

رمزية القناع الأنثوي: دراسة في شعر العَرَجِيّ

د. محمد خليل الخلايلة *

E.mail: moh_doc@hotmail.com

د. يوسف محمود عليّات *

E.mail: Yoliemat@yahoo.com

* قسم اللغة العربية - كلية الآداب - الجامعة الهاشمية - الزرقاء - الأردن.

رمزية القناع الأنثوي: دراسة في شعر العرّجي

د. محمد خليل الخلايلة

د. يوسف محمود عليّمات

الملخص:

تكشف القراءة الفاحصة لشعر العرّجي أنّ الأنثى تشكّل بنية محورية في النصّ الشعري. ولا شك في أن هذا التشكيل البنائي لصورة الأنثى في نصّ العرّجي يجعلها تكوّن قناعاً إشارياً مُحركاً لمفاهيم وموضوعات جدلية ذات أبعاد: إنسانية، ووجودية، وأيديولوجية، تغدو على تماسّ بالسياقات الاجتماعية والثقافية المولدة لها.

وبناء على هذا التصور، جاءت هذه الدراسة في محورين مترابطين هما: أولاً: نظري، ويدرس «القناع» في بُعديه المفهومي والاصطلاحي، ومن ثم فاعلية حضوره في الدراسات النقدية المعاصرة.

ثانياً: إجرائي، ويفحص التحولات الدلالية للقناع في شعر العرّجي من خلال العناصر الآتية:

- القناع الأنثوي بوصفه أيديولوجيا.
- القناع الأنثوي: الصوت الإيجابي المفقود.
- صورة المرأة السالبة حاضراً.
- الظلينة: الصوت الأنثوي التائه.

مصطلحات أساسية: العرّجي، الشعر، التماس، الرمز، النسق.

Symbolic Implications of the Feminine Mask: A Study in Al-Arjy's Poetry

Dr. Mohammad K. Khalayleh

Dr. Yousef M. Oliemat

Abstract:

A careful and close reading of Al-Arjy's poetry reveals that the female constitutes a focal structure in his poetry. Al-Arjy's structural approach to the image of the woman (the female) in his poetry makes the woman the catalyst of many argumentative issues that have human, existential, and ideological implications. As a result, these issues will be directly related to the cultural and social contexts that created them.

Depending on this understanding, the present study will address two strongly related focal points:

First: The theoretical part that will investigate the "mask" and its conceptual and terminological dimensions (implications). Then the study will discuss the importance of the "mask" in the recent studies of literary criticism.

Second: The practical part that will investigate the semantic transformations of the "mask" in Al-Arjy's poetry, emphasizing the following implications:

The ideological implications of the feminine "mask".

The feminine mask as "the lost good voice".

The recent image of the "negative" woman.

The "wedded" woman as "the lost feminine voice".

Keywords: Al-Arjy, Poetry, Intertextuality, Symbol, Pattern.

1:1 القناع: المصطلح والمفهوم:

يُوصف القناع (Mask) في نقد ما بعد الحداثة بأنه استراتيجية إبداعية خلاقة تتطوي على شيفرات ثقافية تسمح دائماً بإضمار المختلف والمسكوت عنه في بنية الخطاب الأدبي. ووفقاً لهذا التوصيف؛ فإن القناع، بما هو استراتيجية، يمتاز بانفتاح آفاق التوقعات بسبب توتراته وجدلياته الغامضة المتعلقة بالمعنى وفضاءات المحتمل؛ ومن ثمّ فإنّ شيفرات القناع المضمرّة في بنية الخطاب هي شيفرات نسقية منتجة تتسم بالمخاتلة وقابلية التشكيل الرمزي.

ولأن القناع، دلاليّاً، يتضادّ حتماً ومفهوم التقريرية أو المباشرة في الخطاب بغية إنتاج جماليات التفاعل والدهشة المؤثرة؛ فقد كان التوظيف لهاته التقنية في الأدب، تاريخياً، ناجماً عن إدراك المؤلفين للوظيفة النسقية التي يؤديها القناع بوصفه معطى فكرياً وعلامة ثقافية.

إن كلمة «القناع» (Persona/Mask) ذات أصل لاتيني تعني ذلك القناع الذي يرتديه الممثل على خشبة المسرح⁽¹⁾؛ ولهذا يؤكد روبرت. س أليوت Robert C. Elliott أن «القناع في مفهومه الأساسي كان تمثيلاً أسطورياً يعبر عن الشخصية الاجتماعية»⁽²⁾.

ويملك مصطلح القناع تاريخاً أدبياً طويلاً يعود إلى الدراما الكلاسيكية Classical Drama؛ ولكن علاوة على ذلك فإن الكلمة، في الجيلين الأخيرين، أصبحت مؤسسة في إطار التأويل الأدبي للنصوص الذي يمكن تسميتها بـ «الثورية»⁽³⁾.

وبناء على هذا؛ فإنه لم يكن بالإمكان قراءة أعمال تشوسر Chaucer، وتوماس مور Thomas More، وجوناثان سويتف Jonathan Swift، وألكساندر بوب Alexander Pope، وهوراس Horace، وجوفينال Juvenal، وكذلك أعمال بروسست Proust أو مئآت الكتاب المعاصرين قبل أن تدخل كلمة «قناع» المدونة النقدية⁽⁴⁾.

وقد برز مصطلح القناع، نتيجة غير مباشرة، عبر توظيفه من قبل إزرا باوند Ezra Pound؛ إذ

أطلق باوند على المجلد الأول من أشعاره الذي نشر في بريطانيا عام 1919 اسم «القناع»، كما استخدم باوند العنوان نفسه في أعماله الشعرية التي نشرت في الولايات المتحدة عام 1926⁽⁵⁾.

وفي الفترة ذاتها، كتب بيتس Yeats عن الأقنعة Masks بوصفها مصدراً للطاقة الخلاقة؛ كما استخدم كارل يونغ Carl Jung الكلمتين، Mask Persona بوصفهما مصطلحاً أساسياً في نظرياته النفسية، ولكن في أواخر الأربعينيات دخل مصطلح القناع بوضوح ضمن الخطاب النقدي واللغوي⁽⁶⁾.

وفي أدب الحداثة؛ وتحديداً في منتصف القرن العشرين، فإن فكرة القناع ظهرت في كل مكان، إذ عرفت عن طريق إزرا باوند، وأخذت حافزاً من قبل بيتس؛ ووظفت في شعر إليوت T. S. Eliot ونقده (وتحديداً قصيدة بروفروك Prufrock)؛ ولهذا فإن أصل القناع يتموضع في مركزية تلك المراحل الحداثيّة التي تعتقد أن «الأنا» في القصيدة هي غالباً درامية، وأن «الأنا» تتطابق مع الحياة الفعلية للشاعر في سياق التاريخ⁽⁷⁾.

ومن هذا المفهوم، فقد وظّف مصطلح القناع من قبل مؤوّلي الأدب إسهامة توضح العلاقة بين الكاتب والقناع التاريخي والشخصيات التي يصفها الكاتب⁽⁸⁾.

وتكمن فاعلية القناع في رمزيته، إذ إن «الشاعر بمجرد أن يخلق قناعاً فإنه يخلق رمزاً»⁽⁹⁾؛ وبفعل هاته الرمزية الدالة للقناع وتحديداً في الشعر المعاصر، «صار في مقدور الشاعر ابتكار قناع خاص به ابتكاراً محضاً، أو استعارة شخصية من الماضي والتعبير من خلالها باعتبارها قناعاً»⁽¹⁰⁾.

إن توظيف القناع في بنية الخطاب الأدبي يمثل محاولة قصدية من قبل المبدع لرؤية العالم، ومن ثم كشف مكبوتاته ومسكواته الموضوعية عبر هذا التوتر الناشئ بين زمنين ماضوي وواقعي؛ بحيث يكون استحضار الماضوي بوصفه واقعة أو حدثاً مجالاً لإعادة بناء الذات، وسبيلاً لتصوير الواقع

تتنوع في تمثيلها وتشكيل فضاءاتها انطلاقاً من واقع التجربة ذاتها، ومن ثم سيرورة التاريخ وإحداثياته. وبهذا فإن شاعراً مثل العرجي نموذج هاته الدراسة يجلي تجربته الوجودية في الحياة بناء على معطيات الثقافة المعاصرة، وهو في هذا لا يختلف عن أي مبدع معاصر؛ إذا ما أخذنا يعين الاعتبار محوريات التجربة الإنسانية وتكراريتها مع تفارق السياق الزمني.

فالموضوعات الفكرية في قصيدة العرجي من قبيل: الطعينة/ الطعائن، والشخصيات التاريخية، ونماذج البطولة، والنماذج الإنسانية المتحوّلة... إلخ، تتوضع في النص الشعري بوصفها أقتعة من وجهة نظر الناقد المختلف؛ ذلك أن «اللغة تمثل صيغة للحدث الاجتماعي أكثر من كونها مجرد انعكاس للفكر»⁽¹⁹⁾. كما أن إدراك معنى الكلمة، حسب كينث بورك، يجب أن يتحصل دائماً من خلال تحليل وظائفها المرتبطة بمرجعية هذه الثقافة المعطاة⁽²⁰⁾.

