د. محمد عبدالرحمن يونس

أسطورة شهريار وشهرزاد

في الخطاب الشعري العربي المعاصر

د. محمد عبدالرحمن يونس

أسطورة شهريار وشهرزاد

يقيم هذا الكتاب نوعا من محاكمة حضارية، ثقافية واجتماعية لأنماط من توظيف أسطورة شهريار وشهرزاد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وذلك لإتاحة النظر إلى ما هو قائم في الحاضر، ويقول المؤلف في دفاعه: إن توظيف الأسطورة يشير إلى نزعة معرفية وثقافية تتضافر عدّة قيم إنسانية وروحيّة وجمالية في تأجيجها، والدفع بها صوب الماضي الذي كان مضيئا ومشعّا في بعض قسماته، ومظلما وكابوسا في قسمات أخرى.

E-KutUb

آلاف الكتب،

لكل وقت ومن أي مكان

أسطورة شهريار وشهرزاد
في الخطاب الشعري العربي المعاصر
د. محمد عبد الرحمن يونس

أسطورة شهريار وشهرزاد

في الخطاب الشعري العربي المعاصر

د. محمد عبد الرحمن يونس

إصدارات إي-كتب
لندن، تموز-يوليو 2017

The myth of Shahryar and Shahrazad in contemporary Arab poetic discourse

Author: **Dr. Mohamed Abdel Rahman Younis**
Copyright: **The author**
Published by: E-Kutub Ltd
Distribution: Amazon, Google Books, Play Store & e-kutub.com
ISBN: **9781780582665**

* * * *

الطبعة الأولى، لندن، حزيران - يونيو 2017
تأليف: د. محمد عبد الرحمن يونس
الناشر: E-kutub Ltd شركة بريطانية مسجلة في انجلترا برقم: 7513024
موزعون: أمازون، غوغل بوكس، بلاي ستور، إي-كتب
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف.
لا تجوز إعادة طباعة أي جزء من هذا الكتاب إلكترونيا أو على ورق. كما **لا يجوز الاقتباس من دون الإشارة الى المصدر. كما لا يجوز استخدام أي جزء، من هذا الكتاب، في أي سياق، من دون إذن مسبق.**
أي محاولة للنسخ أو إعادة النشر أو الاستخدام تعرض صاحبها الى المسؤولية القانونية.
إذا عثرت على نسخة عبر أي وسيلة أخرى غير موقع الناشر (إي- كتب) أو غوغل بوكس، أو بلاي ستور، أو أمازون، نرجو اشعارنا بوجود نسخة غير مشروعة بالكتابة الينا:
ekutub.info@gmail.com
يمكنك الكتابة الى المترجم على العنوان التالي:
younesmoon@gmail.com

الإهداء

إلى روح المرحومة والدتي التي ترقد حزينة في مثواها، ولم أتمكن من وداعها قبل رحيلها، حيث كنت في تايوان، وإلى أبي السيد عبد الرحمن يونس.

وإلى أخي وأولادي، وجميع أصدقائي، وطلابي
الذين مدّوا لي يد العون والمساعدة طيلة إقامتي في سوريا:
اللاذقية وحلب (نبل والزهراء)، وفي وتايوان، تايبيه، وأخص
بالذكر منهم الصديقتين الأستاذتين: ميري تشانج
Mary Chang وجوزفين تشين Josephine Shen

وإلى الأستاذ جميل لين الذي يعمل معي في جامعة جين جي الوطنية.

وإلى صديقي نورمان
Norman Hsieh
في مدينة تايبيه بتايوان، والذي مدّ لي يد العون والمساعدة طيلة إقامتي في تايوان.
أهدي هذا الكتاب عربون وفاء وشكر لهم، واعترافا بالجميل.

فهرس المحتويات

الإهداء
ـ مدخل في أهمية حكايات ألف ليلة وليلة....ص9
ـــ مقدمة....ص19
1 ـ شهرزاد الأسطورة والتاريخ في بعض قصائد الشاعر فايز خضور....ص25
2 ـ شهريار والتاريخ عند الشاعر عبد العزيز المقالح....ص41
3 ـ شهرزاد الأسطورة والواقع المعاصر في بعض قصائد الشاعر عبد الوهاب البياتي....ص57
4 ـ عبد الكريم شعبان والتوظيف غير المباشر لأسطورة شهرزاد وشهريار....ص67
5 ـ سليمان العيسى وأسطورة شهرزاد....ص81
6 ـ شهريار في ((عودة سدوم)) للشاعر خليل حاوي....ص105
7 ـــ حكاية المدينة الفضية وشهرزاد وشهريار في شعر أمل دنقل....ص111
8ـ شهريار والرجل الشرقي المعاصر في شعر سعاد الصباح....ص125
9 ـــ كمال عبد الرحمن و(خطاب إلى شهرزاد)....ص133
10 ـــ سوف عبيد وعبث الفعل الشهرياري....ص139
11 ـــ مصطفى النيسابوري و"شهرزاد اللسان"....ص143
الخاتمة....ص145
الهوامش والإحالات....ص149
المصادر والمراجع....ص161
المؤلف في سطور....ص169

مدخل في أهمية حكايات ألف ليلة وليلة

لألف ليلة وليلة، هذا العمل الأدبي الذي تمتزج فيه الخرافة بالأسطورة، بالسحر، بالأحلام، بالواقع، أثر كبير في مختلف الأجناس الأدبية، سواء أكانت شعرا أم قصة أم رواية أم مسرحا. ولم يقتصر تأثير هذا العمل الكبير على الأدب العربي فحسب، بل كان تأثيرا شديدا في مختلف آداب الشعوب والحضارات المعاصرة.

واهتمام الغرب الأوروبي بهذا العمل يبدو واضحا في الأدب والرسم والنحت والموسيقى، وقد ترجمت ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية أولا، إذ ترجمها أنطوان جالان (ANTOINE GALLAND) من عام 1704 حتى عام 1717م ترجمة حرّه، ثم تُرجمت إلى اللغات الأوروبية ترجمات عديدة [1]. ،

إنّ لألف ليلة وليلة تأثيراً بعيد المدى في آداب الأمم والشعوب وفنونها العديدة، فقد أثّرت في آداب هذه الأمم وما تزال تؤثر حتّى الآن، وبخاصة في الآداب العربية والهندية والفارسية، ويمكن القول: إنّ كتاب ألف ليلة وليلة ترجم إلى معظم لغات العالم الرئيسة، وتأثّر به كبار رجال الفكر والأدب في العالم، واستلهموا منه أجمل ما كتبوه من نصوص إبداعية، فقد أكّد فولتير أهمية كتاب ألف ليلة وليلة قائلاً: ((لم أصبح قاصاً إلا بعد أن قرأت ألف ليلة وليلة أربع عشر مرة)). أمّا الناقد الفرنسي ستندال فقد أعجب به إعجاباً شديداً وتمنى أن يصاب بفقدان الذاكرة حتى يعيد قراءة حكايات ألف ليلة وليلة، ويستمتع بها، كما استمتع بها في أول

قراءة لها. أمّا أناتول فرانس فقد أكّد أنّه تتلمذ على حكايات ألف ليلة وليلة قبل أن يكون أديباً.

وتقول الناقدة الألمانية أردموتة هللر عن ألف ليلة وليلة: ((أسهمت حكايات ألف ليلة وليلة في خلق الصور الرومانسية الخيالية عن الشرق، إذ حملته معها ونقلته إلى الغرب. وتسنّى للغرب من خلال حكايات شهرزاد اكتشاف الشرق. ولا يوجد مؤلف شرقي (بفتح اللام) أثّر تأثيراً قويا في الأدب الأوروبي مثل تلك الحكايات الرائعة والجذابة. وبين ليلة وضحاها أصبح هذا الكتاب جزءاً لا يتجزأ من الأدب العالمي تماماً مثل إلياذة هوميروس، وآينيز، وفرجيل، وديكاميرونة، وبوكاتشيو، والملحمة الألمانية القديمة المسماة (nibelungenlied).))[2].

أمّا الباحث والناقد الإنكليزي كولريدج، فيقول عن ألف ليلة وليلة: ((إنّ قصص شهرزاد شبيهة بالأحلام، إذ أنها لا تبعدنا عن الواقع ولكنها تعطينا صورة مغايرة له، تلك الصورة التي لا يدركها العقل))[3]. أما الباحث والناقد جون جو لمبير فيقول: ((إنّ شخصية شهرزاد أثّرت تأثيراً حاسماً في تاريخ المرأة الأوروبية، وجعلت القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها، وكان لجمالها وثقتها بنفسها، وتصديها وحدها لشهريار الذي عجز كلّ الرجال عن أن يوقفوه، واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معاً، كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية))[4]

لقد أثرت ألف ليلة وليلة في جميع الأجناس الأدبية الأجنبية، وفي الفنون أيضاً، وقد كان تأثيرها واضحاً في الكتابات القصصية التي ظهرت في فرنسا وانجلترا وإيطاليا خلال القرن الثامن عشر، والتي ظهرت في أمريكا خلال القرن التاسع عشر، ومن النصوص الأجنبية التي تأثرت بهذه الحكايات: (فاثيك، لبكفورد 1786م)، و(لالا روخ، لتوماس مور 1817م)، وقصائد بيرون

المطولة، ومنها: (رحلة الفارس هارولد)، ومجموعة قصائده الموسومة بـ (حكايات تركية). ونشر توماس هوبز في عام 1819م رواية بعنوان: (أنا ستازيس: مذكرات يوناني)، وفيها استقى عوالم ألف ليلة وليلة السحريّة والغرائبيّة. وكتب جيمس جوستنيان موريير (1780 - 1849م) رواية بعنوان: (مغامرات حاجي بابا الأصفهاني)، ذكر في مقدمة طويلة لها علاقة روايته بحكايات ألف ليلة وليلة، ثمّ عاد ونسج من عوالم ألف ليلة وليلة عدة روايات أخرى، وهي على التوالي: (الرهين زهراب، 1832م)، (عائشة، 1834)، (ميرزا، 1841م)، (مسلمة: قصة فارسية، 1847م).

وكتب كنج ليك عملا بعنوان: (إيثون: إي من الشرق، 1844)، وهو عبارة عن رحلة عبر تركيا وسورية وفلسطين ومصر، استدعى من خلال عمله الإلياذة لهوميروس، وكذلك حكايات ألف ليلة وليلة، وفي عمله هذا عبّر عن كراهيته الشديدة للمسلمين والعرب، ووصف الرجل منهم بأنّه جثّة هامدة جافة، وأنّ عقله محنّط كالمومياء. (5)

وتأثّر الأديب والفيلسوف الفرنسي مونتسكيو في كتابه: (الخطابات الفارسية، 1721م)، بحكايات ألف ليلة وليلة حين تصويره للولائم، ولعادات الشرق، ولحريمه وعلاقاتهنّ. أمّا فولتير فقد كان من أكثر الأدباء الذين تأثروا بهذه الحكايات، ويظهر هذا التأثير واضحاً في رواياته: (صادق، 1747م)، (سمير أميس، 1748م)، (أميرة بابل، 1768م)، وقصة: (العالم كيفما يسير، 1747م).

وقد حاول أنطوني هاملتون (1646 - 1720م) في روايتيه: (حكاية الحمل)، و:(قصة زهرة الشوك)، أن يقلّد شخوص ألف ليلة وليلة في مغامراتهم، وعلاقاتهم بالجان. أمّا اللورد وليم

بيكفورد، فقد أبدى إعجاباً شديداً بهذه الحكايات، وكتب قصّة بعنوان: (الخليفة الواثق بالله، 1782م)، مستوحياً أحداثها وعلاقات قصورها من أحداث حكايات ألف ليلة وليلة وفضاءاتها المكانية. أمّا الفرنسي تيوفيل جوتييه فقد كان عاشقاً لمدينة القاهرة التي تعدّ من أهم مدن ألف ليلة وليلة، وقد وصف شوارعها وأسواقها المزدحمة، وحوانيتها التجاريّة العامرة بجميع أنواع البضائع، ومن خلال عشقه لهذه المدينة الجميلة التي قرأ عنها كثيراً، وسمع أخبارها العجيبة من أصدقائه الرحالة، ثمّ زارها في ما بعد، وقد كتب عنها في رواياته المليئة بموتيفات ألف ليلة وليلة وصورها، وهذه الروايات: (وجبة في صحراء مصر، 1831م)، (ليلة من ليالي كليوباترة، 1838م)، (قدم المومياء 1840م)، (رواية المومياء، 1858م). [6] أمّا قصة روبنسون كروسو، ورحلات كاليفرز الإنكليزية فهما مأخوذتان، في بنية أحداثها وخيالاتها من بنية حكايات السندباد البحري ورحلاته السبع صوب جزر العالم البعيدة ومرافئه.

وقد أخبرني صديقي المستشرق الصيني الأستاذ الدكتور شريف شي سي تونغ أنّ بعضاً من حكايات ألف ليلة وليلة يدرس في المدارس الابتدائية والثانوية الصينية، بالإضافة إلى الجامعات، وبخاصة كليات الآداب والتاريخ والعلوم الإنسانية في الصين، وقد قمت وبنفسي، بتدريس حكايات السندباد البحري وأسفاره لطلابي في شعبة الماجستير بجامعة الدراسات الأجنبية في بكين، وقد أبدى هؤلاء الطلاب إعجاباً شديداً بهذه الحكايات.

ولم يقتصر تأثير ألف ليلة وليلة على القصة والرواية فحسب، بل تعداه إلى أنواع الفنون كافة، ففي المسرح نجد أن المسرحيتين الأوروبيتين: (علاء الدين)، و: (حلاق اشبيلية) تتناصان بشكل واضح وكبير مع حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة، وهما:

(مزين بغداد)، و(علاء الدين والمصباح السحري). أمّا المسرحي الإسباني لوبي دي فيجا (lepe de vega)، فقد كان أهمّ المسرحيين الإسبان الذين تأثّروا بحكايات ألف ليلة وليلة، وبخاصّة حكاية (تودد الجارية مع الخليفة هارون الرشيد)، وقد سميت إحدى مسرحياته المتأثرة بشكل مباشر بهذه الحكاية بـ: (الجارية تيودور). [7]

لقد كانت حكايات ألف ليلة وليلة بالنسبة لفناني العالم مكمناً للسحر والتخيّل الخصب، وكانت شهرزاد بالنسبة لهم مثالاً للمرأة المتمردة على علاقات مقاصير الحريم ونظمها وقوانينها وضوابطها، ومثالاً للمرأة الشهوانية والمثيرة التي تفضح وتعري بنات جنسها، وتصف أدقّ خصوصيات المرأة في علاقاتها مع عالم الرجال، وفي الوقت نفسه مثالا للجمال الشرقي الأخّاذ، والمعرفة والحكمة، والذكاء الذي استطاع أن يردع شهريار عن استمراره في قتل بنات مدينته في كل ليلة. هذا الجمال الذي بدا لهم أقرب إلى الأسطورة، فاستوحوا من شخصيتها أجمل اللوحات الفنيّة، وكانت رحلات السندباد البحري، بعوالمها الغرائبية والسحريّة الموشومة بالعفاريت والجنّ والسحرة، معيناً لا ينضب، وقادرا على أن يشكّل مزيداً من اللوحات الفنيّة. وقد كان لترجمة (أنطوان جالان) لكتاب ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية أثر كبير على أدباء الغرب، لأنّ هذه الترجمة تعدّ من أوائل الترجمات، وأكثرها قرباً إلى نفوس الفرنسيين، وأكثرها جاذبية سحريّة لهؤلاء الفرنسيين. ومن أجواء ألف ليلة وليلة استوحى الرسامون: رينوار وماتيس وإنجر، أجمل لوحاتهم، فرسموا الجواري وحظايا السلاطين، وجميلات القصور، أمّا الفنان (ديلاكروا)، فقد فتحت حكايات ألف ليلة وليلة آفاق مخيلته الرحبة، فسافر إلى المغرب والجزائر، وأقام فيهما، وبدأ يرسم النساء العربيات الغارقات في

نعيم القصور وعزّها، ورسم من وحي ألف ليلة وليلة لوحته المشهورة (نساء الجزائر)، أمّا الفنان (فان دونجن)، فقد استوحى لوحته المعروفة (راقصة شرقية) من حكايات ألف ليلة وليلة. وشكّل الفنان (أنج تيسبيه) من شخصية شهرزاد لوحات فنية زيتية مشعّة بالجمال والأنوثة.

لقد نال كتاب ألف ليلة وليلة اهتماماً من مفكري الأدب العالمي وأعلامه، لم ينله أي كتاب آخر، هذا إذا استثنينا القرآن الكريم، فظهرت فيه دراسات كثيرة تناولت حكاياته، بالتحليل والدراسة والمقارنة، والمؤثرات الداخلة فيها، ويصعب على أيّ دارس أدبي، مهما كان واسع الاطلاع والمعرفة، أن يحيط بجميع دارسي هذه الحكايات، إلاّ أنه يمكن القول: إنّ من أهم الكتاب الأجانب الذين درسوا حكاياته، وحللوها: د. ب. ماكدونالد (1863 - 1943م)، ج. أويسترب (1867 - 1938م)، إينو ليتمان(1875 - 1938م)، يوسف فون هامر، وليم لين، دي غويه، نولدكه، تسيبولد، كريمسكي، هرمان زوتنبرغ، شوفان، رينيه باسيه، فون شليكل، أوغست ميلر، إميل كالتييه، فون لولمرنيك، هـ. ريتر، وليم بوبر، سلفستر دي ساسي، هوروفتز، كالتييه، باتريك رسل، سيتزن، رودري باريت، وليم جونز، كوسكان وبرزيلسكي، كرونباوم، هـ. كريكوار، ر. كوسنس.

ولم تتوقف الدراسات الأجنبية في حكايات ألف ليلة وليلة عند هؤلاء الأسماء، بل ظهرت دراسات جديدة معاصرة استكملت الدراسات السابقة، وأتت بنتائج جديدة ومهمّة، ولعلّ أهمّ الدارسين المعاصرين لهذا العمل الأدبي الخالد: هنري فارمر، أندريه ميكيل، تزيفيتان تودوروف، فردريش فون ديرلاين، هو جوفون هوفمنستال، ميشيل جاك، إدجار ويبر، دايفيد بينولت، جيروم كلينتون، ، برتف بوراتاف، خورخي لويس بورخيس، أندرياس

حاموري، جيرهار فيشر، إليوت كولا، سيلفيا بافلن وآخرون، ومن لصينيين المعاصرين الذين ألتقيت بهم في بكين، والذين كتبوا عن ألف ليلة وليلة، الأساتذة الدكاترة: شريف تشي بو هاو، وصاعد تشونغ جيكون، ولي تشين تشونغ.

ولا نغالي إذا قلنا إنّ ألف ليلة وليلة شكّلت لدى الغربيين حافزا مثيراً وقويا د فعهم إلى التطلع إلى الشرق، ومدنه وفضاءاته المكانيّة التي أسهمت في بناء هذه الحكايات. ولقد كان لهذا الكتاب في ما بعد دور كبير في دفع حركة الاستشراق وانتشارها بقوة، لأنّ الأوروبيين أحبّوا هذا العمل، وافتتنوا به، واعتبروه المسرود الثاني بعد كتاب الله سبحانه وتعالى، القرآن الكريم، فما كان من أدبائهم ومستشرقيهم إلاّ وأن تاقوا لزيارة بلدان الشرق وعوالمها السحريّة، فرحلوا إلى هذا الشرق باحثين، وراغبين في معرفة سرّ غوامضه، ثمّ في ما بعد دوّنوا مشاهداتهم وانطباعاتهم عن هذا الشرق في كتب عديدة.

لقد دخلت حكايات ألف ليلة وليلة في نسيج التركيب المعرفيّ للثقافة الأجنبية، على اتساعها الزماني والمكاني، وأثّرت فيها تأثيراً شديداً، ولا تزال تؤثّر حتى الآن، ويصعب على أيّ باحث، مهما كان واسع الإطلاع والمعرفة، أن يكشف عن جميع جوانب هذا التأثير، في جميع الأجناس الأدبيّة، سواء أكانت أوروبية أم أمريكية، أم آسيوية، أم غير ذلك.

وتكمن حكايات ألف وليلة في كونها تعبّر عن رؤية شمولية لحياة المجتمعات الإنسانية، في حضارات متعددة ـ متعاقبة ومتزامنة ـ بأحلامها وأفراحها وأحزانها ومصائبها وخيباتها، وتناقضاتها، ولأنّها تتوغل بعيدا إلى أغوار النفس الإنسانية، لتكشف عن استبطاناتها وكوامنها الخفيّة (8)، وما يعتمل في هذه النفس من شرور وآثام من جهة، وصفاء ونقاء وحبّ للخير

والفضيلة من جهة أخرى. ومن هنا فإنّ هذه الحكايات تجسّد كثيرا من الرؤى والمفاهيم والقيم التي تؤمن بها الجماعات البشرية، والتي تتعامل بها مع جماعات أخرى، وفي مجتمعات أخرى.

إنّ حكايات ألف ليلة وليلة تمتّد بعيدا لتشمل حضارات ومدنا قامت عبر التاريخ، لأنها حكايات عربية وفارسية وهندية ويونانية[9]. وقد كان للمثاقفة الحضارية بين الأمم والحضارات دور كبير في جعل ألف ليلة وليلة عملا عظيما، متشعب المعارف والاتجاهات الفكريّة، وفضاء واسعا تلتقي فيه مدن العالم الكثيرة، وتتجاور وتقيم علاقاتها الإنسانية والاجتماعية والسياسية والتجارية. وتشير نصوص ألف ليلة وليلة إلى أنّ كثيرا من مدنها كانت تتقارب في ملامحها وعلاقاتها وعاداتها، وطبقاتها الاجتماعية، وجمال جواريها، وعبث شطارها ولصوصها، وبطش خلفائها وملوكها، وعظمة قصورها، وجمال بساتينها، وازدهار تجارتها واتساعها. وهذه الملامح شبيهة ـ إلى درجة كبيرة ـ بملامح المدينة الفارسية والهندية، التي ذكرتها الليالي، وبملامح المدن المتخيّلة التي شكّلها رواة الليالي من خلال خيالهم الخصب، وأحلامهم البعيد ة الجامحة، وقراءتهم المتشعبة في التاريخ والتراث والعمران والسياسة (10).

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت ألف ليلة وليلة بالنقد والتحليل، فإنّ هذا العمل الأدبي المتميز يبقى غنيا بموضوعاته الكثيرة التي لم تتطرّق إليها الدراسات الأكاديمية والنقدية بعد، وبخاصة الدراسات التي تناولت الخطاب الشعري العربي المعاصر، ومدى تأثير ألف ليلة وليلة في بنيته الشكلية والجمالية.

إنّ الأبحاث العديدة التي أنجزت في حكايات ألف ليلة وليلة، وعلى الرغم من كثرتها لم تستطع، وحتى الآن، أن تفي هذه

الحكايات الخصبة حقها من الدراسة والتحليل، ولم تفسّر جميع النصوص الحكائيّة المدروسة تفسيراً دقيقاً، محيطة بجميع أبعادها وحمولاتها المعرفيّة والإيديولوجيّة، محققة أفضل النتائج، وأكثرها اقتراباً من الحقيقة، لأنّ الأبحاث القادرة على الإحاطة بجميع أبعاد ألف ليلة وليلة تحتاج إلى جهود عدّة باحثين ومختّصين وخبراتهم في مختلف ميادين المعرفة والعلوم الإنسانيّة، ولأن نصوص ألف ليلة هي نصوص متشعّبة، وتنتمي إلى حضارات متعددة، وقابلة لأن تُفهم وتُفسّر تفاسير متباينة من باحث إلى آخر. وإذا كان النصّ الأدبي: ((يتألّف من كتابات متعدّدة تنحدر من ثقافات عديدة وتدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض)) (11)، فإنه يصعب على أيّ دارس، مهما كان واسع الإطلاع والمعرفة، أن يكشف عن هذه الثقافات بتعدد مصادرها، وأن يعرف أين تتحاكى وتتعارض.

هوامش المدخل ومراجعه

[1] ـ د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، د. ت، ص 216

[2] ـ أردموته هللر، شهرزاد والحركة الرومانتيكية في أوروبا، مجلة فكر وفن، دار ميونخ، ألمانيا، العدد 42، العام 22، سنة 1983م، ص 52.

[3] ـ عن المرجع السابق ص 57.

[4] ـ عن/ مجهول المؤلف: "شهرزاد في ألف ليلة وليلة"، مجلة الجيل، باريس، المجلد الرابع، العدد العاشر، اكتوبر 1983م، ص 57

[5] ـ د. فاطمة موسى، ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات في القرن التاسع عشر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثالث عشر، العدد الثاني، صيف 1994م، ص 232 وما بعدها.

[6] ـ د. هيام أبو الحسن، شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية، المرجع السابق، ص 269 وما بعدها.

[7] ـ د. محمود علي مكي، حكاية تودد الجارية وانتقالها إلى الأدب الإسباني، المر جع السابق، ص 262.

(8) ـ وقد حاولت دراسة أهم مظاهر هذه الرؤية في كتابي: الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ـ بيروت / ناشرون، و: مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى عام 2007م.

[9] ـ لمزيد من الاطلاع ينظر: د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 215 إلى ص 217.

(10) ـ د. محمد عبد الرحمن يونس، المدينة في ألف ليلة وليلة، ملامحها الاجتماعية والسياسية والثقافية، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، الطبعة الأولى عام 2008م، ص 10 وما بعدها.

(11) ـ بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء /المغرب، الطبعة الثانية 1986م.

مقدمة

توظيف الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر جزء أساسي من مثاقفة حضارية متنامية في امتدادها بين الماضي والحاضر، وبين الحاضر والثقافات الأجنبية بمختلف تياراتها، وقد أدّت هذه المثاقفة بدورها إلى صياغة أشكال شعرية جديدة، تتباين تبايناً واضحاً مع النموذج الشعري التقليدي وإحداث فجوات في الأنماط الخليلية، وبالتالي تغيير جذري أو جزئي في شكل القصيدة أو مضمونها، فالمضمون الجديد يخضع للتحول التاريخي والحضاري الذي يعمل عمله في الواقع، بالإضافة إلى تأثير الفلسفات والأدبيات الأجنبية، والشعرية على الذهنية العربية، ولا يعني أن يكون هذا التحول الجديد منقطعاً أو متبايناً مع القيم الحضارية والتراثية الفكرية للإنسان العربي المعاصر. وتوظيف الأسطورة نزعة تتضافر قيم نفسية وروحية وجمالية في تأجيجها والدفع بها صوب الماضي الذي كان مضيئاً ومشعّاً في بعض قسماته، ومظلماً وكابوساً في قسمات أخرى. وعندما يكون الواقع المعاصر مظلماً وقاسياً، فإنه يحيل إلى حقل تاريخي مظلم، ومهمة الأسطورة حين تُوظف في القصيدة أن تشير وتدلّ على ما هو مظلم في الحاضر انطلاقاً من بنية الماضي نفسه.

إنّ ذاكرة التاريخ لهي حاضرة في الوعي الجمعي للجماعات البشرية في حاضرها ومستقبلها، و«الإنسان المتحضر يحتفظ دون وعي منه بمعارف مما قبل التاريخ أدرجها بصورة غير مباشرة في الأسطورة. فإن صحّ ذلك، فإنّ هذا التخمين يفسّر الرغبة الغامضة بعض الشيء في الاستماع إلى القصص الأسطورية على الرغم من أنّ ما فيها من عناصر خارقة لم يعد لها أية سيطرة تعبدية» كما يرى كارل يونج(1).

والبطل الأسطوري باعتباره بنية معرفية من التاريخ فإنه في القصيدة المعاصرة شاهد إدانة لكل العثرات والسوءات من مآسٍ وفجائع مرت بها الأمة، ولا تزال تمرّ، وهو معرّ وفاضح لبنية خطاب السلطة التاريخية والمعاصرة وبطشها وتجاوزاتها، هذا الخطاب

«الذي يولّد الخطأ عند كل من يتلقاه وبالتالي الشعور بالإثم (...)، ينتظر منا البعض نحن المثقفين أن نقوم، في كل مناسبة، ضد السلطة بصيغة المفرد. بيد أنّ معركتنا تدور خارج هذا الميدان، إنها تقوم ضد السلطة في أشكالها المتعددة. وليست هذه بالمعركة اليسيرة: ذلك أنه إن كانت السلطة متعددة في الفضاء الاجتماعي، فهي في المقابل، ممتدة في الزمان التاريخي. وعندما نبعدها وندفعها هنا، سرعان ما تظهر هنالك، وهي لا تزول البتّة. قم ضدها بثورة بغية القضاء عليها، وسرعان ما تنبعث وتنبت في حالة جديدة. ومردّ هذه المضايقة والشدة والظهور في كل مكان هو أنّ السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده»(2).

إنّ تاريخ السلطة السياسي والاجتماعي في توجهاته ورؤاه هو تاريخ القمع والممارسات اللاإنسانية واللاأخلاقية على أفراد الجنس الإنساني، وضماناً لاستمرار السلطة وامتيازاتها الاجتماعية والطبقية داخل القطاعات البشرية التي تحكمها، فإنها تعتقد أنّ القمع والسطوة الاستبدادية هما من أهم الوسائل التي تكفل لها استمراريتها، وهي تلجأ إلى خلق وضعية اجتماعية وأخلاقية، وإنسانية مشوّهة. سواء على مستوى العلاقات الإنسانية والتواصلية أم الأنظمة الفكرية التي تحكم طبيعة هذه العلاقات وتوجهاتها، وقانون السلطة في حقيقته هو قانون قمعي واستبدادي.

فإذا كانت عصور الرقّ والعبودية قد انتهت على المستوى الظاهري المعروف منذ زمنٍ بعيد، فإنّ الإنسان المعاصر لا يزال يرزح تحت وطأة أصناف عديدة من العبوديات الجديدة، إذ يُجبر الناس جميعاً على أن يصبحوا أبناء للسلطة، ومن حقها عليهم أن يدينوا لها بالأبوة والولاء والطاعة، وبالتالي تصبح جميع ممتلكات الجنس الإنساني من اقتصاد وفكرٍ وثقافة وفن هي ملك للسلطة المتوَّجة إما بفعل إلهي، كما يدّعي بعض الحكّام لشعوبهم بأن أنسابهم تنتمي إلى نسب الأئمة والرُسل، وإمّا بحق السلطة المُكْتسب باعتبارها لنفسها حامية لهؤلاء الناس من الأخطار الداخلية والخارجية، وبالتالي ادعاؤها تأمين الأمان والسعادة والطمـأنينة لهم. و«لأنهم يزعمون الاعتناء بسعادة المجتمعات، ينتحل الحكام حقوق المرور عن طريق حسابات منفعة، دون اعتبار للخسارات وشقاء البشر الذي تسببه قراراتهم أو تسمح به إهمالاتهم»(3)، أمام الحالة هذه يُستَلب الكائن الإنساني سياسياً وثقافياً واقتصادياً وتسير كل العلاقات الاجتماعية وفق رؤية السلطة وتفكيرها. إذ يُعْـزَلُ الفرد ويزداد رفض العالم له(4).

إن عصر شهريار الذي ذكرته ليالي ألف ليلة وليلة، يحيل إلى ممارسات سلطوية، لم تنته بعد، إنها مستمرة في الواقع المعاصر، فكم من شهرزاد مقموعة تُبتزُ يومياً؟ وكم من الغلمان والعبيد والوصيفات والإماء والسراري يرزحون تحت وطأة القهر؟ صحيح أنّ أسماءهم قد تغيرت بفعل التحولات الحديثة المعاصرة، لكن أدوارهم ومواقفهم وأفعالهم هي نفس مواقف العبيد والإماء بتحويرات جدّ طفيفة، وبالرغم من التحولات المهمة في تاريخ القرن المعاصر، فإنّ جذور شهريار بأبعاده الذكورية، والسلطوية والسادية لا تزال تتوغل في فضاءات الحياة العربية المعاصرة.

إنّ فعل السلطة فعل شمولي ومتنام، ومتوالد، إنها ـ أي السلطة ـ «متعددة مثل الشياطين. متغيرة كالحرباء. إنها يمكن أن تعرف نفسها بكونها ذات أسماء عديدة، وتوجد في كل الأمكنة والخطابات من الأسرة إلى الدولة، من التابو إلى الليبيدو، من العلم إلى الإيديولوجيا، من المستشفى إلى السجن، من العقل إلى الجنون، من المدرسة إلى الكنيسة»(5)، وحضور شهريار المستمر في أمكنة السلطة وبنيتها المعرفية، يعني حتمية الذل والعبودية للنموذج الأضعف، من شهرزاد، حتى أبسط رجل وامرأة، وشهرزاد باعتبارها طرفاً مُستلباً، فإنها مجبرة لاستحضارِ ليالٍ جديدة، وتشكيلها تشكيلاً سحرياً بفعل القصّ إرضاء لسطوة شهريار ورجولته.

إنّ شهرزاد الأسطورة والتي تمثّل معاناة جنسها من حرائر ووصيفات وجَوار تقف مسلوبة الإرادة أمام استغلال شهريار لجسدها وروحها ولياليها. وبالرغم من بعض الدراسات التي تؤكد أنّ شهرزاد تمثل وعياً متفوقاً على بناتِ عصرها، من خلال قدرتها السحرية على تقديم العلاج الشافي لشهريار، عن طريق تناغم القصّ وسحريته، وانقطاعه، وسحر حبكاته إلاّ أنها تظل مجبرةً لأن تحكي، لا حباً في الحكي، بل هروباً من سيف السيّاف.

أذكر أني قرأت مقالاً قبل عدة سنوات، ومفاده: أنّه في لحظة احتضار الجنرال الإسباني «فرانكو»، تجمعت الجماهير الإسبانية في باحة قصره، فسأل الجنرال أحد معاونيه:

لماذا يحتشد الشعب هنا؟

فأجاب المعاون: جاء لتوديعك يا سيدي؟

فاستغرب الجنرال قائلاً: وإلى أين يسافر الشعب؟

وبمثل هذا التصور والرؤية تفهم الشهريارية الحديثة، أو السلطة المعاصرة حركية الزمن والتاريخ. إنّ واجب الزمان

والتاريخ ومهمتهما يتجسدان في كونهما أمينين لاستمرارية بقاء السلطة. إنّها المطلق الأبدي الحاضر المتواصل، وباقي الوجود الإنساني بأحلامه وطموحه وحركيته، ما هو إلاّ ظلّ زائف أو حالة عرضية طارئة على خارطة الزمان.

