تعرف

إنا شهدنا الولادة الأولى

للرقم التي تشير بأصابعها العشرة إلينا

أيقظنا الفجرَ، علمنا الليلَ كيف يتثاءب

فما بال هذا الداكن لا يرى

صوت رصاصاتنا المليئة بالأخبار

وجه التي فوضتني

الرقص على ذبذبات أشعتها

حملتني عبء مفاتيحها

فبماذا ارتق هذه الفوضى المثابرة

وهي تنبش قبور الأحياء

فيضج الأموات خجلا

سوى أن أصرخ صامتا

أنا الذي رأى (١٤)

إنّ هذا النداء الموجّه إلى ((خومبابا)) ووصفه شعرياً بـ ((القرصان الخائب)) الذي لا يستطيع أن يتغلب على البحر، فيحرّضه صوت الشاعر المندمج بصوت كلكامش على معرفة ما لا يعرف وعلم ما لا يعلم ((آن لك أن تعرف))، إذ تتمثل هذه المعرفة التي يجهلها خمبابا الخائب بتلك القوة الكبيرة التي يمتلكها كلكامش وصاحبه ((إنا شهدنا الولادة الأولى/للرقم التي تشير بأصابعها العشرة إلينا/أيقظنا الفجرَ، /علمنا الليلَ كيف يتثاءب))، تعبيراً عن السلطة المعرفية والمادية التي يمتلكها وتساعده في أن يكون رائياً.

ثمّ يحوّل الشاعر هذه الصورة التي رسم فيها تجربة كلكامش مع خمبابا نحو تجربته هو مع الآخر، إذ يجعل من ذاته الشعرية كلكامشاً معاصراً له القدرة على أن يرى ما لا يراه الآخرون ممن يشكلون له خمبابا آخر يمنعه من التواصل مع الوجه الحلم ((وجه التي فوضتني/الرقص على ذبذبات أشعتها/حملتني عبء مفاتيحها/فبماذا ارتق هذه الفوضى

المثابرة/وهي تنبش قبور الأحياء/فيضج الأموات خجلا/سوى أن أصرخ صامتا/أنا الذي رأى))، فيسخر الرؤية الكلكامشية لخدمة حكايته الشعرية التي يقصّها هنا بطريقة ملحمية، يتحوّل فيها كلكامش معاصر ويستحضر وجه (سيدوري) التي قدمت له النصح، إذ في ((أثناء بحث جلجامش عن أوتنابشتم يلتقي بإحدى الإلهات واسمها سيدوري التي كانت آلهة النبيذ وتقوم سيدوري بتقديم مجموعة من النصائح إلى جلجامش والتي تتلخص بأن يستمتع جلجامش بما تبقى له من الحياة بدل أن يقضيها في البحث عن الخلود وأن عليه أن يشبع بطنه بأحسن المأكولات ويلبس أحسن الثياب ويحاول أن يكون سعيدا بما يملك لكن جلجامش كان مصرا على سعيه في الوصول إلى أوتنابشتم لمعرفة سر الخلود فتقوم سيدوري بإرسال جلجامش إلى الطَوَّافٌ أورشنبي، ليساعده في عبور بحر الأموات ليصل إلى أوتنابشتم الإنسان الوحيد الذي استطاع بلوغ الخلود.))(١٥)، وهو ما سعى الشاعر إلى توظيفه هنا ليكون هو كلكامش العصر ويصرخ صامتاً ((أنا الذي راى))، وهذه الصرخة الصامتة هي صرخة مزدوجة لكلكامش الملحمة وكلكامش القصيدة.

ويحاول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ ((ضجر)) أن يصنع توازياً حكائياً بين حالة الضجر التي يبحث فيها الإنسان المعاصر عن حلّ لحياة ممتعة، وحالة الموت التي تلاحق كلكامش بعد موت أنكيدو من أجل البحث عن حياة خالدة:

كأنني حافلة ممتلئة

بدمى متشابهات

ملّ مني الانتظار

مازال نهر الزاب مصاباً بالأرق

فما جدوى حبوب الفاليوم

إذا لم تكن قادرة على الإنجاب

لم يكن الثعبان من سرق

عشبة الحياة

فالضجر من يستبدل جلده

عقب كل ساعة (١٦)