وهكذا يتجلى القناع الأنثوي المتعدد في نص العرجي بوصفه شيفرة/ شيفرات ثقافية مشبعة بالمحمولات الفكرية والسياسية المرتبطة بتجربته الذاتية. فالشيفرات الثقافية، كما يقول فريدريك جيمسون Fredric Jameson، هي شيء شبيه بمخزن الحكمة السائرة أو مكان المعرفة الشائع حول التمثيلات، والأحداث والحياة بشكل عام، ويمكن أن تلفظ حينما تكون التفاصيل المعطاة محتاجة إلى تحفيز؛ ومن ثم فإن هذه الشيفرات تغدو موقفاً للأيدولوجيا⁽²¹⁾.

ووفقاً لهذا المفهوم، فإن «النص يكتسب قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء الذين ينطلقون مما لديهم من معرفة في الشيفرات الثقافية والدلالية والنحوية للنص»⁽²²⁾.

1:2 التطبيق: رمزية القناع الأنثوي في شعر

العرجي⁽²³⁾:

تتضافر الأقتعة الأنثوية في شعر العرجي؛ لتشكل بنية محورية ذات أبعاد إشكالية متعلقة،

بكلية تناقضاته وإشكالياته. وفي هذا الصدد، يصف الناقد الاجتماعي روبرت إي بارك Robert E. Park القناع بأنه «ليس أكثر من حادثة تاريخية»⁽¹¹⁾؛ كما يرى تالبوت دونالدسون Talbot Donaldson أن «توظيف تشوسر Chaucer لحيلة القناع جاءت من أجل تقديم رؤية للعالم الاجتماعي المفترض في العالم الأخلاقي»⁽¹²⁾.

ولاشك في أن اختيار الشاعر للقناع يعكس موقفاً ورؤية على صعيد الزمن؛ ذلك أن «الشعر أو أي فعل تمثيلي، كما يقول كينيث بورك Kenneth Burke، يمكن أن يُعد «حدثاً رمزياً»⁽¹³⁾؛ وبما أن لغة الشعر هي لغة المفارقة على حد تعبير كينيث بروكس⁽¹⁴⁾ Cleanth Brooks؛ فإن القناع بفعل انفتاحه الزمني وكذلك اختراقه القصدي لإشارات الثقافة والتاريخ يوضع نماذجه الإنسانية والزمانية بوصفها أنساقاً ممثلة للمفارقات ذات الإيحاءات الرمزية. ولا يتغير هذا المعنى، والحال هذه، مع القول بأن «بعض التمثيلات هي مخرجات للعملية القرائية، والمفاوضات الاجتماعية من أجل توضيح القيم الحميمة والأصيلة لهذه التمثيلات»⁽¹⁵⁾. أي أن القناع بفعل خصيصته الدرامية قادر على نمذجة التجربة الإنسانية، وصياغة عواملها وتمثيلاتها الممكنة. فالشعر، كما يقول رونالد بيكوك، ينتج دائماً التجربة والخيال حول الحياة وعمومياتها المتوارية خلف الواقع، ومن خلال الحياة الواقعية للكاتب فإننا نعني الوعي الواقعي، واحتمالات الكاتب أو مجموعة الكتاب المتشكلة والفاعلة في إطار خصوصية الوضع التاريخي⁽¹⁶⁾. ونظراً إلى هذه الاعتبارات، فإننا نضيف المؤثرات التاريخية والاجتماعية التي تكون فعالة دائماً، وذات خصائص مساهمة وحاسمة لأشكال الفن والأدب⁽¹⁷⁾. ولذلك يؤكد بيكوك R. Peacock أن رؤية الشاعر هي جزء من تاريخه الذاتي وتجربته في الحياة والزمن، متضمنة ثقافة عصره، ولغته من خلال تفرد شكلها التاريخي⁽¹⁸⁾. وإذا كانت التجربة الإنسانية علامة سيميولوجية، وحادثة ماثلة في الوعي الإنساني؛ فإن طرائق المبدعين/ الشعراء

إجمالاً، بموقفه من السلطة أو رؤيته لنظام الخلافة القائمة وقتذاك.

وتجسد هذه الأقتعة الموظفة في النص الشعري عند العرجي حالة من القلق الوجودي المهيمن على فكر الشاعر بوصف الشاعر وريثاً شرعياً للخلافة المسلوقة؛ إذ يتمكّن العرجي من تشكيل أقتعته الذاتية المتقاطعة: إنسانياً وزمانياً، ليصنع من خلالها عالمه الإنساني الحالم. وتظهر القراءة الفاحصة لشعر العرجي إمكانية استكناه الأبعاد الفكرية للقناع عنده في إطار البنية المحورية الكبرى، وهي:

- القناع الأنثوي بوصفه أيديولوجيا: والتي يمكن تشظيتها إلى المكونات النبوية الفرعية الآتية:
- القناع الأنثوي: الصوت الإيجابي المفقود.
- صورة المرأة: السالبة حاضراً.
- الظعينة: الصوت الأنثوي التائه.

2:1 القناع الأنثوي بوصفه أيديولوجيا :

ينفتح القناع الأنثوي في نص العرجي على صورتين ضديتين للمرأة هما: صورة المرأة الإيجابية المفقودة، وصورة المرأة السالبة حاضراً.

وتتعارض هاتان الصورتان الضديتان في النص الشعري لتعكسا صورة للذات الشاعرة المقهورة، والمتراوحة في حركيتها بين توترات الأمل والألم بغية الاستحواذ على السلطة/ الخلافة.

ولا شك في أن التعارض أو التصادم بين هذين القناعين يحتم، والحال هذه، واقعا قلقا ومتوترا بالنسبة إلى الشاعر؛ إذ يتنامى حسّ الفقد والاستلاب، وتتأسس معالم القهر والضياع في عالم الشاعر.

2:1:1 القناع الأنثوي؛ الصوت الإيجابي المفقود:

تتعدد الأسماء الأنثوية ذات الحضور الإيجابي في شعر العرجي، وهي تمثل في حضورها المكثف المتعدد هذا قناعا للخلافة المسلوقة التي يرى فيها العرجي

حقاً أو ملكاً ضائعاً سلب، ظلماً، بفعل السياسة الأموية المخاتلة. ومن النماذج الأنثوية المتموضعة قناعاً في شعر العرجي، صورة المحبوبة «نعم» حينما يقول⁽²⁴⁾:

أَصْبَحَ الْخَيْفُ بَعْدَ نَعْمِ خَوَاءٍ

فَثَبِيرٌ فَبَلْدَحٌ فَحِرَاءٌ⁽²⁵⁾

أَصْبَحَ الْخَيْفُ بَعْدَ نَعْمِ خَوَاءٍ

ذَاكَ لِلْقَلْبِ فَتْنَةٌ وَعَنَاءٌ⁽²⁶⁾

وَاسْتَحْبُوا دُونِي الْبِلَاطَ فَسَلْعًا

فَقَبَاءٌ، وَأَيْنَ مِنِّي قَبَاءٌ؟⁽²⁷⁾

لَيْتَ نَعْمًا دَنَتْ بِهَا الْيَوْمَ دَارٌ

لَيْتَ شِعْرِي أَكُلُ هَذَا جَفَاءً؟

فَلَقَدْ قُلْتُ إِذْ تَوَلَّتْ وَصَدَّتْ

ذَاكَ وَاللَّهِ لِلْفُؤَادِ شَقَاءٌ:⁽²⁸⁾

أَنْتِ يَا نَعْمُ شَقْوَةٌ عَرَضَتْ لِي

بِئْسَ حَظًّا مِنَ الْكَرِيمِ الشَّقَاءُ

تجسد «نعم» في هاته الأبيات قناعاً لفكرة الخلافة المتحوّلة، إذ يُسيطر حدث الصيرورة والتحول، زمنياً، على بنية الأبيات الشعرية كما يُستنتج من دلالات التحول الماضي في الأفعال: «أصبح الخيف...، وأصبحت دارها...، واستحبوا دوني...، إذ تولت وصدت...».

إنّ التحولات السالبة الطارئة على عالم القناع الأنثوي «نعم» مرتبط، إشارياً، بالتحول في عالم السلطة/ الخلافة. فالمكان الحجازي المقدس كما تشي المفردات المكانية «الخيف، وثبير، وبلدح، وحرأ» يضحى مكاناً قفراً وخاوياً بعد أن نأت «نعم»/ قناع الخلافة المسلوقة: النعمة الغائبة، وتحوّل مكانها من الحجازي المقدس إلى المجهول اللامقدس «أصبحت دارها مسيرة شهر...».

حقه/خلافته الضائعة.