ومن أهم رموز خطابات السلطة التي ارتبطت بتاريخ البشرية وأساطيرها شخصيتا شهريار وشهرزاد، إذ أثّرت هاتان الشخصيتان في الفكر والفن والأجناس الأدبية كافة، إنهما تمثلان طرفي علاقة استلابية بين الحاكم والمحكوم، بين السيد والعبد، وبالتالي في بنية الحياة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً في زمن الليالي. شهريار القامع بأدوات سلطته، و شهرزاد المقموعة بخوفها ورعبها وجسدها وكرامتها، تاريخياً وأسطورياً لهما ما يماثلهما في بنية الحياة العربية، «فزمان الليالي واحد لا يختلف كثيراً في المؤثرات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم فيه، زمان الاستلاب وشعور الفرد بالعجز أمام كل ما يحيطه سواء أكان هذا الزمان أموياً أم عباسياً أم غير عربي، والمكان إذا اتسعَ وتشعبَ فإنّ ثمة بنيات وقسمات مشتركة تسمُ هذا الاتساع والتشعب حتى يبدو واحداً بخصوصيات متقاربة جداً»(6).

هذا الزمان لا يزال يفعل ببنيته الاستلابية في جسد الحياة العربية المعاصرة، إذ قلّما نجد سلطة معاصرة إلاّ وتتجسد في سلوكها ومواقفها الرؤية الشهريارية سطوة وبطشاً و نفوذاً، والشاعر العربي كان مرآة عصره، وكثير من الشعراء لا يزالون هذه المرآة بشفافيتها وقدرتها على التعرية، وعلى تجسيد الملامح الدقيقة لما يسم العصر، ويكشف تناقضاته، ولذا فإنّ الخطاب الشعري العربي المعاصر كان خطاب إدانة للسلطة السياسية والاجتماعية، وقد استفاد من الدلالة العميقة لطبيعة

العلاقة بين شهريار وشهرزاد، وبالتالي بين السلطة وجماهير المضطَهدين ـ بفتح الطاء ـ.

ومن الشعراء الذين وظّفوا أسطورة شهريار وشهرزاد في أعمالهم الشعرية: فايز خضور وسليمان العيسى وعبد الكريم شعبان من سوريا، وخليل حاوي من لبنان، وعبد العزيز المقالح من اليمن، وأمل دنقل وكمال عبد الرحمن من مصر، وعبد الوهاب البياتي من العراق، وسعاد الصباح من الكويت، وسوف عبيد من تونس، ومصطفى النيسابوري من المغرب، وغيرهم كثيرون.

ويأتي هذا الكتاب ليدرس بعض النماذج الشعرية المعاصرة لهؤلاء الشعراء محاولاً أن يُظهر السمات الأسطورية فيها، وعلاقة بعضها بالتاريخ من جهة، وبالواقع المعاصر من جهة أخرى.

1 ـ شهرزاد الأسطورة والتاريخ

في بعض قصائد الشاعر فايز خضور

يقول الشاعر فايز خضور في قصيدة بعنوان "الوصيفة":

«دائماً يبدأ الوحيُ، بالرعشة النبوية.
والأرضُ تنجزُ
دورتها الكاملة..
أيها الوهمُ. رغمَ خواء الحكايات،
لما تزلْ شهرزادُ ـ الوصيفةُ،
تجترُّ عُقمَ الليالي الكئيباتِ،
مسلوبةً،
وتُصرُّ على طقس ميلادها.
والرشيد تنحَّى لخصيانه.
تاركاً مُلْكهُ للرعاةِ.
وما عاد يهزأ بالغيمِ،
يومي بإصبِعه:
«أمطري»،
حيثما شئتِ
لا بدَّ ريعُكِ آتٍ إلى جعبتي،
«جعبتي بيتُ مال الرعيَّة.»
أيهذا الرشيد تأخَّرت،
حتى علمتَ،
بأن حياة البلاطاتِ،
ليست سوى مهزلة:

دائماً يبدأ الحُكْمُ بالبطرِ السلطويّ،
ولا بدَّ من شهرزادٍ له جاهلة»(7).

إذا كان لشهرزاد التي تروي الحكايات لإبعاد فعل القتل عنها أو تأجيله، دور في إعادة شهريار إلى إنسانيته، فإنّ ذلك لا ينفي أنها مهزومة دائماً في بقية مواقفها وتطلعاتها، إنها مجبرة وبسلطة البطش على أن تجترّ الأحاديث والسرديات الأسطورية إرضاء لنزعات غير طبيعية كامنة في أعماقه، وفي هذه القصيدة «الوصيفة»، يدين الشاعر فايز خضور الحالة التاريخية المعاصرة من خلال لجوئه إلى الحالة الأسطورية التي بدورها تتداخل مع تاريخ الخلافة العباسية وتحديداً عصر الخليفة هارون الرشيد.

تواكب الأسطورة التاريخ وتتفاعل معه، والتاريخ هو الآخر يبرز كظاهرة معرفية مهمة في آداب الإنسانية شعرها ونثرها، إنه «منساب في شتى العلوم والآداب مرتبط بها متفاعل وإياها. ولكنه يتميز عنها من حيث انصبابه على الماضي بالذات»(8)، ويبرز توظيفه ـ أي التاريخ ـ في الخطاب الشعري العربي المعاصر ليتجاوز حيّزه الزماني والمكاني، بحيث يحيل إلى الواقع المعاصر.

من المعروف أنّ كل البنى المادية والتاريخية محكومة بقانون التحول والتغيّر، فلا شيء يأخذ طابع الثبات والسكونية، وفي حال بقاء التاريخ ثابتاً فإنّ حركة الحياة تتعطل، وتتوقف بذور التطور والنمو، إنّ حتمية الاستمرار التاريخي تقتضي ألاّ يدوم شيء، فلكي تكتمل دورة الحياة، ولكي يحلّ الضياء والظلام، العطاء والخصب والجدب، لا بدّ أن تنجز الأرض دورتها المعتادة، وفي قصيدة «الوصيفة» تبدو دائرة التاريخ مقفلة عند الشاعر.

إنَ محيط الدائرة يمتد من الظلم إلى الظلم، ومن العبودية إلى العبودية، فالليالي كئيبة عقيمة من عصر شهرزاد، إلى عصر الرشيد، إلى آخر سلطة متجبرة وبطره. فلماذا دائرة التاريخ مقفلة وحركته تسير في مسار واحد عند الشاعر فايز خضور؟

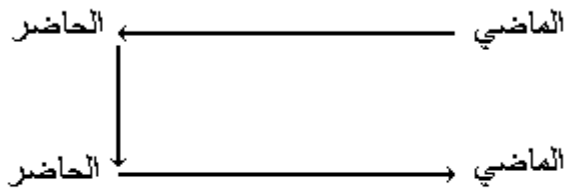
إنّ شعر فايز خضور في توجهاته يتّشح برؤية سوداوية حزينة، تتجلّى في معظم قصائده، وبخاصة تلك القصائد التي كُتبت أثناء فترة السجن، وبعد خروجه من السجن على أنّ هذه الرؤية هي بالأساس موجودة منذ بدايات تكوينه الشعري، كما تُثبت فضاءات نصوصه الشعرية ـ ولسنا بصدد دراسة أسبابها ودوافعها ـ فما دام القهر خبز الإنسان اليومي، فسيظل الفاجع والإحباط مرافقاً له. يقول الشاعر:

«ما دام القهر خبزنا الأزلي

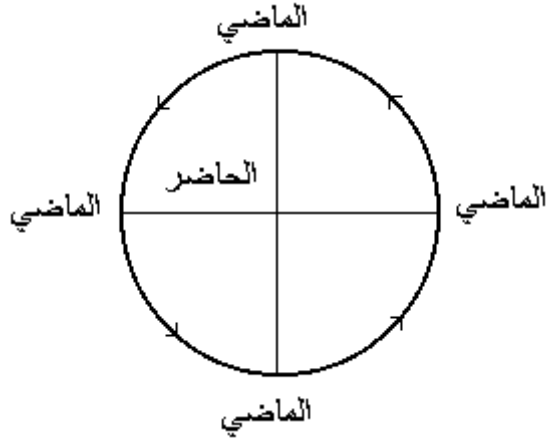
فلماذا لا نظل أعزاء يا زليخة»(9).

إنّ مسار التاريخ عند الشاعر في قصيدة «الوصيفة»، يخطّ حلقة دائرية ولا يخرج عنها، إذ يبدو الماضي الأسطوري نقطة البداية، ويستمر متواصلاً إلى الحاضر، ويفعل فعله في هذا الحاضر، ثم يعود ثانية إلى الماضي، وفق ثلاثة أزمنة: الماضي البعيد

ـ الحاضر الحالي ـ عودة الحاضر إلى الماضي، بحيث يستغرق الحاضر في الماضي:



ويمكن رصد حركية مسار هذا التاريخ بالشكل الدائري الآتي:



ويتحدد الحاضر المعاصر بالماضي ولذا تبدو حركة التاريخ في القصيدة حلقة محاطة ومرهونة بالماضي، وهذه الحركة تبدو محاصرة بالبطر المتمثل في شخوص الماضي، من شهريار، حتى عصر الرشيد حتى العصر الحالي الذي يحيل إلى عصري شهريار والرشيد، ولذا يمنع الماضي التاريخي الحاضر من كسر رتابة هذا الماضي ومنع حركيته صوب المستقبل، وهنا يمكن إعادة طرح التساؤلات الآتية: «فما هي جدوى فهم الماضي؟ أليست الصحة (في) إدراك الحاضر وحسن الإعداد للمستقبل؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما هو الموقف الذي يجب أن نقفه من الماضي؟ أنسعى لبعثه والعودة إليه والتمسك به كما هو، أم نقدم على تقييمه والتمييز بين إيجابياته وسلبياته؟ أنتقيد به أم نتجاوزه؟ وعلى أي أساس وتبعاً لأية قواعد، يكون هذا أو ذاك؟»(10).

إنّ العودة إلى الماضي في هذه القصيدة لا تعني بعثه أو التمسك به، بل تعني إدانته، باعتباره ماضياً ظلامياً، فإمّا أن يكون الماضي الذي يركّز عليه الخطاب الشعري ماضياً مشعًّاً برموزه التاريخية والأسطورية الثورية، وإمّا أن يكون كابوساً ومظلماً ـ بشخوصه المتسلطة والقامعة. وهو عند الشاعر فايز خضور ماضٍ أسود،

خاوٍ، وعقيم يحكمه الرعاة والخصيان، وبالتالي فإنّ العودة إليه تعني إدانته، ثم إدانة الحاضر الذي هو خاوٍ وقاتم كما يرى الشاعر.

سؤال آخر يطرح نفسه: لماذا شهرزاد الوصيفة تُستحضر في القصيدة، ولماذا يغيب شهريار كتسمية؟ شخصية شهريار تغيب من القصيدة لكن غيابها يمثل حضوراً واضحاً، إنها مرتبطة دلالياً بشهرزاد، وشهريار حاضر في بنية اللغة الشعرية، طالما أنّ هذه البنية تشير إلى شهرزاد. إنه متجدد دائماً في ليالي شهرزاد، وهو باني الحكايات بسلطة السيف، وهناك قسمات شهريارية مشتركة بين كل ملوك وسلاطين ألف ليلة وليلة، ورمزياً هو متجدد دائماً مع كل حركة تاريخية. وفي القصيدة يغدو هارون الرشيد مرآة ثانية لشهريار. وإن غاب «شهريار»، فإنّ غيابه مجرد غياب في اللفظة والتسمية، لكنه داخل الحقل الرمزي حاضر بقوة، إنه يجبر شهرزاد على أن تجترّ لياليها حكاية وسرداً أسطورياً.

إنّ التجربة التاريخية الحيّة في سيرورتها، تؤدي عملياً إلى تغيير العالم، لكن الشاعر فايز خضور لا يرى أملاً بارقاً في هذه التجربة، ولذا تبدو حركيتها مغلقة، تبدأ من الماضي إلى الحاضر، ثم تقذف بالحاضر من جديد إلى الماضي البعيد، وهذا ما جعل الشاعر يفتتح القصيدة بلفظة «دائماً»، ويختتم الجملة الشعرية الأخيرة من القصيدة بنفس اللفظ. فكما الوحي دائماً يبتدأ بالرعشة، فإن الحكمَ هو الآخر يبتدأ دائماً بالبطر، ودائماً يجب أن تكون شهرزاد جاهلة في كل أزمنة الحكم، حتى تحافظ على روحها سليمة. ولا أقصد بجهلها، الجهل المعرفي والثقافي الفكري، بل الجهل بفكر الثورة على كل ما هو قدري وغيبي و متسلط، الجهل بثورة التغيير والهدم، والصِدام، إنها في الليالي ليست إلاّ أمّاً مستلبة خائفة تهدهد طفلاً شاذاً ونزقاً، أو جارية

جميلة تفوق أهل زمانها سحراً وإثارة على المستوى البيولوجي الجنسي، تعمل على تحريك طاقات شهريار الجنسية، واستنفارها دائماً عن طريق سرد أخبار الوصيفات والجواري الجميلات، وبنات الملوك والوزراء، اللواتي يعشقن ويعربدن، ويغامرن عاطفياً وجنسياً، ويسلبن الرجال من نسائهم وأعمالهم ومراكزهم السياسية والاجتماعية، ليتفرّغوا لهن. ثم بعد ذلك تعمل شهرزاد على تخدير هذه الطاقات الوحشية الهائجة عند شهريار، بفعل سحر جسدها. إذا اعتمدنا الرؤية السابقة سنفهم لماذا شهرزاد «جاهلة» عند الشاعر، ومنذ أن بدأ تاريخ السلطة اقترن بهذه الجواري والوصيفات والأميرات والنساء المتميزات جسدياً، اللواتي كنّ يهدهدن السلاطين كلما فارت دماؤهم وعروقهم.

إنّ النصوص الشعرية الرمزية هي نصوص متعددة المعاني، ولذا فإنّ كل قراءة لهذه النصوص يمكن أن تشكّل قراءة أخرى مغايرة لها، وتنفتح بدورها على حقول مرجعية أخرى، مستفيدةً من القراءة التي سبقتها، وقد تكون مقاربة لها، أو معارضة ومغايرة لها في آن. «فقراءتان لكتابٍ واحد لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبدا، إذ إن نا نخطُّ أثناء قراءتنا كتابةً سلبيةً؛ فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص»(11).

وباعتماد القراءة الآتية التي ترى أنّ هناك علاقة بين الشخصية الأسطورية والشخصية التاريخية من حيث الفعل والممارسة، يمكن أن نفهم رؤية الشاعر، من خلال الجدول الآتي:

التاريخ والأسطورة كرؤية أولى		كرؤية ثانية	كرؤية ثالثة	كرؤية رابعة
الشخصية القامعة	شهريار	الرشيد	السلطة الحاضرة ببطرها وتعسفها	امتداد شخوص الحاضر نحو المستقبل
الشخصية المقموعة	شهرزاد	شهرزاد الوصيفة أو أية امرأة أو جارية أو وصيفة تعيش عصر الرشيد	شهرزاد والمجموع الإنساني بتعدد فئاته	أي إنسان مستلب أو مقهور

إنّ طموح الجماعات البشرية يبقى متجدداً مع حركية التاريخ شرط أن يكون هذا التاريخ مع حركية التحول، والتغيير، التي تختزن بدورها طاقة على إضاءة المستقبل وتثويره، وإذا أُلغيَ الحاضر في الماضي فإنّ طموح الإنسانية يتحدد ويتحجّر، وبالتالي تُلغى قدرات الإنسان على التواصل الخلاّق المبدع، والسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه: كيف هي رؤية الشاعر فايز خضور للإنسان من خلال توظيفه للرمز الأسطوري والتاريخي؟

المُرسل	الموضوع	المُرسل إليه(12)
شهريار الرشيد	الاستعباد والتعسف التسلط والاستغلال	شهرزاد الوصيفة - الإنسان. أية جارية أو عبد في عهده.
الرعاة خصيان الرشيد	الجهل وفقدان الرجولة وامتهان كرامة الإنسان	الفئات الاجتماعية المسحوقة.
الرشيد	اختلاس وسرقة الأموال	الشعب في عهد الرشيد.
الحكم العباسي والسلطة المعاصرة	البطر والقمع	المجموع الإنساني عبر تحوله التاريخي من الماضي إلى الحاضر.
شهرزاد كسلطة معرفية	الرضوخ والذل، وعبوديتها لشهريار	بنات جنسها ونساء عصرها.
شهرزاد الحكاية	الخواء والعقم والكآبة	الزمان الثقافي بتدنيه

إنّ الإنسان عند الشاعر محاصر بالوهم والعقم والخواء وببطش السلطة، إنه مشلول عاجز، فالماضي التاريخي يقهره بسلطة خصيانه، وبداوتهم، والحاضر يزيد من استلابه بتفاقم بطر السلطة ومهازلها، وبالتالي فإنّ المستقبل غير قادر على أن يفتح آفاقه أمام هذا الإنسان، ويضيء له طريقه الطويل، ويخلّصه من اغترابه وفشله لأنه ملغى، نتيجة ارتداد الحاضر إلى الماضي، ومن خلال الرسم التخطيطي الآتي، يمكننا أن نفهم طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان والسلطة التاريخية ضمن الرؤية الشعرية:

إنّ الإنسان، ومن خلال الرؤية الشعرية، غير قادر على أن يتخلص من واقع الذلّ، نتيجة السلطة المدمّرة، فهو محكوم بالتسلط، ويبدو الصراع بين المُستَلَب والمُستَلِب ملغى. وعبر مسيرة التاريخ الطويلة ومنذ أن «وُجِدَ القمعُ والاضطهاد والاستغلال وُجِدَ الصراع، طرفه الأول قوى القمع والاستلاب الإنساني، وطرفه الثاني كل الشرائح الاجتماعية المقهورة»(13). ومن خلال هذا الصراع الملغى في القصيدة، تتضح رؤية الشاعر في تشاؤمها وسوداويتها، فمال الرعية هو مال الخليفة، وبدلاً من أن يكون خراج الدولة الإسلامية، وقطاعاتها الزراعية والاقتصادية ملكاً لكل المسلمين يُحسّنون به أوضاعهم الإنسانية، ويبنون اقتصاد الأمة ومجدها، فإنه يصبح ملكاً للخليفة، ويضاف إلى أمواله الكثيرة. وفي مرحلة متقدمة سيصبح المال ملكاً لخصيان الخليفة وأعوانه يختلسونه بالسطوة، ويضيفونه إلى أموالهم الخاصة لزيادة قطاعاتهم وأملاكهم، بعد أن يهمل الرشيد مصالح الناس وأمور الدولة:

«والرشيد تنحَّى لخصيانه
تاركاً مُلْكَهُ للرعاة».

على أن الرشيد الرمز التاريخي ليس رمزاً مقصوداً لذاته، بل إنه يحيل إلى شهريار من جهة، وإلى الحاكم المعاصر من جهة أخرى. وفي القصيدة العربية المعاصرة، لا يعني استحضار التاريخ لمجرد ذكر حوادثه، أو إعادة استذكارها، بل يصبح رمزاً يرتبط وظيفياً بالرؤية الشعرية، حتى إن التاريخ نفسه وفي مراحل سابقة، وعبر مساره التطوري، كان يبتعد عن غايته الحقيقية، إذ «لم تكن حقيقة الماضي تُطلب لذاتها، ولم يكن التأريخ منصبّاً على هذه الغاية، بل كان يخضع لغايات وأغراض أخرى، كان يخضع للأدب فيتوخّى إثارة الشعور والتغني بالأمجاد، أو مجرد التسلية والاستمتاع بالقصص والروايات»(14).

ويوظّف الشاعر فايز خضور أسطورة شهرزاد وشهريار في قصائد أخرى. ويربطها بسلوك السلطة المعاصرة وأفعالها، ونأخذ النموذج الآتي الذي يبدو التوظيف فيه ذا صبغة إيديولوجية واضحة. يقول في قصيدة بعنوان «المرثيّة»:

«لموت الخليفة
لَبِسنا الليالي عباءَةْ..
وحيث استراح ارتمينا: قطيعاً وراءَهْ..
«هو الربُّ والحاكم..»
...
لمجد الخليفةْ.
لمجد جواري الخليفة.
شربنا من الريح، دُخْنا.
وداخَ بأعصابنا، داخ ليل النخيل.
وماتت جمال الصحارى.
وحتى الزناديقُ، ذابوا عويلْ...
«لكَ الخلدُ يا وارثَ المؤمنين.. !!»

غفونا على الذلِّ، أطرى من الوعدِ في شهريارِ.
إذا عَسْعَسَ الليلُ، واستردفَ الوصلُ بالسامرينْ..
...
عَزَاءَكَ، نحنُ حواشيكَ، نرضى، رعاياكَ، نرضى
غُبارَ البقاءْ..
هَدَرْتَ مصيرَ المحبينَ، يا أكرمَ الناس، فاضحَكْ
لِعُريِ الرجولةِ، لوْ أننا، آهِ، لو أننا
شهرزادُ الوصيفةْ.. !!
لَكنا ـ كذبنا ـ بَكيْنا عليك.. !!»(15).

في القصيدة هذه يُستَلَبُ المجموع الإنساني أمام سطوة السلطة، بحيث يصبح تابعاً ذليلاً لهذه السلطة في جميع حالات تحوّلها، وما تفرزه هذه الحالات من سلوك مبتذل نزق، في الفرح أو في الحزن، في الغضب أو الرضا، بحيث يصبح المجموع البشري صورةً مصغّرة لسلوك السلطة وردود أفعالها، فعندما يموت الخليفة ـ السلطة المطلقة ـ ما على الرعية إلاّ أن تلبس ثياب الحداد، وحينما يستريح الخليفة الشهرياري، ترتمي الرعية قطيعاً وراءه. وفي الرؤية الشعرية يفقد هذا القطيع آدميته، وكرامته الإنسانية ليصبح عبداً للخليفة «الرب الحاكم». والآمر الناهي، وداخل البنية السياسية والطبقية التي يفرزها نظام الخليفة، يصبح المجد ملكاً للخليفة وجواريه وأعوانه. هم يشربون الخمور ويلتذّون بخيرات الوطن، نتيجة وضعهم الطبقي والسلطوي، والآخرون ـ المجموع الإنساني ـ يعايشون الفراغ والخواء. للسلطة الخمور وملذّات العيش، وللشعب الريح الخاوية، العقيمة التي تعصف بهذا الشعب، إنها ريح الفقر والظلم والحرمان.

من هنا يتحدد هدف النص الشعري في كونه يقدّم واقع السلطة بكل سوءاته وعيوبه، إنه ذو قصد وهدف ـ أي النص الشعري ـ

وله وظيفة اجتماعية وإيديولوجية، ويمكن القول إنّ «الفن هو أحد الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء. ولا يكون الفن أصيلاً ما لم يكن ذا قصد واضح، ويعتمد على التأمل، وينتهي بإنتاج شكل فني يقدّم كلاً معقولا يوحّد الفكر والخيال والشعور، ويثير البهجة في النفس، ويقود إلى تعميق الفهم، ويساعد على رؤية جديدة بالواقع الإنساني. فالفن إذن تصوير وتعبير، وتفسير، وعلى حد قول جوته: «إن الفن طبيعة ثانية للإنسان، سحرية، ولكنها أكثر معقولية لأنها تنشأ في الفهم البشري».»(16).

وعلى مستوى الدال، فإنّ لفظة «النخيل» تشير رمزياً إلى استقامة الإنسان العربي وكرامته وشموخه وعزته وكبريائه، والنخيل عند العربي من أهم الرموز الأصيلة في حياته التاريخية. وإذ يدوخ النخيل في الرؤية الشعرية، فإنّ فضاء الدلالة يوحي إلى تقصّفه

وسقوطه من رياح الظلم العاتية، التي تولدها مقولات السلطة، وحين يتساقط النخيل فإنّ ملامح العروبة والشدة وشكيمة الإنسان العربي تموت هي الأخرى، «ماتت جمال الصحارى». هذا إذا عرفنا أنّ الجمل هو أهم ضروريات الإنسان العربي قديماً، في حلّه وترحاله، إنه يشير إلى الكبرياء والقوة والشدة والصبر وكل الخصائص الجمالية في حياة العربي الصحراوية، وإذ يموت هذا الجمل، فإنّ المكان الذي يعيش فيه العربي يصبح هو الآخر مقفراً ومنفى ومعزو لا عن العالم. ويصبح المكان جمالياً وقريباً إلى النفس بما يحتويه هذا المكان من أشياء وأحياء ذات علاقة حميمية مع النفس البشرية، ورمزياً حينما تموت الجمال، تموت الكبرياء والكرامة العربية.

إنّ توظيف الرمز والأسطورة عند الشاعر فايز خضور يخضع لرؤية إيديولوجية واضحة، بحيث تطغى على الرمز نفسه، فرمز

الخليفة أو شهريار، ورمز الجواري وشهرزاد الوصيفة هي رموز قريبة الإيحاء، وتخرج من دائرتها الرمزية لتصبح واقعاً أسودَ معاصراً، وهي تشير إشارات ذات دلالات إيديولوجية إلى واقع السلطة أنّى كانت. ويبدو أن «الإيديولوجيا جزء لا يتجزأ من الخطاب الشعري: فهي تخترقه وتنفذ إلى عمق أنسجته الداخلية وتتفاعل معه مكوّنة هيكلاً ذا أبعاد (...)، ولعل أول هذه الأبعاد المضمون. فالخطاب الشعري يستند في مرتكزاته إلى حقل مرجعي معين وثقافة قائمة، ومهما اختلفت أشكال التفاعل قطيعة أم تكملة، فإنّ هذا الخطاب يعيد إنتاج الرموز المعاصرة أو التراثية انتقاء ونقداً وتوظيفاً، ويكثّف دلالة الهياكل الاجتماعية، فعملية انتقاء المضمون، وتفاعل الرموز و تداخل الدلالات داخل الخطاب الشعري هي التي تحدد سياق الإيديولوجيا ولون الإيديولوجيا»**(17)**، وداخل فضاء السلطة الجرثومي يتم تدجين الشرائح الاجتماعية وفقاً لبنيات هذه السلطة ومفاهيمها حتى الزناديق يذوبون، ويخضعون لهذه المفاهيم، هذا إذا عرفنا أنّ الزناديق هم أكثر الناس مكراً ودهاء وحيلة وقدرةً على التحوّل والتبدل، وافتعال المؤامرات والاضطرابات والفتن. لكنهم داخل فضاء هذه السلطة ينضوون تحت جناحها، وبعد أن تؤكد الرؤية الشعرية بعض علامات السلطة في الفضاء الاجتماعي والإنساني، يأتي الخطاب الشعري ساخراً من الرمز الأكبر في هذه السلطة، وهو الخليفة «لك الخلدُ يا وارثَ المؤمنينْ..!!». فهو الربّ والحاكم، وهو صاحب الإرث والثروة، وما أرزاق المؤمنين والأفراد إلاّ من جزيل عطاياه. أمام الحالة هذه يستسلم المجموع الإنساني هادئاً على غفوة طويلة ذليلة، هي غفوة الاستكانة إلى الهزيمة القاسية والمفجعة، لكنّ هذا المجموع الإنساني المهزوم الفاقد لقدراته وطاقاته يستلذّ بهذه الغفوة، التي تبدو سحرية وسهلة،

إنها أكثر نعومة وطراوة من وعد جنسي مثير بين شهريار وشهرزاد.

«غفونا على الذلِّ، أطرى من الوعد في شهريار.»

وحينما ينصرف شهريار إلى جسد شهرزاد ليغيب الزمان والمكان والجماهير المهزومة، فإنّ الرعية هي الأخرى بدلاً من أن تفكّر في بديل ثوري، فإنها تحتفل مباركة عبثه، وتجاريه، وتنصرف إلى لذّاتها وعربداتها، وسمرها وتواصلها الجسدي. «إذا عَسْعَس الليلُ، واستردفَ الوصلُ بالسامرين».

وما إن يلوح الصباح في فضاء السلطة الشهريارية، وتحديداً في القصيدة فضاءات السلطات المعاصرة، حتى تستيقظ هذه السلطات من سكرة القص الروائي الجنسي، وسحره الذي أشعلت به شهرزاد ليالي هذه السلطات بهجة ومسرات، ولتبدأ دورة الحياة السوداء،

وليعود الحاكم إلى البطش والقتل، والعبث بمقدّرات البلاد، وليعود المواطنون ـ القطيع ـ ليمجّدوا الرب الحاكم، وليغرقوا في دوامة بؤسهم، وهمومهم اليومية، وإحساسهم القاتم بالفاجع والمأساة، يدورون كالخذروف دوراناً أبله كلما أعطى الخليفة أوامره لهم. هذا القطيع من الرعايا والحاشية، التي تدين بولائها المطلق للحاكم الأبدي، راضٍ بأقل النعم التي ينعم بها الخليفة عليه. إنّه لا يطمح إلا بالبقاء حيّاً. «رعاياك، نرضى غبارَ البقاء». ولا يهمّه أكان مستعبداً أم ذليلاً، يكفي أن يكون عبداً مطيعاً لمجدِ شهريار أو أية خليفة آخر. وهنا يمكن القول إنه: «ومن ناحية الشكل الفني فإنّ الأسطورة تنهض دائماً على حكمة أو مثل أو فكرة مأثورة. وغالباً ما تنتهي بإعلان هذا القول المأثور مباشرة على لسان إحدى الشخصيات»(18)، وهذه الشخصيات هنا هي شهرزاد وشهريار والخليفة.

إنّ الجماهير عند الشاعر فايز خضور ومن خلال الرؤية الشعرية تقسم إلى قسمين: مستسلم مهزوم، راضٍ بقدره وحتمية السلطة وقمعها له، والقسم الثاني ساخر وشاجب، لكنه داخل الفعل التحريضي مهزوم هو الآخر، إنه يشير إلى فعل السلطة دون أن يضع أي بديل، سواء على مستوى الثورة على هذا الفعل، أم لتهذيب هذا الفعل وأنسنته. هذه السلطة التي تقتل روح المحبة والرجولة، وتخلق نفوساً مشوّهة وضمائر عارية مهزومة. «هدَرْتَ مصير المحبينَ، يا أكرمَ الناس، فاضحك لعري الرجولة». حتى إن القسم الأول من الجماهير المُسْتَلبة يتمنى أن يتقمّص شخصية شهرزاد، لكي يتواصل مع حالة الرياء والكذب والنفاق
والتملق، التي يفرضها سلوك السلطة وموقفها، سواء في حالة الأفراح أم الأحزان.

وفي قصيدة أخرى بعنوان: **عرض حال مواطن من الدرجة الثالثة.** يؤكد الشاعر على الرؤية الشعرية السابقة في قصيدة «المرثية» من حيث إدانتها للجماهير المهزومة تاريخياً. يقول:

«وفي ألف ليلة وليلة
خَمَشنا خليج الجواري،
نَهَبْنَا النبيذَ مع الشاطرين..
حَبَونا نِمالاً بقصر الخليفةْ.
«لك العزُّ يا سيدَ المؤمنين.. !!»
وعِشْنا ارتجافَ المخاضِ المهدَّد في شهرزاد الوصيفة»(19).

في القصيدة يعرض الشاعر للذاكرة التاريخية العربية التي تفني طاقاتها وتبدد قُواها الخلاقة في حالات شبق جنسية، إذ إن عبارة «خليج الجواري» تشير رمزياً إلى الجسد الأنثوي برموزه

الجنسية، فهذه الذاكرة بدلاً من أن تكون فاعلة في التاريخ، متخطيَّة لبنياته السوداء، فإنها تغرق في حالات السكر والعربدة، وطلب الرفاهية، والملذّات السريعة. «نهبنا النبيذ مع الشاطرين». ولا تتوانى إزاء حالات عبثها أن تكون سجادةً لقدمي الخليفة، وتحبو ذليلة، مستعبَدَةً في بلاط قصره، إنها تستلذّ ذلّها ومهانتها، فهي نمال مسلوبة الإرادة والفعل، تعيش على فتات الخليفة، وتمجد عزّه وجبروته، وتسخّر طاقاتها لخدمته «لكَ العزُّ يا سيد المؤمنين..!!». وبالرغم من تعطيل طاقات الجماعات البشرية فكراً وممارسة في ليالي ألف ليلة وليلة، وتكريسها لخدمة السلطة المطلقة تارة، وانهماكها في لذّاتها تارة أخرى، فإنّ بعض هذه الجماعات كانت تنتظر مخاضاً ثم ولادة ثورية من خلال سيرورة التاريخ وتحوّله، ومع ذلك لا يعني هذا الانتظار في بنيته العميقة تحققاً لولادة الفعل الثوري، لأنّ هذه الولادة مهدّدة بالإجهاض، وداخل حركة التاريخ ذاته، وذلك من خلال عبيده و جواريه، وجماهيره المهزومة «وعشنا ارتجافَ المخاضِ المهدّد في شهرزاد الوصيفة». وشهرزاد الأسطورة هنا، ليست فعلاً يقود إلى حركة التنوير ثم الثورة، إنها ليست إلا وصيفة ذليلة، تكرّس واقع الذل، والعبودية، وهي من خلال الرؤية الشعرية لا تمثّل الأبعاد التي ركز عليها الدارسون من حيث كونها أداةً لإيقاظ الوعي، أو الثورة أو التمرد على واقعها. وفي رأيي ـ ولا أدّعي صحته ـ أنها في الليالي ليست إلاّ جارية مُهانة، لكنها جميلة ومثيرة، تتقن أحدث فنون العشق والإثارة الجنسية، ولها خبرة عميقة في تقنيات السرد والقص العربيين. ولم يكن همّها تنوير شعبها وردّ شهريار عن ضلاله وفجوره، بل تأجيل فعل قتلها، عن طريق إدخال شهريار داخل حقول الإثارة الجسدية، وفضاءات القصّ، بعوالمه السحرية والأسطورية. وبالتالي هي

تؤسس لخلاصها الفردي، قبل أن تشكل وعياً جمعياً. وهي عند الشاعر فايز خضور من خلال القصائد التي تناولتها بالتحليل، ليست إلاّ وصيفة مسلوبة الإرادة، تجترّ لياليها العقيمة قصصاً وحكايات خاوية.