إن حالة ((الضجر)) هنا ليست سوى مرض العصر الذي يقابل عند كلكامش الموت نفسه، فبعد أن يصوّر تصويراً تشبيهياً هذه الحالة القاتلة ((كأنني حافلة ممتلئة/بدمى متشابهات)) تعبيراً عن فقدان الحياة بدلالة الدمى التي لا حياة فيها، والتشابه الذي يكون دائماً حالة من حالات الموت البطيء، ينفتح على تصوير مظاهر أخرى من مظاهر الضجر ((ملّ مني الانتظار/مازال نهر الزاب مصاباً بالأرق/فما جدوى حبوب الفاليوم/إذا لم تكن قادرة على الإنجاب))، التي تنتهي إلى العقم وتلاشي فكرة الحياة المستمرة، وهو ما يوصل حكاية الشاعر إلى نتيجة مستعارة من قصة كلكامش ((لم يكن الثعبان من سرق/عشبة الحياة/فالضجر من يستبدل جلده/عقب كل ساعة))، إذ يحيل الشاعر فكرة الملحمة في القصيدة على أن كثافة الضجر في الحياة هي سبب الموت وليس سرقة العشبة من قبل الثعبان كما قدمتها الملحمة.

إنّ الشاعر هنا يصوغ نوعاً من المعادلة الشعرية بين ملحمة كلكامش وقصيدته في موضوع الموت، ففي الوقت الذي تنتج فيه سرقة الثعبان للعشبة معنى الموت الأكيد الذي لا مفرّ منه، فإنّ القصيدة تقترح (الضجر) العصري ليكون هو السبب الرئيس للموت في الحياة، لما يسببه من كآبة وتقوقع وضياع ونسيان لمباهج الحياة.

ويذهب الشاعر محمد مردان في قصيدته ((أسفار في ذاكرة الزمن)) إلى محاكاة الشعر العربي القديم وتوظيفه، فهو يستدعي صور الشعراء وقصصهم وأشعارهم بوصفهم تراثاً أصيلاً يستند إليه في تقديم نموذجه الشعري، وهو يختار من صور هذا الاستدعاء ما يتلاءم مع تجربته في الحياة والشعر والحلم، من أجل أن يحقق هذا التواصل الشعري المطلوب بين حكاية الشعر العربي القديم وحكاية الشعر العربي الحديث، على صعيد الشخصية والحكاية والصورة والقصيدة والفضاء والحساسية واللغة.

ينتخب الشاعر من بين تجارب الشاعر العربي القديم تجربة الشاعرة الخنساء، وهي تجربة غزيرة على مستوى الحزن، فهي نموذج للحزن الطويل والعميق في الشعرية العربية القديمة إذ أوقفت حياتها الشعرية على الحزن على أخويها وأبنائها الأربعة، وسخرت كل شعرها لخدمة

هذا الحزن وتحويله إلى أسطورة، بحيث أخذ الشعراء المعاصرين يتغنون بحزن الخنساء بوصفه نموذجاً للحزن الأصيل الذي تحوّل إلى قضية، ومنهم الشاعر محمد مردان الذي تعامل مع حزن الخنساء بأنه هو مصدر إبداعها الشعري، ووظف هذه الفكرة في قصيدته التي عبّرت في عتبة عنوانها عن السفر في ذاكرة شعر الخنساء وقصتها وحزنها:

أوَ تدري أيَّ حزنٍ أنطقَ الخنساءُ شعراً

ومجوسٌ ترتدي إشراقةَ الرملِ

وشاراتِ العشيرة

من أناخَ الوشمَ في خاصرةِ الزنجي

أسرى في حقولِ الصحو

ليلاً همجياً

أشعلَ الحرائقَ – الطاعونَ في مملكةِ الحرفِ

أباح الوجعَ النابتَ في سفرِ وجوهٍ

أدمنت دربَ الرحيلْ (١٧)

فالعبارة الشعرية الاستفهامية ((أوَ تدري أيَّ حزنٍ أنطقَ الخنساءُ شعراً)) تحوّل الذات الشاعرة إلى راوٍ يروي قصة الخنساء لمرويّ له، فهو يخاطب المروي له بهذه العبارة التي تدل على قيمة حزن الخنساء وكثافته وأصالته وعمقه وقد تحوّل إلى قضية مركزية في حياتها وشعرها، فلا وجود للخنساء خارج شعرها، ولا وجود لشعرها خارج موضوع الحزن، ولا وجود لحياتها خارج شعرها وحزنها، فثمة جدلية تربط الشعر والحزن في شخصية الخنساء وهو ما يوحي به الشاعر هنا من أنّ هذا الحزن هو سبب شعرية الخنساء.