وإذا كانت «نعم» في هذا النص تمثل قناعاً ثقافياً يشخص صورة النعمة المنقلبة «نعم: النعمة/ السعادة»، والمائلة في غياب الخلافة؛ إضافة إلى ما ينجم عن هذا الغياب من مشقة وإرهاق فكري وجسدي بالنسبة للشاعر؛ فإن العرجي نفسه لا يتوانى عن استحداث أفتعته الخاصة المجسدة لحالة البحث عن الخلافة المسلوقة. وهذا ما يمكن أن يلمح في توظيفه للقناع الأنثوي في إشارياته التاريخية، كما يتجلى في قوله⁽²⁹⁾:

مَنْ نَفْسٍ عَنِ الْهَوَى لَا تَنَاهَى

لَا تَبَالِي أَطَاعَهَا أَمْ عَصَاهَا⁽³⁰⁾

عَادِلٌ فِي الْهَوَى بِنُصْحٍ، وَيَخْشَى

أَنْ يَسُوقَ الرَّدَى إِلَيْهَا هَوَاهَا⁽³¹⁾

لَوْ بِهِ مَا بِهَا مِنْ الْوَجْدِ لَمْ يَنْدُ

بِهِ مُحِبًّا وَلَمْ يَبَالِ بِلَاهَا⁽³²⁾

خَامَرَتْ مِنْ هَوَى عُثِيمَةٍ دَاءٍ

مُسْتَكْنًا لِحُبِّهَا أَذْوَاهَا⁽³³⁾

ثُمَّ قَالَتْ لَهُ: سَأَعْصِيكَ فِيهَا

رَاعِمًا مِثْلَمَا عَصْتَنِي نِسَاهَا⁽³⁴⁾

إِنَّهَا حَيْثُ مَا تَكُونُ مِنَ الْأَرْضِ

ضِ، فَغَضَّ الْمَلَامَ فِيهَا، مَنَاهَا

إِنَّهَا بِنْتُ كُلِّ أَبْيَضِ قَرْمٍ

مَلِكٍ نَالَ مِنْ قُصِيِّ ذُرَاهَا⁽³⁵⁾

وَبَنَى الْمَجْدَ صَاعِدًا، فَعَلَّتَهُ،

عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٌ أَبْوَاهَا⁽³⁶⁾

فَهِيَ لَا تُدْرِكُ النَّسَاءَ بِسَعْيِ

أَبْدًا حِينَ يَفْخَرُونَ، مَدَاهَا

ونتيجة لهذا التحوّل المفاجئ، وكذلك تحقق البعد المكاني للقناع، فإن حالة من الفراغ أو الاغتراب النفسي تشرع بالسيطرة على الشاعر «ذاك للقلب فتنة وعناء، ذاك والله للفؤاد شقاء... أنت يا نعم شقوة عرضت لي... بس حطاً من الكريم الشقاء».

ولا غرو في أن مشهد اليباب/ الخواء المكاني بما يتضمنه من تسارع في تحولات السلب كما يقتضي المعنى النسقي لحركة «الفاء: فثبيرفبلدح فحراء: شمولية الخواء»؛ ناجم في حقيقته عن تشظيات القناع الأنثوي ذاته؛ إذ يتمزق القناع «نعم» حسب النسق التكراري، بين دلالاتي الحضور/ الحياة «أصبح الخيف بعد نعم... ليت نعماً دنت... أنت يا نعم شقوة...»، والغياب/ الموت في ضوء التجلي المكثف لضمير الغائب «أصبحت دارها... واستحبوا دوني... دنت بها اليوم دار... إذ تولت وصدت...».

وبهذا تتمزق الذات/ذات الشاعر بين رهانات هاتين الجدليتين سواء في زمنية الحلم والتمني «ليت نعم...»، أو في زمنية الاعتراف بلحظة التلاشي والشقاء وفق تصريح الشاعر بذلك: «ذاك والله للفؤاد شقاء... أنت يا نعم شقوة... بس حطاً من الكريم الشقاء».

ومن اللافت في هذا النص أن صورة التصدع المكاني، وتولد التناظر بين الدارين: أصبحت دارها/ الخلافة الأموية، ودنت بها دار/ الخلافة الشرعية من منظور الشاعر - تشي بفقد الشاعر لهاته الخلافة، بعد أن اندرجت مركزيتها في إطار فكرة الغياب، مما يجعل مسألة البحث عن هذا المطلب الحلم، ومن ثم الهيمنة عليه صورة للعناء والاستحالة في الوقت نفسه.

وقد كان تعبير الشاعر في قوله: «أصبحت دارها مسيرة شهر» متسماً بالنسقية والمخاتلة من حيث تأكيد اندثار القناع الأنثوي/ الخلافة وتلاشيه في ضوء السيرورة الزمنية المطلقة «مسيرة شهر»؛ الأمر الذي يجعل الشاعر قلقاً إزاء ضغوطات الفتنة اللاهية، والتعلق الروحي القاتل في سبيل استرداد

وَأَبْتَنُوا بِالشَّعَابِ وَالْحَزْنِ مِنْهَا
وَتَفَجَّ عَنْ بَيْتِهِ سَيْلَاهَا⁽⁴⁹⁾
لَنْ تُمَارَى قُصِيَّ فِي الْمَجْدِ إِلَّا
أَكْذَبَ اللَّهُ كُلَّ مَنْ مَارَاهَا

وَيَحْسَبُ الْفَتَاةَ قُرْبًا مِنَ الْمَجْدِ
دِ قُصِيٍّ، إِنْ يَعْدِلُوا، مَوْلَاهَا⁽⁵⁰⁾
مِنْهُمْ الطَّيِّبُ النَّبِيُّ بِهِ اللُّ
هُ إِلَى بَابِ كُلِّ خَيْرٍ هَدَاهَا

بَرَدَ النَّارَ عَنْهُمْ حِينَ فَارَتْ
تَرْتَجِي أَلْهَمُ وَأَحْمَى حِمَاهَا
ثُمَّ حُجَابَ بَيْتِهِ بَعْدَ مِنْهُمْ
وَحِيَاضَ الْحَجِيجِ قَدْ وَلَاهَا⁽⁵¹⁾

ثُمَّ وُلَى، وَلَنْ يَزَالُوا وُلَاةً
رَبَّنَا اللَّهُ خَلَقَهُ خَلْفَاهَا

يتموضع القناع الأنثوي «عثيمة» في هذا النص ليؤسس مساراً أيديولوجياً يكتسب حضوره المشروع بفعل الاتكاء على عامل القص أو السرد لفاعلية الشئخص الأسطوري/التاريخي في حركية الحياة المولدة لثقافة «المجد». ويبرز هذا المعنى من خلال انتماء القناع الأنثوي «عثيمة» إلى أرومة إنسانية (قرايية) قارة في الوعي الإنساني، ممّا يعزز شرعية وجودها ومن ثمّ التمسك بها بوصفها معطى ثقافياً مقدساً:

إِنَّ علائقية «عثيمة» بأقنعة أخرى تاريخية سواء أكانت ذكورية أم أنثوية محاولة قصدية واعية يسعى الشاعر من خلال تكريسها من خلال أسلوب السرد المكثف إلى استنساخ صورة «قصي»

الحاكم أو الملك «إنها بنت كل أبيض قرم ملك... في البرهة الأنبية، أي جعل الحركية الزمنية الماضية متكررة في الزمن الأنبي الذي يفقد فيه الشاعر مؤسسة الخلافة.

وهكذا يحاول العرجي إعادة تشكيل مسار

لَسَنْ حُورًا عَقَائِلًا هُنَّ مِنْهَا
إِنَّ فِي النَّاسِ، فاعلموا، أشباهها⁽³⁷⁾
أُمُّهَا الْبَدْرُ: أُمُّ أَرْوَى، فَتَالَتْ
كُلَّ مَا يُعْجِزُ الْأَكْفَ يَدَاهَا⁽³⁸⁾

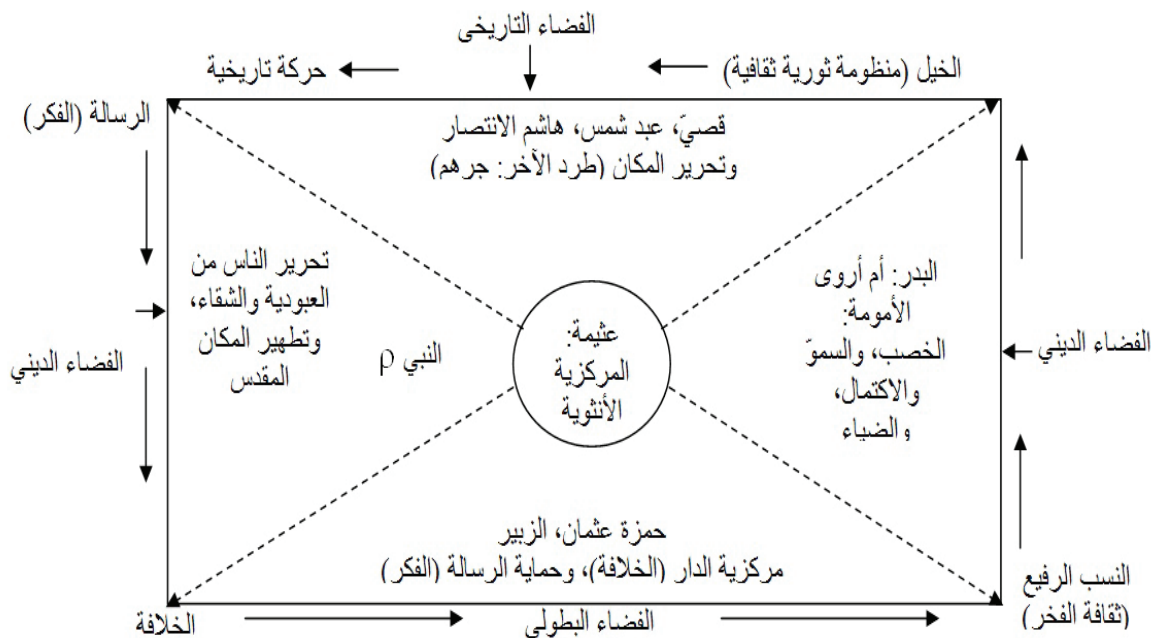
إِنَّ عُثْمَانَ وَالزُّبَيْرَ أَحْلَا
دَارَهَا بِالْيَفَاعِ إِذْ وَلَدَاهَا⁽³⁹⁾
وَنَبِيُّ الْهُدَى وَحَمْرَةٌ - إِبْدَأُ
بِهِمَا إِذْ نَسَبْتَهَا - خَالَاهَا⁽⁴⁰⁾