2 ـ شهريار والتاريخ

عند الشاعر عبد العزيز المقالح

يقول الشاعر عبد العزيز المقالح في قصيدة بعنوان رسالة إلى عمرو بن مزيقيا:

«أين مكانك يا «عمرو» بين الرمم؟
وأين الديار التي اخترتها موطناً لك قبل انهيار الجدار
وقبل انفجار العَرِم
وهل لك قبرٌ على الأرض؟ أم لفظتك الرمال
لأنك خنت التراب
وخنت الرجال
أخذت نصيبك منها غداة الرحيل
غداة شربت دموع الضحايا
تسلمت أثمان كل النخيل
أما زلت في كل يومٍ تمزّق حلّه
وتلبس حلّه
وكل مساء
تضاجع واحدة من بنات القبيلة
وتشرب يا «شهريار» دماء الجراح
فلا «شهرزاد» أطلّت
ولا عاد وجه الصباح»(20).

يمثّل عمرو بن مزيقيا تاريخياً الحاكم المستبد برقاب شعبه، المستكين لواقع الهزيمة، الهارب من مواجهتها، تاركاً شعبه يواجه هذه الهزيمة وحيداً أعزل. وإذا كان الحاكم العادل تاريخياً يجسّد أمل الأمة في الدفاع عن مقدراتها، وهو المأمول منه أن يطوّرها

ويحضّرها، باعتباره صوتاً فاعلاً فيها، نظراً لاستلامه كلّ مقاليد السلطات فيها، فإنه مع الزمن يصبح رمزاً وطنياً من الرموز الخالدة، التي يعتزّ بها الوطن ومواطنوه. أمّا الحاكم الوالغ في دماء شعبه فإنه لن يبقى له في ذاكرة التاريخ إلاّ اللعنة شعراً ونثراً وفناً، وحكايات وأساطير.

إنّ لكل شخصية أسطورية أو تاريخية حينما تنفلت من بنيتها النصيّة، لتدخل حقلاً رمزياً وإيحائياً في إبداع الشاعر، «بعداً نفسياً خاصاً في واقع تجربته الشعورية. (و) معظمها (أي التجربة) مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة، بالشخوص أو بالمواقف. وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة، لكي تضفي عليها أهمية خاصة»(21).

وعندما تستدعي التجربة الشعورية الماضي المظلم، فإنها أيضاً تدين الواقع، الأشدّ ظلاما عن طريق استرجاع هذا الماضي، وعموماً فإنّ بنية الحياة العربية المعاصرة تنوس بين الماضي والحاضر، ويبدو أن الحاضر ليس بأكثر تفاؤلاً وإشراقاً من الماضي. وعمرو ابن مزيقيا وجه الحاكم المستبدّ ماضياً يلتقي في بعض قسماته مع شهريار، فإذا كان شهريار يفتضُّ كل مساء عذراء من قومه، ليقتلها صباح اليوم التالي، فإنّ عمرو بن مزيقيا هو الآخر يسرق كل مساء فرح واحدةٍ من بنات قبيلته في مأرب.

شهريار يملأ مدينته رعباً ومأساة، وعمرو بن مزيقيا يترك شعبه ينزف دماً، ويهرب عندما يعلم بقرب وقوع الكارثة، وانفجار سد مأرب. يخون عمرو بن مزيقيا رجال قبيلته، وتراب وطنه، ويبيع أملاكه قبل الرحيل، ثم يهرب، ويصبح الرمز الأسطوري أكثر بعدا جماليا وفكريا، وذلك عندما يُوظف مجموعة من الإشارات والعلامات، التي تشير بشفافية وتوحي رمزيا، ومن دون أن تكون واضحة وضوحاً مباشراً، أو أن تكون افتعالاً

مباشراً لتأكيد رؤية أو فكرة تقريرية، وحتى تتحقق فاعلية هذه الإشارات الرمزية، لا بدّ من إيجاد قاسم مشترك من أرضية ثقافية، وخلفية معرفية، بين المرسِل «الشاعر»، والمُرسَل إليه «المتلقي» ـ القارئ. وهذا القاسم يتحدد في أنه بنية ثقافية عميقة، وحتى يمكن سبر أغوارها، لا بدّ من قدر من الاطلاع والمعرفة والكشف والتحليل، للوصول إلى اكتشافات جديدة يطمح إليها الخطاب الشعري المعاصر. وحتى يمكننا فهم هذه الإشارات أو العلامات ينبغي أن نفهم دلالات الأسطورة القديمة، وأبعادها النفسية والاجتماعية، والظروف التاريخية التي أنتجت هذه الأسطورة، ومدى أوجه التشابه أو التباين بين الواقع، الذي شكّل الأسطورة، وبين الواقع المعاصر الذي استفاد من توظيفها، وأشار إليها، أو بالأحرى أشارت إليه. «فعدم إحاطة القارئ بما يمثّله (...) الرمز الأسطوري يجعل من القصيدة عالماً مغلقاً، ومن ثم فإنّ درجة تأثره بالنص وفهمه إياه ستقلّ إلى درجة كبيرة»(22)، ولكي نفهم دلالات البنية الأسطورية لرمز عمرو بن مز يقيا تاريخياً، وعلاقته بانفجار سد مأرب، وبالتالي علاقته في البناء الكلي للقصيدة، لا بدّ من العودة إلى بعض النصوص التاريخية التي ذكرت ظروف انفجار سد مأرب. وإن كانت هذه النصوص هي نفسها لا تخلو من رؤية أسطورية وتخيليَّة، إذ تبدو أحياناً أنها مجرد تخيّل لا علاقة له بأية حقائق تاريخية، لكننا مضطرون أن نعتبرها حقلاً مرجعياً وثقافياً تتكئ عليه القصيدة، وتمتح منه، مستفيدة من رؤيته التخيليّة، وامتداد هذه الرؤية إلى نسق الواقع المعاصر. وتذكر المصادر التاريخية:

«أنّ قوم سبأ كانت لهم جنّتان، أي بستانان عن يمين من يأتيهما وشماله. قال الله تعالى لهم «كلوا من رزق ربّكم واشكروا له » أي على ما أنعم به عليكم، وكانت بلدتهم طيّبة لا يُرى فيها

بعوض ولا برغوث ولا عقرب ولا حيّة ولا ذباب وكان الركب يأتون وفي ثيابهم القمل وغيره فإذا وصلوا إلى بلادهم ماتت، وكان الإنسان يدخل البستان والمكتل على رأسه فيخرج وقد امتلأ من أنواع الفواكه من غير أن يتناول منها شيئاً بيده، فبعث الله لهم ثلاثة عشر نبياً فدعوهم إلى الله وذكّروهم بنعمه عليهم، وأنذروهم عقابه فأعرضوا، وقالوا ما نعرف لله علينا من نعمة، وكان لهم سدّ بنته بلقيس لما ملكتهم وبنت دونه بركة فيها اثنا عشر مخرجاً على عدد أنهارهم فكان الماء يقسم بينهم على ذلك. فلما كان من شأنها مع سليمان عليه الصلاة والسلام ما كان، مكثوا مدة بعدها ثم طغوا وبغوا وكفروا، فسلّط الله عليهم جرذاً أعمى يُقال له الخلد فنقب السدّ من أسفله، فهلكت أشجارهم وخربت أرضهم. وكانوا يزعمون في علمهم وكهانتهم أن سدّهم ذلك تخرّبه فأرة، فلم يتركوا فرجة بين حجرين إلاّ ربطوا عندها هرّة. فلما جاء الوقت الذي أراد الله تعالى أقبلت فأرة حمراء إلى هرّة من تلك الهرار فساورتها حتى استأخرت عنها الهرة، فدخلت في الفرجة التي كانت عندها ونقبت، وحفرت فلما جاء السيل وجد خللاً فدخل فيه حتى قلع السد وفاض على أموالهم فغرّقها، ودفن بيوتهم بالرمل»(23).

ونثبت نصاً تاريخياً آخر يفسّر انفجار سد مأرب من وجهة نظر أسطورية وسحرية، للإمام أبي فرج بن الجوزي.

« ونقل الإمام أبو الفرج بن الجوزي عن الضّحاك أنّ الجرذ الذي خرّب سدّ مأرب كان له مخالب وأنياب من حديد، وأنّ أول من علم بذلك عمرو بن عامر الأزدي، وكان سيدهم، وكان قد رأى في المنام كأنه انبثق عليه الردم، فسال الوادي فأصبح مكروباً، فانطلق نحو الردم فرأى الجرذ يحفر بمخالب من حديد ويقرض بأنياب من حديد، فانصرف إلى أهله فأخبر امرأته

وأراها ذلك، وأرسل بنيه فنظروا فلما رجعوا قال: هل رأيتم ما رأيت؟ قالوا: نعم، فإنّ هذا الأمر ليس لنا إلى ذهابه من سبيل، وقد اضمحلت الحيلة فيه لأن الأمر من الله وقد آذن الله بالهلاك. ثم إنه عمد إلى هرة فأخذوها وأتى إلى الجرذ، فصار الجرذ يحفر ولا يكترث بالهرة فولت الهرة هاربة، فقال عمرو لأولاده: احتالوا لأنفسكم. فقالوا: يا أبتِ كيف نحتال؟ فقال: إني محتال لكم بحيلة، قالوا: افعل، فدعا أصغر بنيه وقال له: إذا جلست في المجلس واجتمع الناس على العادة، وكان الناس يجتمعون إليه وينتهون برأيه، فإني آمرك بأمر فتغافل عنه فإذا شتمتك فقم إليّ والطمني، ثم قال لأولاده: فإذا فعل ذلك فلا تنكروا عليه ولا يتكلم أحد منكم، فإذا رأى الجلساء فعلكم لم يجسر أحد منهم أن ينكر عليه ولا يتكلم، فأحلفُ أنا عند ذلك يميناً لا كفارة لها ألا أقيم بين أظهر قوم قام إليَّ أصغر بني فلطمني فلم يغيروا. فقالوا: نفعل ذلك، فلما جلس واجتمع الناس إليه أمر ابنه الأصغر ببعض أمره فلها عنه، فشتمه، فقام إليه ولطم وجهه، فعجب الجماعة من جرأة ابنه عليه وظنوا أنّ أولاده يغيرون عليه فنكسوا رؤوسهم. فلما لم يغِر أحد منهم قام الشيخ وقال: أيلطمني ولدي وأنتم سكوت؟ ثم حلف يميناً لا كفارة لها أن يتحول عنهم، ولا يقيم بين أظهر قومٍ لم يغيروا عليه. فقام القوم يعتذرون إليه وقالوا له: ما كنا نظنُ أنّ أولادك لا يغيرون، فذاك الذي منعنا. فقال: قد سبق مني ما ترون وليس إلى غير التحويل من سبيل. ثم إنه عرضَ ضياعه للبيع، وكان الناس يتنافسون فيها واحتمل بثقله وعياله وتحول عنهم فلم يلبث القوم إلاّ يسيراً حتى أتى الجرذ على الردم فاستأصله، فبينما القوم ذات ليلة بعدما هدأ العيون إذا هم بالسيل فاحتمل أنعامهم وأموالهم وخرّب ديارهم فذلك قوله تعالى «فأرسلنا عليه سيل العرم».»(24).

آثرتُ أن أطيلَ الاقتباس، حتى يمكن أن يتلمس الدارس والقارئ خيط الرؤية الشعرية في القصيدة، انطلاقاً من النص التاريخي الذي يشكّل إضاءة واضحة لمدلولات الرمز التاريخي والأسطوري، لشخصية عمرو بن عامر الأزدي، ابن مزيقيا الذي كان، يلغُ في دماء الصبايا كما كان شهرزاد يفعل مع نساء مدينته وقومه.

وإذا كان الرمز الشهرياري في ألف ليلة وليلة يشير إلى التسلط والجبروت والبطش، فإنّ عمرو بن مزيقيا ضمن الرؤية الشعرية هو المعادل التاريخي لشخصية شهريار الأسطورية، بل هو أشد خيانة منه، إنه خائن التراب والرجال، وحضارة الأمة ومجدها، وفيء النخيل وظله. إنه يبيع الأرضَ والأهلَ والديار والنخيل، ويفرّ هارباً كأي طاغية معاصر، يستشعر الخطر، فينجو بقصوره وأمواله، وإذا كان «الشعر رؤى لعالم جديد، ومحاولة للنفاذ خلال الحلم مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون ليس في عالم الواقع المادي فحسب بل في عالم الحلم نفسه، أي في العالم الشعري حيث نحلم بلغة جديدة غير مسكونة»(25)، فإنّ الأسطورة يمكن عن طريق استنفار بعدها الحضاري والتاريخي أن تمثّل البؤرة الشعرية التي لم تُسكن بعد، وهذه البؤرة تؤدي بدورها إلى رؤية شعرية ينفذ منها الخطاب الشعري إلى الواقع والحلم، والتخيّل.

بالأسطورة يتجدد الحلم، وبالأسطورة يُنَقّى الواقع، والنص الشعري ببنيته اللغوية، يظل منفلتاً إلى عوالم أخرى. ولا يمكن أن يظل أسير حالته الذاتية والداخلية، ويُفسَّر وفقاً لعالمه الداخلي عبر رؤية أحادية الجانب. وإذا حاولنا أن نتبين دلالة الرمز لدى الشخصية التاريخية عمرو بن عامر مزيقيا، بالاعتماد على شخصية مرجعية أخرى من ألف ليلة وليلة، وهي شخصية الخليفة الثاني «محمد بن علي الجوهري». لاحظنا أن ثمة تقارباً بين

الشخصيتين في تبديد أموالهما. فعمرو بن مزيقيا من داخل دائرة شهوته للسلطة، وعبثه بالأموال، أموال قبليته، كان يلبس كل يوم حلّة جديدة ويمزّقها، وهذا سبب تسميته بـ «مزيقيا»، كما تؤكد سيرة حياته(26)، يمزّق كل ليلة حلة، ويكمل شهوته بتمزيق واحدة من بنات قبيلته، وعندما يقترب موعد انفجار السدّ، فإنه يبيع قومه وقبيلته للسيل وللتشرد والموت. أمّا الخليفة الثاني فإنه يبدد أمواله وثروة والده سكراً وعربدةً، وتوقاً إلى جسد أختِ جعفر البرمكي السيدة دنيا بنت الوزير بن يحي بن خالد، وكلما سمع غناء من جواريه يعيده إلى ذكرياته مع دنيا البرمكية، يقوم إلى بذلته ويمزّقها كما تؤكد ليالي ألف ليلة وليلة:

«فلما سمع الخليفة الثاني هذا الشعر من الجارية صرخ صرخة عظيمة وشقّ البدلة التي كانت عليه إلى الذيل، وأسبلت عليه الستارة وأتوه ببدلة جديدة أحسن منها فلبسها، ثم جلس على عادته فلما وصل إليه القدح ضربَ بالقضيب على الحلقة المدوّرة، وإذا بباب قد فُتِحَ وخرج منه خادم يحمل كرسياً من الذهب وخلفه جارية أحسن من الأولى، فجلست على ذلك الكرسي وبيدها عود يكمد قلب الحسود، وغنت عليه هذين البيتين:

كيف اصطباري ونار الشوق في كبدي
والدمع من مقلتي طوفانه أبدي
والله ما طاب لـــــــي عيش أُسرّ به
فكيف يفرح قلب حشوه كمــدي

فلما سمع الشاب هذا الشعر صرخ صرخة عظيمة وشقّ ما عليه من الثياب إلى الذيل وانسبلت عليه الستارة وأتوه ببدلة وانبسط في الكلام، فلما وصل القدح إليه ضرب على الحلقة المدوّرة فخرج خادم وراءه جارية أحسن من التي قبلها ومعه

كرسي فجلست الجارية على الكرسي وبيدها عود وغنت عليه»(27).

ويستمر الجوهري في تمزيق بدلاته، وتوزيع أمواله كلما خرجت جارية وغنّت صوتاً جميلاً. وعمرو بن مزيقيا هو الآخر من شدة بطره وسطوته وعبثه يمزّق كل ليلة حلّة جديدة. ومن أوجه التناصّ بين مكوّنات شخصية عمرو بن مزيقيا، ومحمد بن علي الجوهري، أنّ عمرو بن مزيقيا عندما علم باقتراب انفجار السد، حاصرته الخيبة فباع أملاكه، وهرب إلى فضاء مكاني آخر، يستطيع أن يحقق فيه حالات عربداته. تقول القصيدة:

«يقولون: كان ذكياً
«طريفة» قالت
فأخفى عن الشعب فحوى النبأ
وسلّ لسان «طريفة» بالسيف أعلن بين بنيه الخلاف
وباع على الشعب أملاكه باع كل الإماء
وسار شمالاً
فكان الدمار الذي منه خاف
وكان الفناء
وصرنا أيادي سبأ»(28).

أمّا محمد بن علي الجوهري، فإنه عندما يُفجع بفقدانه كل آماله المتجسّدة في «دنيا أخت جعفر البرمكي»، فإنه يبيع كل ممتلكاته، ويشتري بها جواري، ليشكل حالة عربيدية تخرجه من مأساته، وتتباين دلالة البنية الأسطورية عند الشخصيتين في أنّ عمرو بن مزيقيا، يبيع الإماء ويهرب إلى فضاء آمن ليجدد شراء الجواري الجديدة في حين أن الجوهري يشكل معادلاً موضوعياً في فضاء وطنه ومدينته، ويشعل هذا الفضاء بالرقص والعربدة، وشراء مزيد من الجواري والمماليك، وعندما يُشفى الجوهري من سياط

دنيا أخت جعفر المبرّحة جسدياً، يلجأ إلى السماع والشراب، وينصب نفسه خليفة ثانياً، تعويضاً عن خيبته في حب دنيا(29)، ولا يظهر تناصّ شخصية عمرو بن مزيقيا مع شخصية الجوهري بشكل مباشر، بل بشكل إيحائي ومرمّز. وربما عائد إلى أنّ البنيات النصيّة والرمزية للأساطير تكاد تتقارب وتتقاطع عبر تاريخ الأمم وحضاراتها، وهذا التقارب في مدلول فضائها الرمزي عائد إلى قدرتها التخيليّة، وبعدها الدال في فضاء الزمان التاريخي والأسطوري من منحى، وفضاء الواقع وإحالاته الاجتماعية، وارتداده بتجربته المعاشة إلى الزمان التخيلي الأسطوري من منحى آخر. «وليس الفضاء الرمزي إلا تشكّلاً خاصاً من تشكلات الواقع عندما يدخل في وعي الذات ويكوّن لها تجربتها وموقفها منه. كما أنه هو الذي يحكم منطق الدليل ومستوياته»(30).

إنّ انفجار سد مأرب، وبالتالي تدهور الحضارة اليمنية، وتشرد القبائل اليمنية شرقاً وغرباً بعد أن غمر السيل قرى وادي سبأ إذ «لما غرقت قراه تفرقوا في البلاد، فأمّا غسان فلحقوا بالشام والأزد إلى عمان، ومرّ خذاعة إلى تهامة وجذيمة إلى العراق والأوس والخزرج إلى يثرب » كما يروي الشعبي(31).

إنّ هذا الانفجار وخيانة عمرو بن مزيقيا للوطن، ولنخيله هو البؤرة المركزيّة للنص الشعري، وقد يكون للنص دلالات جدّ قريبة في الواقع العربي المعاصر، فانهيار سد مأرب الذي « ذكره القرآن الكريم كان نكبة على المنطقة كلها، نكبة أصابتها في الصميم ولم تفق منها بلاد مأرب، بل لم تفق منها بلاد اليمن وتتغلب على آثارها حتى اليوم »(32)، وهذا الانهيار لم يكن نهاية انهيارات الحضارة العربية وتدهورها، بل إنه ظلّ يمتد وينمو، ولا يزال ينمو ليشرخ بنى الحياة العربية المعاصرة سياسياً وفكرياً واقتصادياً وتمزقاً إنسانياً، وصراعات بدوية وقبلية

وعشائرية وطائفية. وما الهزائم النفسية والإنسانية التي يعيشها المواطن العربي في واقعه وحتى أحلامه، وتخيّله وعلاقته مع أسرته ووطنه ومؤسسات هذا الوطن ببنياتها السوداء، إلاّ نتيجة رئيسة لتدهور بنيات المجتمع العربي في كل توجهاتها، وأفول نجم الحضارة العربية.

إنّ اعتماد قصيدة الشاعر المقالح على حقل ثقافي مرجعي، ذي بعدين دالين أسطوري وتاريخي، خلق منها حالات معاصرة تتناصّ مع حالات لها قديمة، وقد كان لهذا التناص Intertextualite دور في تعميق الرؤية الشعرية، «وكما يحدث التناصّ في اللغة فيثري الكتابة بحواريته، ويستحضر دنيا الناس بكلماتهم وتخالفاتهم فإنه يتفجر في نسيج الصورة الشعرية عندما تقتحم مجموعة من الأشكال المتجسدة سياق الحديث، وتنتصب شخوص جديدة في فضاء النص مبرزة علامات وعلاقات حادة تستقطب الوعي والانتباه»(33).

إنّ الشخصية التاريخية «طريفة» كاهنة المعبد التي أنبأت عمرو بقرب وقوع الانفجار تمثّل بؤرة وعي، فهي ضمير أمتها ووطنها، إنها تعرّي بنية مدينة مأرب على المستوى الاجتماعي والإنساني والعقائدي، وهي تستصرخ عمرو بن مزيقيا أن يوقفَ نزيفَ السد، وتناشد ضمير الأمة والجماعة أن يصحو، مستنهضةً همم الرجال بعد أن عجزت الآلهة (كهنة المعابد) عن أن تمنع الشرّ المحدّق بالمدينة، وبعد أن تراخى القوم لبطر المال والظلم والترف، تقول طريفة: « يا أهل مأرب، لقد اكتنزتم بالمال، ونمتم في أحضان الترف، فسهيتم عن أمور الدنيا والناس وما يلقون. وها إنّ آلهتكم أعجز من أن تدرأ عنكم شرّ النوازل. إنّ يوماً من البطر نعمتم به على ما اغتصبتم من أقدار الناس لأطول من سنة صلاة وابتهال»(34)، لكن أهل مأرب ما استفاقوا، وما كان

الطاغية عمرو بن مزيقيا قادراً على منع السيل من هدم السدّ، فأخفى الحقيقة وقطع لسان « طريفة » صوت الأمة وضميرها الحي، وباع أملاكه وهرب.

وتكمن جماليات صوت طريفة في كونه مضيئاً يشعّ حاملاً لواء المعرفة والحدس التنبؤي من قلب فضاء معتم أسطوري غيبي ـ فضاء المعبد ـ مكلّس بالحيرة والاتكالية، والرؤية الميتافيزيقية لحركة التاريخ وحركة الأمة، باعتبارها حركة ستاتيكية حدّاها أطراف المعبد وطقوسه، والبنية الاجتماعية لمدينة بطرة متكاسلة، ولشخصية مهزومة كعمرو بن مزيقيا يعجز عن قتل جرذ.

إنّ انفتاح البنيّة النصيّة للقصيدة الشعرية على بنية الزمان التاريخي، وبنية الفضاء المكاني « مدينة مأرب »، جعلها بنيّة تعددية مفتوحة على المستوى الإنساني والثقافي والاجتماعي والتاريخي، وأسهم في تحميل القصيدة حمولات إيديولوجية، لكن التوظيف الفني أبعد هذه الحمولات من أن تشكّل تقريراً أو خطاباً لفظياً، ولا أدّعي هنا القدرة على معرفة أبعاد هذه البنية وفضاءاتها الدلالية كافة لأنّ «النص الشعري الخلاّق، هو بالتأكيد نصٌ مفتوح وتعددي ومتعدٍ في آن واحد، إنه نصٌ حرباوي وزئبقي لا يمكن الإمساك به (...)، فالدلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بسهولة لمن يعتقد أنه يستطيع العثور عليها في البنية النصيّة وحدها، وهي أيضاً لا تختفي تحت طبقات النص أو خارجه فقط، ولا تكتفي بمعانقة قصد المؤلف / الشاعر، أو قراءة المتلقي الإنتاجية فقط. إنها تتشظّى في كل هذه المستويات وغيرها»(35).

ألا يمكن أن يتجلى البعد الدلالي لشخصية « طريفة » في بنية نصيّة أسطورية أخرى، تتماثل معها، في سياقها الاجتماعي والتاريخي والإنساني؟ أقصد شخصية زرقاء اليمامة.

تؤكد المصادر التاريخية أنّ زرقاء اليمامة، كانت تُبصر الراكب من مسيرة ثلاثة أيام، وعندما هجم ملك حميّر في اليمن، حسان اليماني الملك التبّع على قومها وقفت على رأس حصن الجديس، وأعلمت قومها بزحف حمير، الذين غطّوا أنفسهم بأغصان الأشجار، خوفاً من عيني زرقاء اليمامة، فكذّبوها قائلين: «ما تزالين تأتيننا بالإفك »، وبعد أربعة أيام وصل إليهم حسان، وقتل رجالهم وسبى نساءهم وفقأ عيني زرقاء اليمامة، وقتلها ثم صلبها على باب مدينتها»(36)، زرقاء اليمامة هي الأخرى رؤيا الكشف التي تستشفّ الخطر المحدّق بالأمة. ويتابع الشاعر قائلاً:

«أيترك في غضبة الموج رب السفين السفينة
أيترك أطفاله والد ساعة الموتِ في لحظات الخطر؟
أتقبل أن تترك الأرض يا «عمرو».
تهجر عطر المدينة؟
ودار الطفولة
أترى وأنت الذي طمحت خيل أجداده لاحتلال القمر.
أترضى لفأر صغير
بأن يتحداك، أن يهزم «السبائي» الشهير؟
بأن يتقيأ أمعاءه في جبينك
يصول ويمرح خلف عيونك»(37).

لا يمكننا أن نعزل النص الشعري ـ هنا ـ عند المقالح، بعيداً عن مكوّنات التاريخ والواقع، ومن دون الاستفادة من إسقاطات الواقع، وإلاّ فكيف سنقيم علاقة دلالية سيميولوجية بين فضاء الدال اللغوي، وفضاء الرؤية الشعرية؟ وإذا كانت الدلالة السيميولوجية Signification Semiologie لفضاء النص الشعري جدّ مهمة لفهم رموزه، وفهم أفقه ورؤيته، وجوهر هذه الرؤية، وإحالتها إلى مكوّناتها الثقافية والحضارية، فإننا لن نستطيع تلمس

معالم هذه الدلالة، إلاّ بالرجوع إلى فضاء النص التاريخي، وإحالات هذا النص إلى بنى الواقع المعقّدة والمتداخلة زمنياً وإشارياً معه. وعبر الرؤية الشعرية ومن خلال النص التاريخي تتم الإيحاءات الرمزية والإيديولوجية التي تدين كل فعل تراجعي انهزامي مارسته الشخصية التاريخية. فعمرو بن مزيقيا انهزم أمام كارثة طبيعية كان بالإمكان تفاديها لو أنه استنفر طاقات الأمة الفردية والجمعية، لكنه لجأ إلى موقف فردي وانهزامي، نجا بواسطته من آثار هذه الكارثة، وترك المدينة والديار يقتلعها السيل. فلماذا لا يستنفر وعي الأمة، ويبني ألف بوابة لحماية السد؟ لتلعنه القصيدة، والديار، والذكريات، على حدّ تعبير الشاعر:

«ألا كنت مزقته بالحراب
ألا شُدت من «سباء» ألف بوابة تحفظ السدّ
تمنع عنه الخراب
أتخشى منازلة «الفأر» يا سيد «الجنتين» الشجاع
ألا لعنتك الديار الغريقة
وما أبقت الريح بعد انطفاء الحريقة
ولا رفّ حولك يوماً شعاع»(38).

من أهم خصائص التجربة الشعرية أنها ذات رؤية إنسانية تنسج عالماً بعيد الغور في أفقه وبحثه عن كل ما هو جمالي ومتغيّر، وهذا العالم يستمدّ جمالياته وفعله التثويري من الرموز التاريخية والممتدة عبر أجيال زمنية إلى أرضية الواقع، وحينما نستحضر الشخصية التاريخية في القصيدة المعاصرة فلأنّ لها بعداً دالاً داخل سياق اجتماعي وإنساني، وبالتالي يمكن بوساطتها تمثّل رؤية، أو التأكيد على رؤية يتبناها الشاعر ويدافع عنها، إذ إن الشخصيات التاريخية «حين تدخل نطاق الأدب على يدِ عباقرته، فتصبح قوالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية، وتكسب

طابعاً أسطورياً، فتتسع للتعبير عن فلسفات مختلفة، وتكون منفذاً لتيارات عالمية وفكرية »(39)، ولأنّ رؤية القصيدة الشعرية ترفض سلوك السلطة السياسي ـ تاريخياً ـ وتدين خطاب هذه السلطة، فقد استدعت الشخصية التاريخية عمرو بن مزيقيا، وركّزت على البؤر القاتمة التي عايشها عمرو بن مزيقيا، وفرضها على أبناء أمته، ولا تقتصر دلالة الشخصية على البعد التاريخي بل إنها تمتد إلى الواقع بشرائطه الإنسانية. وعمرو بن مزيقيا الذي يتماثل مع شهريار ليس حالة فردية عَبَرَت التاريخ واندثرت، بل إنها تنمو في الواقع المعاصر.

وحينما ينهب عمرو بن مزيقيا أموال الجياع من قومه، ويبني القصور المنيفة بعيداً عن مأرب الحزينة الطافية فوق السيل، فإنّ حالته خارج النص، وفي البعد الإيديولوجي المعاصر تتقاطع مع حالات سلطوية واجتماعية معاصرة. وتبقى مضامين الخطاب الشعري العربي المعاصر: «مضامين نجد مصادرها وأنسابها في غالب الأحيان، في مضامين خارج النص، هي في المبثوث الإيديولوجي من قيم وتطلعات وعذابات عاشتها وعانت منها الجماعات العربية بعد الحرب العالمية الثانية، في مخاض النضال التحرري، وفي بناء القيم الاستقلالية. قليلة هي القصائد التي نجد مرجعيتها التعبيرية في نصيّة القصيدة نفسها، أي في ما تصوغه انطلاقاً من آثار شخصية. هذا لا يعني أنّ الشاعر كان «شاعراً عموماً». هذا يعني أنه كان يعبّر انطلاقاً مما يربطه بجماعته، أو كان يعبّر بدلاً عنها، أي يصوغ ما يفترضه أو ما يضمره لها من قيم. إنه شاعر مفرد بصيغة الجمع»(40).

وكما كان شهريار يترك مدينته تتخبط بمآسيها وويلاتها مستبدلاً فواجعها بسحر شهرزاد على مستوى فضاء السرد القصصي، وفضاء الجسد، فإنّ عمرو بن مزيقيا هو الآخر

سيستبدل مأرب بمعادل آخر، هو فضاء القصور الجديدة التي يحلم بإشادتها وراء البحر، مُستحضراً الحسان والجواري على أنقاض وجماجم مدينته التي تخلّى عنها. تقول القصيدة:

«تظنك بالمال مال الحزانى الجياع
ستبني بعيداً منيف القصور
وفي البحر عند الشواطئ بين جموع الحسان
ستخلع جلدك تغرق همس الضمير
وصوت الزمان
توهّم كما شئت سوف تظل الغريب
وطعم الرماد سيبقى على شفتيك
ولن تتذوق طعم الأمان»(41).

وعبر رؤية استشراف المستقبل ودورها في كشف بؤر التاريخ المظلمة، عن طريق وعي الرؤية الجمعية للكل الإنساني تنتهي القصيدة مؤكدة حقيقة إنسانية عامة، وهي أنّ المجموع الإنساني في تطلعاته وتوجهاته لا بُدّ أن يعرّي ويهزأ من كل الشخصيات التي تتخاذل في الدفاع عن مقدرات شعوبها، ولن يكون الفضاء المكاني الجديد الذي تنتقل إليه هذه الشخصيات إلا دارَ غربة مطلقة، فالوطن هو الأهل والنخيل ووجه الأحبة، وما سواه غربة سوداء أنّى وجّهَ الغريب طرفه. يقول الشاعر:

وتهزأ منك الدروب
وأين ذهبت
« تمرُّ فتضحك منك الوجوه، وحيث ارتحلت
تموت الغريب، وتحيا الغريب
وتُدعى الغريب»(42).

وتعدُّ تجربة الشاعر عبد العزيز المقالح واحدةً من التجارب الشعرية العربية المعاصرة التي حاولت أن ترصد البنية

الاجتماعية والسياسية المعاصرة، بنية الإحساس بالفاجع والقتامة، وبنية التردي التي يمرُّ بها الوطن العربي من خلال معاينة هذه التجربة لواقع عربي أغرب من الخيال والأسطورة والخرافة في علاقاته وقيمه وبنيته الثقافية والفكرية، وقد تميزت هذه التجربة بأفقها المنفتح على حقول مرجعية متعددة الثقافات والرؤى، فهي تارة واقعية وأخرى تاريخية وأسطورية ورمزية، مما جعل هذه التجربة تتطور تطوراً جمالياً وحداثياً في التشكيل الشعري من جهة، وفي بنية الرؤية الشعرية التي تسم هذا التشكيل من جهة أخرى، إذ إن ه بتجربته هذه « غادر المباشرة والغنائية ليدخل في تعقيدات الكتابة الشعرية، واستفاد من عدد من النصوص الغائبة، من رحلة ابن زريق البغدادي حتى سيف بن ذي يزن مروراً بشخصية الشاعر عمارة اليماني، ليشكّل بنية خطابه الشعري الخاص، وقد استفاد من كل تطورات القصيدة العربية، ودخل بعقل منفتح أفق الكتابة الشعرية، وهكذا أخذ مساره الذي يؤشر لخطٍ صاعدٍ يوازي خطّ تطور القصيدة العربية المعاصرة »(43)، وبرغم استناد تجربة الشاعر المقالح على التراث التاريخي والخرافي والأسطوري العربي والعالمي، فإنها ظلت وفيّة لهموم المواطن العربي في بحثه عن نجمة مضيئة وأفق مشرق وسفينة تقطع بحر هذا الليل العربي الموحل، الممتدّ من الماء إلى الماء.