والشاعر يوظف هذا الحزن ليجعل منه محركاً من محركات الكثير من الحركات التاريخية التي حولت الحزن إلى ثورة، فهو حالة إنسانية عميقة يفيد منها الشاعر ليطوّر بها رؤيته للحياة والثقافة والإبداع، فلا يمكن للفرح أن يأتي من دون أن يفهم الإنسان فلسفة الحزن

ويعيش حالتها، إذ إن حالة الحزن عند الشاعر أحد مولّدات الإبداع، وبما أنّ شعرية الخنساء قائمة على فكرة الحزن فقد تحولت إلى علامة في تاريخ الشعر العربي القديم، سعى الشاعر العربي الحديث إلى توظيفها توظيفاً شعرياً ثقافياً على هذا المستوى .

ويوظف الشاعر محمد مردان في قصيدته ((المعادلة)) القصة الدرامية الشهيرة للشاعر المنخّل اليشكري مع المتجردة زوجة النعمان، وهي أيضاً قصة ذات فضاء أسطوري تعتمد على وجود شبكة صراعات في تشكيلها، ويستعير الشاعر مردان هنا صوت الشاعر المخنوق المنخل اليشكري الذي لم يستطع الدفاع عن نفسه حين أصدر عليه النعمان حكم الحرق الذي لا يبقي له أثر بسبب ما أشيع عن عشقه لزوجته:

من عالم تسكنه الأشباحُ
من مملكة الظلام
يا هند أنادي
أني هنا أُنادمُ الخواء
اقبع في قرارتي وأعلُكُ الضجر
ليس لسالكي طريقي رجعةٌ
طعامي الطينُ وقوتي التراب
والريش يكسوني جناحاً
سيّان عندي الصحو،
واليومُ المطير
لا كاعب حسناءُ
لا دمقسُ لا حرير
رمانيَ الطوفان في قرارةِ
اليمّ وأحكمَ الرتاج

ليدفنَ السرّ الذي

قد كان (١٨)

يتمثّل توظيف مقتل الشعر الجاهلي منخل اليشكري في عشقه لزوجة النعمان (المتجردة) صورة من صور الفضاء الأسطوري، إذ إنّ مقتله حرقاً على يد النعمان حوّله في الذاكرة الشعبية إلى أسطورة، ويوظف الشاعر مردان في قصيدته قصيدة اليشكري الشهيرة التي يقول فيها ما فُهم أنه غزل بالمتجرّدة:

ولقد دخلتُ على الفتاةِ الخدرِ في اليوم المطير

الكاعبُ الحسناءُ ترفلُ بالدمقسِ وبالحرير

إذ إنّ الإشارات التي توافرت عليها هذه القصيدة . ولاسيما هذين البيتين . تحيل على المتجردة بوصفها امرأة في غاية الجمال ((الكاعب الحسناء)) أولاً، وثانياً هي زوجة النعمان بكل ما يعني ذلك من ثراء وأبهة وحياة رغيدة ((ترفلُ بالدمقس وبالحرير))، وهي القصيدة التي أشاعت بين الناس طبيعة هذه العلاقة التي قادت النعمان إلى إعدام الشاعر حرقاً.

قصيدة الشاعر محمد مردان في هذا السياق ((المعادلة)) تصوّر مأساة الشاعر اليشكري على لسانه، وهو يصوّر حالته بعد أن أُحرق على يد النعمان ليحكي تجربته من خلال قصيدة (المعادلة) التي تعني حضور طرفين لها، الطرف الأول هو الشاعر المنفي حرقاً وقد فُقِدَ أثره تماماً على مستوى الجسد، والطرف الثاني هو شعره الذي بقي يعيش في ذاكرة الأجيال صحبة مأساته المريرة حيث تتحقق صورة المعادلة على هذا النحو.