نَبَتَتْ فِي نُجُومِ رِبْوَةٍ رَمَلْ
يُنْشِرُ الْمَيْتَ إِنْ يَشُمُّ ثَرَاهَا⁽⁴¹⁾
مَنْ تَرَابٍ بَيْنَ الْمَقَامِ إِلَى الرَّكْ
نَ، بَرَاهَا إِلَهُ حِينَ بَرَاهَا⁽⁴²⁾
قُصُويُّ مِنْهُ قُصِيٍّ وَلَمْ يَخْ
لَطُهُ طِينُ الْقُرَى وَلَا أَكْبَاهَا⁽⁴³⁾

ذَبَّ عَنْهَا قُصِيٍّ كُلُّ عَدُوٍّ
فَنَفَاهُ، وَجُرْهُمَا أَجْلَاهَا⁽⁴⁴⁾
سَارَ بِالخَيْلِ وَالْحُمُولِ فَلَمْ تَعْ
لَمْ قُرَيْشٌ بِدَاكِ حِينَ أَتَاهَا⁽⁴⁵⁾

فِي كَرَادِيْسَ كَالجِبَالِ وَرَجَلِ
يُفْرِعُ الْأَخْشَبِينَ طُولُ قَنَاهَا⁽⁴⁶⁾
فَتَمَارَتْ بِهِ قُرَيْشٌ فَلَمَّا
أَنْ رَأَتْ لَمْ تَشْكُ فِيهِ لَوَاهَا⁽⁴⁷⁾
عَرَفَتْ مَكَّةَ الْحَرَامَ قُصِيًّا
وَقُصِيٍّ قُرَيْشٍ إِذْ بَوَّاهَا

أَنْزَلَ النَّاسَ بِالظُّوَاهِرِ مِنْهَا
وَتَبَّوْا لِنَفْسِهِ بَطْحَاهَا⁽⁴⁸⁾



ثقافة الحراك الدائب، ومحاولة استيلاء القناع/ عثيمة - الخلافة؛ ومن ثمّ الحفاظ على قدسية هذا القناع وطهره «نبتت في نجوم ربوة رمل... من تراب بين المقام إلى الركن... والسعي إلى انبعاثه أيّ انبعاث التجربة «القصوية» في إطار المكان المقدس «مكة الحرام» إذ يتبنّى الشاعر فكرة «الفناء» سبيلاً لانبعاث التجربة الماضية: الصوت الإنساني على تعدده + الفعل الإنساني الأسطوري: «من لنفس عن الهوى لا تنهى، أن يسوق الردى إليها هواها... ولم يبالي بلاها... خامرت من هوى عثيمة داء...».

2:1:2 صورة المرأة السالبة حاضراً:

إذا كان القناع الأنثوي في النصين السابقين إيجابياً في تجلياته الموضوعاتية والنسقية من خلال مظهرات القناع الدال على الخلافة المفقودة والمنشودة في أن؛ فإن العرّجِي يبرز نزعة ذاتية جارفة تشي بتبرمه من ضده السياسي/ الأيديولوجي؛ وذلك من خلال استحداث القناع الأنثوي المضاد، الذي يجسّد عالم الخصم أو النقيض. يقول العرّجِي مُشَبِّهاً بامرأة محمد بن هشام، ويقال لها «جبرة»⁽⁵²⁾:

التاريخ نسقياً، بفعل اشتغاله على مفهوم «الأسطورة الاسمية»، والتي شكلت نماذجها المتعددة «قصي، عبد شمس، هاشم، النبي صلى الله عليه وسلم، عثمان، حمزة، الزبير»، ضاغطاً نسقياً يكرّس مشروعية القناع/ عثيمة في التحقق والثبات، ومن ثمّ إنتاج المعاني الكلية المرتبط بموضوعة «الحياة».

فإذا كان القناع/ عثيمة ينتمي، في جوهره، إلى عالم إنساني نبيل تتأسس مبادئه على قيم البطولة والمجد والتحرّر وبناء دولة المجد/ دولة الإنسان من خلال ثقافة الفعل/ العمل الإنساني «وبنى المجد صاعداً... فتالت كل ما يعجز الأكف يداها...، أحلاً دارها باليفاع...، ذبّ عنها قصي كل عدو...، وجرهم أجلاها...، سار بالخيال والحمول...، أنزل الناس بالظواهر منها...، وابتنوا بالشعب والحزن منها...، منهم الطيب النبي إلى باب كل خير هداها...، بردّ النار عنهم...، ثمّ حجاب بيته...، وحياض الحجيج قد ولاها...، ولن يزلوا ولاه...، فإذا كان هذا بكيته خصيصة تاريخية وأسطورية للقناع الأنثوي، فإن نموذج «المجد» الماضي ينبغي، وفق رؤية العرّجِي، أن يُستحدث مرة أخرى بتعزيز

عُوجِي عَلِيٍّ وَسَلْمِي جَبْرُ
 قَصْرَ بِهِ رُودُ الشَّبَابِ لَهَا
 نَسَبٌ يَقْصِرُ دُونَهُ الْفَخْرُ⁽⁶⁵⁾
 زَهْرَاءُ يَسْمُو لِلْعَلَاءِ بِهَا
 أَبَاؤُهَا وَعَقَائِلُ زَهْرُ⁽⁶⁶⁾
 وَرَثَتْ عَجَائِزَهَا الْعَفَافَ وَمَا
 قَدَمْنَ مِنْ خَيْرٍ لَهُ ذِكْرُ
 فَإِذَا الْجَلِيدُ مَعَ الضَّرِيبِ مَعَا
 سَفَعُ الْعِضَاءِ وَأَقْحَطَ الْقَطْرُ⁽⁶⁷⁾
 وَاسْتَحْوَذَتْ رِيحُ الشَّمَالِ عَلَيَّ
 أَثْوَابِهِ وَتَمَصَّحَ الْبُسْرُ⁽⁶⁸⁾
 لَمْ يُوْذِهَا حَدُّ الشِّتَاءِ وَلَمْ
 يُرْفَعْ لَهَا لِنَطْلُوعِ سِتْرِ
 يوظف العرجي القناع الأنثوي «جبر/ جبرة» بوصفه
 نسقا احتماليا لعالم خصمه اللود محمد ابن هشام
 المخزومي. وتتجلى الخصيصة النسقية أو المخاتلة
 النسقية من خلال هاته الملامح الجمالية التي يضيفها
 الشاعر على القناع الأنثوي المحبوب/جبرة؛ إذ تبدو
 المحبوبة مالكة لعوامل الفتنة الجمالية الأخاذة «نظرت
 بمقلة مغزل... من كل خرعبة مبتلة... كأنها بدر...»
 حوراء يمنعها القيام... تمام الخلق والبهر... كالعذق
 في رأس الكتيب نما طولا...»، إضافة إلى انتمائها العرقي
 المنسوب إلى فضيلة الشرف والسمو:
 زَهْرَاءُ يَسْمُو لِلْعَلَاءِ بِهَا
 أَبَاؤُهَا وَعَقَائِلُ زَهْرُ
 وَرَثَتْ عَجَائِزَهَا الْعَفَافَ وَمَا
 قَدَمْنَ مِنْ خَيْرٍ لَهُ ذِكْرُ
 وَقَدْ أَهْلَهَا هَذَا الشَّرْفَ وَهَاتِهِ الْمَكَانَةَ لِأَنَّ تَكُونَ
 الْمَحْبُوبَةَ جَبْرَةَ سَيِّدَةٍ مُتْرَفَةٍ، وَمَخْدَمَةٍ:
 فَإِذَا الْجَلِيدُ مَعَ الضَّرِيبِ مَعَا
 سَفَعُ الْعِضَاءِ وَأَقْحَطَ الْقَطْرُ
 وَاسْتَحْوَذَتْ رِيحُ الشَّمَالِ عَلَيَّ
 أَثْوَابِهِ وَتَمَصَّحَ الْبُسْرُ