3ـ شهرزاد الأسطورة والواقع المعاصر في بعض قصائد الشاعر عبد الوهاب البياتي

لعلّ عبد الوهاب البياتي من أكثر الشعراء العرب المعاصرين الذين استفادوا من الدلالات الرمزية العميقة لشخصية شهرزاد الأسطورية، فهو يركّز على استخدامها في أعماله الشعرية، وبخاصة في دواوينه: أباريق مهشّمة، والمجد للأطفال والزيتون، والموت في الحياة، وتوظيف البياتي للرموز التاريخية والشخصيات الأسطورية ينطلق من رؤية عميقة تؤمن بالإنسان هدفاً أسمى، وقضية أساسية، ولذا فالقصيدة عنده ذات توجه إنساني وإيديولوجي، يهدف إلى تعرية نظام المجتمع ونظام السلطة بعلاقاته المتردية، وإدانة الزيف الكامن في بنياته، إنّ للشعر عند البياتي وظيفة اجتماعية تحريضيّة، تسهم في تثوير الواقع وإعادة صياغته انطلاقاً من التزام الشاعر بحاضر مجتمعه والإيمان به.

يقول البياتي(44): «فالشاعر الذي لا يعلن ولاءه للحاضر، ولا يحدد موقفه منه بصورة واضحة صريحة. ولا يأخذ مكانه بين صفوف كادحيه وجماهيره، لن يكون له شرف منح المستقبل مثل هذا الولاء.».

ويقول في قصيدة **الجرادة الذهبية** من ديوان الموت في الحياة:

«رأيتُ شهرزاد
جاريةً في مدنِ الرماد
تُباع في المزاد

رأيتَ بؤسّ الشرق
ونجمة الميلاد في دمشق
رأيت مجدّ فقراء الأرض في الفيتنام
وفي خيامِ اللاجئين سيد الآلام
منتظراً خيلَ صلاح الدين
وصيحة الفرسان في حطين»(45).

من خلال الرؤية الشعرية تظهر ثنائيات: الظلام والضياء، البؤس والفرح، الذل والمجد، هذه الثنائيات تسم فضاء النص الشعري، ومن خلالها يستحضر البياتي صفحات مضيئة من تاريخ العصور الذهبية التي مرت بها الأمة العربية «خيل صلاح الدين ـ الفرسان في حطين». وصفحات أخرى قاتمة، من بؤس وفقر، وبيع للإنسان في أسواق الرقيق العربية.

إنّ شهرزاد الجارية في القصيدة تخرج من حقلها الأسطوري ودلالتها الرمزية في ليالي ألف ليلة وليلة لتصبح واقعاً أسود، إنه واقع العصر الحالي، واقع بيع الإنسان وانتهاك كرامته وحريته وإنسانيته، فشهرزاد في القصيدة، والتي تُباع في مدن الرماد تشير على مستوى البنية الرمزية إلى كل امرأة فاقدة لكرامتها وكبريائها، ولا ينحصر وجود هذه المرأة في مدينة بعينها، إنها في فضاءات المدن العربية جميعها، «مدن الرماد» مدن الشرق المحترقة، المدن التي احترقت فيها كل رؤى الفرح والثورة، فأصبحت أسواقاً للرقيق، وللمزادات، وحمّى البيع، على أن شهرزاد لا تعني تحديداً المرأة العربية فقط، إنها الكل الإنساني المحترق في مدن الشرق، الذي انطفأت فيه كل جمرات الثورة وطموحاتها، وصارت رماداً، وهي فضاءات الشرق بكامله، باعتبار أنّ المرأة كثيراً ما ترمز في الأدب والفن، إلى الأرض والوطن والأمة، والولادة والثورة، وأمام فضاءات الشرق

السوداء، وبؤسها، يستشرفُ البياتي سطوع نجمة مشّعة في سماء هذا الشرق. واستخدام الشخصية الأسطورية شهرزاد في القصيدة، ركّز على حسّ الإنسان المعاصر بالفاجع والمأساة، وامتهان إنسانيته، وبيعه في المزاد، وتشرده في الخيم، وشقائه في مجتمعه ومدنه السوداء الرمادية. وهنا تكمن « مهمة الفنان (في) أن يلتقط اللحظات الأهم والأعمق في هذا التيار الواسع والمستمر من الشقاء»، فالقمع والسجن والهزيمة حالات يعيشها كل مواطن لأنها تغلغلت في دمه(46)، وإذا كانت مهمة الشاعر ـ كما يرى البياتي ـ الكشف عن جوهر الإنسان، والانتماء بشرف إلى كادحي العالم، فطبيعي أن يؤمن بميلاد نجمةِ نورٍ، تسطع لتنير ليل هذا الإنسان، وطبيعي أن تنتصر ثورة الإنسان في فيتنام، ويبني الفقراء مجد انتصارهم، وأن تنطلق خيول صلاح الدين المعاصرة، بأصوات فرسانها لتزرع الفرح في خواء الصحراء، ولتردّ المعتدي المعاصر وتدحره.

إنّ استخدام البياتي لأسطورة شهرزاد يشير إلى واقع معاصر يتقاطع في كثير من حالاته، مع عصور الاستبداد والظلم، عصور الرقيق في مدن ألف ليلة وليلة، فالأسطورة ظاهرة معرفية جسّدت تجربة الإنسان وعلاقته بما حوله منذ العصور القديمة، وهي لا تزال قادرة على تجسيد تجربة الإنسان المعاصر، وعلاقة هذه التجربة بماضيه التاريخي والثقافي. إنّ «الأساطير بأشخاصها وحركتها تجسّد نواحي نفسية، عميقة الجذور في الإنسان وعظيمة الخطر في حياته. لقد غدت الأساطير مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربة الطويلة التي رسبت إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كل واحدٍ منا.»(47).

ويقول الشاعر البياتي في قصيدة بعنوان «**العراق الأعمى**»، من ديوان الكتابة على الطين:

«لم تقل مولاي، شيئاً، شهرزاد
فهي في تابوتها نائمة تبكي،
ولكني المغني والرماد.
ودم القلب وثلج الظلمات
لم يزل يسقط فوق المدن الكبرى، فيخفي
وجهها تحت القناع
ها أنا أشنق نفسي مثل عصفور بخيط من شُعاع
تحت مصباح عمود النور في الليل، لكي تُبعَثَ بعدي
شهرزاد»(48).

في حركة شهرزاد العميقة مع مسار حكاياتها وأبطالها، وجواري العصور اللواتي تسرد عنهن، تظلّ أمّاً مقموعة، تهدهد رجلاً شرساً، لا تعرف لحظة انقضاضه، إنها فريسة تهدهد ذئباً بألف حيلة، لتكبح وحشيته، وعندما تتعقد الحكاية، ويصل الحدث إلى ذروة تشويقه، يضطر شهريار لأن يلغي فعل القتل، أملاً في أن تفكّ شهرزاد حبكة الحكاية، وعندما تفكّ عقدة الحكاية يدخل شهريار على المستوى النفسي في عالم سحري غرائبي منعش، ويخرج من فضاء حيوانيته مؤقتاً، إنها تؤجل فعل قتلها، وإذا ما انتهت الحكاية، فإن شبح القتل يلوح من جديد، وكأنّ الحكايات السابقة التي سهرت الليالي وهي تسردها، لم تفعل شيئاً، ولم تهذّب سلوك شهريار.

ومن هذه الرؤية يوظّف البياتي أسطورة شهرزاد في هذه القصيدة. فبعد أن تنتهي الحكاية تعيش شهرزاد حالة موت، وإذا ما انتهى فعل الحكي والقصّ، فإنّ تابوتاً ينتظرها، وهي تموت على المستوى الروحي والنفسي كل ليلة. «لم تقل مولايّ، شيئاً، شهرزاد.. فهي في تابوتها تبكي»، وهنا تستمر السطوة الشهريارية، ويجد الفعل الإنساني نفسه، سواء أكان من

شهرزاد أم من غيرها، عاجزاً عن خلق الحكايات، وبالتالي عاجزاً عن ردع شهريار، وإيقاف سلوكه الهمجي وشهوته للقتل. وفي الحالة المعاصرة لا تستطيع شهرزاد أن توقف بطش شهريار المعاصر، مهما حكت له، ويظلّ القلب ينزف دماً، وتظلّ فضاءات الأمكنة والمدن العربية الكبرى مسكونة بكابوس الدم، والظلام، والثلج الذي يشير رمزياً إلى موت الحياة وتجمدها، في حين أنّ لفظة «الظلمات» تدلّ على التخلف والاستعباد، والحرية المُغتَالة، في فضاءات هذه المدن.

وها هي شهرزاد العربية المعاصرة انتهت من حكاياتها، وكأنها لم تقل شيئاً، فاستسلمت لقدرها المحتوم، ودفنت نفسها في تابوتها انتظاراً لتعليمات السيّاف القاضية بدفنها. إنّ انتهاء الحكايات معناه الموت، واستمرار الحكايات يعني بقاء شهرزاد حيّة. لأنّ شهريار سيتكرم عليها بنعمة البقاء طالما هي تحكي. ويبقى منطق الحكاية هو منطق المصالحة مع القمع، هذا إذا عرفنا أنّ الليالي جميعها، تقوم على منطق الإرهاب والاضطهاد، والقمع الشهرياري لإنسانية شهرزاد. «احكي حكاية وإلا قتلتك»(49)، هذا الشرط هو سرّ تواصل شهرزاد مع زمانها، ورحلتها مع هذا التواصل رحلة كلها مخاطر، إنها على حافة جرف، ما إن تنتهي الحكاية حتى ترتعد من أن يرميها شهريار من أعلى هذا الجرف. فالبطر السلطوي الشهرياري سواء في الماضي أو الحاضر، لا يُحكم بضابط أخلاقي أو إنساني، أو ثقافي يكبح جماحه، إنه مستعدٌ في كل لحظة لإغراق المكان والزمان بسيل الدماء.

«احكي حكاية وإلا قتلتك»، هو موقف السيّاف من الضحية، ولا يوجد موقف معتدل أو وسط من قضية القتل. وموقف شهرزاد الفاقدة قدراتها موقف مهادنة وتصالح وذل، واسترحام من واقع البطش لكي يبقيها حيّة، موقف الجسد الذي يجّتر لياليه مُستباحاً

عاجزاً عن القيام بأي فعل بديل من شأنه التغيير والتثوير، وانطلاقاً من إيمان البياتي بقدرات الإنسان على التغيير وصنع المستقبل، فإنه يرى أنّ حالة العبودية والذل المعاصرة حالة مؤقتة، فالانبعاث الحضاري ضرورة حتمية، ولتأكيد فكرة هذا الانبعاث يوظف بشكل غير مباشر أسطورتي أورفيوس والعنقاء في نفس القصيدة: «فهي في تابوتها تبكي، ولكني المغني والرماد». إذ تشير لفظة المغني إلى أورفيوس، وكلمة الرماد إلى الرماد الذي ينبعث منه طائر الفينيق أو العنقاء متجدداً بعد أن يحرق نفسه، وبالتالي إلى الفعل الإنساني القادر على المغامرة واقتحام المجهول، وتبديد ظلام العالم، وبعث هذا العالم وتجدده، هذا الفعل هو الكفيل بتحرير شهرزاد ـ الإنسان المُستلب ـ ومساعدتها على تخطّي حواجز الأسر، وكسر توابيتها المفروضة عليها قبل موتها. «فرغم كل القهر والاضطهاد والقسوة وحتى الموت الذي يمكن أن ينزله الجلاد في الضحية تبقى الضحية هي الأقوى، وهي القادرة أن تتحدى، والضحية لا تعني الفرد الذي انتهى، وإنما تعني الفرد الذي نشأ وظهر وسيواصل الطريق»(50)، وإذا كانت شهرزاد نائمة تبكي في تابوتها منتظرة مصيرها الأسود، فإنّ الوعي الشعري يستنهض «أورفيوس» الموسيقي الذي يشيع بقيثارته الحياة في الصخر، ويستنفر الإخاء الإنساني في تعامله مع بني جنسه، ويثبت غير هيّاب أمام أقسى حراس جهنم، ويصمم على لقاء «بلوتو» إله الجحيم، مصرّاً على استرجاع زوجته «يوريدس» من الأسر(51).

إنّ «أورفيوس» بما يشير إليه من ثبات وتصميم وشجاعة، وبعث للحياة، هو المقابل لهذا الفعل الإنساني الذي أصرّ الشاعر على حضوره واستنفاره، وهذا الفعل هو في آن الخلق والتجدد والانبعاث الذي تشير إليه أسطورة العنقاء، وإذ تجعل الذات

الشاعرة نفسها فداء للجنس الإنساني، حاملة همّه وقضيته، مدافعة عن مصيره، فإنها تأمل بذلك أن تبعث بعدها شهرزاد عربية مستقبلية تتباين مع شهرزاد الأسطورة، في كون المستقبلية تشكّل حالة من الوعي الثوري، وتدافع عن وجودها، وتقف رافضة عبوديتها، وظروف استلابها أمام الطغاة. إن الشعر عند عبد الوهاب البياتي «سلاحٌ يستلّه من غمده في لحظة خاطفة حاداً ومستعداً للمواجهة»(52).

وفي قصيدة أخرى بعنوان «**شيء من ألف ليلة وليلة**» من ديوان الموت في الحياة، يقول:

«رأيت خائنَ المسيح في بلاط الملك السعيد
يلعق نعل الملك الجديد
رأيته في مدن الإسمنت والأصفاد والحديد
داعيةً ومخبراً وكاتباً.
وراقصاً على الحبال لاعباً
طردته فعاد
نفخت في عيونه الرماد.
وأدرك الصباح شهرزاد»(53).

في هذه القصيدة تصبح شهرزاد وعياً، وحضوراً معرفياً وثورياً، إذ يحررها الشاعر من أسرها، ويشكّل منها أداةً للإدانة وتصبح قناعاً للرؤية الشعرية، التي ترى الأشياء على حقيقتها، حقيقة المنتهزين من مخبرين وكتّاب ودعاة، ومهرّجين، تنحصر مهمتهم في أن يكونوا أداة بيد السلطان، مروّجين لسياسته، فإذا كان دور شهرزاد في الليالي الأسطورية مجرد إسفنجة لامتصاص أرق السلطان وذكورته، وهدهدته، حتى تحدث له حالة من التناغم والتراخي في أجواء السحر والغرابة وروائح الجسد، فإنها في القصيدة هنا حالة أخرى، إنها تستعيد إنسانيتها، وكرامتها

المفقودة، وتمتلك الشجاعة لتسمي الأشياء بحقائقها مهما كانت قاسية، وتدين بطانة الخليفة وأعوانه، وقبل أن يدركها الصباح لتسكت عن الكلام المباح، لا بدّ من أن تقول كل ما سمعته ورأته من مآسٍ وفجائع في عالم أسود، مليء بالخونة والضمائر المهزومة. «رأيت خائن المسيح في بلاط الملك السعيد». وفي النسق الميثولوجي الديني، تشير عبارة خائن المسيح إلى «يهوذا الاسخريوطي». خائن السيد المسيح، والذي دلّ عليه أعداءه رؤساء الكهنة، كما ورد في الإنجيل، وتخرج هذه العبارة «خائن المسيح» من حقلها التاريخي والديني لترتبط بالواقع المعاصر، وتشير إلى خونته من أعداء القيم الإنسانية، والمنتهزين والخونة في بلاطات الحكّام المعاصرين، فجواسيس السلطان وكتّابه ومهرّجوه، هم حقيقة قائمة منذ أقدم العصور، ومنذ أن وجدت السلطة، وتشير الرؤية الشعرية إلى امتدادهم، عبر الفضاءات المكانية والزمانية المعاصرة «طردته فعاد». وما إن يُجتثوا حتى يعودوا إلى بنية الحياة.

واذا كان الفنان الحق مميّزاً عن غيره وفريداً في آن، فإنّ أهم ما يمكن أن يصل إليه في فنه هو خلقه أسلوباً خاصاً به(54)، وتكمن ميزة البياتي في توظيفه للرموز والأساطير، والأقنعة التاريخية، في أنّ أسلوبه مشحون بالرفض والثورة، والإدانة لكل أعداء الجنس الإنساني من سلاطين، وانتهازيين. «فعبد الوهاب البياتي شاعر عاش شريداً وطريداً ومنفيّاً لسنوات طويلة. عاش دائماً في قلب المعركة، في أتونها المشتعل، في اللحظة المكثفة المتوترة العميقة البعيدة تماماً عن الهدوء والاسترخاء الكسول (...) هو عبد الوهاب البياتي الحقيقي المتفرّد صاحب التجربة الخاصة جداً، الذاتية والعامة في آن، عبد الوهاب البياتي الشاعر ذو الصوت المتميز الواضح، الذي تعرفه فور

سماعك إياه. تستخرج قصائده من بين عشرات القصائد حتى لو لم يوقّع عليها»(55).

إنّ شعر عبد الوهاب البياتي في مجمل توجهاته والقضايا الفكرية والإنسانية التي يركّز عليها، يأتي دفاعاً عن الإنسانية المُعذَّبة، وضرباً من ضروب الالتزام، والإيمان بدور الطبقات الفقيرة والمظلومة التي «تساهم مساهمة هائلة في التوجّه الإنساني العام للإنسان (...)، والتي لا تناضل من أجل مصالحها الطبقية فحسب، بل هي مدعوة لحلّ مهمات تاريخية»(56)، هذه الطبقات التي استمدّ الشاعر عبد الوهاب البياتي من حياتها وتاريخها وصراعها مع جلاديها، أجمل قصائده خلال رحلته الشعرية الطويلة.

4ـ عبد الكريم شعبان والتوظيف غير المباشر لأسطورة شهرزاد وشهريار

يقول الشاعر عبد الكريم شعبان في قصيدة بعنوان **دخلت ترانيم المساء**:

«دخلت ترانيمُ المساء.. وأقبلَ الشعراءُ مدّاحين.. وابتدروا النشيدّ.. يُمجّدون جلالةَ الإشراق في عينيه.. هذا الداخل الأبديّ من خِرْم الحكايةِ ناشراً في الضوءِ والتاريخ فلسفةَ المذابحِ.. وابتداراتِ الدخولِ إلى كهوفِ الموتِ.. جلاَّد السنا والحُلمِ.. يشنقُ كل يومٍ نملةً وينامُ مرتاحاً.. ويخْلعُ خِفَّه فيصُبُ منه دمَ النمالِ.. ويشربُ المسكينُ كاد يموت منْ عطشٍ.. يوائمه دمُ الأحلام.. يسكَرُ حين يكْرَعُ بضعَ كاساتٍ.. ويفرشُ ثوبَهُ وينامُ فوق يديه مزهواً بأحلام المساءْ /

.. وأتى الصباحُ.. وقبَّلت شفتيه رغرغةُ الدماء»(57).

يوظف الشاعر عبد الكريم شعبان أسطورة شهريار وشهرزاد بطريقة غير مباشرة، أو كما يطلق عليه نورثروب فراي اسم الاستبدال Displacement(58)، يوظفها توظيفاً فنياً ومعاصراً لتشكّل بعداً شمولياً في بنيتها الرمزية، إذ يتداخل التاريخ مع الأسطورة مع الواقع بحيث تصبح الأسطورة واقعاً حيّاً في علاقته وقيمه، وسأحاول دراسة القصيدة منطلقاً من بنيات أسطورية وواقعية، قد تكون غائبة من سياق النصّ الشعري.

فالبنيات الأسطورية هي شهرزاد وشهريار، والبنيّات الواقعية ما يتعلق بتسلسل فعل السلطة وسلوكها وممارساتها تاريخياً، وبالتالي انتزاع هذه الممارسات من حقلها الأسطوري والتاريخي، وإحالتها إلى الواقع المعاصر، على أني لن أقسر الرؤية الشعرية على استيعاب حمولات إيديولوجية أؤمن بها مسبقاً، وبالتالي أعمل على فرضها على هذه الرؤية، بل إنّ الرؤية الشعرية نفسها ستُظهرُ مزيداً من حمولات معرفية إيديولوجية يعمل الشاعر نفسه على تأسيسها، وهذا لا يمنع الباحث في مثل هذه النصوص الرمزية ذات الأبعاد المتداخلة من أن يفهمَ رؤى ودلالات قد لا يقولها النص ذاته، « إنّ الناقد يقول شيئاً آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجرّدة »(59).

إنّ هذه القراءة المُقترحة لهذه القصيدة تعتبرها ذات حمولات إيديولوجية تُؤَسَسُ على بنى معرفية تفرزها السلطة سواء على مستوى الأسطورة أو التاريخ أو الواقع، ولأن هذه القصيدة أو القصائد الأخرى التي سأدرسها فيما بعد، وكثيراً من القصائد السابقة التي درستها، لم يتناولها أي باحث أو ناقد عربي، أو ربما قد تكون دُرست لكني لم أشاهد أية دراسة عنها في المراجع التي تمكنتُ من الاطلاع عليها، فإنّ قراءة واحدة لهذه القصيدة لن تكون كافيةً لإضاءة كل مكوّنات رؤاها ورموزها، ودلالات هذه الرموز، وإذا كان « النصّ يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، وتدخل في حوارٍ مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض»(60)، فإنه يصعب على أي دارس بمفرده مهما كان واسع الاطلاع، أن يكشف عن هذه الثقافات بتعدد مصادرها، وأن يعرف أين تتحاكى وتتعارض، وأين تقع نقاط التحاور فيما بينها.

إنّ ((ترانيم المساء)) في المقطع السابق ربما تشير إلى أماسي شهرزاد في ألف ليلة وليلة، أو إلى أماسي أية خليفة أو ملك

تاريخي أو معاصر، فكما كانت شهرزاد تُقبل مطواعة ذليلة أمام شهريار، فإنّ الشعراء في بلاطات السلاطين والخلفاء يُقبلون مدّاحين، ليؤسسوا مجداً زائفاً برّاقاً للخليفة «يمجّدون جلالة الإشراق في عينيه».

إنّ حالة التمجيد هي حالة تتسع زماناً ومكاناً لتشمل قصور السلطة ابتداء من شهريار، حتى الزمان المعاصر، إنها حالة أبدية «هذا الداخل الأبدي من خرم الحكاية». وهذا الداخل من خلال حركية التاريخ يؤسس للمذابح والقمع، وللرعب بين أفراد شعبه، وتتحدد فلسفته في ممارساته اليومية من خلال المذابح التي يرتكبها، وأهمّ ما يستطيع الخليفة أو السلطان أن يقدّمَه لأفراد شعبه هو أشكال القتل وفنونه «وابتدارات الدخول إلى كهوف الموت». إنه «جلاّد السنا والحلم»، فكما كان شهريار في مدينته يقتل أفراح الناس، سواء على مستوى المكان وعلاقتهم بهذا المكان في الواقع الحياتي، أو على مستوى الأحلام الملغاة، فإنّ الخليفة المعاصر هو الآخر يلغي فضاءات الفرح على مستوى الخارج « المكان وامتداداته»، وعلى مستوى الداخل « العواطف الفردية والأحلام والأماني»، وعندما يتجسّد فعل القتل داخل فضاء المكان، فإنّ الحلم هو الآخر يُلغى، وتشير رمزياً عبارة «السنا والحلم»، إلى فضائين، فضاء مكاني خارجي، يعمُّ فيه النور، وفضاء داخلي نفسي، تنمو فيه الأحلام صوب الحرية، وإذ يُغتال الحلم فإنّ نور الحرية هو الآخر يُغتال وينطفئ. و«يُمَكّن الحلمُ من رهافة قصوى، في المشاعر الأخلاقية، بل الميتافيزيقية أحياناً، ويسندها، ويمسك بها، ويكشف عنها كشفاً، كما يكشف عن أدقّ معاني العلاقات الإنسانية، عن الاختلافات المرهفة، وعن معرفة متمدِّنة أعلى ما يكون التمدن، وباختصار يكشف عن منطق واعٍ مترابط بدقة غريبة، لا يبلغها إلا عمل شديد اليقظة.»(61)،

وإذ يغيب الحلمُ على مستوى التخيّل أو اليقظة فإنّ العلاقات الإنسانية والحميمية هي الأخرى تهتزّ في بنيتها العميقة، وتصبح أكثر تشوّهاً وحذراً وريبةً، بفعل خارجي هو فعل السلطة، إنها تفقد حالتها المتمدّنة والحضارية لتدخل طوراً من البداوة والوحشية بفعل الخوف.

إنّ فعل السلطة يقتل كل يومٍ فرداً أو جارية أو أي مواطن مُستَلَب، «يشنق كل يومٍ نملةً وينام مرتاحاً». وشهريار الآخر كان يقتل كل يوم امرأة من مدينته بعد أن يفتضّ روحها وأحلامها، وتبقى ظاهرة القتل ظاهرة مهمة جداً في ألف ليلة وليلة، وعموماً تتميز المأثورات الشعبية العربية بنظام معرفي تتحدد فيه ظاهرة القتل والسطو، والنهب كبنية مهمة ورئيسة في هذا النظام لأنّ هذه البنية تدفع الحكاية إلى النمو والتعقّد، وبالتالي تجعل هذه المأثورات نصوصاً منفتحةً على التاريخ والميثولوجيا، والعادات والأعراف الاجتماعية، ومن المأثورات الشعبية التي يكثر فيها القتل ألف ليلة وليلة بالدرجة الأولى، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة، والزير سالم، وغيرها. والنظام المعرفي الأساسي في ألف ليلة وليلة هو نظام القتل والخيانة. يَضبط شهريار وأخوه شاه زمان زوجتيهما، وهما في حالة خيانة مع عبيد القصور فيقوم كل منهما بقتل زوجته، ويستمر شهريار في قتل نساءِ مدينته إلى أن تأتي شهرزاد التي تبدأ بدورها تسرد لفعل القتل، باعتباره مظهراً من مظاهر النظام البطريركي الأبوي، الذي تحكّم في بنيات مجتمعات الليالي. ومن مظاهر فعل القتل نأخذ على سبيل المثال المقطع الآتي من حكاية الملكة بدور بنت الملك الغيور وعلاقتها بقمر الزمان ابن الملك شهرمان: «فإنه لما رأى ما جرى من ابنته ضاقت عليه الدنيا لأنه كان يحبّها، فلم يهن عليه أمرها فعند ذلك أحضر المنجّمين

والحكماء وأصحاب الأقلام، وقال لهم من أبرأ ابنتي مما هي فيه زوّجته بها وأعطيته نصف مملكتي، ومن لم يبرئها ضربت عنقه، ويعلّق رأسه على باب قصري، ولم يزل يفعل ذلك إلى أن قطع من أجلها أربعين رأساً»(62).

إنّ ظاهرة القتل هي رؤية الحاكم السادية التي تتلذّذ بعذاب الآخرين «يقتل كل يوم نملةً وينام مرتاحاً.. ويخلع خفّه فيصبّ منه دم النمال». إنه يغرق في بحار الدماء، مستلذاً مبتهجاً، وهو متعطش للقتل وسفك الدماء منذ أن ابتدأ التاريخ مسيرته، «كاد يموت من عطشٍ». ولا يكتفي بقتل معارضيه، والتلذّذ بدمائهم المسفوكة، بل إنه يقتل أحلام شعبه وناسه البسطاء، والذين لا خوف منهم، «يوائمه دم الأحلام». هذه الأحلام التي تشير رمزياً إلى فضاء التوق والحرية والمعرفة، وهو يسكر لذةً ونشوةً من دماء ضحاياه وأبناء شعبه. «يسكر حين يكرعُ بضع كاساتٍ».

إنّ شهريار المعاصر «يفرش ثوبه وينام فوق يديه مزهوّاً بأحلام المساء». إنه ينام هانئاً برؤية الدماء مستسلماً لحالة الفرح والزهوّ والجبروت، التي تثلج أعماقه بعد أن يقتل الآخرين ويدوس كبرياءهم، وإذ يأتي الصباح ليقبّل بإشراقته ملامحَ النور والفرح والأمل، باعتباره رمزاً للضياء والإشراق، فإنّ هذا الصباح لا يمثّل بالنسبة لشهريار الأسطورة أو التاريخي أو المعاصر، إلا ابتداء للدخول في المذابح، وحالات سفك الدماء من جديد، إنّه الاستمرار الأبدي في فعل القتل المَرَضي «وأتى الصباح.. وقبَّلت شفتيه رغرغة الدماء». هذا القتل مستمر في بنية التاريخ كاستمرار الصباحات نفسها في دورة الزمان. ويأتي الخطاب الشعري العربي المعاصر، ليدين كلّ الظواهر المَرَضيّة في سلوك السلطة، وفي البنى الاجتماعية التي ترافقها. «إنها المرة الأولى بعد عصورٍ طويلة، يُتاحُ للشاعر العربي فيها أن يصرخَ بملء

فمه دون رهبة، مطلقاً العنان لكل ما هو أسير مكبوت في أعماقه، مسقطاً كل ما يحول بينه وبين التعبير الصادق من حواجز، مستخدماً كل وسائل التعبير «المقدّسة» و«غير المقدّسة» ليقول الحقيقة، حقيقته الداخلية»(63)، وإذ يعبّر الشاعر المعاصر عن حقيقته الداخلية، فإنه يعبّر في آن عن حقيقة كثير من أفراد الجنس البشري الذين يلتقون معه في هذه الحقيقة، سواء في جزءٍ منها أو في كليّتها. إنه يطمح لتحقيق مزيد من الحرية والوعي في عالم أفضل يصبح المحال فيه ممكناً ومتحققاً. ويتساءل الناقد جورج طومسون(64): «لماذا يحنّ الشعراء إلى المحال؟ لأنّ ذلك هو الوظيفة الأساسية للشعر الذي اشتُقَّ من السحر، أو فلنطرح الجواب بصورة أخرى أدقّ، لأنّ وظيفة الشاعر هي إثارة الرغبة لدى إخوانه البشر في التطلّع إلى الشيء الذي يمكن إدراكه ولكنه لم يُدرك بعد».

ويتابع الشاعر عبد الكريم شعبان قائلاً في نفس القصيدة:

«دخلت ترانيمُ المساءِ.. وأقبلَ الظلّ المقنع.. والشموسُ
الكاذبات وأقبل المتأدّبون يدخّنون، تظلُ (سيجاراتهم) تُطفا
فيشعلها المساء بطلقةِ البارودِ
ثم يمرُّ ليلٌ آخرٌ وتمرُّ أمواجٌ
من الذكرى وتفترشُ الصباحاتُ الدّمَ المهراقَ»(65).

ما إن تبدأ ليالي السهر عند شهريار المعاصر، حتى يُقبلَ الأشخاص المنافقون من شعراء مدّاحين ومرائين إلى مجلسه، إنهم ظلّه، أو بتعبير آخر نسخ مكرورة عنه بأفعالهم وسلوكهم، لأنهم يؤيدون سلطة بطشه، ويسخر الخطاب الشعري منهم بعبارة «الشموس الكاذبات»، وتصبح الأسطورة الشهريارية واقعاً معاصراً، إذ تنفلتُ من حالتها الأسطورية، لتدخل في تجاويف الواقع الحالي، وتصبح رمزاً من رموزه، ويستمر التاريخ بمآسيه.

فإذا كان القتل الشهرياري على مستوى الأسطورة قتلاً تقليدياً بالسيف من جهة، وقتلاً فردياً متتالياً كل يوم من جهة أخرى، فإنّ القتل المعاصر يتم بأحدث آلات الفتك والتقنيات الجديدة «بطلقة البارود»، ويصبح قتلاً جمعياً، فتخرج الأسلحة الأسطورية من بساطتها لتصبح أكثر تعقيداً، ولتدخل فضاءات مرعبة. إنها فضاءات البارود والمدافع. وتأتي أزمنة القتل في فضاء المكان والزمان الأسطوريين، حتى الزمان المعاصر. إنها ذكريات القتل والرعب الحديثة والمعاصرة التي ترتبط بذكريات القتل الماضية، فالواقع المعاصر عبر النصّ الشعري ينحدر من أعلى التاريخ القديم إلى أحدَثِه المرتبط بالحياة المعاصرة. إنه أشبه بتطور السلالات البشرية، ومع كل تطور تبقى السلالة المعاصرة تنتمي وترتبط بالسلالات التي قبلها، وكذلك النص الشعري هو نسيج من النصوص والكتابات التي تسبقه تاريخياً، إن النصّ «إنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة، النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة»(66)، ويتابع الشاعر قائلاً في نفس القصيدة:

«وتحمَّلوا وِزْرَ الإقامةِ في ذُرا أحلامهم.. يقعُ الشَّرارُ على ثياب الحلم.. تحترق المضامينُ القصيّةُ فيه.. ثم تجيء جاريةٌ فترفعُ ثوبها وتبولُ.. تطفئُ في النسيس الجمرَ.. والبركانُ يقذفُ ناره.. يصلُ المساءَ بهمِّه.. يصلُ النهارْ /
وتقدَّمتْ نوقُ المساءِ.. وعمَّ ليلُ أسودٌ عبديٌّ يخزنُ في مجامرهِ بدايات الحكايةِ.. شعلةٌ غُرِست بكفي طفلةٍ بدأت ذبالتها
تَمُوجُ ونورها يخبو.. وتفركُ إصبعَ التاريخ باسمةً فتنبهرُ الفراغاتُ الظليلةُ بالسنا.. ضوءٌ يكادُ يقولُ أو يبكي.. وآنيةٌ تعبئُ نفسها وتروحُ تدخلُ في تجاويفِ الدماغ.. وتبلغُ

الحلقومَ.. أحلامٌ تعبّدُ نفسَها درباً وتفترشَ الترابَ وجيعةَ السيقان والأمعاء من تعبٍ وسُكْر.»(67).