يفيد الشاعر مردان من قصة اليشكري هذه للتعبير عن تجربته الشعرية في الحب، فإذا كان اليشكري قد مات حرقاً كما تقول الروايات فإن الشاعر المعاصر قد يموت حرقاً هو الآخر حين لا يحصل على ما يحب بطريقة أخرى، فليس الحرق المادي نتيجة الحب هو العقوبة الوحيدة فثمة حرق في الحياة أكثر إيلاماً للشاعر الذي لا يجد سبيلاً إلى من يحب بفعل ظروف قاهرة تحيل بينه وبين حبيبته من تحقيق حلم اللقاء.

الشاعر الجاهليّ امرؤ القيس من أبرز الشعراء الجاهليين الذي عاشوا تجربة مركبة كانت دافعاً للكثير من الشعراء المعاصرين لتوظيفها في أشعارهم، ومنهم الشاعر محمد مردان إذ جاءت قصيدته الموسومة بـ ((في حضرة امرئ القيس)) تعبيراً عن هذا التوظيف، وقد قدّم الشاعر صوت امرىء القيس وكأن الشاعر بحسب دلالة العنوان هو الجالس في حضرة امرىء القيس كي يستمع إلى اعترافاته على هذا النحو:

ملغوماً بالجمرِ القتّالِ تُطاردُني حدقاتُ الكأس، تُعرّش
فيَّ نِداءاتُ العَسَسِ المشحونةِ بالإيقاعِ الملكيِّ، تُباهلنَي شُطآنُ
الخمرِ أُلَملِمُ بعضي ألبسُ عُريي أَرحلُ في نفحاتِ الحرفِ.
المسطورِ، الآنَ يُحمّلني دَمَهُ وصَغيراً أورثني وزرَ الأيامِ اشرب
عبد اللهِ وأنا أرعى أفراسَ الغيمِ، أخوضُ كتاباً في ولعِ .
الأمواهِ وأبني من طينٍ فلكاً وأحمّلها ألواحي أنشرُ في شرخِ
القاراتِ دفاترَ آلائي ... أغوي أشعاراً يحرُسُها شجرُ العرّاف
وما بينَ الأحقابِ وما بينَ النبضِ أراني حرفاً يثغو حيناً أقرأ
من شعر الخنساء وحيناً أبحرُ في أصحاحِ التكوين وجهي
حجرٌ يتأبّطُ فاكهةَ الأيامِ .(١٩)

هذا الاستحضار الشعري لصوت امرئ القيس في القصيدة كأنه نوع من سيرة ذاتية يحكيها الشاعر محمد مردان على لسان امرئ القيس، فهو يحيل أولاً إلى ما اشتهر به الشاعر امرئ القيس من علاقة مع الكأس ((ملغوماً بالجمرِ القتّالِ تُطاردُني حدقاتُ الكأس،))، وهي العلاقة التي خضعت لتدمير بعد مقتل أبيه ويشير إلى ذلك بالجملة المصدرية (ملغوماً بالجمرِ القتّالِ)، في صراعها مع الحنين إلى عيون الكأس (تُطاردُني حدقاتُ الكأس)، تعبيراً عن درامية هذه العلاقة التي ما تنفك تعمل في مخيلة الشاعر.

يستحضر صوت الشاعر أيضاً مرجعيته الملكية ((تُعرّش/فيَّ نِداءاتُ العَسَسِ المشحونةِ بالإيقاعِ الملكيِّ،))، التي ربما كانت أحد أسباب ثورته على الملذات وتوجهه للثأر

الملكي، هذا الثأر الذي لم يكن ليرضى بالقليل، وهو ما أوقعه في وضع نفسي وإنساني وشعري إشكالي، يحنّ فيه إلى ماضيه العابث اللاهي ((تُباهلنَي شُطآنُ/الخمرِ))، أو يسعى إلى إعادة إنتاج نفسه من جديد ضمن وضع آخر مختلف ((أُلَملِمُ بعضي))، أو يرى نفسه وقد تخلت عن كلّ شيء وانحصرت رؤيتها في مجال واحد وفضاء واحد ((ألبسُ غُربي))، بحيث لا يكون من مُعين سوى الشعر الذي إذا صاحبه الوحيد ((أَرحَلُ في نفحاتِ الحرفِ)) بعد أن خذله الجميع، فلم يعد يرى في الأفق سوى الشعر (الحرف) سبيلاً للخلاص.