فِيمَ الصُّدُودُ؟ وَأَنْتُمْ سَفْرُ⁽⁵³⁾
 فَكَفَى بِهِ هَجْرًا لَنَا وَلَكُمْ
 أَنِّي، وَذَلِكَ فَاعْلَمِي الْهَجْرُ؟
 لَا نَلْتَقِي إِلَّا ثَلَاثَ مَنِي
 حَتَّى يُشِتَّتَ بَيْنَنَا النَّضْرُ⁽⁵⁴⁾
 بِالشَّهْرِ بَعْدَ الْحَوْلِ نَتَّبِعُهُ
 مَا الدَّهْرُ إِلَّا الْحَوْلُ وَالشَّهْرُ
 لَوْ كُنْتَ مَآكِثَةً عَذْرَتُكُمْ
 لِبِعَادِنَا، وَلَكَانَ لِي صَبْرُ⁽⁵⁵⁾
 عَنْ حُبِّكُمْ وَنَذَرْتُ صَرْمَكُمْ
 حِينَا، وَهَلْ لِمَنْتِيْمِ نَنْدُرُ؟⁽⁵⁶⁾
 نَظَرْتُ بِمُقْلَةٍ مُغْزَلٍ عَلَقْتُ
 فَنَنَا تَنْعَمَ، نَبْتُهُ نَضْرُ⁽⁵⁷⁾
 يُثْنِي بَنَاتُ فُؤَادِهَا رَشَا
 طَفْلٌ تَخَوَّنَ مَشِيَهُ فَتْرُ⁽⁵⁸⁾
 فِي مَوْقِفٍ رَفَعَ الْوُشَاةَ بِهِ
 أَبْصَارَهُمْ فَكَأَنَّهَا الْجَمْرُ
 وَعَرَفْتُ مَنْزِلَةَ، فَقُلْتُ لَهَا
 بِالْقَصْرِ مَرَّ لِعَهْدِهِ عَصْرُ
 أَقْوَى مِنْ آلِ جُبَيْرَةَ الْقَصْرِ
 فَقَرَأْنَاهَا فَتَلَّعْنَاهَا الْعُضْرُ⁽⁵⁹⁾
 فَالْبُئْرُ مُوَحِّشَةٌ فَسَدَرْتُنَّهَا
 فَهَضَابُهَا الشَّرْقِيَّةُ الْحُمْرُ⁽⁶⁰⁾
 مِنْ كُلِّ خَرْعَبَةٍ مُبْتَلَّةٍ
 صَفْرُ الْوِشَاحِ كَأَنَّهَا بَدْرُ⁽⁶¹⁾
 حُورَاءَ يَمْنَعُهَا الْقِيَامُ إِذَا
 قَعَدَتْ تَمَامَ الْخَلْقِ وَالْبُهْرُ⁽⁶²⁾
 كَالْعِدْقِ فِي رَأْسِ الْكُتَيْبِ نَمَا
 طُولًا وَمَالَ بِفِرْعِهِ الْوِقْرُ⁽⁶³⁾
 مَشِي النَّزِيْفِ يَجْرُ مَثْرَرُهُ
 ذَهَبَتْ بِأَكْثَرِ عَقْلِهِ الْخَمْرُ⁽⁶⁴⁾

لَمْ يُؤْذِهَا حَدٌّ وَلَمْ

يَرْفَعُ لَهَا لِنَطْلَعِ سِتْرُ

إنّ هاته المحفّزات الجمالية التي يبوح الشاعر بغيابها تجعله لا يتورع، والحال هذه، من الإفصاح عن مثالها النفسية؛ بحيث يغدو العالم، في ظاهره، قاتماً سوداويّاً لا تتبعث فيه ملامح الحياة:

أَقْوَى مِنْ آلِ جُبَيْرَةَ الْقَصْرُ

فَقَرَأْنَهَا فَتَلَأَعَهَا الْعُفْرُ

فَالْبَيْرُ مُوْحِشَةٌ فَسَدَرْتَهَا

فَهَضَابُهَا الشَّرْقِيَّةُ الْحُمْرُ

تتمظهر نسقية الأنوثة/ الجميل ومخاتلاته منذ الشرارة الأولى التي اتخذ فيها العرّجي قناعه الأنثوي جبيرة/ زَوْجِ الذكورة المضادة» محمد بن هشام المخزومي»، موضعاً للتغزل والتعشّق.

وتشكل هاته الرخصة التي أجازها الشاعر مدخلاً لاستباحة المحرّم في الثقافة الإنسانية/ الذكورية رغبة في قتل خصمه المضادّ.

وبناءً على هذا؛ فإنّ القناع الأنثوي المحرّم، والمرتبط شرعاً وميثاقاً بأخر الشاعر/ محمد بن هشام المخزومي يضحى فضاءً لممارسة المغامرات العشقية، وهو ما يشي بانتهاك قصدي واع لعالم هذا القناع وارتباطاته المعلنة، ومحاولة أفتعالية للكشف عن قبحيّات هذا الآخر ودونيته من خلال الفعل الاستباحي للقناع المؤنث الذي يجمع صفات «الجمال، والشرف، والسيادة» في رؤية صاحبه.

فاللغة الأمرة التي يفتح بها النص، منضافاً إليها هذا الانشغال بلغة العتاب، والتناهي في توصيف حالة الاشتياق نتيجة الهجر/ الانفصال، «عوجي عليّ وسلمي جبر...، فيم الصدود...، فكفى به هَجْرًا لناولكم...، أنّي وذلك فاعلمي الهجر...، لو كنت ماكنة عذرتكم لبعادنا...»، توحى بحقيقة الاستحواذ أو عامل الوصاية المتبع من قبل العرّجي تجاه القناع/ جبيرة؛ وكأنّ الأنثى القناع، وفقاً لهذا التصور، تتحوّل من ملكية الشرعي المركزي محمد بن هشام

المخزومي إلى اللاشرعي/ اللامركزي/ العرّجي.

وهاته الإشارة في حال تحصلها تؤكد خيانة القناع/ جيرة لعالمها بتجلياته: الفكرية، والاجتماعية، والأيدولوجية من جهة، ومن ثمّ نجاحاً للشاعر في اختراق المحرّم وتحطيم خصمه أو قتله بالرمز الأنثوي/ القناع التفاعلي.

ويتحقّق الفعل الانتقامي/ التدميري لخصم الشاعر/ رمز السلطة الأموية بحدث الخيانة الأنثوية؛ فالمحبوبة القناع هي الصوت الأنثوي المنفعل بخطاب الذكورة المتمردة/ العرّجي، فهي التي تسلّم وتوجع على الشاعر «عوجي عليّ وسلمي جبر»، وهذا في حدّ ذاته مفارقٌ للمألوف بين المحبين إذ يكون العاشق الفحلّ مبادراً في البحث والفعل البوح، كما أنّ تصريح الشاعر باللقاء مع الأنثى المحرّمة في المكان المحرّم «لا نلتقي إلا ثلاث منى...» إشارة ضمنية إلى رغبة الأنثى في تحقيق هاته التفاعلية الغرامية المستغرقة للزمن «حتى يشتت بيننا النفر...، بالشهر بعد الحول يتبعه...، ما الدهر إلا الحول والشهر...»؛ إذ يبلغ التجاوز الأنثوي لدائرة المقدس ذروته من خلال هاته الحركيات الدالة على حدث الخيانة لعالم السلطة الزوجية/ السياسية «نظرت بمقلة مغزلٍ علققت فنناً...، «يتني بنات فؤادها رشاً... تخون مشيه فتر».

لقد ألغى القناع الأنثوي/ جبيرة في العالم الجديد/ عالم الشاعر المعشوق واقعاً مغايراً لعالم السلطة/ الزوج الأموي؛ إن عالم الشاعر المعشوق عالم يضحّ بالحياة ومعالم التجدد والنضارة والخصوبة والأمومة «نظرت بمقلة مغزلٍ علققت... فنناً تنعم نبتة نضر».

ولا غرابة، بالنتيجة، أن تثير هاته الاختراقات المتبادلة «العرجي جبيرة» لثقافة التحريم والعرف حفيظة الرقيب الاجتماعي، «الوشاة» أدوات السلطة الأموية، ومن ثمّ رغبة هذا الرقيب في إحراق هذا العالم أو السلطة الجديدة التي اتخذت المكان المقدس/ الشعيرة الجماعية «منى» مركزاً لإشهار انبعاثه:

في موقف رفَع الوُشاة به

أَبْصَارُهُمْ فَكَأَنَّهَا الْجَمْرُ

ولم يكن اختيار العرجي للمكان المقدس «منى» بوصفه محضاً للعلاقة الغرامية (العرجي / جبيرة) اختياراً عفويًا أو اعتباطيًا، إذ إن المكان ذاته/ المكان الحجازي هو الذي يشكل في الوعي الجمعي، المناهض للخلافة الأموية المركزية الفعلية للخلافة، أو أنه المكان المنتظر للخلافة الجديدة (الولاية السياسية والدينية) التي يؤطر لها العرجي في زمنية الحج.

وفي إطار هذا المعنى؛ فإن المفارقة تبدو واضحة في هذا النص بين مكانين؛ الأول يمكن وصفه بـ «مكان الحياة منى» حيث تتمظهر ملامحه في هاته الحركية الإنسانية الصاخبة: الشاعر/ جبيرة/ الحجيج في سياق المعطى الثقيل في الديني «لا نلتقي إلا ثلاث منى...، حتى يشئت بيننا النفر»، والثاني هو «مكان الجذب/ القصر: الموت»؛ ويتصل، نسقيًا، بالخلافة المضادة/ التي تمثلها ولاية محمد بن هشام المخزومي.

ويبدو المكان الثاني/ الاغترابي، في رؤية العرجي، مغلفًا بيقينية الموت وشموليته:

أَقْوَى مِنْ آلِ جُبَيْرَةَ الْقَصْرُ

فَقَرَأْتُهَا فَتَلَّعْتُهَا الْعُضْرُ

فَالْبَيْتُ مَوْحِشَةٌ فَسَدَرْتُهَا

فَهَضَابُهُ الشَّرْقِيَّةُ الْحُمْرُ

ويجلي المكان الخواء، هنا، إرهاباً واثقاً بتصدع الخلافة/الولاية المضادة؛ بحيث تتحول مركزية الخلافة أو «جنة الدولة» على حد سواء: «أقوى من آل جبيرة القصر... فسَدَرْتُهَا.. فهضابها الحمرة» إلى أنقاض موحشة تنعدم فيها الحياة؛ مما يشي بأن العفاء المكاني في تشكيلاته الممتدة ليس سوى مؤشر اندثار حقيقي للخلافة النقيض.