من خلال نمو القصيدة تشير واو الجماعة في الفعل «تحمّلوا»، إلى مجمل السُلط عبر تسلسلها التاريخي، أي إلى تجسيدات شهريار عبر مراحل التاريخ العربي، هذه السلط التي امتطت عروش البلاد من خلال واقع أسود، والتي جسّدت لها أحلامها وتخيلاتها أنها السيد المطاع في فضاءات هذه البلاد. ومن خلال حركية التاريخ باعتبارها حركية تنوس بين الرؤية الثورية، والرؤية المأساوية، تفاجأ هذه السلطات بثورات المظلومين التي تنزل كصاعقة من الشرار على أحلامها العريضة في امتلاك البلاد وثرواتها وإذلال عبادها، وسرعان ما تحترق الأحلام حتى أعمق تخيلاتها بفعل هذه الثورات، وتشير إلى ذلك عبارة « تحترق المضامينُ القصيّةُ فيه ». ومن داخل انتكاس حركة التاريخ ورجحان كفة السلطة، بتحصينها لنفسها، وتعزيزها لقدراتها يتم القضاء على ثورات المظلومين بعشرات الطرق القمعية، منها سلطة الجسد والجنس، باعتبار المرأة ـ شهرزاد ـ معياراً وظيفياً تستخدمه السلطة للقضاء على مناوئيها. «ثم تجيء جارية فترفع ثوبها. وتبول.. تطفئ في النسيس الجمرَ..». إنّ الجارية هنا، هي أسطورياً شهرزاد، وتاريخياً كل امرأة تطفئ لهيب الثورة بتعهير هذه الثورة وإبعادها عن أهدافها الخلاّقة.

ولقد كانت شهرزاد في ليالي ألف ليلة وليلة تقدّم العبيد والمظلومين على أنهم خونة ولا أمان لهم، يعتدون على أجساد سيداتهم، ويعملون على إغوائهن جنسياً أو قتلهن (68)، فبدلاً من أن تبشّر بثورتهم وتحضّ عليها، باعتبارهم طبقات مقموعة لا تجد قوت يومها، فإنها كانت تعمل على تفريغ هذه الثورة من مضمونها الإنساني الطامح إلى إلغاء التمايز الطبقي من جهة، وإلى التحرر

من العبودية من جهة أخرى، وكانت تحرّضُ السلطة الشهريارية السائدة، لتصبَّ أحقادها على هؤلاء العبيد، وشهرزاد المعاصرة هي الأخرى أداة وظيفية بيد السلطة لإخماد الثورة وإطفاء لهيبها، وهي لا تعي حقيقة عبوديتها، وعبودية أبناء جنسها. هذه هي إحدى الحالات التي يمكن بها تفسير رمزية الجارية التي «ترفع ثوبها.. وتطفئ في النسيس الجمر»، على أنه هناك حالات أخرى يراها باحث أو ناقد آخر تتباين مع هذه القراءة. و«علينا أن نعمل، كل لحظة وعند كل مناسبة، على نهج قراءة تعددية للنص والاعتراف باشتراك الألفاظ وتعدد المعاني، وإقامة فعلية لنقد تعددي وفتح النص على البعد الرمزي.»(69)، وفي مرحلة أخرى من مراحل التاريخ، تعود جذوة الثورة للتوهج بالرغم من فعل السلطة ومحاولاتها لإطفاء هذه الجذوة، فطالما هناك استمرار لنسق الظلم، فإنّ الثورة هي البديل والتشكيل المعارض لظاهرة الظلم. «والبركان يقذف نارَه.. يصل المساء بهمّه.. يصل النهار». وعبر تحولات الثورة وصراعها مع تاريخ السلطة، فإنها معرّضة للانكسار والهزيمة في كل لحظة. وفي لحظات هذه الهزيمة تزحف المآسي، ويهبط الليلُ الأسود، وتتقدم نوق المساء. إنّ الناقة بمستواها الدال تشير إلى الصحراء الحارة القاسية والقاحلة من جهة، ومن جهة أخرى تعني الصبر الذي يرتبط بمقولات الذهنية العربية، وصبر الناقة هنا يشير إلى الاستكانة العربية المعاصرة لواقع الذلّ والعبودية والمهانة، «وتقدمت نوق المساء.. وعمّ ليل أسود عبدي يخزن في مجامره بدايات الحكاية». هذا الليل الأسود العبدي ليس مستقلاً ومفصولا عن واقع الأسطورة والتاريخ، إنه امتداد لهما، إنه خيط تاريخي ممتد من أول طاغية أسطوري حتى آخر طاغية معاصر. ومن خلال هذا الليل التاريخي تعمل الرؤية

الشعرية المعاصرة، جاهدةً لكي تعبّر عن «قلق الإنسان المعاصر وتمزّقه وحنينه إلى عالم أفضل»(70).

أمام هذا الليل التاريخي تنفتح نافذة ضياء ثم تنبثق منها شعلة تحملها طفلة، تتقدم واثقة صوبَ المستقبل، قد تكون هذه الطفلة حفيدة لشهرزاد، لكنها الفعل النقيض والمعارض لها في كونها ترفض ظروف استلابها، إنها الأمل والفرح داخل هذا الليل التاريخي، وهي أقوى من الرياح التي حولها، وداخل الحقل الرمزي تعني هذه الطفلة بداية نمو الثورة، التي ستغيّر مجرى التاريخ، «وتفرك إصبَعَ التاريخ باسمةً فتنبهر الفراغات الظليلة بالسنا». إنها ستمتلك واقعها بوعيها لذاتها الثورية، ولحقيقة ظلاّمها كأمّة وشعب، فهي ترمز بنيوياً إلى الأمة الجديدة الناهضة المنبثقة قويةً من رحم التاريخ الأسود ثائرة على تاريخ قهرها وواقعها، وشهريار الأسطورة والواقع. إنها الشعلة التي تضيء كل الفراغات حولها بسنا الحرية. هذه الشعلة الكامنة في أعماق الذات العربية المجروحة خلال تاريخها الحابل بالبكاء، وهي الضوء الذي يُخْرِجُ مكنونات الذات العربية من بوح أو بكاء، «ضوء يكاد يقول أو يبكي». ويبدو الرمز هنا شديد التكثيف وغامضاً، ومن الصعب أن تُكشفَ دلالاته البعيدة، لأنّ هذه الدلالة تنوس بين عدة معانٍ، وإيحاءات غامضة، تتداخل فيما بينها لتشكّل رؤية شعرية مركّبة.

إن استخدام الرمز هنا يعود إلى رؤية الشاعر النقدية حول بعض خصوصيات القصيدة العربية المعاصرة، التي يجب أن تخرج عن حدود التقليد وذلك باتكائها على الرمز والأسطورة، يقول في مقال له: «قد شبعنا تقليداً لا إبداع فيه، ونحن بحاجة إلى الخروج إلى هواء الحرية والإبداع، إلى نوافذ الفكر والرمز والإسقاط والتناصّ والأسطورة والفلسفة.. إلى عمق جدلية الشعر

المعاصر وإبداعاته التي لا يقف أمامها جدار»(71)، فلفظة «الضوء» في الجملة الشعرية: «ضوء يكاد يقول أو يبكي»، يمكن أن تشير إلى الحرية أو الفرح أو الذات الفردية أو المجموع الإنساني في توجّهاته أو الثورة المضادة البديلة للسلطة أو الحالة الحلمية أو التخيّلية لدى الإنسان المقهور. إننا «نجد في كل اللغات نمطين في الكلام، الكلام العادي العام الذي هو وسيلة الاتصال اليومي بين الأفراد، والكلام الشعري وهو وسيط يمتاز بكثافة أشدّ، ويختصّ بالنشاط الجماعي المشحون بالسحر واللحن والتناغم والخيال والطقوس»(72)، وتبدو الكثافة أشد غموضاً في المقطع الآتي: « وآنية تعبئ نفسها وتروح تدخل في تجاويف الدماغ». هل يمكن القول هنا إنّ لفظة «الآنية» تشير إلى الذاكرة العربية أو الوعي الجمعي الإنساني، أو الأمة كمجموع بشري، هذه الأمة التي يجري في ذاكرتها بحرٌ من الأفكار الثورية الجيّاشة كالبركان، لكنها تقبع منتظرة ولادة الشروط الاجتماعية والتاريخية المناسبة لتفجير هذا البركان، ونهوض حركية هذه الثورة؟ وحتى تبدو القصيدة وحدة عضوية متماسكة ينبغي أن يكون الجواب بنعم عن السؤال السابق، هي الذاكرة التي شُحِنت بأعلى الطاقات حتى بلغت الذروة ـ الحلقوم ـ وهي تنتظر فعل الثورة التغييري. وحتى يتحقق هذا الفعل، وتصبح الأحلام الثورية واقعاً، لا بدّ أن تشقّ هذه الأحلام طريقها إلى فضاء الحرية، وتنفلت من حصار السلطة، ولا يكون ذلك إلا بمزيد من التضحيات والدماء، فالواقع السلطوي الذي يكبحها واقع قاسٍ وشرس، «أحلامٌ تعبّدُ نفسها درباً وتفترشُ الترابَ وجيعةَ السيقانِ والأمعاء من تَعَبٍ وسُكر». ويمكن القول إن لفظة «سُكْر»، تشير إلى حالة الانتشاء واللذة بتحقيق حلم النصر والحرية، أو إلى حالة «الخدر والتعب»، التي تَحدُثُ نتيجة الجهد المضني والطويل

للوعي الجمعي في استمرارية كفاحه، وربما تشير إلى معانٍ يصعب تحديدها تماماً: « إنّ تعدد المعاني في الشعر عالم من المفارقات. إنّ أقرب معادل منطقي للبلاغة الأدبية هو سلسلة لا نهاية لها من العبارات، وإنّ البنية الأدبية، من وجهة نظر المنطق، هي أصلاً التباسية أو إشكالية. وهنا لا يمكن للدراسة الأدبية أن تجلو المعاني التي تنقلها البلاغة.»(73).

ويتابع الشاعر عبد الكريم شعبان قائلاً في نفس القصيدة:

«.. يستحثّ نياقَه وينامُ من تعبٍ على أشواكِ رحلته.. يُمهّدُ موضِعاً ليديه.. يُدْخِلُ رأسَهُ في ثُقْبِ ماضيه البعيدِ فيبصرُ الآتي.. كأنَّ دماً يَسيلُ .. كأنّ أغنيةً تميلُ على خواصِرها وتُهْتَبَلُ الأغاني /.

دخلت ترانيمُ المساءِ.. وعبَّأَ الكأسَ الأخيرةَ وانطفا في الظلِ.. ثم تمددتْ قدماهُ في الفجواتِ..»(74).

وعبر تاريخ الأمة أو الوعي الجمعي لهذه الأمة يستنهض هذا الوعي بالثورة قدراتهِ ليواكب حالةَ نضالٍ مستمرٍ تقود في النهاية إلى التحرر والخلاص من كابوس السلطة «يستحثُّ نياقه»، لكن الإنسان الذي يحمل راية الوعي سيكتشفُ أنّ رحلة التحرر والخلاص تتم داخل فضاء واقع اسود يحاصرها، إنه مليءُ بالأشواك، فطريق الرحلة طويل وشائك «ينامُ من تعبٍ على أشواك رحلته». هو يحاولُ أن يشكّل مستقبلاً مضيئاً، ومن خلال إرادته الصلبة سيعمل على إزاحة واقعه الكالح، وتأسيس بديل جديد عنه «يمهّد موضعاً ليديه». وتعودُ به الذاكرة إلى الماضي الأسود البعيد، فيرى تاريخَ الدماءِ والقتل وإجهاضِ الفعل الثوري، فَيُصَابُ بالخيبة حينما يرى أنّ الحاضر ليس أفضل من الماضي، إنه حاضر الدماء والقتل أيضاً. يرتدُّ الحاضر إلى الماضي، وتبدو الحقيقة فاجعةً مغمورةً بالدماء التي تسيل «كأنّ دماً يسيل»،

وليست هذه الدماء التي تسيل دماء الثورة أو الثوار، لأنّ الفعل الثوري لم يتحقق بعدُ على أرض الواقع. إنها الدماء المهدورة غيلةً بفعل السلطة التي تظل تمارسُ صنوف الإذلال على مواطنيها، فتنكسر أحلامهم وأفراحهم وتغيب، وعندما تميلُ الأغنية داخل الحقل الرمزي هنا، فإنها لا تميل فرحاً أو طرباً، إنها تميلُ على خواصرها، أي تغني ألماً ومرارة، لتشكّل حالة حزنٍ وقهرٍ «كأنّ أغنيةً تميلُ على خواصرها وتُهتَبَلُ الأغاني». وحين تُصَابُ الأغاني بالجنون ـ رمزياً ـ فإنّ ذاكرة الأمة الجمعية الواعية التي شكّلت هذه الأغاني تُصابُ هي الأخرى بأصعب لوثات الجنون من كثرة ما شاهدته من مصائب وويلات ودماء، سواء في الماضي أم في الحاضر.

ومن خلال تاريخ وواقع الإنسان العربي بكل ما يحمله من سوءات وانتكاسات، ومن خلال ارتداد الفعل الثوري وإجهاضه يصل المواطن في هذا التاريخ أو الواقع إلى حالة اليأس والإحساس بعدمية الفعل الثوري، فيشعلُ آخر مجامره، وينطفئ كثورة علنية منطوياً على همومه ومآسيه، ليدخلَ مرحلةً من الصمتِ والحزنِ، أو ربما مرحلة من النضال السري، أو ربما مرحلة من إعادة بناء القاعدة الفكرية التي كان يستند عليها هذا المواطن سابقاً، كل ذلك يتم بشكل سري وفي الظلّ «دخلت ترانيم المساء.. وعباً الكأس الأخيرةَ.. وانطفا في الظلَ». والعودة إلى استخدام الجملة الشعرية « دخلت ترانيم المساء»، تعني تأكيد الرؤية الشعرية على وجود واقع أسود، أي استمرار ليالي ألف ليلة وليلة، وحتى تُعزِّزَ الرؤية الشعرية هذا الاستمرار، يستخدم الشاعر هذه الجملة ثلاث مرات في بداية القصيدة ووسطها ونهايتها، أي استمرار حالات التشويه والقمع والمذابح داخل فضاء زماني يمتدّ من الزمن الأسطوري «ألف ليلة وليلة»، إلى

التاريخي إلى المعاصر، وهذا الفضاء الزماني بدوره ينتشر في فضاء مكاني يشمل تسلسل السلطات والممالك، وأنظمة الدول على المواقع التي قامت فيها، وقد تكون هذه الأماكن عربية أو فارسية أو عالمية. وطالما أحسّ المواطنُ داخل هذه الفضاءات أنّ التاريخ والواقع شرس وأقوى منه، وأنه يطفئ الفعل الثوري. فقد لجأ هذا المواطن إلى أعماق ذاته، مستسلماً لجموح خيالها وشاعريتها وأحلامها. غابَ الفعل الجمعي فلجأت الذات إلى أعماقها محتميَّةً بالتخيلات والأحلام «ثم تمددت قدماه في الفجوات». ولا تأخذ الفجوات هنا بُعداً يدلُّ على فضاء المكان أو الأمة، بل أهو أقرب إلى الأعماق القصيّة في الذات الإنسانية، وما تحويه هذه الأعماق من خيالات ورؤى.

إنّ انفتاح قصيدة الشاعر عبد الكريم شعبان على الأسطورة والتاريخ، وحتى لو كان استخدامهما غير مباشر، جعل منها رؤية شعرية تدين فعل السلطة عبر تحوّلها التاريخي حتى الواقع المعاصر، على أنّ هذه الإدانة ليست تقريرية ولا مفتعلة، إنها فنية جمالية تعتمد على إيحاءات الرمز الذي بدا أحياناً غامضاً قابلاً لأكثر من تأويل، وأحياناً قريب الدلالة من حيث كون هذه الدلالة ترتبط بحالات إيديولوجية ذات علاقة بالواقع المعاصر، ببنيته السياسية.

5 ـ سليمان العيسى
وأسطورة شهرزاد

يحفل ديوان الشاعر سليمان العيسى «أغنية في جزيرة السندباد»، بمعطيات التراث وشخوصه. والشخوص التراثية التي وردت فيه هي: أبو نواس، جرير، الفرزدق، أبو العلاء المعري، الخليل بن أحمد الفراهيدي، الجاحظ، الأصمعي، السندباد البحري، وتتربع شهرزاد رأس القائمة، من حيث حضورها الكثيف، وهو يستحضرها لا كرمزٍ أسطوري عميق الإيحاء والدلالة، بل كإشارة لا تتعدى التسمية، هذه الإشارة تمتّد داخل فضاء الديوان، وعبر القصائد الآتية: شهرزاد الجزيرة، عودة شهرزاد، الرفيقة شهرزاد، في خيمة الأصمعي، أبو نُواس، أطفال الجزيرة، وفي هذه القصائد الست يجعل منها صوتاً آخر مسانداً لصوته، يؤكّد من خلاله رؤيته للحياة والتاريخ، والالتزام، وذاته الشاعرة.

في قصيدة «شهرزاد الجزيرة»، تبدو له شهرزاد في ضوء القمر فتاةً رائعة الجمال كما يقول، ولا تنتظر منه مبادرة لكي يبدأ سؤالاً أو حديثاً معها، بل هي التي تفتعل الحديث مرحّبة ومُعْجَبة. كان شهريار في الأسطورة هو الذي يطلب من شهرزاد أن تقصّ أو تحكي، إذا ما أتى المساء. أمّا في الرؤية الشعرية المعاصرة وما إن تشاهد الشاعر حتى تُسرع للحديث والحوار معه، أي أنها مُشَكّلَة كلفظة وإشارة تشكيلاً مسبقاً. يقول:

«تبدو في ضوء القمر فتاةً رائعة الجمال
شهرزاد: غابةُ الضوءِ خلفنا غابةُ الماءِ والشَّجر
وعلى شاطئِ الرمالْ أنتَ ظلٌ من الظلال

أيُّهـا الزائرُ الذي جاءَ يســـتنطق القمرْ
يَتقرَّى طُيوفنا يسـأل الصمتَ عن خَبَرْ
هل تَشَفّيت بالصّـدى وتَبَلّـغتَ بالأثَرْ؟»(75).

وما إن يشاهدها الشاعر حتى يتغزّل بشفافيتها وسحرها، فهي ساحرة فاتنة، تشعّ بالنضارة هي وصديقاتها اللواتي مررن على الشطّ قبلها، ويبدو الغزل بصديقاتها غزلاً قريباً من الحسّي. يقول:

«أنتِ يا مَوْجةَ عطرٍ غامِضٍ
طَلَعَتْ من كُوَّةِ الليل عَلَيّا
مَرَّ أترابُكِ.. عَمَّا لحظةٍ
وتوارين نشيداً عَبْقَرِيا
ساحراتُ الشطِّ.. ما زلتُ على
شَفَةٍ لمياءَ كأساً وحُمَيَّا»(76).

وتؤكد له شهرزاد أنها ليست ساحرة أو جنيَّة، إنها حقيقة حيّة، هي شهرزاد الواقع، وتطلب منه بإعجاب وحميمية أن يأخذها بيدها:

«شهرزاد: لستُ مَنـهُنَّ.. صُورةً
كُنَّ من عابرِ الصُّوَرْ
اقتربْ.. هذي يدي
أنا مِنكُمْ.. مِنَ البشر
لي على الشطِ دَارَةٌ
للحكاياتِ والسَّمَرُ.»(77).

ويُدهش الشاعر: أمعقول أن تكون شهرزاد الأسطورة بلحمها ودمها؟:

«الشاعر: «لنفسه» يا لَفتنَةٍ
تملكُ السَّمعَ والبصر!
شهرزاد التي..»(78).

وتقطع عليه الدهشة، إنها شهرزاد المعاصرة القادمة من عمق الأساطير، والسحر والفضاءات الشفيفة، والحكايات التي عمرها آلاف السنين. يقول:

«شهرزاد: نعم.. شهرزادُ التي تنامْ
في أراجيح من غَمام..
في دمِ الشرق مخدعي
في أساطيره أنام..
في ثَنِيَّاتِ قِصَّة
عُمرُها ألفُ ألفِ عام»(79).

ويؤكّد الشاعر أنها ليست سوى حلم «الشاعر: حُلُمٌ أنتِ»(80)، لكنها تلغي شكوكه، فهي الواقع والصبا والجمال والشباب، والجسد بكل حيويته وتوهّجه، وهي آتية إلى موعدٍ معه.

«شهرزاد: بَلْ صِبا وشبابٌ مُجسَّدُ
بيننا موعدٌ على شرفة الليل..
الشاعر: مَوْعِدُ؟»(81).

بعد كل هذا المدخل الحواري الطويل، الذي يمكن أن يُحذفَ نصفه، باعتباره فضاء لغوياً عائماً محدود الدلالات والأبعاد. نكتشف أنّ الشاعر لم يستحضر شهرزاد إلاّ لتكون شاهدةً على رغبته العميقة في بعث الحياة الجديدة، وولادتها خضراء مشعّة بفضاءات حريتها الرحبة والمعطاءة، أي تأكيد نزعته الذاتية في أن يُظْهر نفسه بمظهر من يمتلك وعياً حضارياً طامحاً إلى مجتمعٍ بديل متخطٍ ومتجاوز لكل العصور المتخلفة، حتى عصور شهرزاد نفسها. وهذا التأكيد ذو دلالة أحادية وقريبة جداً، ولا يحتاج إلى كل هذا الاستهلاك اللفظي. «إنّ النصّ الحديث هو ما يخرج من دلالة مغلقة نهائية ويفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات»(82)، وتضطر شهرزاد أن تعترف له بامتلاك هذا

الوعي، وتطلب منه أن يأخذ بيدها، باعتبارها تملك هي الأخرى هذا الوعي، حتى يساهما معاً في بعث الحياة الخضراء الجديدة. يقول:

«شهرزاد: أخضرٌ في رحابِه
كُلُّ شيءٍ يُجدَّدُ
فجأةً.. تنفضُ العصورُ
رَدَاها.. وتُولَدُ
هاكَ يا شاعري يدي
أيَّ دنيا سَنَشْهَدُ!
عَبَقُ الأَمْسِ دَرْبُنا وعلى كَفِّنا الغَدُ
« تأخذ بيد الشاعر وتنطلقُ رشيقةً كالنسمة »
لينةً كالحرير»(83).

ويتجاهل إلى أين تمضي به، وماذا تريدُ منه، إلى أن يأتي الخطاب الشعري مؤكداً أنهما معاً صاحبا قضية ومبادئ. ولتقول شهرزاد للشاعر، إنها ذاته الثانية، أو مرآته الطامحة إلى التغيير، إنها كل رغباته المتّقدة لأن تشعل فتيل اللحظة الحضارية، وهي كل أحلامه في أن يجلوَ الصدأ عن قناديل الماضي، وتطلب منه أن يهزّ الأجداد في قبورهم باعتباره شاعراً ورائياً. من حلال الحوار الآتي:

«الشاعر: أين تمضين؟
شهرزاد: أناةً.. هذهِ
سُجْفُ الغيبِ تهاوى في يَديَّا
(...)
«تشير بيدها ناحية الصحراء».
القناديلُ التي عاشَتْ هُنا
إرثُنا.. أَيَّ سِرَاجٍ غابرٍ

أُشْعِلُ الساعةَ.. أدعوهُ إليا؟
أنا كلُّ الرَّغباتِ.. اتَّقَدَتْ
فيكَ حُلْماً يَسَعُ الليل شَهِيَّا
أيقظِ الأجدادَ من غُربَتِهِمْ
حُلَّ بالأُغرودّةِ اللّغْزَ العَصِيَّا
شاعرٌ أنتَ..»(84).

وكيف سيوقظ الشاعر التراث العربي والماضي والأجداد من غربتهم؟ وتقرر شهرزاد أن الشعر هو الكفيل بحلّ هذه الإشكالية الصعبة، وهو الشاعر، ويكتشف أنّ محاكمة التاريخ والماضي والحاضر، وإدانتهم تتم من خلال الرؤيا الشعرية بوعيها، وهو صاحب هذه الرؤيا، وحتى تكتمل هذه الرؤيا وتتّضح لدى القارئ المتلقي، لا بدّ من لقاء الخليل بن أحمد الفراهيدي، والوقوف أمام خيمته، ليجبره هو الآخر على أن يكون شاهد إدانة لهذا العصر ومسانداً له في هذه المحاكمة، وترشده شهرزاد إلى خيمة الخليل بن أحمد:

«الشاعر: «كمن يستيقظ فجأةً من حلم عميق».
وفي هذا المَدَى
غَزَلتني الريحُ شِعراً عَربيا
لَمَّني «الأزديُّ»(85) في أوتاره.
شَدَّني باليدِ.. لحناً أبدياً
ليتني ألقاهُ.. يا ساحرتي
شهرزاد: خُطوَةً أخرى
ودُقَّ البابَ.. هَيَّا!»(86).

وتنتهي القصيدة ليدخلَ الشاعر في قصيدتين تاليتين بعنوان: «أمام خيمة الخليل »(87)، و« حوار مع الخليل »(88). وتغيب شهرزاد وليبدأ الشاعر سليمان العيسى محاكمة الزمان، والشعراء

الشباب على ما يكتبونه من قصائد معاصرة جوفاء، عن طريق شخصية وظيفية أخرى هي شخصية الخليل بن أحمد.

إن حركة الرمز الأسطوري عند الشاعر سليمان العيسى هي حركة ملغاة، فالرمز لا ينمو ليصبح إيحائياً دالاً، وإن كان متحركاً من خلال فضاء اللغة، فإنّ حركته أفقية لا تتعدى كونه لفظاً ملصوقاً بالسياق الشعري، بحيث يمكن أن يتساءل الباحث: ما هو دور الرمز هنا؟ وأين تكمن جماليات توظيفه، ولماذا وظّفه داخل فضاء النص الشعري؟ إنه ليس إلاّ إحالة أسطورية أو بنية لفظية تحيل إلى موقف يريد الشاعر أن يثبته، إنه يفتقد إلى الإيحاء العميق والدلالة، بحيث يبدو فضاؤه الدال مجرداً ومفصولا عن بنية القصيدة الكلية، إنّ هذا الدال اللفظي لا يعني إلا نفسه، وحتى وإن تطور ونما، فإنه يبدو ذاتياً بحتاً يتعلق بموقف أو حالة يريد الشاعر أن يفرضها باتّكائه على هذا الفضاء اللفظي. ونلاحظ أنّ السبب الرئيس في حشر ـ شخصية شهرزاد ـ هو لمجرد الاستعراض المعرفي والثقافي بقاموس الأساطير والتراث والماضي، وبالتالي يبدو الافتعال والتكلّف واضحين حينما تُقْسر هذه الشخصيات الأسطورية لتدخل ضمن رؤية شعرية لا علاقة لها بها.

إنّ الشاعر يتكئ على شهرزاد لتوصله إلى خيمة الخليل بن أحمد الفراهيدي، بعد أن أجبرها على الاعتراف بشاعريته التي هي قادرة على إيقاظ الأجداد من غربتهم، وتثوير اللحظة المعاصرة. وعندما يستغني عنها، باعتبارها غاية وظيفية، يُغيّبها ليدخل وحيداً إلى خيمة الخليل، وما إن يصل إلى الخيمة حتى يمدحه بقصيدة عصماء:

«ويَمضي المُبدعُ العملاقْ
يَراعٌ قادرٌ خلاَّق

يُلُمُّ شواردَ الفُصْحَى(89)

ويطْوي في عَبَاءته المدى، يطوي بها الآفاق»(90).

ويطرب الخليل لقصيدة الشاعر سليمان العيسى، ثم يبدآن حواراً شعرياً في قصيدة أخرى بعنوان حوار مع الخليل، يؤكد الخليل من خلال هذا الحوار رفضه للقصيدة العربية المعاصرة برموزها المعقّدة. يقول الشاعر:

«أشعراً تقولون؟
هذي الجريدةْ
رُموزٌ عنيدة
أغوصُ على السِّر منذُ الصباح
فلا النورُ ذَرَّ، ولا السُّر باح
مُعقَّدةٌ أُحجياتُ الشبابْ
أماءٌ وراءَ الدُّجى أم سرابْ؟
أرَوْضٌ تَمنَّعَ لا يُستباحُ
لذي بَصَرٍ؟ أم يَبابٌ يَبابْ؟»(91).

الفكرة الشعرية بسيطة وواضحة الدلالة، ولا يحتاج الشاعر سليمان العيسى إلى الخليل ابن أحمد لكي يؤكّدها له. هو يقف معارضاً للغموض الرمزي في النص الشعري العربي الحديث. ولكي يدين هذا الغموض ويرفضه، يُجبر الخليل على أن يرفضه بدوره. ولو أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي لم يكن من أبناء القرن الثاني الهجري، ولو قُدِّر له أن يعيش في هذا العصر المنفتح على آفاق الثقافة العالمية، المتأثر بها، والمتفاعل معها، عصر الانفتاح المعرفي والترجمة المتطورة، عصر الحداثة في الفكر والفن والتقنيات المتطورة المعقّدة، لساير حركة هذا العصر، ولما أدان القصيدة العربية الرمزية، ولخرج عن بحوره الشعرية باعتباره عالماً رياضياً قادراً على الاستنباط، فهو استنبط البحور الشعرية

من الكمّ الشعري المتراكم في عصره، والعصور التي سبقته، فكيف يستطيع الشاعر سليمان العيسى إقناعنا، بأن القصيدة الرمزية المعاصرة يبابٌ يباب، وأن يحدد حركية الشعر المعاصر وثورته الفنية والجمالية برؤى القرن الثاني الهجري؟ ومن خلال حوار الشاعر مع الخليل بن أحمد، لا ينسى بأن يقدّم ذاته للخليل بأنه شاعر الالتزام بقضايا المضطَهَدين، ويبدو هذا التأكيد تقريرياً يفتقد الرمز فيه إلى عمقه الإيحائي والجمالي. يقول:

«أفتشُ عن طفلةٍ في الظلامِ
وأكتبُ عن جوعها الكافرِ
عن الطينِ في قريتي، عن شريدٍ
ينازعُ في الملجأ العاشرِ
ملايينُ لم نُعطهم في العَراء
سوى الذُلِّ والضجَّةِ العاقرِ
...
ملايينُ.. من بُؤْسِهم ريشتي
ومنهم صَدَى صوتي الثائرِ
هُمُ الشعرُ في عَصَبي، في دمي
هُمُ الهمُّ، هُمْ زَفْرةُ الزافرِ
لميلادهم قلتُ ما قلتُهُ
وبشَّرتُ بالألمِ الظافرِ
وعنهمْ حَمْلتُ إليكَ الشَكَاةَ،
فهل أنتَ يا سيدي عاذري؟»(92).

بعد أن ينتهي الشاعر من حواره مع الخليل يعود إلى شهرزاد في قصيدة بعنوان «عودة شهرزاد». يعود مادحاً جمالها الفتّان وحكاياتها الآسرة، طالباً منها لحظة أنس وصفاء على بساطها، حيث سحر الحكايات وحيث يتفجّر الشعر ينبوعاً أخضر أمام

جسدها المكلّل بالأغاني، وأمام سحر عينيها، وهنا يستسلم الشاعر بكليته أمام الحالة الجمالية هذه، وأمام حالة الشفافية والرومانسية هذه، هو مستعدٌ أن يقدّم كل ما في حقيبته وذاكرته. يقول:

«الشاعر: «في شبه توسل»
يا رَوْعةَ الليلِ، يا أسرارِ فتنتِهِ
ويا أساطيرهُ النَّشوى ورَيَّاهُ
عَلَى جمالِكِ فَتَّحنا محاجرَنا
ومن حكاياتكِ السُّمْرِ ارتشفناهُ
كَبِرْتُ يا حُلْوَةَ العينين في رَهَقي
....
أليسَ للمُجْهَدِ المكدودِ زاويةٌ
على بساطِكِ.. والدنيا زواياهُ؟
أنتِ التي نسجت لليلِ أجنحةً
وأعْطَتِ الجسّدَ الجوعانَ معناهُ
وبَرْعَمَ الشعرُ في نهدَيْكِ أُغنيةً
يقالُ: عَتَّقها في عُودِهِ اللهُ
وتُشْرِقينَ على صَحْرائِه غزلاً
حلواً فتغرقُ في عينيكِ صحراهُ
خُذِي صمتي.. خذي سَفَري..»(93).

لكنّ شهرزاد، ومن خلال فرضه عليها رؤيته الخاصة، وإجبارها لكي تكون وعياً وحالة ثورية، أو مرآة تنعكس بواسطتها الفكرة الشعرية التي يريد طرحها، ترفض ذلك، وتطلب منه أن يتمما معاً رحلتهما القاسية في سبيل الدفاع عن قضايا الجنس الإنساني ونصرة المظلومين. يقول:

«شهرزاد: «تأخذ بيده مرة أخرى»
هَيهاتَ!

هَيَّا.. نُتَمِّمْ ما بَدَأْناه!»(94).

والبداية هي بعث الحياة العربية من جديد، باعتبار شهرزاد ثائرة، مصلحة تحمل نفس الهموم التي يحملها الشاعر، كما يظهر في القصيدة السابقة «شهرزاد الجزيرة». وكما يظهر في بداية القصيدة هذه «عودة شهرزاد»، عندما تقول له شهرزاد بأنه شاعر الثورة والالتزام (95).