ويوظف الشاعر مردان المقولة الشهيرة لامرئ القيس حين وصله خبر مقتل أبيه ((ضيّعني صغيراً وحمّلني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر))، التي نقلت حياته من فضاء إلى فضاء آخر مناقض له تماماً ((الآنَ يُحمّلني دَمَهُ وصَغيراً أورثني وزرَ الأيامِ))، التي لا تخلو من عتاب مرّ يكشف عن طبيعة العلاقة الإشكالية بينه وبين أبيه، وهو ما التقطه الشاعر مردان لكي يوظف معطياته في هذه القصيدة.

قصيدة ((في حضرة امرئ القيس)) للشاعر محمد مردان تركّز في هذا التوظيف على لجوء الشاعر امرىء القيس على الشعر بوصفه القلعة الأخيرة التي يحتمي بها، بكل ما يقدمه هذا اللجوء من خيبات وخسائر وموت بطيء ((أخوضُ كتاباً في ولعٍ ./الأمواهِ وأبني من طينٍ فلكاً وأحمّلها ألواحي أنشرُ في شرخِ/القاراتِ دفاترَ آلائي ... أغوي أشعاراً يحرُسُها شجرُ العرّاف/وما بينَ الأحقابِ وما بينَ النبضِ أراني حرفاً يثغو حيناً أقرأ/من شعر الخنساء وحيناً أبحرُ في أصحاحِ التكوين))، فالدلالات المنبثقة من (كتاباً / طين / ألواحي / دفاتر / أشعاراً / العرّاف / حرفاً / أقرأ / شعر الخنساء / أصحاح التكوين)) تنتظم كلها في سياق الكلام الشعري الذي أصبح عالمه الوحيد، الذي ينتهي إلى رسم بورتريه لوجهه ((وجهي/حجرٌ يتأبّطُ فاكهةَ الأيامِ))، فصورة الحجر الساكن في الوجه لا يترطب إلا بفاكهة الأيام، وليست هذه الفاكهة سوى الشعر.

إنّ آلية التوظيف هنا حصلت بنوع من التماهي بين الشاعر القديم المُستحضَر والشاعر الحديث المُستحضِر، فكأن الشاعر محمد مردان قد وضع الشاعر امرئ القيس قناعاً له ليقول على لسان امرئ القيس ما يريد أن يقوله عن نفسه، وهنا يحقق الشاعر في توظيفه

للأدب القديم درجة عالية من جمالية التوظيف وفنيته، وهو يسهم في تطوير القصيدة وإغنائها ونقلها إلى مستوى جديد من التعبير والتشكيل والتصوير.

الهوامش والإحالات:

(١) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ١٣. ١٤. وينظر: لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥: ١٧٢.

(٢) التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في جامعة الموصل، ١٩٩٦: ٢٢٨.

(٣) الشعر والتاريخ، د. نوري حمودي القيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠: ٣٤.

(٤) جماليات الذاكرة وجدلية الحضور، د. بشرى البستاني، مجلة الموقف الثقافي، عدد ٣٩، ٢٠٠٢: ٨٩.

(٥) التوظيف الفني للمرجعيات في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٠٣.

(٦) ينظر: التناص الديني والتاريخي، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مج ١٣، عدد ١، ١٩٩٥: ١٧٧.

(٧) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٩٧: ٩٣.

(٨) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ١، ١٩٨٢: ٤١.

(٩) مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، د. سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦: ١١.

(١٠) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، شبكة الإنترنت.

(١١) أ. ش. ك: ١٦٩.

(١٢) أ. ش. ك: ٤٤٦.

(١٣) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، شبكة الإنترنت.

(١٤) أ. ش. ك: ٤٤٥.

(١٥) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، شبكة الإنترنت.

(١٦) أ. ش. ك: ٦١٤.

(١٧) أ. ش. ك: ٧٨.

(١٨) أ. ش. ك: ١٨٧.

(١٩) أ. ش. ك: ٩٧.