وإذا كانت جبيرة وفق الإشارة السميولوجية للاسم تحمل معنى تحببياً لكل ما هو نقيض للانكسار أو التصدع؛ فإن هذا القناع الأنثوي نفسه/ جبيرة أدى، في هذا النص، وظيفة نسقية مزدوجة؛ تجسدت، الأولى، في تدمير الحضور المعائن للخصم/

محمد بن هشام المخزومي، ومن ثم الكشف عن الشرعية الزائفة للسلطة التي يمثلها بإقامة علاقة محرمة الرجل النقيض مع الرجل النقيض، والسماح لهذا النقيض بالتجرؤ على مكانة هاته السلطة بفعل إعلان هذا الخرق/ التجاوز للقيمة والمثال/ المجموع الإنساني المؤدي لشعيرة الحج.

وأما الوظيفة الأخرى، فهي تمكن العرجي من استقطاب القناع الأنثوي/ جبيرة إلى عالمه الجديد، وهو ما يوحي، نسقيًا، بانكسار الآخر/ محمد بن هشام المخزومي وانهزامه.

فالقناع الأنثوي جبيرة، إذن، يجسد، بازواجية الوظيفة النسقية، مفهوماً للبناء (الحياة: الخلافة الجديدة)؛ ومفهوماً آخر للهدم (الموت: انتهاء الخلافة الآنية)؛ ولذلك فإن معنى الاكتناز الأنثوي الذي حدده الشاعر بوصفه معياراً للجمال واللذة معا: «من كل خرعبة مبتلة كأنها بدر...، حوراء يمنعها القيام إذا قعدت...، كالعذق في رأس الكتيب نما...، مشي الزريف يجر مئزره...، زهراء يسمو للعلاء بها...، ورثت عجائزها العفاف...»، يجعل هذا القناع صناعاً للذة/ السعادة الإنسانية في سياق الثورة التي يقودها العرجي بغية استعادة الخلافة الضائعة.

3:1:2 الطعينة: الصوت الأنثوي التائه:

تشكل الطعينة في شعر العرجي قناعاً أنثويًا ذا حضور لافت؛ إذ يسمح هذا التكثيف لموضوعة الطعينة بتولد المفاهيم الأيديولوجية ذات الصلة بالتحرك الطعيني؛ إذ إن ارتباط حركة الطعائن بثقافة الرحيل/الرحلة «تجسيد لفاعلية الزمن المدمرة: للتغير في قضائه على الخصب والكينونة الجماعية»⁽⁶⁹⁾. يقول العرجي، مثلاً⁽⁷⁰⁾:

مَا هَاجَ قَلْبُكَ يَوْمَ الْعَرَجِ مِنْ ظَعْنِ

جَدَدِنِ بِالرَّيْطِ وَالسَّيْجَانِ مِنْ شَجْنِي⁽⁷¹⁾

شُعْتُ تَعَطَّلْنَ لَمْ يَعْرِينِ مِنْ كُحْلِ

وَلَا خَصَابٍ وَلَا غَسَلٍ وَلَا دُهْنِ⁽⁷²⁾

سَوَافِرٍ مِثْلَ صَيْفِي الْعَمَامِ جَلَا

بِالْبَرْقِ عَنْهُ وَجَلَى طُخْيَةَ الدُّجَنِ⁽⁷³⁾

تتموضع مرسلّة الظعن/ الطعينة في هذا النصّ بوصفها فتاعاً أنثويّاً يتماهى معه الشاعر بغية الإشارة إلى رؤيته الأيديولوجية ذات العلاقة بموقفه من الخلافة المسلوّبة، وتظهر القراءة الفاحصة لما ورائية النصّ أنّ رحلة القناع الطعيني التي هيّجت نوازع العرّجي «ما هاج قلبك يوم العرّج من ظعن» ما هي، نسقيّاً، إلاّ رحلة الشاعر نفسه في البحث عن الخلافة المنشودة. وتكتسي المفردة الزمانية «يوم العرّج» بكلّ موحياته الاشتقاقية (العرّج: العرجي) دلالة أولية منذ بداية النصّ للكشف عن الواشجة بين الشاعر وقناعه الأنثوي.

ويستحوذ السرد، كما نلاحظ، على هذا النصّ منذ انقداح شرارته الأولى؛ إذ يبدو الشاعر/ مراقباً وواصفاً في الآن نفسه لحركية قناعه؛ إذ يركّز العرّجي على القيمة الجمالية للظعن الراحلة «شعثٌ تعطلن لم يعرّين من كحلّ... ولا خضاب ولا غسل ولا دهن...، سوافر مثل صيفي الغمام...، من كلّ صفراء مثل الرّيم خرّعة في ناصع اللون...، ممكورة الساق راب ما أحاط به...»؛ ليتخذ الشاعر هاته القيمة الجمالية منطلقاً يؤكد من خلاله جمالية الفكرة التي يؤمن بها/فكرة استعادة الخلافة.

وتتماز هاته الطعائن/ الظعن كذلك بخصيصة الثراء والترّف وسمة النعمة «لها وساوس تجري في تحركها... فيهنّ بهنائة كالشمس إذ طلعت...»، وهذا المعنى يتصل، ضمناً، بالشاعر نفسه الذي كان على قدر من الثراء كما تشير المصادر التاريخية.

ويبرز هذا النصّ كذلك صورةً لهاته الطعائن تجعلها ذات صلة بمفهوم «الولادة وتجديد الحياة»؛ إذ إن مقصدية الرحلة ترمي في جوهرها إلى البحث عن الحياة ورفض منطق الموت:

نزلن بالروض ذي الحودان في أصل
من العشيّ ولم ينزلن في الدمن
إذا تخاف عليها موضع الثكن
يمرن مور المها تزجي جاذرها

إلا الذي أبصرته العين إذ وقفوا
منهم، ولو خفت ما قد كان لم يكن
من كل صفراء مثل الرّيم خرّعة
في ناصع اللون تحت الرّيب كاللبن⁽⁷⁴⁾
ممكورة الساق راب ما أحاط به
منها الإزار وجمال الكشح في البدن⁽⁷⁵⁾
لها وساوس تجري في تحركها
ما لم يكن بين أثناء من العكن⁽⁷⁶⁾
نزلن بالروض ذي الحودان في أصل
من العشيّ ولم ينزلن في الدمن⁽⁷⁷⁾
يمرن مور المها تزجي جاذرها
إذا تخاف عليها موضع الثكن⁽⁷⁸⁾
فيهنّ بهنائة كالشمس إذ طلعت
تصبي الحليم بدل فاخر حسن⁽⁷⁹⁾
كالغصن هبت له ريح برابية
من العماء أتت من وجهة اليمن⁽⁸⁰⁾
كأنما بعثت بالنشر من سفن
جاءت من الهند سيف البحر من عدن⁽⁸¹⁾
وما تطيب إلا إن طينتها
من عنبر خلقت من أطيب الطين
إذا دعتهن لم يقعدن وأنية
صعد الجياد على ألسانها الصفن⁽⁸²⁾
يقمن أعظامها ينظرن ما أمرت
كما تقوم نصاري الروم للوثن
حتى استمروا وطرف العين يتبعهم
بواكف من دموع العين ذي سنن⁽⁸³⁾
كأنها حين جاد الماقيان بها
در تساقط من سمطين في قرن⁽⁸⁴⁾
ما زلت أبصرهم حتى أتى شرس
من دونهم وفروع الأثل من حصن⁽⁸⁵⁾
فقلت إذ لآمني في الوجد ذو عنف
غير الفقيه بذاك الدين والمحن⁽⁸⁶⁾
القلب رهن لها بالود ما عمرت
وقد غنيت وقلبي غير مرتهن
ليت الإله ابتلاها بي وإن كرهت
كما ابتلاني بها في سالف الزمن

وهذا المعنى النسقي يتعلق ورحلة العرجي الحلمية في البحث عن الفكرة الحياة «الخلافة» التي تتجسد واقعا بفعل القناع الأنثوي المنمذج.

وفي إطار السيرورة السردية ذات البناء المنطقي والمحكم؛ نلاحظ الكيفية التي يتولد فيها الفردي المخصوص «الأنثوي» فيهن بهنانه كالشمس... من الجمعي المشابه «الأنثوي» ما هاج قلبك... من ظعن... جدن... «أي أن النص يضع المتلقي أمام فلسفة «التوالد القناعي»؛ بمعنى أن القناع يتناسل من القناع ذاته ضمن التجربة الدرامية المعايينة. ومن ثم؛ فإن كلية المشهد للتجربة ذاتها لا يمكن أن تكتمل إلا بتحقيق التفاعلية بين القناعين الأنثويين «الظعن/الظعينة»؛ كما أن الفردي/الأنثوي لا يكتسب فرادته وخصوصية التكوين والكيونة إلا بالتوحد مع القناع الأكبر/الظعائن.

لقد كان توجه الظعائن صوب المكان الجديد الباعث على الحياة «نزلت بالروض ذي الحوزان في أصل» إيذانا بولادة واقع مغاير مشبع بالحركية الدائبة التي تنزع إلى تكريس ثقافة الانتصار على السلبي المهول/ الموت، والخوف على العلاقة الإنسانية من الانهيار والتلاشي «يمرن مورّ المها تزجي جاذرها... إذ تخاف عليها مَوْضَع الثكن»؛ أي أن هاته الحركية ما هي إلا عمل تضافري لحماية الأنثوي الجميل «تزجي جاذرها إذ تخاف عليها».