يشكّل الشاعر سليمان العيسى من شهرزاد قناعاً، و«يمثّل القناع شخصيّة تاريخية ـ في الغالب يختبئ الشاعر وراءها، ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائصَ العصر الحديث من خلالها، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية (...) في استخدام هذه الوسيلة»(96). إنّ القناع هو رمز تاريخي أو أسطوري، يكون إيجابياً في أعماله ومواقفه البطولية، حيث تختفي شخصية الشاعر وراءه، وإذا كان الشاعر سليمان العيسى يتقنّع بشخصية شهرزاد ليحاكم عصره، فإنّ هذا القناع قاصر هنا، ومفصول عن سياقه، وعن تجربته الأسطورية والتاريخية مع شهريار، وطاقات شهرزاد الرمزية هي طاقات مُستلبة ومهدورة، باعتبارها فاقدة للوعي الثوري، ولقدرتها الثورية على تشكيل مجتمع بديل، عن مجتمع شهريار ـ فهي لا تستطيع أن تكون قناعاً ثورياً، إلاّ إذا تشوَّه الوعي الشعري نفسه وارتدّ عن مفاهيمه الثورية عند الشاعر. قد تكون رمزاً عميق الإيحاء يشير إلى الاستلاب والاغتراب والسكونية، لكنها لن تكون قناعاً ثورياً، إلاّ إذا أُجبرت مكرهة على ذلك. وهي تُضطر لذلك عند الشاعر سليمان العيسى، فتبدو الرؤية الشعرية عنده لا تتجاوز الفكرة المنثورة، وحتى لو احتوت على غنائية شفيفة وهامسة، لكنّ هذه الغنائية لا تلامس إلاّ سطح الأشياء، دون أن تمسّ جوهرها العميق. وفي الشعر الإبداعي المعاصر تتجاوز الرؤية الشعرية السطح وتتخطاه إلى المعاني

الجوهرية العميقة. إن «الأدب العظيم ببساطة لغة مشحونة بالمعنى إلى الحدّ الأقصى»، على حد تعبير عزرا باوند(97).

وفي قصيدة أخرى بعنوان «**الرفيقة شهرزاد**»، يفتعلُ مدخلاً شعرياً طويلاً، يدخل فيه مع شهرزاد في حوار شعري، تأخذه فيه شهرزاد في نهاية القصيدة إلى خيمة الأصمعي، ولا تحمل شهرزاد في هذه القصيدة أية قيمة رمزية أو إيحائية، فهي مجرد دليل للشاعر إلى خيمة الأصمعي، وتتحدد وظيفتها في أن تقدّم الفكرة التي يريدها الشاعر دون أن تكون هذه الفكرة موحية أو عميقة في رمزها، حتى إن ها تفتقد إلى الرمز أصلاً، فالشاعر معجب بالأصمعي، وبدلاً من أن يقرر هذه الفكرة بنفسه، ينتشل شهرزاد عنوةً من حقلها المعرفي والأسطوري لتؤكّد له إعجابه هذا، ثم ينقله للقارئ نقلاً تقريرياً مباشراً. يفتتح الشاعر القصيدة بالفقرة النثرية الآتية: «شهرزاد: «مرة أخرى.. تقفز من موجة على الشاطئ. وهي تقهقه.. تقترب من الشاعر وهي تربط غدائر شعرها المبتل بمنديل أزرق.»»(98)، وبعد ذلك يدور حديث طويل، نأخذ منه المقطع الآتي:

«شهرزاد: ألم تتعبْ؟
الشاعر: خيالُكِ رِقَّةٌ ونَدَى
وشِعرٌ يزرعُ الصحراءَ أشجاراً وريّ صدَى
خَيالُكِ..
شهرزاد: لا تَضِعْ في الحُلْمِ كالأطفالْ
تَعالَ.. تَعالْ
هُنا في هذهِ الخيمة..
«تشير بيدها إلى خيمة قريبة»
سَنسمعُ بُلبلاً لم تَعرفِ البيداء
أحبَّ، ولا أرقَّ غِناءْ

هُنَا المطرُ الذي تشدو به الغيمةْ..»(99).

ويمكن للشاعر سليمان العيسى أن يقول عن الأصمعي إنه بلبل لم تعرف البيداء أرقَّ من غنائه دون أن يذكر شهرزاد أصلاً. يمكن أن تقرر الفكرة هذه أية شخصية سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، قد تكون عبلة أو ليلى، أو أية جارية، وليست شهرزاد هنا، إلا شكلاً لفظياً خالياً من أية دلالة أسطورية أو رمزية، ووظيفتها في فضاء التشكيل الشعري أن تقول إنها تحبّ الأصمعي كما الشاعر يحّبهُ:

«شهرزاد: «جادة»
أحِبُّ حديثه الصافي
أحِبُّ كلامَه.. بعضُ الكلامِ غِناء»(100).

والفكرة الثانية التي يريد الشاعر أن يقررها، وأن تكون شهرزاد مَسنداً حاملاً لها، هي فكرة عطاء الشعراء الإبداعي المتجدد وشكواهم المستمرة، وبحثهم الدائم عن الربيع، أكان هذا الربيع يشير إلى الحبّ أم إلى البعث والإخصاب، أم إلى الجمال، ولأن الشاعر سليمان العيسى يحبّ الأطفال ويكتب لهم منذ أكثر من ثلاثين سنة فإنه يُلْصِقُ بالفكرة السابقة حبَّه للأطفال، ونلاحظ أنّ فكرة حبّ الأطفال أتت لصقاً لفظياً، دون أن يكون لها علاقة بالفضاء الشعري، فبدت حشواً لا جدوى منه، ولا يقدّم شيئاً شعرياً جديداً. يقول الشاعر:

«تَعالَ.. تَعالَ
شبابٌ أنتُمُ الشعراء لا يَهْرَمْ
وبَحْثٌ عن ربيعِ الحبِّ لا يسأم
وصادِيةٌ من الشكوى
تَلُوبُ العمرَ.. لا تَرْوَى
تعالَ.. تعالَ

أُحِبُّ الشِعرَ والأطفال»(101).

ويؤكّد لها الشاعر فكرته التي قالتها قبل قليل، إنه يحبّ الأطفال، وأنّ العمر صحراء بلا طفولة. يقول:

«ألا ما أَضيعَ العُمرا
بغيرِ طُفُولةٍ يا شَهْرَزادُ
طفولةٍ سكرى!
ألا ما أفقرَ الدُّنيا!
ألا ما أحْزَنَ العُمرا!»(102).

والسؤال الذي يمكن أن يُطرحَ: أين الفضاءات الأسطورية الثرّة الدلالة، البعيدة الغور إنسانياً واجتماعياً، والتي كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة تشكّلها تشكيلاً سحرياً عجيباً. أين هي كشخصية مستلبة في علاقتها مع شهريار؟ أين طاقة التخيّل الموجودة في حكايات شهرزاد؟ أين كل هذه الفضاءات داخل النص الشعري عند سليمان عيسى؟ إنّ شهرزاد عند الشاعر سليمان العيسى ليست إلاّ سكرتيرة عصرية جداً معطّرة ومزيّنة بأفخر عطورات العصر، وتربط ضفائرها الجميلة بمنديل أزرق شفاف، وهي ذات سحرٍ وجاذبية، وابتسامة، ورحيق عذب شهيّ:

«شهرزاد:... ألم تقرَعْ علينا الباب؟
ألستَ الظامئَ الآتي إلى العُنقودْ
يريدُ رحيقَنا المرصودْ
ويحملُ في يديه الليلَ، والأشواق، والأكواب؟»(103).

وهي ذات جسد مثير شبقياً، سيطمع فيه الفرزدق لاحقاً في قصيدة أخرى بعنوان «في خيمة الأصمعي»، عندما يجتمعون هناك في خيمة الأصمعي: الشاعر وجرير والفرزدق وشهرزاد والأصمعي. يقول الشاعر معبّراً عن حالة الفرزدق عندما يشاهد شهرزاد:

«الفرزدق: « متمتماً »
يا جسداً لو مَلَكْتهُ يَدِي
نَقعْتُ منه غُلَّ حَرَّانَ صادْ»(104).

ومهمة هذه السكرتيرة الجميلة أن تحمل حقيبة جميلة مليئة بعشرات البطاقات، وكل بطاقة تحمل آراء وأفكار الشاعر الخاصة بالحياة والشعر والأطفال والثورة، كان قد شكّلها الشاعر مُسبقاً، وطلبَ من شهرزاد أن تصطحبها معها، ومن خلال رحلته الشعرية في ديوان « أغنية في جزيرة السندباد »، كلما لاحت له فكرة أو خاطرة، طلب من شهرزاد: أيتها الرفيقة شهرزاد أُخرجي البطاقة الفلانية، وتبدأ هي بقراءة البطاقات: بطاقة للأصمعي، بطاقة للخليل بن أحمد، بطاقة لإدانة القصيدة المعاصرة المرمَّزة، بطاقة للجمال، بطاقة لإدانة الفرزدق الشهواني، بطاقة للسفر والتعب والالتزام، وهكذا.. وآخرُ بطاقات هذه القصيدة «الرفيقة شهرزاد»، بطاقة حبٍ للأصمعي الراوي، المتفرّد في أخبار التاريخ والزمان. يقول:

«شهرازد.. هَيَّا تعالْ!
«تنطلقُ بالشاعر نحو الخيمة القريبة»
إلى زَميلي.. في حديثِ المساءْ
وفي يَنابيع الهوى والضَّياءْ
يَرْوي.. كأَنَّ العودَ في صوتهِ
يستيقظُ التاريخُ أَيَّانَ شاءْ
إلى زميلي.. كُلُّ أَيامِكُمْ (105)
وشعرِكُمْ قيثارةٌ في خِبَاءْ
تَعرِفُهُ.. تَرشُفِ من كوُبهِ
منذُ تعلَّمْتَ حروفَ الهِجَاءْ
إلى زَميلي..

الشاعر: شاعرٌ؟ أَيَّهُمْ
تَعنينَ؟

...

عندَ صديقي الأصمعي اللقاءْ»(106).

إنّ شهرازد حينما يقسرها الشاعر سليمان العيسى لتأكيد رؤيته، فإنّ طاقاتها الإيحائية والرمزية تُختزل، لتصبح إشارة أو لفظاً، لا علاقة لهما بأي مستوى من مستويات الرمز. سواء أكانت بعيدة أم قريبة. يغيب الرمز الأسطوري لتحضر المقولة المُسبقة، التي يسعى الشاعر لتأكيدها، حتى إن العلاقة بين الرمز والمقولة علاقة باهتة، غير موحية، لا رابط بينهما، إنها علاقة اللصق الجاهز، إذ يبقى هذا الرمز مجرد حامل للرؤية الشعرية التي يريد الشاعر طرحها، وفي بنيته العميقة قد يكون قادراً على حمل حمولات أخرى مغايرة، أكثر اقتراباً منه، ومن طبيعة قريبة إلى طبيعته الرمزية، لكنه عند الشاعر سليمان العيسى مفصول عن حقله وعن طبيعته، ليُزْرَعَ في حقل آخر، إنه كما شجرة الصفصاف التي تُجبَرُ على أن تُزْرع في الصحراء، في حين أنها اعتادت في طبيعتها، وفي تركيبتها النباتية العيشَ دائماً بجوار الغدران والأنهار. حتى إن شهرزاد نفسها تفقد قدرتها لأن تكون مقولة أسطورية تشير إلى ظواهر سلطوية أو إيديولوجية، لتصبح مقولة خاصة بالشاعر وحده، ولا علاقة لها بأي وعي جمعي. إنها وعي الشاعر نفسه. وهذه المقولة تصبح مباشرة، وربما تعود مباشرتها إلى كون الشعر عند سليمان العيسى إيديولوجيا وسلاحاً، وهو يؤكد وجود هذه الإيديولوجيا ذات الطرح المباشر من خلال مسيرته الشعرية، وأُثبِتُ الرأي الآتي للشاعر بالرغم من طوله، حتى يمكن بوساطته أن نفهم لماذا تغدو الشخصية الأسطورية عنده مجرد حاملة لرأي أو فكرة مسبقة. يقول:

«إنني خضت تجربة صعبة مرة وهي المباشرة الفنيّة، كنت دائماً أتألم، لأنني كنت دائماً اسخّر البيت، أقصي بعض أجنحته لكي أستخدمه كسلاح مباشر، لكي يصلَ إلى الجمهور، كنت شديد الحرص على أن أصلَ إلى الناس، الناس يهموننني كثيراً، الجمهور يهمني كثيراً، الألم الذي أعانيه أنا وأريد أن يحمله كل إنسان، هذا الألم القومي، إذا شئتم التسمية كنت أريد أن يشاركني به كل الناس وأن أشارك أنا كل الناس به. كانت القصيدة بالنسبة لي سلاحاً أدافع به عن وجودي المهدد كما قلت، لكن إلى أي حدٍ كانت فنيّة؟ ربما خسرت أشياء كثيرة من الفن في هذه المرحلة التي خضت فيها معركتي، قاتلت بسلاح الشعر، بالمباشرة الفنيّة اكتشفت أخيراً بعد تجربة عشرين أو ثلاثين عاماً أنها من أصعب ألوان الشعر، لكي تقول شعراً مباشراً عليك أن تكون متنبياً جديداً، (...) لكي تكتب شعراً مباشراً عليك أن تحمل موهبة المتنبي، أجنحة المتنبي وليس في ذلك وسع أي إنسان، فلا عجب أن تسقط تسع وتسعون بالمائة من القصائد المباشرة الآن لأنها هزيلة فقيرة لا هي شعر ولا هي مباشرة»(107).

وفي معظم الأحوال، يبقى الشعر المباشر شعراً تقريرياً مفتعلاً، ولا علاقة له بالموهبة العظيمة، وكلما كانت الموهبة الشعرية أكثر حضوراً ابتعد الشعر عن المباشرة التي يعتقد الشاعر سليمان العيسى أنها من معطيات الموهبة العظيمة. وبالمباشرة تُقْتَلُ طاقات الشعر التخيليّة والرمزية، ويصبح الشعر مجرد تقرير نثري، وتتحدد وظيفته في كونه حاملاً لمجموعة من الأفكار الإيديولوجية التي تبدو صارخةً في فضاء النصّ الشعري. يقول أدونيس(108): «أعتقد أن الشعر العظيم لا يمكن أن يكون مباشراً ولم يكن مباشراً في أي مرحلة من مراحل التاريخ. ما يمكن قوله هنا هو أن الشعر قد تناول قضايا مباشرة ولكن بطريقة

غير مباشرة. فالشعر هو دائماً غير مباشر لسبب واحد هو أنه دائماً يَحيدُ باللغة عما وضعت له أصلاً. بتعبير آخر، يمكن أن يتناول الشاعر قضايا واضحة ومباشرة لكنه يتناولها بأسلوب فني غير مباشر».

وآخر بطاقات شهرزاد في ديوان «أغنية في جزيرة السندباد»، قصيدة بعنوان «**أطفال الجزيرة**»، تخرجها شهرزاد مجسِّدة رغبة الشاعر في أن يكون شاعر الأطفال، بعد أن فقد ثقته بالكبار، إذ تكشّفت له حقيقة هؤلاء الكبار المؤلمة، وكعادته في قصائد الديوان يبدأ القصيدة بقطعة نثرية، يهيئ فيها شهرزاد لأن تتخذ موقفاً نفسياً من الفكرة التي سيمليها عليها، فيلصقها مرةً بذاته على الشاطئ لتبدأ القصيدة، ومرة بجرير والفرزدق والأصمعي، وفي هذه القصيدة تلتصق بالأطفال لترافقهم في أغانيهم ومن ثمّ يجبرها أن تردد ما يرددونه من مقولات فكرية. تبتدئ القصيدة بالقطعة النثرية الآتية: «شهرزاد والشاعر إلى جوار مجموعة من الأولاد بين الثامنة والعاشرة، بنين وبنات. الأولاد يغنون ويرقصون في ظلّ نخلة كبيرة من نخيل الشطّ غير شاعرين بأحد»(109)، ثم يردد الأطفال المقطوعة الآتية:

«مطرٌ أخضَرْ.. مطر أخضر
يملأُ هذا الرّملَ نخيلا
يمشي ظِلاً فيه ظليلا
في أيدينا، في أعيننا
يُولَدُ يحيا المطرُ الأخضرْ
...
آتٍ آتٍ نهرُ ضياءْ
يَغْسِلُ هذا الليلَ الدامي»(110).

ولكي تكون حاملة للفكرة التي يحملها الشاعر تقول:

«شهرزاد: ما أروعَ الأطفالْ!

ما أروعَ المطرْ!»(111).

وهو يعزّز هذه الفكرة بفكرة مساندة لها، وهي في كل الأحوال فكرة تقريرية مُسبقة الصُنع في خيال الشاعر:

«الشاعر: أقدامُهُمْ رَبيعْ

أصواتُهُم زَهَرْ.»(112).

وإذا كان «الشاعر يحيلُ بالمعهود على المأثور، وإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام»(113)، فإنّ المعهود عند الشاعر سليمان العيسى يكاد يكون غريباً عن المأثور في هذه القصيدة، ومفصولا عنه، فالعلاقة بين الأطفال وشهرزاد علاقة باهتة، ومن الصعب أن يدركوا ما العلاقة القائمة بين أشعارهم الغنائية عن المطر الأخضر والنخيل، وبين شهرزاد الأسطورة. وما دخولُ شهرزاد القسري على فضاء أغاني الأطفال إلا نتيجة لهاجس شعري عند الشاعر للإتّكاء على معطيات التراث والأساطير. وأمام هذا الهاجس لا تسهم الرموز الأسطورية في نمو الرؤية الشعرية وانطلاقها الإبداعي والجمالي، بل تحدُّ منها، لأنّ الرؤية مُجبَرةٌ على أن تحملَ هذه الحمولات اللفظية الأسطورية وهي غريبة عنها أو متنافرة معها. ويقرر الشاعر لشهرزاد أنّ الأطفال هم الأمل المستقبلي وهم وجه الوحدة المنشودة، والغيوم التي ستزرع الأرض حدائق وينابيع وخضرة بهيّة:

«الأولاد: «يواصلون الغناء»:

يَذهبُ جيلٌ، يأتي جيلُ

دِجْلةُ نحنُ ونحنُ النيلُ

والينبوع أبداً دافِقْ

نحن شموعْ
نحنُ حدائِقْ
بمحابرنا.. بدفاترنا
في أعيننا المطرُ الأخضرْ»(114).

وتسرعُ شهرزاد لتخرجَ البطاقة الآتية:

«شهرزاد: لو تَرْجعُ الأيامْ
يا شاعري بنا
طفليْنِ من أحلامْ
وبُرعُمَيْ سنا!»(115).

وهي نفس الفكرة المكرورة الرتيبة التي قالتها سابقاً، لكن بتغيير في شكل المفردة الشعرية. وإذا كان «الشعر الرمزي بالضرورة يكتنفه شيء من الغموض في تكوينه»(116)، فإنّ الظاهرة هذه غائبة من قصائد الشاعر التي وظّفت الرمز الأسطوري والتاريخي، ليصبح الغموض نفسه تقريراً إيديولوجيا، والرمز الأسطوري فيه ليس إلاّ لصقاً أو ترفاً لفظياً. وبعد أن قرّر الشاعر الفكرة السابقة «صنعُ المستقبل المشرق من قبل الأطفال»، فإنه وبعد لحظة صمت كما يقول، سيقرر فكرة أخرى وهي: لماذا سيكرس نفسه للكتابة للأطفال؟ إنه أحسَ بالخيبة من الكبار والتعامل معهم. وهو الذي يحمل في رأسه الشعر الثوري العملاق،

والأفكار العظيمة، الشعر المتفجّر بالغضب، والإيمان بالوحدة والثورة، ودعوة الكبار إلى تخطي واقعهم الأسود لكنهم ما سمعوه. لقد أعطى الكبار كل ما عنده من أفكار ثورية ملتهبة، لكنهم خذلوه، وتكّشفت الحقيقة مُرّةً قاسية عن خواء هؤلاء الكبار الثقافي والإنساني والحضاري، فنبذهم، وبالرغم من أنّ شهرزاد لم تشر إليه بالسؤال: لماذا هو يتوجه في هذه المرحلة بالكتابة إلى

الأطفال، إلاّ أنّه ألصقها لفظياً بفكرته وطلب منها ألاّ تعود إلى الحديث الدامي في خصوصية العلاقة بينه وبين الكبار. يقول:

«الشاعر: «بعد لحظة صمت»
كنتُ يا شهرزادُ أَحْمِلُ عملاقاً
برأسي وأمتطي إعصارا
كنتُ أُعطي الكبارَ ضوءَ عُيُوني
وتَعرَّوا.. فلم يكونوا كِبارا
...
لا تعُودي إلى الحديث الدامي!
كلُّ جيلي أَلقيتُهُ في جَحيمٍ
لم أُرِقْ دمعةً على أصنامي
أينَ أمْضي؟
وأينَ أَهرُبُ من يأسي،
وعاري، وثَورتي، وحُطامي؟
في رِكامِ الدّمارِ.. أشْرَقتِ الدرْبُ،
ورَفَّت أُغرودةُ الأطفالِ
وإذا الشاعر المحَطَّمُ طفْلٌ
ونشيدٌ، ورقصةً كالخيالِ»(117).

لقد وجدَ الشاعر الطريق الصحيح في الكتابة للأطفال، فما كان من شهرزاد إلاّ أن قررت فكرته وأكدّت صحتها.

« شهرزاد: قد وجدْتَ الطريق.. »(118).

وبدأت هي الأخرى تنشدُ شعراً للأطفال وتتمنى العودة إلى عالم الطفولة.

«شهرزاد: ما أروعَ الحياةْ
تُولدُ شلاَّل هوَى
في هذهِ الشِّفاهْ!

لو تَرْجعُ الدُّنيا بنا
لو ترجِعُ الحياة!»(119).

وكما كانت شهرزاد في الأسطورة مستلبةً أمام سطوة شهريار وبطشه مكرّسة نفسها لإرضائه، معزّزةً آراءه في الحياة السياسية ونظرته إلى العبيد والطبقات الدونية، فإنها أيضاً عند الشاعر سليمان العيسى مستلبةً لأفكاره الإيديولوجية المسبقة، وهي أمينة وفيّة، في نقلِ كل ما يمليه عليها من آراء. ونستغرب لماذا يلقي الشاعر جيله من الكبار إلى الجحيم، مع العلم أنّ هذا الجيل لم يكن أقلّ عطاء من الشاعر، بل كتب شعراً مثله، وحملَ القلم والبندقية وقاوم، ودخلَ السجونَ، وعانى الفقر والتشرد والجوع، والخذلان مثله، بل ربما أكثر منه، وإذا كانت الظروف السياسية والاقتصادية التي تعرض لها جيلُ الشاعر أقوى من قدرات هذا الجيل، وأشد شراسة واستبدادا، فماذا يفعل؟ . لقد قاومَ جيلُ الشاعر وأُحْبِطَ في نهاية المطاف مثله مثل كل الثورات المُجْهَضة في الواقع العربي المهزوم.

ولم يكن استخدام الشاعر للفظة شهرزاد في قصيدة «أطفال الجزيرة»، إلاّ متّكأً يتكئ عليه لإثبات المقولة التي تؤكد عمق تجربته الإنسانية والقومية، بالإضافة إلى إيمانه بالأطفال لأنهم وجه المستقبل المشرق، ومن هنا فإنّ الرمز الأسطوري عند الشاعر هو غاية وظيفية قبل أن يكون غاية جمالية إبداعية. والشاعر في نهاية القصيدة يلغي تجربة شهرزاد الحكائية الأسطورية والرمزية الغنيّة الدلالات في الليالي ليجبرها أن تكون طفلةً ترتدّ إلى عالم الطفولة وأغانيه:

«الشاعر: طِفْلَةٌ أنتِ..
وكوني ما شئتِ من أسماء
شهرزاد: لِنَعُدْ.. إنهم يُغِنُّون

ما زالوا يُغنُّون»(120).

إنّ شخصية شهرزاد الأسطورية عند الشاعر سليمان العيسى لا تسهم في جعل الشعر عنده بنية مضمونية مكثفة الدلالة، ولا تسهم في اقتصاد اللغة الشعرية، بل إنها ترهّلها وتحوّلها إلى لغة خطابة، مشحونة بالافتعال الثوري، إنها تكرر ذاتها بشكل نمطي، إذ تُصنعُ صناعةً، قبل أن تكون رؤية إبداعية. والصناعة هنا صناعة قصديّة هدفها إظهار الشاعر في دور الملتزم والمناضل والثوري المتفوق على زمانه وعصره وشعرائه، فوراء أعمال الشاعر سليمان العيسى «يكمن موقف إنساني واضح هو الغضب القومي. والغضب انفعال صارخ يكرر نفسه، ومن ثم فإنّ هذه الأشعار، تحمل نفساً واحداً يدلّ أيضاً على انسياق مع شتّى المناسبات. فثمة رؤية شعرية واحدة، تلوح في جميع الآفاق التي ترتادها صور هذا الشاعر (...) ولذا فإنّ الشعر بالنسبة إليه يبدو لأول وهلة وسيلة لا قضية.»(121).

إنّ ما تثيره الشخصية التراثية الأسطورية ـ شهرزاد ـ عند الشاعر سليمان العيسى قضايا عادية جداً وبالتالي تأتي أبعاد الشخصية أبعاداً مكرورة، وقريبة الدلالة، وتصبح حشواً لفظياً وتضميناً لصوقياً، لا أسطرة و«المقصود في ترسم الأساطير إضافة عمق تاريخي وبعد إنساني على الحادثة الموردة في القصيدة. هذا هو الفرق الأساسي بين «الأسطرة» وبين التضمين (...) فما كل ذكر لأوليس أسطورة ولا كل ذكر لتلماك رمز»(122)، حتى إننا إذا حذفنا شهرزاد من قصائد الشاعر سليمان العيسى فإنّ الرؤية الشعرية لن تتأثر كثيراً بهذا الحذف، ويمكن لهذه الرؤية أن تؤدي الوظيفة نفسها، سواء حُذفت شهرزاد أم بقيت.

إنّ توظيف شخصية شهرزاد عند الشاعر سليمان العيسى يفتقر إلى العمق الفني، إذ تبقى الأبعاد التي تشير إليها أبعاداً لا تلامس إلاّ سطح القصيدة، ولذا تأتي هذه الأبعاد تقريرية ومباشرة في طرحها ورؤيتها، ومع تقدم سليمان العيسى في تجربته الشعرية واستفادته من الشعر التراثي الكلاسيكي والمعاصر، والآداب الأخرى، وبخاصة الأدب الفرنسي، باعتباره مترجماً متميّزاً لهذا الأدب، لم تستطع أن تتخلص قصائده من هذه المباشرة، وربما يكون السبب في ذلك هو تقيّده بحرفية الالتزام، وهدر طاقاته الشعرية في هذه الإيديولوجيا الصارخة، ولو استطاع أن يتخلص من هذه الإيديولوجيا المباشرة جداً، ومن نزعة ذاتية عميقة تؤكد أنه شاعر مهم جداً، وموهوب جداً، لكانت أعماله الشعرية من أهم ما قِيلَ على الساحة العربية. ولكنه والحالة هذه يبقى شاعراً تقليدياً غير مجدّد، يظل يدور في فلك القصيدة العربية القديمة، وخطابيتها، وما تفرزه من ألوان الفخر والمديح والحماسة والتحريض والذاتية المتضخّمة. ولا أقصد بكونه تقليدياً أن ذلك ينطبق على النتاج الشعري الغزير للشاعر، بل أعني تحديداً القصائد التي وظّفت الرمز التاريخي والأسطوري، والتي تعرضتُ لبعضٍ منها في هذه الدراسة.

ويبقى الشاعر سليمان العيسى في مجمل أعماله شاعراً مهماً على الساحة العربية، ورائداً حقيقياً من رواد الشعر الثوري الملتزم بقضايا أمته المصيرية الكبرى. وسواء صرّحَ بذلك أم لم يصرّح فإنّ مجمل آرائه الشعرية والنقدية تؤكد بروز ظاهرة الالتزام هذه، كبنية رئيسة في إنتاجه الإبداعي.

6 ــ شهريار في ((عودة سدوم))

للشاعر خليل حاوي

يقول الشاعر خليل حاوي في قصيدة بعنوان: ((عودة سدوم)):

«عدت في عيني طوفان من البرقِ
ومن رعد الجبال الشاهقة،
عدت بالنار التي من أجلها
عرضت صدري عارياً للصاعقة،
جرفت ذاكرتي النار وأمسي
كل أمسي فيك يا نهر الرماد:
صلواتي سفر أيوب وحبي
دمع ليلى، خاتم من شهرزاد
فيك يا نهر الرماد
وليمت من مات بالنار
حملت النار للفندق، للبيت المخرّب
فيه أطمار أبي، عكّازه
ويضيء، البيت خفّاش مذهّب
دونه يخشع أهلي، اخوتي،
نسل السبايا
خلّفتهم غزوات الشرق والغرب لصوصاً وبغايا» (123).

عندما يعود الشاعر خليل حاوي وفي عينيه طوفان من البرق، فإنه يعود عودة الرائين، إذ تهبط عليه رؤيا الكشف من الجبال الشاهقة، حاملة بشائر الخلاص ليطهّر بها سدوم (124)، وهو رمز تاريخي وأسطوري يرد مراراً في أعمال خليل حاوي. وإذا

كان هذا الرمز يشير إلى هلاك القوم الفاسقين والناكلين والمتعبدين للأصنام (125)، في حقبة تاريخية ماضية، فإنه من خلال التوظيف المعاصر يشير إلى فضاءات المدن العربية، السوداء التي هي بحاجة إلى التطهير ليعود إليها نقاؤها وعلاقاتها الإنسانية الأخلاقية والنبيلة، والتطهير عند خليل حاوي يكون بالنار التي تحمل بذرة الخلاص الجديدة للبشرية، وبالتالي رؤيا الانبعاث الحضاري للمدن العربية الجدباء، وتتجلى وظيفة النار عند خليل حاوي في إبادة كل ما هو معكّر من أدران متراكمة في فضاءات المدن العربية ومن قيم بالية رثّة لا تزال تتراكم من أيام شهرزاد حتى التاريخ المعاصر. فرؤيا خليل حاوي هي رؤيا الأبطال الأسطوريين، الذين وقفوا مع بني الجنس الإنساني ضد الآلهة، والنار هنا تشير إلى نار بروميثيوس الذي سرقها لخدمة بني البشر. وتذكر الأساطير أن بروميثيوس:

«لم يكن إلها يتمتع بالحذق والبراعة، وإنما هو على الأرجح مبتكر لاحظ أنه لا يوجد بين المخلوقات كلها، مخلوق واحد قادر على اكتشاف قوى الطبيعة ودراستها واستخدامها والهيمنة على الكائنات الأخرى، وإقامة النظام والانسجام بينها، والاتصال بالآلهة عن طريق الفكر، والإحاطة بذكائه لا بالعالم المرئي فحسب، وإنما أيضاً بمبادئ الأشياء كلها وجوهرها، ومن ثم خلق الإنسان من طينة الأرض، وأعجبت منيرفا ببديع صنعه، فمنحته كل ما من شأنه أن يسهم في تحسين «هذا الإنسان». وقبِل بروميثيوس شاكراً منحة الآلهة، ولكنه أردف قائلا إنه لكي يختار ما يلائم المخلوق الذي أبدعه، لابد له من أن يرى بنفسه المناطق السماوية، فحملته منيرفا إلى السماء التي لم يرجع منها إلا بعد أن اختلس النار، ذلك العنصر الضروري لنشاط البشر، ليعطيها للإنسان. ويقال إن بروميثيوس أخذ تلك النار السماوية التي أتى

بها إلى الأرض. من مركبة الشمس، وأخفاها في داخل عصا مجوفة» (126).

هذه النار لن تطهر «سدوم» المعاصرة في قصيدة خليل حاوي فحسب، بل ستطهر الذاكرة والتاريخ أيضاً، تاريخ العبودية والهزيمة، وهي ستحرق الأمس السكوني الراضخ المستسلم للغيب والمآسي، والمصائب. الصابر على كل ألوان العسف والهوان، كصبر النبي أيوب أمام مصائبه التاريخية. ويعني الأمس في النص الشعري الماضي بإنسانه المخذول في حبه وتطلعاته، حيث لا جدوى من الحب، فبدلاً من أن يثمر عطاء وخصباً، فإنه يصبح بواراً باعتباره حباً محبطاً، مستسلماً للدموع والحسرات «وحبي دمع ليلي». ويأتي استخدام الرمز الأسطوري «شهرزاد» ليشكل بنية مساندة للفكرة الشعرية، وإذا كانت شهرزاد - في بعض المواقف والرؤى التي يطرحها خطاب القص في ألف ليلة وليلة - تكرس نفسها جارية مطيعة للسلطان شهريار، وبالتالي ترفض الثورة عليه، وتستكين لرغباته ونزواته، وتعمل على تكريس مفهوم السحرية والغيبية الاستسلامية والاتكالية، بواسطة خاتم «شبيك لبيك أنا بين يديك»، وبقية الموتيفات السحرية الأخرى التي تصنع العجائب دون أي جهد عقلي أو عملي، فإنها تصبح أيضاً داخل الرؤية الشعرية رمزاً للعطالة واللافعل اللذين تحكما في الماضي المستلب الذي ذكره الخطاب الشعري. من هنا فإن نار الرؤية الشعرية ستطهر هذا الماضي من كل الأفعال السكونية الإتكالية سواء أكان الماضي الخانع والمهزوم أمام مآسيه ومصائبه «سفر أيوب»، أم الماضي المحبط في توجهاته وتطلعاته، والمستسلم للخيبة والدموع والحسرات «دمع ليلى»، أم الماضي الملغى فيه فعل الثورة والرفض، والغارق في السحر والاستكانة «خاتم من شهرزاد».

إن «شهرزاد» الأسطورة تتساند مع الرمز الديني «أيوب»، ومع الرمز التراثي «ليلى المفجوعة في حبها»، لتصبح الفكرة الشعرية أشد إيحاء وبعداً في دلالتها الرمزية، ولتعمق الوعي الشعري بمأساة المدينة العربية المعاصرة المفجوعة في تطلعاتها، والمحكومة بماضٍ تلغى فيه كل تطلعات الذات صوب الثورة والفعل الحضاري، فكل رمز من الرموز السابقة مساند للآخر في مدلوله داخل فضاء النص الشعري: «ومعلوم أنه في الشعر، كما في النثر أيضاً، لا تبقى اللفظة منعزلة عما يجاورها من الألفاظ في الجملة. كما أن مجاورتها لغيرها من الألفاظ لا تبقيها هي والكلمات التي جاورتها ألفاظاً مجردة ومنعزلة عما أريد لها أن تحمله من معنى، أو من جملة من المعاني(127). وهذه النار البروميثيوسية ستحرق «عكازة الأب»، أي أنها ستحرق القديم بالنسبة للذات الشاعرة، وحتى لو كان هذا القديم أقرب الأشياء إليها، باعتباره رمزاً مستكيناً لظواهر الضعف والانكسار.