وتسهم هاته الحركية الفاعلة للمجموع الظعيني من أجل بعث الحياة من الاستحالة والعدم، من زاوية أخرى، إلى ولادة الظعينة المثال/ البهنانه المثال لتكون رمزا لأشواق الجماعة في معترك البحث عن الحياة الوادعة:

فيهن بهنانه كالشمس إذ طلعت

تصبي الحكيم بدل فاخر حسن

كالغصن هبت له ريح برابية

من العماء أتت من وجهة اليمن

تتزل الأنثي/ البهنانه في هاته القصيدة منزلة الأنثوي المتفرد الذي يسمح حضوره الأسطوري بتكوين عالم يقوم، في جوهره، على أسس المركزية

والنظام.

وترتكز أيديولوجية هذا المؤنث ذي النزعة الإنسانية، والعابق بروح الشباب، كما تشي الدلالة النعتية «بهنانه»، على بناء العالم الجديد وفق مفاهيم «الضياء، والسمو، والإحراق، والتحكم الزمني: تشكيل الزمن، والتجدد المنتظم، وهو ما يمكن أن يستكنه من الحضور النسقي لمفردة «الشمس»: «فيهن بهنانه كالشمس إذ طلعت...».

ويمتلك القناع الأنثوي/ البهنانه، وفقاً لفكرة التفرد، خاصية القدرة على التأثير وقوة الانتشار عبر اختراق الفضاءات الإنسانية «تصبي الحليم بدل فاخر حسن»، والزمانية «كالغصن هبت له ريح برابية... من العماء أتت من وجهة اليمن، كأنما بعثت بالنشر من سفن... جاءت من الهند سيف البحر من عدن...».

ويسهم التمايز الخلقى الذي يؤكد العرجي لقناعه الأنثوي في تأكيد معنى التفرد المقدس «وما تطيب إلا أن طينتها... من عنبر خلقت من أطيب الطين»؛ ليتحوّل القناع، حاليًا، إلى نموذج إنساني قيادي يسعى، بعد التمرکز، إلى بث رسالته الفكرية في الوجود.

وفي ضوء معنى «التفرد الأنثوي للقناع» تصبح العلاقة بين الحاكم/ البهنانه والمحكوم/ المجموع الظعيني علاقة تفاعلية مؤسسة على قانون الانقياد والطاعة؛ بحيث يمارس المجموع الأنثوي طقوسه الدينية من خلال تبني هذا الفكر المقدس ونصرتة:

إذا دعتهن لم يقعدن وانية

صفا الجياد على أرسانها الصفن

كما تقوم نصارى الروم للوثن

يقمن أعظامها ينظرن ما أمرت

فالعلاقة بين «الظعينة البهنانه والمجموع الظعيني» ذات مشروعية دينية مؤسسة على الإخلاص والطاعة للرمز/ المثال في إطار فكرة العبادة؛ وهذا في حد ذاته إسقاط نسقي يشي بالعلاقة المتوقعة التي يستشرفها العرجي في

على حدث «الإبصار: المراقبة للظعائن: ما زلت أبصرهم حتى أتى شرس»، مثلما كانت قد انفتحت على المعنى نفسه في مفتتحها: «ما هاج قلبك يوم العرج من ظعن.. إلا الذي أبصرته العين إذ وقفوا...»؛ لذا فإن «ثقافة الترقّب» التي يجسدها هذا الموقف تصوّر حالة من التعلّق الروحي للشاعر تجاه قناعه؛ بحيث يبدو غياب هذا القناع وتحوله صوب المجهول محققاً لتبدّد الحلم أو تلاشيّه، ومن ثم الإيذان بأفول الفكرة المبتغاة/ الخلافة.

الخلاصة:

لقد بيّنت القراءة الفاحصة في شعر العرجي أنّ القناع الأنثوي يمثّل فاتحة نصيّة، وشيفرة بنيوية تتصلان بفاعليات رمزية وموضوعات أيديولوجية تتحرّك في بنية النص الشعري؛ مضمرة هواجس وانفعالات ورؤى إنسانية ووجودية تتماسّ، جذرياً، والسياق الثقافي الذي عاينه الشاعر العرجي.

ويؤدّي أسلوب العرجي باتخاذ الأنثي، ذات الحضور المكتف في نصّه الشعري، قناعاً إشارياً وظيفية دالة من خلال تصوير واقعه الانفعالي المأزوم نتيجة تلاشي الخلافة/السلطة التي يرى فيها حقاً ضائعاً ومسلوباً بحكم صلته القرابية بالخليفة «عثمان بن عفان» رضي الله عنه.

وبناء على ذلك؛ فقد شكّل القناع الأنثوي في نص العرجي، استراتيجية قصديّة واعية ترمز إلى عوالم وفضاءات رؤيوية تتحد تارة وتتضادّ تارة أخرى؛ بغية تأسيس ثنائيات جدلية محورها: مركزية الذات المعارضة/العرجي وهامشيّة السلطة القائمة/ الخلافة الأموية.

العالم الجديد/ الخلافة الجديدة في ضوء علاقته بالجماهير.

وبما أنّ تجربة الظعائن بكلّ تشكّلاتها وحركياتها اللامتناهية في هذا النص هي إسقاط نسقي لتجربة العرجي، وانعكاس ضمنى لطموحاته في انبعاث الخلافة الزاهية؛ فإننا نلاحظ أن الشاعر ينزع إلى فكرة التكتّم على قناعه الأنثوي المنمذج؛ فهو يحدّده بالصفة «البهانة» ولا ينصّ عليه اسماً، وهذه التّقنية أو النزعة التكتميّة تسجّم تماماً مع خاصيّات الشمول والإبهار والتجاوز الفضائي التي يتّسم بها اللامحدّد دائماً.

إنّ تجربة الظعائن/ تجربة الشاعر في البحث عن الحياة/ الخلافة «ابتلاء» قد يتحول إلى فعل إكراهي:

ليت الإله ابتلاها بي وإن كرهت

كما ابتلاني بها في سالف الزمن

ولكنّ حالة التماهي بين الشاعر وقناعه الأنثوي تكشف عن ذات إنسانية حاملة تولد، بفعالها، من الموت حياة، وتُسج من المستحيل نوافذ للأمل؛ فتضحى طقوسها «كما تقوم نصارى الروم للوثن»، علامة على حلم الجماعة بالوحدة ورفض التشرذم؛ كما تجلي، حالة التماهي هاته، بكائيات تتعاليق، سيميائياً، ومفاهيم الخصب والولادة والتجدد «كأنه حين جاد الماقيان بها... درُ تساقط من سمطين في قرن». ولذلك فإنّ «الجماعة تمثل في وعي الشاعر تعويذة تحمية من صورة الوحدة والاعتراب التي عاشها بعد رحلة الطعينة»⁽⁶⁴⁾.

ومن اللافت، أسلوبياً، أن بنية القصيدة تنغلق

الهوامش:

1. Robert Elliot, The Literary Persona, 19.
2. Ibid., 25.
3. Ibid., 25.
4. Ibid., ix.
5. Ibid., 8.
6. Ibid., 9.
7. Ibid., 16.
8. Ibid., x.
9. جابر عصفور، أقتعة الشعر المعاصر، فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 4، يوليو 1981، 125.
10. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، عمان، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط:1، 1997، 105.
11. Robert Elliott, The Literary Persona, 12.
12. Ibid., 9.
13. Kenneth Burke, Literature and Language as Symbolic Action, 31.
14. Ibid., 11.
15. Peter Stockwell, Cognitive Poetics: An Introduction, 123.
16. Ronald Peacock, The Art of Drama, 111.
17. Ibid., 111.
18. Ibid., 112.
19. Kenneth Burke, Literature and Language as Symbolic Action, 104.
20. Ibid., 103.
21. Fredric Jameson, The Ideologies of Theory (Essays 1971 – 1986), Volume 48, 28.
22. عبد الله الغدّامي، الخطيئة والتكفير: من البيئونة إلى التشريحية (Deconstruction) – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدّة: النادي الأدبي الثقافي (عدد 27)، ط:1، 1985، 61.
23. العرجي: هو عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان بن أبي العاص بن أمية بن عبد شمس... وأمّ

عثمان أروى بنت كُرَيْز بن ربيعة، وأمّها البيضاء أمّ حكيم بنت عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف. وسبب تلقبّه بالعرّجِي، كما يشير الأصفهاني، أنّه إنّما لُقّب العرّجِي لأنه كان يسكن عرّج الطائف. وقيل: بل سُمّي بذلك لماء كان له ومال عليه بالعرّج. وكان من شعراء قريش، ومن شهرٍ بالغزل منها، ونحا نحو عمر ابن أبي ربيعة في ذلك، وتشبّه به فأجاد. وكان مشغوفاً باللّهو والصّيد حريصاً عليهما. وأمّاً جيداء التي شبّب بها؛ فهي أمّ محمد بن هشام المخزومي؛ وكان يتسبّب بها ليفضّح ابنها لا لمحبة كانت بينهما؛ فكان ذلك سبب حبس محمد إياه وضربه له حتّى مات في السجن. وكذلك شبّب العرّجِي بزوجة محمد بن هشام = جيرة المخزومية؛ وكان محمد بن هشام خال هشام بن عبد الملك، فلمّا ولي الخلافة ولأه مكة، وكتب إليه أن يحجّ بالناس، فهجاه العرّجِي بأشعار كثيرة، ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، الجزء الأول، شرحه وكتب هوامشه: عبد أ. علي مهنا وسمير جابر، بيروت، لبنان، ط:2، 1992، 369-392.

24. العرّجِي، ديوان العرّجِي، جمعه وحققه وشرحه: سجع جميل الجبيلي، بيروت: دار صادر، ط:1، 1998، 163.
25. الخيف: اسم مكان بمنى. نُعم: حبيبة الشاعر. الخواء: الخالي. ثبير: جبل بمكة. بلدح: واد لجهة الغرب من مكة. حراء: جبل على بعد ثلاثة أميال من مكة، فيه الغار الذي نزل به الوحي على النبي صلى الله عليه وسلم.
26. الفتنة: وله القلب وحرقتة.
27. استحبّوا: أحبّوا: البلاط: موضع في المدينة. سلع: من جبال المدينة. قباء: قرية على بعد ميلين من المدينة.
28. صدّت: أعرضت ومالت. تولّت: رحلت.
29. ديوان العرّجِي، 339-342.
30. تناهى: تتناهى، أي تكفّ وتمتّع.
31. الردى: الهلاك والموت.
32. الوجد: شدّة الشوق.
33. عثيمة: حبيبتة. خامرت: خالطت. المستكن: المقيم الثابت. أذواها: أذبلها.
34. نساها: نساؤها.
35. الأبيض: الكريم الأصل. القرم: السيّد المطاع. قصي: هو ابن كلاب بن مرّة جامع قريش وموحد أمرها.
36. عبد شمس وهاشم: أخوان والدهما عبد مناف بن قصي.
37. الحور: جمع حوراء، وهي التي اختلط السواد في عيونها ببياض. العقائل: جمع عقيلة، وهي المرأة الشريفة المصونة.
38. أمّ أروى: اسمها البيضاء، وهي بنت عبد المطلب عمّة النبي صلى الله عليه وسلم، وأروى: ابنتها تزوجها عفان فولدت له عثمان الخليفة رضي الله عنه.
39. الزبير: نسبها للزبير بن العوّام لأنّ أمها هي سكينه بنت مصعب ابن الزبير. اليفاع: المشرف من الأرض.
40. حمزة: عمّ النبي صلى الله عليه وسلم.

41. الربوة: الرابية، تراها: تراها. تراها.
42. المقام: أراد به مقام إبراهيم عليه السلام، وهو بين زمزم والحطيم. الركن: أحد أركان الكعبة الشريفة. براها: خلقها.
43. قصوي: منسوب إلى قصي بن كلاب بن مرة. الأكباء: جمع كبا، وهو الغبار.
44. ذبّ: دافع. جرهم: قبيلة سكنت الحرم قديماً، وصاهر إليها إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام، وظلت في الحرم حتى نفاها عنه قصي.
45. الحمول: الإبل التي تحمل الهودج.
46. كالكراديس: جمع كردوس، وهو الكتيبة من الخيل. الرّجل: المقاتلون المشون على أرجلهم.
47. تمارى: تنزع وتحير.
48. بطحاهما: أي بطحاؤها، وبتحاه قريش وبتحاهها: شعاب فيها مسيل ماء فيه حصى دقيق يسكنه لباب قريش وصميمها، أما سائر قريش فسكنوا في الظواهر أي في البطاح التي هي خارج الشعب.
49. الشّعب: جمع شعب، وهو الوادي بين جبلين. الحزن: الأرض الغليظة. تفجّأ: تفجّأ: بعدّ وزال.
50. الحسب: الكفاية. المولى: هنا بمعنى القريب. يعدلوا: يتخلّوا عن.
51. حجّاب البيت: أراد بهم خدّام الكعبة الشريفة. الحياض: جمع حوض، وهو مورد الماء، وهنا مكان الصلاة.
52. جبرة: هي امرأة محمد بن هشام كان الشاعر يشبب بها
53. جبر: منادى مرخّم، أي يا جبرة، وهي امرأة محمد بن هشام كان الشاعر يشبب بها. الصدود: الجفاء.
54. ثلاث منى: اليوم الثالث حين ينفر الحجيج، وهو النفر الثاني، أمّا النفر الأول فموعده في اليوم الثاني.
55. ماكثة: مقيمة.
56. الصرم: القطيعة.
57. المقلة: العين. الغزل: الظبية ذات أطفال. الفنن: الفصن اللين. النّضر: الطريّ الناعم.
58. يثني: يعطف ويميل. بنات الفؤاد: الأشواق. الرشأ: ولد الظبية. الطّفل: الناعم. الفتر: الضعف والفتور.
59. القران: الأماكن المجاورة. التلاع: المرتفعات. العفر: جمع أعفر، وهو ما كان بلون التراب.
60. السدرة: موضع ينسبون إليه بئر السدرة، مجاور للنقيع بين مكة والمدينة.
61. الخرعبة: الفتاة البيضاء الناعمة. المبتلة: المنقطعة عن الرجال. الصفر: الخالية.
62. الحوراء: التي اختلط سواد عينها بياض. البهر: الاكتناز والسمنة.
63. العذق: عنقود النخل. الكثيب: التلّ من الرمل. الوقر: الحمل الثقيل.
64. النزيف: السكران. المتزّر: الثوب.
6. الرّود: الفتاة الشابة اللينة.

66. زهراء: مشرقة الوجه، صافية اللون. العقائل: جمع عقيلة، وهي السيّدة الكريمة.
76. الضريب: الثلج. سفح: غير لونه إلى سواد. العضاء: أشجار تطول وتعظم ويكثر شوكها.
86. تمصّح: ذهب لونه. البسر: براعم الزهر والثمر.
96. كمال أبو ديب، الرؤى المقتنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، 269.
70. ديوان العرجي، 334-336.
71. الطعن: جمع طعينة، وهي المرأة في الهودج. الرّيط: جمع ريطة، وهي كل ثوب كالملاءة يغطّي كامل الجسم. السيجان: جمع ساج، وهو الطيلسان الواسع المدوّر. الشجن: الحزن والهمّ.
72. شعث: جمع أشعث، وهو المتفرّق الشعر. تعطلت المرأة: تخلّت عن حليّها. الخصاب: الصباغ.
73. سوافر: كاشفات عن وجوههن. جلا: كشف. الطخية: الظلمة. الدّجن: جمع دجنة، وهي الغيم الذي يرافقه مطر خفيف.
74. الرّيم: الظبي الخالص البياض. الخرعبة: الفتاة الشابة الناعمة.
75. الممكورة: الممتلئة. الرابي: المرتفع. الكشح: الوشاح الذي يحيط بالخصر.
76. الوسوس: جمع وسوسة، وهي صوت الحليّ. الأثناء: جمع ثني، وهو ما انطوى من أعضاء جسمها. العكن: ما تتثنى من البطن.
77. الحوذان: نبات طيّب الرائحة زهره أحمر وأصفر. الأصل: جمع أصيل، وهو ما بين العصر والمغرب. الدّمن: آثار الديار.
78. مار، يمور: تمايل في مشيته واهترّ. المها: الغزلان. تزجي: تسوق. الجآذر: أولاد الأطباء وبقر الوحش. الثكن: جمع ثكنة، وهي المكان الذي يجتمع فيه الناس والبهائم.
79. البهانة: الشابة الطيبة النفس والرائحة. تصبي: تعيد إلى زمن الصبا والشباب. الدلّ: الدلال.
80. العماء: السحاب الكثيف الخفيف القطر.
81. النّشر: الرائحة الطيبة. سيف البحر: الساحل.
82. الوانية: الفترة القصيرة. صغد الجواد: شدّ عليه الحزام وقيّده به. الصّفن: جمع صافن، وهو الجواد الذي يقف على ثلاث قوائم ويرفع الرابعة، وهي من صفات الخيول الكريمة.
83. الواكف: الجاري من الدّمع. السّنن: الطريق الواضح.
84. الماقيان: جمع موق، وهو مجرى الدّمع من العين. السمط: الخيط ينظم به اللؤلؤ.
85. الشرس: الشوك الصغير. الأثل: شجر يشبه الحور يكثر قرب المياه.
86. الوجد: شدة الشوق. العنف: اللوم والتعنيف. الدّين: بمعنى الحال والواقع. المحن: الامتحان والاختبار في البلوى.
87. يوسف عليّ، النّسق الثقالي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، إربد، الأردن: عالم الكتب

الحديث للنشر والتوزيع، ط:1، 2009،

المصادر والمراجع:

أولاً- المراجع العربية:

- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، الجزء الأول، شرحه وكتب هوامشه: عبد أ. علي مهنا وسمير جابر، بيروت، لبنان، ط:2، 1992.
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
- العرجي، ديوان العرجي، جمعه وحققه وشرحه: سجع جميل الجبيلي، بيروت: دار صادر، ط:1، 1998.
- عصفور، جابر، أقتعة الشعر المعاصر، فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 4، يوليو 1981.
- العلاّق، علي جعفر، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، عمان، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط:1، 1997.
- عليمات، يوسف، النّسق الثقافى: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط:1، 2009.
- الغدّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير: من البينونة إلى التشريحية (Deconstruction) - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدّة: النادي الأدبي الثقافى (عدد 27)، ط:1، 1985.

ثانياً- المراجع الأجنبية:

- Burke, Kenneth. Literature and Language as Symbolic Action, by Greig E. Henderson. Athens and London: The University of Georgia Press, 1988.
- Elliot, Robert. The Literary Persona. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.
- Jameson, Fredric. The Ideologies of Theory (Essays 1971 – 1986), Volume 48, University of Minnesota Press, 1989.
- Peacock, Ronald. The Art of Drama. London: Routledge and Kegan Paul, 1998.
- Stockwell, Peter. Cognitive Poetics: An Introduction. London and New York: Routledge, 2002.