إن «خليل حاوي يسعى عبر الرموز المكثفة والشفافة إلى التعبير عن مكامن العطب والتخاذل في الوجود ليحل من دونها رموز القوة والخصب والفعل الفاعل والخلق وتلك الحرية التي لا يكون المرء إلا بها. وها أنه يبدو، الآن، غير حافل بأهله ولا بذويه ولا بصحبه ولا بأي أمر آخر» (128). وستحرق نار الرفض الشعرية «الخفاش المذهب» الذي يقدسه باحترام عميق الأهل والأخوة والأقارب وسكان سدوم المعاصرة. وهذا الخفاش يشير دلالياً إلى المصادفات الذهبية التي تؤمن بها الذهنية العربية من تعاويذ الحظ، وقدوم الفرص الذهبية بطريقة سحرية وأسطورية وغيبية، وقد أشارت إليه الفكرة الشعرية سابقا في «خاتم من شهرزاد». بحيث يصبح الواقع في «سدوم» المعاصرة - من خلال الرؤية الشعرية - واقعاً انهزامياً يعتمد على الحظ

والمصادفات والغيب، ويلغى منه الفعل بحركيته الخلاقة. وداخل فضاء هذا الواقع المنحط تتناسل السبايا والبغايا واللصوص، إنه واقع ألف ليلة وليلة، واقع الغزو والسطو، واقع تتلاقى فيه كل أخطاء الشرق وغاباته المظلمة، مع شهوات الغرب، ونزواته المتهتكة. واقع الوصيفات والجواري والإماء والخصيان الذين ذكرتهم شهرزاد في الليالي، والذين لا يزالون مستمرين في بنية الواقع المعاصر الذي تطمح الرؤيا الشعرية إلى حرقه وبعثه مشرقاً وإنسانياً.

إن «القصيدة تقدم ترجمة للعالم، إنها العالم خلال وقت ما. ومثلما أن لغة القصيدة واسطة رمزية مرنة تبرز فيها العناصر الذاتية والموضوعية ككل متكامل، فإن كل كلمة في القصيدة منطلق ممكن وتقاطع طرق رمزي يمكن من خلاله أن تنظر إلى القصيدة بأجمعها». (129). وقد كانت قصائد خليل حاوي عبر دواوينه الثلاثة: نهر الرماد، والناي والريح، وبيادر الجوع، ترجمة لواقع العالم العربي المعاصر في رماده واتكاليته ومآسيه، وكان اعتماد خليل حاوي على الرموز الدينية والأسطورية والتاريخية قادراً على إثارة مزيد من إشكاليات هذا العالم في سلبيتها، إذ تقاطعت هذه الرموز وتداخلت في فضاءات النصوص الشعرية عنده، وكانت تؤسس لهدف واحد بالرغم من تعدديتها، وهو إعادة تشكيل الحياة العربية المعاصرة نضرة مشرقة قوية وقادرة على تخطي ماضيها الأسود، وواقعها المحبط في كل توجهاته وآماله.

7 ــ حكاية المدينة الفضية

وشهرزاد وشهريار

في شعر أمل دنقل

ويوظف *الشاعر* **أمل دنقل** أسطورة شهرزاد وشهريار في قصيدة بعنوان: «**حكاية المدينة الفضية**». وهي القصيدة الوحيدة في كل أعماله التي تذكر هاتين الشخصيتين. وبالرغم من اتكائه الشديد على معطيات التراث الفرعوني أحياناً، والعربي الإسلامي أحياناً كثيرة، إلا أنه لم يستند كثيراً على ألف ليلة وليلة. وفي أعماله تبرز الرموز التاريخية والتراثية الأسطورية بشكل واضح، إذ لا يخلو عمل واحد منها، ابتداء من ديوانه «مقتل القمر»، مرورا بـ (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، و(تعليقاً على ما حدث)، و(العهد الآتي)، و(أقوال جديدة عن حرب البسوس)، حتى (أوراق الغرفة 8)، وهي مجمل أعماله الشعرية. وفي قصيدة» حكاية المدينة الفضية» تبرز الشخصيات الآتية: شهرزاد، شهريار، سليمان، بدر البدور، مسرور السياف، وهي شخصيات ذكرتها ألف ليلة وليلة.

تبتدئ القصيدة بملمح سندبادي خفيّ، إذ يغامر الشاعر السندباد طارقاً باب المدينة، لكنّه لا يحمل تجارة أو مالاً ولا جواهر ولا حريراً، إنّه صاحب قلم يفتح به مدينة مقفلة، طالباً ظلاً وفيئاً وأماناً وطمأنينة. يقول الشاعر:

«كنت لا أحمل إلاّ قلماً بين ضلوعي
كنت لا أحمل إلا.. قلمي.
في يدي: خمس مرايا

تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)
.. طارقاً باب المدينة:
- «افتحوا الباب»
فما ردّ الحرس
- «افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلاًّ..»
قيل: «كلاّ».» (130).

لكنّ المدينة العربية الغارقة في حمّى الاستهلاك والبيع والتجارة والتجهيل - ومن خلال الرؤية الشعرية - ترفض أصحاب الأقلام الذين يكتبون تاريخها المفجوع، ويصورون واقع طرقاتها القذرة. وعموماً تأخذ المدينة في الأدب العربي شعراً وقصّة ورواية ومسرحاً أهمية واضحة جدّاً، إذ تبدو فضاء أساسياً من فضاءات النصوص الأدبية، لكنها لا تبدو من خلال هذه النصوص فضاء جمالياً للحلم والفرح والحرية، بل تبدو عالماً قاتماً تشرّش فيه كل الأوبئة والأمراض ولوثات السلطة. يقول جبرا إبراهيم جبرا عن المدينة:

«المدينة العربية الجديدة، بكل ما فيها من متناقضات وتيارات وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرّد «قصبة» فيها دار للحكومة: إنها ملتقى سيول بشرية من الريف وشبه الريف. ملتقى الأجناس والطوائف والنحل. المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصر انصهاراً تاماً بعد. هل من موضوع أعظم من ذلك؟ في المدينة يشتدّ المحافظون محافظة والمتمردون تمرّداً. فيها سلطة القانون وسلطة الشرطي وسلطة المخبر الرهيبة. فيها صوت الله وصوت الشيطان يبثّان على نفس الموجة. المدينة هي ساحة الصراع على المستوى الفردي والمستوى الجماعي، فيها يصب التاريخ سيولاً من الحضارات المتعاكسة المتشابكة، ومنها تنطلق قوى الهدم والبناء إلى هدف

وغير هدف. المدينة مازالت تسحرني وتستحثّني على الكتابة وتصوير الشخصيات الناهشة المنهوشة فيها، كما تسحر البدوي القادم إليها من الصحراء لأول مرّة. ولكنني قد أبكي عليها، كما بكى المسيح على القدس، لأنني أريد لها الخصب والصحة، لا الجدب والمرض.» (131).

وعبر مرايا الشاعر السندباد المغامر، الداخلية والخارجية، التي تطمح إلى اكتشاف عالم المدينة، تنعكس صورة قاتمة لهذه المدينة وسكانها وقمامتها وكلابها. يقول أمل:

«يا طريق التل (حيث القبة الملساء
تبدو صنماً ضخماً تحدى المستحيلا)
يا طريق التل:
مازالت على جنبيك آلاف النفايات..
لسكان القباب المصمتة
من قمامات البقايا الميتة
وزجاجات خمور فارغة
وكلاب والغة
ورماد، وورق!
آه.. يا ذكرى الحنين المحترق
آه، كم كنا - كما كنت - نرش النور والشوق النبيلا
وتهدجنا غناءً..
وتهدجنا بكاءً..
وتهدجنا فضولا
ثم.. لم نلق من الحبِّ عدا: بابا بخيلا !!» (132).

وبعد هذا الملمح السندبادي، وهذه الصورة القاتمة للمدينة تبرز صورة أخرى للمدينة الحلم بشفافية نسائها، وحياة الرفاهية والدعة فيها، وسحر حكاياتها، وتظل المدينة هاجساً، وحلماً بالنسبة للذين

لا يملكون مقومات العيش فيها، ولا يخلو هذا الهاجس من دافع جنسي وانتقامي من نساء المدينة الأرستقراطيات، لكن هذا الهاجس يعود تحديداً إلى المكبوت السياسي القمعي وإلى المكبوت الاجتماعي الذي يحاصر الشاعر في أحلامه وحريته، ومن فضاء هذا الهاجس يبدو للسندباد الذي أراد أن يفتح المدينة بالعلم والمعرفة والقلم، أنه حصل على أجمل امرأة في المدينة، وأرفعها مكانة، إنها ملكة المدينة ذاتها، وهي الملكة بدور، أو شهرزاد نفسها، ويعتقد السندباد المعاصر أن هذه الملكة ستمنحه الأمان والطمأنينة والظل وسحر الليالي. إذ تقف العربة الملكية وتطلب منه الملكة بدور أو شهرزاد أن يصعد معها. يقول الشاعر:

«فرقعت في الصمت حولي عجلات المركبة»
- «أوقف الخيل»
أطلت:
- «من ترى أنت؟»
فأومأت مجيباً
قالت: «اصعد»..
- آه يا ذات العيون الطيبة
كل شيء يتنهد
كل شيء في دمي.. لا يتحدد
أنا لا أملك حتى كلمات الشكر.. ولّت!
- «أغريب؟»
قلت: ما عدت غريباً
بيتنا كان على ربوة نجمة
كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيراً
عن جبين يهب العمر تناهيد ورحمة
ورسمنا وجهك المعبود فوق المنزل

وعلى صدر الربيع المقبل
وتعشقناك: حزناً أرجوانياً أميرا
وتعشقناك: شعراً كستنائياً غزيرا
وتعشقناك: ثوباً جدلته الحور..
وعشقنا فيك: حتى خفّك المجلوب من وادي القمر!» (133).

من خلال المقطع السابق تتضح رؤية العشق واللهفة لاقتحام المدينة، ومعرفة خباياها وأسرار نسائها، ولا تتحدد الملكة بدر البدور أو شهرزاد بالجسد الأنثوي فقط، بل هي ترمز إلى المدينة كلها، بتناقضاتها وعلاقات طبقاتها وسلوك سلطتها، ويتوهج حلم الرؤية الشعرية عند الشاعر ليدخل في الفضاء الحميمي لشهرزاد، إذ تأخذه شهرزاد إلى قصرها الأسطوري الذي تتضاءل أمامه قصور النبي سليمان. وينزاح القصر هنا من حقله الأسطوري، ليصبح مشيراً إلى قصور الحكام وأبنائهم وبناتهم وزوجاتهم، وما وصلت إليه من بذخ وترف وثراء أسطوري، وهنا «ربما وجبت معاملة النص لا كموضوع مقدس (موضوع لفقه اللغة)، ولكن كفضاء لغوي وكمعبر لعدد لا متناه من الاستطرادات الممكنة. ينبغي الانطلاق إذن من عدد من النصوص لإبراز مجموعة من القواعد المعرفية التي تعمل فيها» (134). ومن خلال هذا العدد اللامتناهي من الاستطرادات يمكن أن نعتبر (بدر البدور) هنا أية امرأة سلطوية معاصرة سواء أكانت زوجة حاكم، أو أية امرأة أخرى تقف في أعلى سلم السلطة، ويمكن أن نعتبر قصرها إشارة رمزية إلى قصور المدن العربية التي تنتمي تحديداً إلى طبقات السلطة.

يقول الشاعر:

«وأشارت نحو قصر القبة الملساء
ثم استطردت:

إنه ملك أبي»!
عندما كان (سليمان) وليّا
لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب
قيل مكتوب على جدرانه الماسية الزرقاء..
أحلام شباب
قيل في الساحة نافورة خلد
وعلى الباب نقوش أثرية.
آه. يا حراسه.. هذا أنا!!
ارفعوا الأيدي وأدّوا لي التحية
ارفعوا المزلاج.. فالركب يسير
«يد مولاتي»..
ومدّت يدها (بدر البدور)
نصعد السلّم: يا معراج ما كنت نبيا!
أنا في البلور حولي في السنا: ألف أنا
فامضِ يا معراجنا نحو الجناح
وأعزفي يا جوقة الميلاد لحن الافتتاح!» (135)،

وفي قصر شهرزاد الأسطوري يعيش الحلم الشعري ليلة عابقة بفضاءات اللذة والخمور، ولا ينسى الشاعر أن يثبت في هذه الليلة رؤيته الإيديولوجية، إذ يصرّح أن ليالي السكر والعربدة، وموائد هذه الليالي وما يصرف فيها من أموال، مسروق من دماء الناس الذين يحلمون بالأمان والحب والسعادة، إذا ما دخلوا المدينة:

«ألف خيطٍ من دمانا.. يستبد»

واعتماد الشاعر على شخصيتي شهرزاد وشهريار هو «بمثابة خلفية للموقف الشعوري الذي يعبّر عنه الشاعر: وفي «مثل» هذه الصورة ينحلّ الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي. وإذا كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي

يرتبط في الوقت نفسه ارتباطاً شعورياً وثيقاً بتلك الواقعة الرمزية القديمة، فإنّ تعبيره عندئذ عن هذا الواقع إنّما يأخذ طابعاً رمزياً، لأنّه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصّة والواقعة الأسطورية العامة.» (136).

وتتضح هذه الحالة الإنسانية العامة من طبيعة العلاقة التخيلية بين المواطن المستلَبو السلطة السياسية، إذ يأمل هذا المواطن على مستوى الحلم أن تزول الفوارق بينه وبين التركيبة السلطوية، فهو في مستوى التخيل يصل إلى جسد الملكة «شهرزاد»، وخمورها، وفضاءاتها السحرية. يقول الشاعر:

«سكرت كاساتنا من خمر بابل
ألف خيطٍ في دمانا.. يستبد
- آه يا سيدتي: أنتِ مَلك..
أنا لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي..
فخذيه.. إنه أثمن ما عندي.. خذيه»
ومشت راحتها فوق جبيني،
هتفت بي: «شهريار»
«شهرازدي: اسكبي شهد الرحيق المتواصل
ثم قصي من حكاياك الجديدة
من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة
اسردي..»
- «لبيك يا مولاي.. قالوا..
ثم لم نملك قوانا
وعلى الجدران لوحات فريدة
لرغيفٍ.. وزجاجات من الخمر.. وراعٍ.. وقطيع!» (137).

ويصل الحلم ذروته حينما تدعو شهرزاد المواطن البسيط، المثقف والشاعر الذي تأخذه إلى قصرها بـ «شهريار». وماذا يملك هذا المواطن الذي يعتقد أن المدينة واحة طمأنينة وأمان؟ ماذا يملك إلا وعيه الثقافي وقصائده الشعرية التي يظن أنه سيفتتح بها المدينة الحديدية المقفلة وقببها الملساء، التي تشير إلى الأفكار الجامدة المحنطة، وإذ تكون المدينة كالقبة، فإن هذا يعني أنها محصنة ضد كل وافد جديد من ثقافة أو فكر أو وعي حضاري.

إن الشاعر لا يملك إلا قصائده ووعيه وفكره وها هو يقدمها إلى ملكة هذه المدينة: **«أنا لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي... فخذيه.. إنه أثمن ما عندي.. خذيه».**

ويظن أنه حقق بهذا القلم أي بوعيه الثقافي حالة الأمان المنشودة، لكنه يُفاجأ في الصباح بعد تلك الليلة الهانئة في قصر شهرزاد، أنها تطلب من السياف أن يأخذ هذا المواطن ويقطع رأسه عقوبة له لأنه تجرّأ ودق باب المدينة الموصد، وطلب الأمان في ظل سلطتها. وتتجلى تقنية الرمز الأسطوري عند أمل دنقل في أنه يبدل الحادثة القصصية في ألف ليلة وليلة، فشهريار هو الذي كان يقتل كل يوم مواطنة من نساء مدينته بعد أن يقضي لذته معها، أما في القصيدة فإن شهرزاد هي التي تقتل مواطناً بسيطاً ومثقفاً ومبدعاً بعد أن تسقيه من خمورها وجسدها، فسلوك السلطة في بنيته العميقة ذو توجه واحد سواء أكان ذكوريا أم أنثويا. ومن يقرأ الليالي جيداً سيلاحظ أن سلوك زوجات السلاطين ونساء السلطة بصفة عامة هو سلوك عدواني ومتعطش للدماء، ولا يتوانى عن القتل لأي سبب كان، إذ كانت هاته النسوة تفتك بالعبيد والخدم. فالملكة بدور في الليالي الأسطورية، والتي استفادت منها الرؤية الشعرية في هذه القصيدة ووظفتها تحت اسم: بدر البدور وشهرزاد، مشهورة من خلال المتن الحكائي في ألف ليلة وليلة

بشراهتها للقتل، فقد كانت تريد أن تقتل ابن زوجها الأمير الأسعد لأنه رفض أن يكون عشيقاً لها باعتبارها زوجة لأبيه الملك قمر الزمان، وقد قتلت قهرمانتها لمجرد أن القهرمانة أكدت أنها لم تشاهد غلاماً جميلاً دخل القصر، فأجابتها بدور: «يا خائنة تكذبين علي وتقولين ما كان أحد بائتاً عندك وتحلفين لي بالله باطل، فقالت القهرمانة والله ما كذبت عليك، ولا حلفت باطلاً، فاغتاظت منها الملكة بدور، وسحبت سيفاً كان عندها وضربت القهرمانة فقتلتها» (138)، ونقرأ في الليالي كيف أن السيدة دنيا البرمكي أخت جعفر البرمكي وزير الخليفة هارون الرشيد أمرت بقتل زوجها محمد بن علي الجوهري لأنه غاب عنها في لحظة تريد فيها دنيا أن تحقق تواصلا جسديا معه، ولو لا شفاعة جواريها ووصيفاتها به لما نجا من القتل، عندئذ تكتفي بجلده جلداً وحشياً يبقى شاهداً أبدياً على جسده لأنه خرج من المنزل، ثم تطلقه بعد ذلك (139). وبدر البدور أو شهرزاد المعاصرة، أو المدينة العربية المعاصرة هي الأخرى تستلذ بمرأى القتل، وبدلاً من أن تمنح هذه المدينة الوعي الشعري والثقافي الأمان والحرية، فإنه ما إن يلوح الصباح حتى تأمر سيدة المدينة السياف بقتل صاحب هذا الوعي.

يقول الشاعر:

««قد أتى الصبح.. فقم»
شدني السياف من أشهى حلم
حاملاً أمر الأميرة
- «أنا يا مسرور معشوق الأميرة
ليلة واحدة تُقضى.. بدم؟!
يا ترى من كان فينا شهريار؟!
أنا يا مسرور..»
مسرور على الباب: رخام

- «أنا يا مسرور لم أسعد من الدنيا بفرحة
أنا لم أبلغ سوى عشرين عام
خذ ثيابي.. خذ مراياي المنيرة..». (140).

ويستنكر السندباد المعاصر الذي يدخل المدينة حاملاً سلاح الوعي والفكر، كيف أن مسروراً السياف سيقتله، - أي يقتل الوعي المعرفي - وهو قبل ساعات قليلة كان شهرياراً متوجاً بالمعرفة على عرش الملكة، أي أن الرؤية الشعرية تطمح إلى أن يكون الوعي المعرفي الذي يشير إليه القلم، هو السيد الحقيقي المتوج في المدينة بدلاً من شهريار، وبالتالي تصبح السلطة هي سلطة المعرفة بدلاً من سلطة البطش، ولكنّ هذه الرؤية ستفاجأ بالحقيقة المرّة، فالمدن المعاصرة تقف جداراً حصيناً ضد الوعي كبنية ثقافية ومعرفية، والسلط فيها ترفضه باعتباره فعلاً تثويرياً يعمل على هدم ما بنته من تكلّس وقمع وجمود، فيبدو الجدار شاهقاً صلداً، ويقف عائقاً في وجه المعرفة، ويبقى المثقفون وحملة الأقلام طيلة حياتهم يجاهدون حتى يثقبوا ثغرة في هذا الجدار ليمر النور منها إلى أبناء هذه المدن.

يقول الشاعر:

«آه.. ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق!
ربما ننفق كل العمر كي ننقب ثغره
ليمر النور للأجيال.. مرّة!
.....
ربما لو لم يكن هذا الجدار:
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!» (141)

هي المدن السوداء التي تقتل كل المواهب وأصحاب الأقلام والآراء الحرة فيها. ويشير الدكتور عبد العزيز المقالح إلى بعض

مما عاناه الشاعر أمل دنقل داخل جدران هذه المدن المليئة بمحاكم التفتيش قائلا: «وبعد أن طهرت آلام المرض العنيف روح الشاعر الكبير وجسده الهزيل، وعندما رحل إلى جوار ربه الغفور الرحيم لا أشك في أنه قد غفر لخصومه من أنصار محاكم التفتيش ودعاة التكفير، ولكن هل اعتذر له هؤلاء هل حاولوا أن يستغفروا لذنبهم الكبير، ذنب اتهام المبدعين وذنب قتل المواهب؟(142).

ويبدّل الشاعر أمل دنقل من الفكرة الأسطورية والتاريخية حينما يوظفها في القصيدة، فإذا كانت ليالي ألف ليلة وليلة تؤكّد أن مسروراً سياف الخليفة هارون الرشيد لا يخالف للخليفة أمراً، بل يقتل كل الذين أصدر الخليفة عليهم حكماً بالقتل، فإن مسروراً داخل القصيدة الشعرية يعفو عن صاحب القلم ويترك له فرصة لأن يهرب ولا يعود أبدا إلى المدينة: «حسنا، فاهرب من الباب الذي في آخر الممشى ولا ترجع هنا»(143).

وفكرة العفو عند الجلادين في ألف ليلة وليلة هي واردة أيضاً، لكنها ليست عفواً عن الثائرين على السلطان، والناشرين بذور الوعي والتحريض ضده، بل إن العفو تحديداً يقع على المقرّبين من الجلاد نفسه، إذ يعمل على تهريب هؤلاء المدانين خارج أسوار القصر، شرط ألا يعودوا إلى المدينة، ولا يقوم الجلاد بتهريب هؤلاء المدانين، إلا إذا تأكد أنهم تعرضوا لمكيدة وأنهم أبرياء، أو قدموا رشوة كبيرة لهذا الجلاد.

وتنتهي القصيدة ليُطرد صاحب القلم أو حامل الوعي الثقافي والتنويري خارج المدينة المعاصرة المسطّحة الرافضة لحركات التغيير والتجديد، ليعود إلى حالة الحزن والضياع، متشرداً خارج أسوارها المحاطة بالنفايات والكلاب الوالغة، فاقداً كل آماله فيها، بعد أن كانت قائمة في ذهنه كحالة حضارية يمكن أن يحقق فيها

الأمان والحرية والطمأنينة. يقول الشاعر: **«يا طريق التل حيث القبة الملساء.. خلفي**

حيث ما زالت على جنبيك آلاف النفايات..

لسكان المدينة:

الكلاب الوالغة..

وزجاجات الخمور الفارغة..

وأنا.. أحمل أقدامي الحزينة !!» (144).

ويخرج الشاعر من المدينة التي لا تمثّل له إلا كومة من النفايات، وسلطات تحتقر العلم والمعرفة، وتمجّد القتل والجهل، والسطوة. وعموماً يبقى الشاعر الحديث حاقداً على المدينة لأنه لم يرَ فيها «سوى علّة للمفاسد الاجتماعية بما فيها من عادات مستهجنة

وخلاعة تؤدي إلى انسحاق الرجولة، وبما فيها من محرمات وموبقات كالمسكر والقمار التي غالباً ما تؤدي إلى الانتحار والإفلاس. وهذه الأمور جميعاً تجسيد لموت الإنسان وتفريغه من أصالته.»(145).

ولا يكتفي الشاعر أمل دنقل بإدانة مدينته المعاصرة، بل تقف أشعاره من خلال تركيزه الشديد على الرمز التاريخي والأسطوري شاهد إدانة وتعرية للمجتمعات العربية بهزائمها وانتكاساتها ماضياً وحاضراً، ولذا فإن الرمز عنده يخرج من حقله الماضوي ليشير إلى حالة معاصرة تتعلق بوضع اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي يرفضه الشاعر باعتباره وضعاً مشوهاً لا إنسانياً. إن شعر أمل دنقل «يعتبر شاهداً حياً صادقاً على عقدين.. عقد الستينات.. وعقد السبعينات.. سنوات التفسخ والاهتراء الاجتماعي والسياسي في الأمة العربية، وهو شعر عفّ، وعلا على الهبوط إلى مشاركة جوقات الاستجداء.. والاستثمار..

واحناء الرؤوس وإراقة ماء الحنايا والوجوه. وهو شعر ينتصر للقيم الإنسانية وللحرية.. حيث يمتد كيان الفرد إلى الوطن.. ويمتد كيان الوطن إلى المجتمع الإنساني العام. وهو شعر «التراث العربي والإسلامي». بل شعر «التراث الإنساني».. استرفده أمل، وجعل منه عصارة حية.. تسري في أعطاف قصيدة بمفاهيم جديدة، ودلالات عصرية متوهجة. (146).

8 ـ شهريار والرجل الشرقي المعاصر في شعر سعاد الصباح

وآخذ نموذجاً شعرياً آخر وظّف أسطورة شهريار، وهو ديوان «في البدء كانت الأنثى» للشاعرة الكويتية الدكتورة سعاد الصباح، إذ تشير الشاعرة إشارات سريعة في هذا الديوان إلى شخصية شهريار، وارتباطاتها البنيوية بشخصية الرجل الشرقي المعاصر، لكن لا يهمها من هذه الإشارات أن تدخل مستوى الرمز أو الأسطورة. فالقصيدة عند الشاعرة سعاد الصباح، بشفافية أفكارها ووضوحها وتوجهها صوب تأكيد ظاهرة الحب والصداقة، واللقاء الحضاري الفكري والإنساني بين الرجل والمرأة، لا تثقل بنيتها الفنية بالدلالات المبهمة أو الغامضة، لأن فضاء القصيدة اللغوي الواضح، ومدلول هذا الفضاء لا يتآلف وطبيعة مستويات الترميز العميقة وإيحاءاتها البعيدة، ولذا تأتي أسماء الشخوص الأسطورية والتاريخية في القصيدة لا تحمل خصيصة الرمز بدلالاته العميقة أو الإشارية الغامضة.

في القصيدة المعنونة بـ «كن صديقي»، تحلم الرؤية الشعرية بصديق شفيف رومانسي ومتحضّر يحب الشعر ويقرؤه، ويحاور المرأة حواراً حضارياً ونديّاً إنسانيا، ويهتم بطاقات عقلها الفكرية والإبداعية قبل اهتمامه بجسدها وأساورها وزينتها، وهنا يدين الخطاب الشعري الرجل الشرقي الذي لا يرى في المرأة إلا ظاهرة جسدية شكلية وزخرفية وجمالية، فهو لا يرى إلا عيناً ساحرة ومعصماً جميلاً محاطا بالأساور، في حين إنه يهمل بنيتها الثقافية والعقلية، هذا الرجل الشرقي المعاصر لا يزال يحمل في

أعماقه القصيّة نزعة مرضية شهريارية، تشير إليها بعبارة « شيء من بقايا شهريار » في المقطع الشعري الآتي:

«كن صديقي..
كن صديقي.
إنني أحتاج أحياناً لأن أمشي على العشب معك..
وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشعر معك.
وأنا - كامرأة - يسعدني أن أسمعك..
فلماذا - أيها الشرقي - تهتم بشكلي؟
ولماذا تبصر الكحل بعينيّ..
ولا تبصر عقلي؟
إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحوار.
فلماذا لا ترى في معصمي إلاّ السوار؟
ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار؟». (147).

ويصبح هذا الرجل الشرقي الشهرياري المعاصر في قصيدة أخرى رجلاً بغيضاً أسود القلب يمارس فنون القتل، وتطلق عليه الشاعرة اسم هولاكو، بعد أن عجزت الرؤية الشعرية عن ترويضه وجعله صديقاً حضارياً عقلانياً يحترم شاعرية المرأة وإنسانيتها، ويقدّر طاقاتها العقلية، ولأن الفكرة الشعرية عند الشاعرة سعاد الصباح لا تميل إلى الغموض، بل تنفر منه، و لا يهمها أن تكون مرمّزة وبعيدة الإيحاء، فإن الشخصية الأسطورية أو التاريخية تبقى مجرد إشارة إلى الشخصية المعاصرة، لأنهما يشتركان معاً في سلوكهما غير الحضاري، السلوك الذي يرفض الشعر والثقافة وطاقات الفكر، ليؤسس بدلاً منها قسوة وسادية وعدوانية، تقول الشاعرة في قصيدة بعنوان **رجل تحت الصفر**:

«يا هولاكو هذا العصر..

ارفع عني سيف القهر.
إنك رجل سوداوي..
عدواني...
لست تفرق بين دماي
وبين نقاط الحبر..
يا هولاكو..
ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب،
ولا أشياء الفكر.
أنت تحب ثبات البرّ،
وإني أشرس من أسماك البحر
أنت تمارس فن القتل،
وإني أتقن فن الصبر..
يا هولاكو الأول..
يا هولاكو الثاني..
يا هولاكو التاسع والتسعين
لن تدخلني بيت الطاعة،
فأنا امرأة..
تنفر من أفعال النهي..
وتنفر من أفعال الأمر.
لا تتحدث عن إحساسك نحوي.
إنك آخر مخلوق يتعاطى الشعر.» (148).

وفي قصيدة أخرى بعنوان: **ماذا يبقى منك؟**، تشير الشاعرة إلى الطباع الوحشية في الرجل الشهرياري الشرقي، هذا الرجل الذي يحمل في أعماقه بقايا طفل طائش، وهو الرجل الذي وصفته

سابقاً بأن بقايا شهريار لا تزال كامنة في أعماقه، تقول قصيدة ماذا يبقى منك:

«لست أفكر في تغييرك أبداً..
لو غيرت طبائعك الوحشية
ماذا يبقى منك؟
لست أفكر في تأديبك..
أو تهذيبك..
لو هذّبت الطفل الطائش فيك..
فماذا يبقى منك؟» (149)

هذا الرجل المعاصر لا يزال يعيش بعقلية أجداده القديمة، التي هي جزء موروث ومؤسَس على نزعات شهريارية سلطوية، سواء أكانت أسطورية أم تاريخية، إنها نزعات التملّك والسيادة، والتعددية الجنسية، والنرجسية التاريخية، على حد تعبير الشاعرة، هذه النزعات التي تحكّمت في بنية المجتمعات السلطوية ذات النظام البطريريكي وعبر تسلسلها التاريخي، تقول في قصيدة بعنوان «**إلى روبوت عربي عاشق**»:

«مشكلتك الكبرى، يا صديقي أنك تختزن في ذاكرتك
كل الأفكار السلفيّة
وكل الكلمات المأثورة
وكل ما ورثته عن أجدادك
من نزعات التملك..
والسيـــــادة..
والتعددية النسائية.». (150).

وتتأزم حالة المرض النرجسي عند الرجل الشهرياري الشرقي لتصبح ورماً خبيثاً من الأنانية المفرطة، التي تجعله يعتقد نفسه أنه محور الكون، إذ يلغي كل ما حوله، فتتضخم الأنا الفردية عنده

لتلغي كل الوعي الجمعي أو الآخر، فحتى المرأة الأليفة الحميمة التي يراقصها يغيّبها ليرقص وحيداً مع ذاته المتورمة، تقول الشاعرة في نفس القصيدة:

«مشكلتك الكبرى أنك لا تتخلى عن شعرة واحدة
من نرجسيتك التاريخية
فأنت تدعو النساء إلى الرقص
ولا تدور إلا على نفسك
وتنام مع المحترفات
ولا تنام إلا مع نفسك». (151).

ولقد حوّلت بنية الاستبداد والتعسف والأنانية هذا الرجل الشهرياري إلى كتلة جامدة مصفّحة ضد كل ما هو جمالي وإنساني، إذ أقفل قلبه وعقله، وأطفأ مشاعره الإنسانية تجاه الحب والحنان والشعر، وعاش منغلقاً على نفسه وقيمه وتقاليده، عدواً للحرية والفرح والجمال:

«مشكلتك الكبرى
أنك مصفح ضد الحب
وضد الشعر
وضد الحنان
وأنك لم تفتح - منذ عرفتك -
نافذة واحدة لدخول الشمس
ودخول العصافير». (152).

وبالرغم من أن هذا الرجل الشرقي - الذي تعمل الرؤية الشعرية على تعرية تناقضاته - يعيش عصر السرعة المذهلة والتقنيات الحديثة المتطورة جداً، فإنه لا يتخلى عن ناقته ومفاهيم قبيلته البدوية المتخلفة، تقول الشاعرة في نفس القصيدة:

«مشكلتك الكبرى

أنك لا تزال إقطاعياً
في العصور الماركسية..
ولا تزال قبلياً..
في العصور الليبرالية.
ولا تزال ممسكاً بناقتك
في عصر حرب النجوم..» (153).

إنه يعيش على مستوى البنية الذهنية زماناً أسطورياً - زمن ألف ليلة وليلة - ويصبح هذا الزمان الأسطوري حقلاً مرجعياً لأفكاره وتصوراته حول طبيعة الحياة والحب، إنه الرجل الجامد الفاقد لعواطفه ومشاعره الجمالية، الرجل الذي تطلق عليه الشاعرة اسم كمبيوتر، تقول:

«مشكلتك الكبرى
أن جميع معلوماتك عن الحب
مأخوذة من كتاب ألف ليلة وليلة.
فاحتفظ بذاكرتك المعدنية كما تريد..
فإن آخر اهتماماتي
أن يحبني (كمبيوتر)..» (154).

إن وضوح الفكرة الشعرية عند الشاعرة سعاد الصباح، واعتمادها على الصور القريبة الواضحة الدلالة، جعل الشخصية الأسطورية أو التاريخية قريبة المعنى وقريبة الإيحاء، وهي تحديداً لا تحمل صفة الرمز إذا أخذنا بتعريف هنري دي ريجنيير للرمز، حين يقول: «إنه المقارنة بين المجرد والملموس، حيث أن أحد طرفي المقارنة يشار إليه فقط دون أن يُذكر مباشرة... إن الرمز هكذا يقف وحده أمام القارئ الذي يعطي القليل أو لا يعطي أية إشارة عن الشيء المرموز إليه.» **(155)**. لكن طرفي المقارنة عند الشاعرة سعاد الصباح مذكوران بشكل مباشر

وصريح، ولذا لا تأخذ هذه المقارنة صفة الرمزية، فالشخصية الأسطورية شهريار، أو التاريخية هولاكو، تبدوان، إشارياً، واضحتين جداً لأنهما تشيران معاً إشارة قريبة إلى الرجل الشرقي المعاصر، هذا الرجل الذي أحبته الشاعرة بكل جوارحها في قصائد أخرى كثيرة في دواوين أخرى لها، لكنها كما يبدو اكتشفت مؤخراً أنه لا يستحق الحب لأنه أناني واستبدادي ولا يحب إلا ذاته، وهو كالخذروف الذي يدور حول نفسه.

9 ــ كمال عبد الرحمن

و(خطاب إلى شهرزاد)

ويكتب الشاعر **كمال عبد الرحمن** قصيدة بعنوان «خطاب إلى شهرزاد». لا تبدو فيها شهرزاد بنية أسطورية أو رمزية تشير إلى حقل تاريخي أو أسطوري، يرتبط بدلالات قريبة من الواقع المعاصر، بل تعتبر مدخلاً لقصيدة تشير إلى حالات عشق وهوى رومانسي مع امرأة معاصرة يطلق عليها الشاعر اسم شهرزاد، وليس لهذه المرأة المعاصرة من حقول مرجعية أسطورية تتعلق بشخصية شهرزاد الأسطورية إلا مستواها اللفظي فقط، وكونها امرأة غنية كشهرزاد. وإذا كانت شهرزاد الأسطورة امرأة تابعة منقادة لشهريار، ولا إرادة لها أمام رغباته، لأنها مجبرة على أن تمنحه الحب والحكايات متى شاء، فإن المرأة المعاصرة التي يحبها الشاعر امرأة متفوقة عليه مركزاً وطبقة، وهو أسير لحالات عشق عميقة يحسها نحوها، يقول الشاعر:

لست بشهريار...
ستدركين أبداً بأنني لا أملك الآن سوى هواي...! (156).
وما احتويت منذ مولدي
سيفاً ولا جارية...
ولا اعتصمت بالقصور والرياش.
ولا ملكت مركباً يموج في باطنه الياقوت والذهب...!
ولا انتصرت للغني ضد عبده...!
لست سوى عاشق روح هاجرت...
صوب الولايات التي قد آمنت بالعشق قبل موتها ...
فارتفعت في سوحها...

رايات أهل الأرض حين يعشقون...!» (157)

إن هذا المواطن البسيط الذي يحب امرأة أرفع منه مالاً ومكانة طبقية، يتقدم بخطابه فارداً كل أوراقه، طالباً حباً وظلاً منها، بالرغم من أنه يفتقد إلى الملكية والقوة، فلا سيف ولا جارية له، وينتمي منذ ساعة ميلاده إلى فضاء اجتماعي يتحدد بالطبقة الفقيرة التي لا تعرف القصور الوثيرة، وهو يفتقد إلى أي شكل من أشكال الثراء، أو إلى أي احتمال أن يكون ثرياً يوماً ما، لأنه لن يكون يوماً ما سندباداً يملك «مركباً يموج في باطنه الياقوت والذهب...!». وإذا كان مستلباً أمام هذه المرأة المهيبة الثرية، فإنه لم يفقد حسه الجمالي والإنساني، إذ لم يقف مع غني ضد فقير، بل وعى حقيقة التباين الطبقي. وكونه لا يملك ما يجعله في طبقتها، لم يمنعه من أن يغامر في عشقها، طالما أنه يملك شفافية الروح العاشقة التي تهاجر إلى كل مكان، وتظل مؤمنة بالعشق كقيمة جمالية، وقد يبتعد مفهوم العشق هنا عن دلالته القريبة، ليكون عشقاً لكل مفاهيم الحق والخير والحرية، وقد تشير الولايات التي تؤمن بالعشق إلى فضاءات بعيدة يتحقق فيها كل ما تصبو إليه الروح. وتبلغ حالات العشق بالشاعر أوجها ليتحدد إبحاره وحركته داخل فضاء مكاني يمتد من عينيها ولينتهي بعينيها.

وهنا تصبح هذه المرأة قضية كليّة بالنسبة إليه، فهي الأميرة التي من أجلها يصرخ في سكان الأرض منبّهاً إلى أهميتها، وعندما لا يصل إليها بالرغم من عشقه الراعف لها. فإنه يطلب من هؤلاء السكان أن يوصلوا خطاب حبه إليها. يقول الشاعر:

«ستدركين أبداً أيتها الأميرة...
بأنني موزَّع ما بين عينيك وعينيك...!!
أبحر في يسرهما.. كيما أرى جنوني القديم.

أطوف حول قصرك الناهض من مراراتي..
أصرخ يا أهل الأرض... وسّعوا المدى
أميرتي آتية لا ريب... !
وطيّبوا الدروب بالروائح الزكية...
وأطلقوني عاشقاً من شرفة الحياة.
وأوصلوا وصيتي بسرّ هذا الخطاب... !!» (158).

ويمكننا أن نتساءل: هل يتحدد مدلول الأميرة هنا، بكونه يشير إلى مجرد امرأة غنية ومتفوقة وتملك صفات خاصة تتفوق بها على بني جنسها من النساء، يحبها الشاعر، ومن شدة ولهه بها يسميها أميرة، أو يشير إلى رؤية شمولية أكبر من ذلك، تتعلق بقضية كبرى في الحياة. يبدو أن الاحتمالين قائمان هنا، «إن العمل المعين يستعمل في آن عدة أنماط من علاقات وحداته فيما بينها، وهو تبعاً لذلك يخضع إلى عدة أنظمة.» **(159)**، والعمل الشعري هو أكثر الأعمال الأدبية التي تستعمل عدة أنماط من الإيحاءات والدلالات المتباينة التي تنمو داخل حقول معرفية جد مختلفة، وهذه الحقول بدورها تفرز رؤى مغايرة، ومن ميزة النص الشعري الحديث أنه لا يخضع لتفسير نهائي، بل يظل أي تفسير له ناقصاً، وقابلاً لأن يعارض بتفسير جديد قد يتباين معه، وقد يلغيه نهائياً، « إن النص الأدبي لا يمثّل بنية لغوية متسقة منطقياً، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل (تركيبة) لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتعج بالكسور والشروخ والفجوات على نحوٍ يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها.» **(160)**. أمام التفسيرات التي لا نهاية لها والتي يفرزها النص الشعري يمكن التكهن بمجموعة من الحالات اللانهائية، فربما تكون هذه المرأة مجرد حالة وهمية أو تخيلية، أو مجرد نزوة من نزوات العشق، أو امرأة حقيقية كان لها وقع خاص في نفس

الشاعر فشكّل منها أميرة، وحلماً ذهبياً، أو حالة جمالية خاصة بالشاعر، أو رؤية تتعلق بإيديولوجيا معينة يؤمن بها الشاعر، ويسعى إلى تحقيقها. لكنها تبقى في كل الأحوال معزولة عن سياق المرأة الأسطورية شهرازد، وحتى لو افترضنا أنها ليست معزولة، فإن الرؤية التي تطرحها القصيدة غير قابلة لأن تدخل في حقل معرفي أسطوري، وتجد مقابلاً لها في حقل الواقع. إنها رؤية رومانسية خاصة، قريبة إلى الوهم أو الحلم، لكنها بعيدة عن الرمز التاريخي أو الأسطوري، يقول الشاعر:

«في تلك الساعة من نزوات العشق أتيت
أستجلي أوهام الحلم الذهبي.
وأدور بصحراء العربان.. وألهث
يتبعني شيء من بعض بكاء مطلق...!
فأخطّ بدمعي دائرة للغفران.. وأصحو مخموراً
بلقاء خادع.» (161)،

ونلاحظ أن المقطع الشعري السابق يتناص مع قصيدة مظفر النواب «وتريات ليلية»، من حيث الفضاء اللغوي، يقول مظفر النواب:

«في تلك الساعة من شهوات الليل
وعصافير الشوك الذهبية
تستجلي أمجاد ملوك العرب القدماء.
...
في تلك الساعة حيث تكون الأشياء بكاء مطلق.
كنت على الناقة مغموراً بنجوم الليل الأبدية.
استقبل روح الصحراء
يا هذا البدوي الممعن بالهجرات تزوّد
بلقاء الربع الخالي بقطرة ماء.»(162).

وتشتد حالة العشق، وتبدو المرأة، أماً، وربيعاً، وقدراً حتمياً، أو وطناً، أو حالة سحرية، يصعب تحديدها تماماً. ويبدو لي هنا أن الشاعر كمال عبد الرحمن استفاد في المقطع الآتي من ألف ليلة وليلة. يقول:

«أهوي من أعلى قمم الدنيا...
مرتطماً بالنوء...
وبالصخر... وبالموج..
وأصرخ جئتك دون أموت...!
فضميني كرضيع الأيام الأولى...
وهبيني أزهار المطر الذهبي...
من صادف عينيك برؤيا...
من حلمٍ ليس يموت.. !
من جالس ذكراك الأولى.
لا تدركه الآلام.
لا يعرفه الموت...!». (163)

وإن كانت الفكرة الشعرية مغايرة للفكرة الأسطورية في بنيتها المعرفية، فإن فكرة السقوط من أعلى القمة هي فكرة أسطورية وردت كثيراً في ألف ليلة وليلة، فعلى سبيل المثال، عندما يصل الأمير موسى بن نصير إلى مقاطعة (خراسان) لجلب قماقمها السليمانية. بناء على رغبة الخليفة عبد الملك بن مروان، يعجز جنوده عن الدخول إلى المدينة نظراً لاستحالة فتح بابها الحصين، فيصعد هؤلاء الجنود إلى أعلى سور المدينة. ويصابون بالدهشة حينما يشاهدون نساء ساحرات الجمال داخل المدينة تومئ لهم بالهبوط إليهن. ويبدو إغراء هذه النسوة أمراً مثيراً لا يقاوم، فيندفع هؤلاء الجنود بسعير أجسادهم، ليقفزوا واحداً بعد الآخر إلى هاته النسوة، ولكنهم سرعان ما يموتون عندما يرتطمون بالصخر في

أسفل السور الشاهق، لأن المدينة مسحورة على هيئة هاته النسوة الجميلات جداً (164). وجنود الأمير موسى بن نصير يصرخون جميعاً صرخة الفرح وهم يهوون ساقطين كما تذكر الليالي، والشاعر هو الآخر يصرخ مرتطماً بالصخر دون أن يموت، وهنا المفارقة عن السقوط في ألف ليلة وليلة.

هي المرأة السحرية، أو الجنة الأسطورية التي يرمي الشاعر نفسه من أعلى قمم الدنيا، واثقاً أنه لن يموت إذا صادف عينيها، وتبقى هذه المرأة حلماً عصياً، أو لؤلؤة يستحيل القبض عليها، إنها السراب الهارب أبداً، أو النار التي تحرق عاشقيها، ويختتم الشاعر القصيدة بالمقطع الآتي، بعنوان ليلة من تلك الليالي:

« الغائب لا يرجع قبل الموت..!
قالت.. وانسحبت خلف ظلامٍ من دم.
فأدرت دموعي صوب الغسق النابت في العينين الراحلتين.
وصرخت.. حنانيك سؤال.. !
وكطير البرق امتثلت ثانية..
قالت.. ويحك هل تجرؤ؟
قلت.. الرحمة إن صفاتي تركتني (منذ) جراح..
وحياتي احترقت برماد خطاب.
ضحكت بجنون.. تركتني كرماد ورماد. » (165).

ونلاحظ تعدد مستويات الترميز التي تشير إليها المرأة، بحيث يبقى كل مستوى قابلاً لأن يفسر تفسيرات تناقض بعضها، لكن يبدو لي أن هذه المستويات لا تحيل إلى الفضاءات الرمزية الأسطورية التي تتعلق بشخصية شهرزاد، ولا تشير إلى بنية هذه الشخصية الرمزية، واسقاطات هذه البنية، وأبعادها الإشارية والإيحائية والرؤيوية.

10 ـــ سوف عبيد

وعبث الفعل الشهرياري

ويكتب الشاعر التونسي «**سوف عبيد**» قصيدة قصيرة بعنوان «شهريار»، ويشير فيها إلى عبثية الفعل الشهرياري الأسطوري وعدم جدواه، في علاقاته الكثيرة مع نساء مدينته، والتي هي علاقة انتقامية وقمعية لهن، ومهما كانت محاولاته الكثيرة الرامية للوصول إلى رأس النبع العذب، وبالتالي تحقيق أمنيته في الحصول على امرأة لا تعرف الخيانة، بعد أن فقد كل ثقته بنساء مدينته، فإن هذه الأمنية تصبح سراباً أيضاً لتهرب في فضاءٍ خاوٍ «الجيب، المثقوب»، وما نساء مدينته غير أذناب أفاعٍ وحراشف، وبالتالي من الصعب الحصول على امرأة نقية لم تعرف الخيانة بعد، داخل المملكة الشهريارية، ويصبح هو نفسه «جيفة»، أي حالة دونية تافهة أو «ذاتاً» بواراً خاوية في زمن بوار مالح، وستصبح حكايات شهرزاد عبثاً في عبث، وتفقد قيمتها الجمالية والحكائية، وبالتالي تفقد فعلها في تهذيب طبائع شهريار، وسيظل الليل طويلاً وينتهي ألق الليالي، فشهرزاد أمست خرساء، أي أن الفعل وتأثيراته داخل الرؤية الشعرية المعاصرة يلغى، ويصبح الزمان خاوياً لا وفاء ولا نماء فيه، ويمكن أن تكون حالة البوار هذه حالة معاصرة، كما كانت حالة أسطورية أو تاريخية. يقول الشاعر:

«أيها الغارف البحر.. بالحفنة
والمغربل فيه عن الحصاة التي تنزّ
بالنبع العذب
إن النساء اللواتي تخللن أصابعك.

يا ما انسابت ذوائب ضفائرهن
على سدر صدرك الصحراء
ثم إن سلخن من قبضتك
كالأمنيات
في الجيب المثقوب
ويحك ما مسكت غير أذناب الأفاعي
وحراشف.
مرغت عليها جسد الجيفة.. في فجاج الملح..
الليلة ستنتظر الديك كثيراً
فشهرزاد أمست خرساء (166).

ويوظف الشاعر **التونسي رجب بن مهني** شخصية شهريار وشهرزاد في قصيدة بعنوان «شهرزاد تقتحم ضباب الحضارة»، ويقول في هذه القصيدة:

أيا شهرزادُ التي قتلت شهريارَ بسيفِ الحضارةْ
رَمَتْهُ بسهم وأَلقَتْ به في ركام الدّعَارَة
أيّا شهرزادُ التي رفضت شهريارْ
ولمْ تَقْبل اليومَ جورَ الإمارَة
لقَدْ أقفَلَ الجهلُ بابَهُ لن تقبلي بالخسارة
وأنتِ المنَارة.
أريدكِ رافضة الوهمِ..
ضِدّ تضاريس وجه غبِيّ وأشباحهِ المستعارة
تَثورينَ، ثورَةَ قلبٍ
منَ العلمِ يقتبس الآنَ ألفَي شرارة
وتنتصبين، شموخاً، سُمُوّا.
أصيخي لصوت التحدّي.
...

أيا شهرزاد
قفي وانظري للنجوم
هي الشمس تَمنحها النبضَ بالنور حينَ الظلامُ يَسُودْ
قفي.. قاطرات الزمان تَسيرُ
وأنتِ الربيعُ الذي يحملُ الخِصبَ.. أنتِ البذورْ
قفي وقفةَ الحبّ..! شهماً مُثيرا
قفي.. أنتِ أعذبُ لحنٍ
طوتّهُ السنونْ
وأخفتْهُ.. داستهُ
ثمّ يفيقُ أخيراً.»(167).

يستخدم الشاعر هنا أسطورة شهرزاد وشهريار استخداماً لا يتعدى التسمية، دون أن يتعمّق في استخدام الرمز الإشاري للأسطورة وأبعاده. ويبدو هذا الاستخدام في أبسط أشكاله، ويمكننا أن نسميه استخداماً وظيفياً تزيينياً، إذ لا يبدو عميقاً أو قادراً على تجاوز البنية الشكلية والنصيّة للفظي شهريار وشهرزاد. هكذا تأتي الفكرة في القصيدة بسيطة وغير مرمّزة، وتفتقر إلى الإيحاء العميق. ويمكن أن نلخّص فكرة الشاعر رجب بن مهني بما يلي: مع تقدّم الحضارة، وتطور المعارف النظرية والعلمية، التي قضت على كثير من مفاهيم عصر الانحطاط والبداوة، يدعو الشاعر المرأة العربية المعاصرة أن تواكب هذه التطورات وأن تنفض عن كاهلها تركات الأزمنة البطريركية والسلطوية الشهرياريّة، وأن تتمرد وتثور، ولكنّ هذه الرؤية الشعرية تفتقر إلى الإيحاءات الفنيّة العميقة التي يمكن أن تشكّلها الدلالات العميقة لأسطورة شهريار وشهرزاد.

11 ــ مصطفى النيسابوري و((شهرزاد اللسان))

واختتم هذا الكتاب بقصيدة للشاعر المغربي مصطفى النيسابوري، الذي يكتب بالفرنسية، بعنوان «شهرزاد اللسان»، يطمح فيها إلى تشكيل مدينة جميلة مغايرة للمدن التي شكلتها مدن ألف ليلة وليلة، تلك المدن المسكونة بالاستسلام والخنوع، مدينة جديدة تثور على جلاديها ومغتصبيها، تبث فيها شهرزاد حكايات العصيان والتمرد، وليس حكايات الاستسلام للطاغية المستبد (شهريار)، يقول النيسابوري في هذه القصيدة:

«أودّ حين يأتي الليل يا شهرزاد
أن لا تصري على رؤية هاته النجوم
(...)
إني سئمت النجوم
إني أشتاق لليل معرّى من كل الإشارات
وغامض على الكل
إني أودّ في هذا الليل أن أشهد ظلّك
وأن أقدم لك سلوى رفيعة
في هذا الليل حيث العرّاف الذي تقرئين له طالعه يبكي:
وحتّى يكون سريعا كالحسابات الزمنيّة في الصغر
للخوف
ولعلي أمتلك لغتي
ولعلّك تستطيعين بأصابعك التي تتوغل في الزمن
أن تعيدي إليّ أحقابا بعيدة لمدينة جميلة
ينبعث منها العصيان.. العصيان.. العصيان»(168).

الخاتمة

لقد كان لكتاب ألف ليلة وليلة الصدارة بين الأعمال العربية والعالمية الكبرى، في الفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع والأساطير والخرافات والسحر والقصة والرواية. وإذا كان لهذا الكتاب مثل هذه المكانة المتميّزة فإنّ لشهرزاد الفضل الأول في جعله يتخطّى حدود الإقليمية، ليأخذ صبغة عالمية بين آداب شعوب العالم. وقد كان تأثير هذا الكتاب كبيرا في الخطاب الشعري العربي المعاصر.

ولم يتأثر الخطاب الشعري العربي المعاصر بشخصية شهرزاد فحسب، بل تأثرت الخطابات الشعرية: الفرنسية والانكليزية والألمانية والفارسية بهذه الشخصية الأسطورية التي تدفع الخيال إلى مزيد من الجموح والأحلام والإبداع، ومن خلال هذا الخيال، وهذه الأحلام الجامحة تشكّلت أجمل الرؤيات الشعرية التخيّلية والإبداعية في شعر العالم المعاصر.

وعلى صعيد الأدب العربي والعالمي لم تتأثر القصيدة الشعرية وحدها بشخصية شهرزاد فحسب، بل تعدّى ذلك إلى الأجناس الأدبية النثرية كافة، والى الرسم والموسيقى والمسرح والسينما، ولا تزال هذه الأجناس تتأثر باستمرار بحكايات ألف ليلة وليلة، باعتبارها منبعاً ثرّاً لا ينضب من حيث طاقاتها التخيّلية القصوى التي قلما نجدها في أي عمل أسطوري أو قصصي آخر سواء أكان عربياً أم عالمياً.

ومن خلال دراستي لمظاهر تأثير شخصيتي شهرزاد وشهريار، في بعض النصوص الشعرية العربية المعاصرة، يمكن القول، وبشيء من التقريب:

1 ـ إنّ اللجوء إلى الأسطورة في الشعر العربي المعاصر إنما هو محاولة لاكتشاف البنيات الأساسية للذات الحضارية العربية، فالأسطورة تشكّل حضوراً إنسانياً واضحاً عبر ثنائية الزمان والمكان، وهي تعبّر عن موقف تاريخي وحضاري يمكن فهمه إذا ما أُسقط على بنيات الحياة المعاصرة، وأكثر ما يظهر هذا في سير الشخصيات التاريخية والأسطورية التي لعبت دوراً أساسياً في تشكيل وعي المجتمع.

2 ـ يقترن استخدام أسطورة شهريار وشهرزاد في كثير من القصائد العربية المعاصرة برؤية إيديولوجية وسياسية يريد الشاعر التعبير عنها وإسقاطها على فضاء النص الشعري، ، ويمكن أن نحدد ملامح هذه الرؤية:

أ ـ برفض المدينة العربية المعاصرة باعتبارها بؤرة للمرض والتخلف والمفاهيم الرثة.

ب ـ برفض النظام السياسي القائم في هذه المدينة باعتباره نظاماً طبقيّاً يكرّس التفاوت والاستلاب والغربة والضياع كما في أعمال أمل دنقل، وعبد الوهاب البياتي.

ج ـ بالبحث عن بديل جديد لهذه المدينة، وهو مدينة جديدة تنبذ كل ظواهر التخلف والانحطاط والمفاهيم البائدة، مدينة تسود فيها الحرية والعدالة، وعوامل الانبعاث الحضاري، كما يظهر في أعمال خليل حاوي.

د ـ بالتركيز على فساد السلطة السياسية من خلال إزاحة الشخصيّة الأسطورية من حقلها الميثولوجي والأسطوري وربطها

بالواقع المعاصر، المعاصر، ويظهر ذلك من خلال أعمال عبد الوهاب البياتي وفايز خضور، وعبد الكريم شعبان.

3 ـ إن كثيراً من النصوص الشعرية المعاصرة التي وظّفت هذه الأسطورة، حاولت أن تشكّل انسجاماً وتلاحماً بين الـ«أنا» الشاعرة، والـ « نحن » الجماعية، إذ بدأت رؤية الشاعر تتسع عن مدلول الإطار المرجعي والتاريخي للأسطورة، وتتعمق في فهم الحياة والتاريخ، وأهم سمات هذه الرؤية الرفض والإدانة، إذ دفعت كثيراً من الشعراء المعاصرين إلى رفض وظيفة الحارس الأمين لامتيازات الطبقة المتسلطة الحاكمة وخطاباتها الفكرية والإيديولوجية، وشكّلت عند الشاعر إيديولوجيا مضادة، كان من شأنها أن تدفعه ليتجه إلى المجموع الإنساني، ويظهر هذا التلاحم في أعمال خليل حاوي وأمل دنقل وعبد الوهاب البياتي.

4 ـــ ينوس استخدام أسطورة شهرزاد وشهريار في الخطاب الشعري العربي المعاصر بين الاستخدام الإبداعي الرمزي البعيد الإيحاءات، ويظهر هذا الاستخدام في بعض أعمال الشعراء: وخليل حاوي، وأمل دنقل، وبين الاستخدام النصّي الذي تبدو فيه الشخصية الأسطورية مجرد لفظ يفقد بعده الرمزي، فيبدو قريب الإشارة، طافياً فوق سطح الفضاء الشعري، ومهمته لا تتعدى كونها مجرد تسمية أو إشارة ويظهر هذا الاستخدام عند الشاعرين سليمان العيسى ورجب بن مهني.

5 ـــ يشير استخدام هذه الأسطورة، في بعض الأحيان إلى إدانة الرجل الشرقي، ومفاهيمه وقيمه وقناعاته، واعتبارها مفاهيم متخلفة بالية معادية لحركة المرأة العربية في تحررها، ورغبتها بتطوير نفسها معرفيا وإنسانيا وحضاريا، وتبدو ملامح هذا الاستخدام واضحة في بعض أعمال الشاعرة الكويتية سعاد الصباح.

ويمكن القول إنّ توظيف الأسطورة رحلة تأمل فكري لمعاينة شقاء وعبودية الإنسان منذ ولادته الأولى، وتوظيفها ـ إذا كان إبداعياً ـ إنما يصدر عن رؤية تسبر الأشياء والإنسان والعلاقات بمختلف أشكالها، واستخدامها في النص الشعري يعبّر عن التحام وجداني بين (أنا) الشاعر و(نحن) الجماعة، ولا أقصد بهذا الالتحام أن تتضخم القصيدة وتتشنج بالشعارات والإيديولوجيات. فامتلاك الشاعر لرؤية ذاتية ومستوى جمالي من الوعي الإنساني لحركية المجتمع والحضارات من شأنه أن يجعل أشدّ قضايا الذات في خصوصيتها وفرديتها، تبدو وكأنها قضايا الإنسانية جمعاء، لأن الشاعر والفن عموماً لم يعودا جزءاً مفصولاً عن مجمل حركة الواقع.

ولا يدّعي هذا الكتاب أنه استطاع أن يفسّر جميع جوانب توظيف أسطورة شهريار وشهريار، ويفهم علاقتها بالخطاب الشعري العربي المعاصر، ويدرس بالتفصيل كل النصوص الشعرية التي وظفت هذه الأسطورة والتي تطرّق إليها البحث، مستجلياً كل خفاياها ودلالاتها الرمزية، محقّقاً أفضل النتائج وأدقّها، لأن أبحاثاً كهذه تحتاج إلى تضافر جهود عشرات الباحثين، والدارسين المختصين في شتى فروع المعرفة الإنسانية.

والله ولي التوفيق.

تايبيه ـ تايوان 2014 م.

اللاذقية، سوريا، 2016 م.

الهوامش والإحالات

(1) ـ عن / ويلبر سكوت Wilbur. S. Scot، " خمسة مداخل إلى النقد الأدبي "، ترجمة د. عناد
غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، الطبعة الأولى،
1981 م، ص 266.

(2) ـ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الطبعة الثانية، دار
توبقال للنشر، الدار البيضاء، (المغرب)، 1986م. ص 11 - 12.

(3) ـ ميشيل فوكو، عن / عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء،
الطبعة الأولى، 1991 م، ص 8.

(4) ـ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت. ص 63.

(5) ـ عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 11.

(6) ـ محمد عبد الرحمن يونس، " خطاب الحب والجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة "، مجلة دراسات
عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد 10 / 11 اغسطس، سبتمبر، 1990 م، ص 93.

(7) ـ فايز خضور، ديوان فايز خضور، المجلد الأول، دار الأدهم للترجمة والنشر، الطبعة الأولى،
د. ت. لا. ب، ص 326.

(8) ـ قسطنطين زريق، نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1959 م، ص 15.

(9) ـ فايز خضور، ديوان أمطار في حريق المدينة، من قصيدة زليخة بالملح ترسم عينيها، وزارة الثقافة
والإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى، 1973 م، ص 118.

(10) ـ د. قسطنطين زريق، " التاريخ من أين والى أين "، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي،

طرابلس، بيروت، العدد الثاني، يوليو، أغسطس، 1978 م، ص 15 - 16.

(11) ـ تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م ص 21.

(12) ـ هذه المصطلحات من كتاب: الألسنية من: موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت، دون تاريخ، ص 69.

(13) ـ يوسف سلمان، أزمة الواقع وملامح المستقبل في أدب عبد الله عبد، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العددان، 273 / 274، نوفمبر، ديسمبر، 1984 م، ص 137.

(14) ـ قسطنطين زريق، " التأريخ من أين والى أين؟ "، ص 7.

(15) ـ فايز خضور، ديوان فايز خضور، دار الأدهم للترجمة والنشر، د. ت، لا. ب، المجلد الأول. ص 121.

(16) ـ د. موريس أسعد، مجلة الكاتب، ، العدد 205، السنة الثامنة عشرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو 1978م. ص 29.

(17) ـ المنصف ونّاس، الشعر والإيديولوجيا، مجلة الشعر، وزارة الثقافة، تونس، العدد 11 لعام 1985 م، ص 41. وقد أخذ المنصف عن المرجع الآتي، دون أن يذكر دار النشر، وتاريخ النشر:

Discours Et Ideologie، Centre: Universitaire De Recherches Adminstaratives Et Politiques De Picardie.

(18) ـ د. نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، الطبعة الأولى، مكتبة غريب، القاهرة، 1977م، ص 35.

(19) ـ ديوان فايز خضور، ص 133.

(20) ـ ديوان عبد العزيز المقالح، عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، طبعة 1986 م ص 105 - 106.

(21) ـ د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الخامسة، دار العودة، بيروت، 1988 م. ص 203.

(22) ـ خالد سليمان:((ظاهرة الغموض في الشعر الحر))، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، أكتوبر 1986م، مارس 1987 م. ص 71.

(23) ـ كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، دار الألباب، بيروت، دمشق، الجزء
الأول، دون تاريخ، ص 379.

(24) ـ المصدر السابق، ص 379 - 380.

(25) ـ المقالح، د. عبد العزيز: ديوان عبد العزيز المقالح، من مقدمة ديوانه: دار العودة، بيروت، طبعة 1986 م. ص 8.

(26) ـ نفسه، ص 106.

(27) ـ ألف ليلة وليلة، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، المجلد الثاني، دون تاريخ، ص 236.

(28) ـ ديوان عبد العزيز المقالح، ص 107.

(29) ـ ألف ليلة وليلة، المكتبة الشعبية، المجلد الثاني، ص 242.

(30) ـ د. ديزيره سقال، النص: المعنى والفضاء، محاولة جديدة لقراءة انشودة المطر، مجلة كتابات
معاصرة، بيروت، المجلد الثالث، العدد التاسع، كانون الثاني، شباط، 1991 م، ص 35.

(31) ـ عن / أحمد فخري، دراسات في تاريخ الشرق القديم، مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة، الطبعة
الثانية، اكتوبر 1963 م، ص 178.

(32) ـ نفسه، ص 180.

(33) ـ د. صلاح فضل: ((ضمير الجماعة في القصيدة المعاصرة))، مجلة كتابات معاصرة، العدد السابع،
المجلد الثاني، آب، ايلول 1990 م، ص50.

(34) ـ د. ميشال سليمان، أحلام في النهار، الطبعة الأولى، بيروت 1968 م، ص 55.

(35) ـ د. فاضل ثامر: ((المقاربات النقدية الجديدة من البنية إلى الدلالة))، مجلة كتابات معاصرة، العدد
الثامن، المجلد الثاني، تشرين الأول، كانون الأول، 1990 م، ص 18 - 19.

(36) ـ د. مصطفى الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات، ، الطبعة الثانية، دار الطليعة،
بيروت، نوفمبر 1980م. ص 124-125. وايضا"
تاريخ الطبري، الجزء الأول، ص 629 - 630.

(37) ـ ديوان عبد العزيز المقالح، ص 108.

(38) ـ ديوان عبد العزيز المقالح، ص 108- 109.

(39) ـ د. محمد غنيمي هلال، الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى. 1977 م، ص 90.

(40) ـ د. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،
1988 م، ص 165.

(41) ـ ديوان عبد العزيز المقالح، ص 109

(42) ـ نفسه، ص 110.

(43) ـ هشام علي بن علي، ((الظواهر الجديدة في الشعر اليمني))، ملحق جريدة الثورة الثقافي، صنعاء،
عدد الجمعة 3 مايو 1991 م، ص 7.

(44) ـ عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، الطبعة الأولى، دار نزار قباني، بيروت، 1968م.
ص 33.

(45) ـ عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة
الأولى، 1972 م، ص 397.

(46) ـ د. عبد الرحمن منيف، مجلة اليسار العربي، باريس، العدد 59، نوفمبر، 1983 م، ص 30.

(47) ـ جبرا ابراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة
الثالثة، 1982 م، ص 133.

(48) ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ص 424 - 425.

(49) ـ د. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة د. محمد برادة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980 م، ص 115.

(50) ـ د. عبد الرحمن منيف، مرجع مذكور، ص 31.

(51) ـ دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، المجلد الأول، دار التنوير بيروت، الطبعة الأولى، 1983 م، ص 149، 151، 153.

(52) ـ د. صبري حافظ، استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985 م، ص 188.

(53) ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ص 385.

(54) ـ ي. غروموف، الواقعية الإشتراكية، ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران، 1975 م، ص 19 - 20.

(55) ـ د. صبري حافظ، استشراف الشعر، ص 186 - 187.

(56) ـ زاموشكين وآخرون، الفلسفة والعملية الثورية، ترجمة فهد كم نقش، دار التقدم، موسكو، الطبعة الأولى، 1982 م، ص 252 - 253.

(57) ـ مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العدد 96، السنة الثامنة، سبتمبر 1992 م، ص 116. مع العلم أن القصيدة جاء ترتيب مقاطعها في المجلة بهذا الشكل، الذي آثرت أن لا أغير فيه.

(58) ـ هيرمان نورثروب فراي، في النقد والأدب، " الأدب والأسطورة "، ترجمة د. عبد الحميد ابراهيم شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة 1989م. ص 75.

(59) ـ تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 21.

(60) ـ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 87.

(61) ـ رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م ص 59.

(62) ـ ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص 111 - 112.

(63) ـ جلال فاروق الشريف، " الشعر العربي الحديث والتحديات الجديدة "، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الرابعة، العدد السادس، تشرين الأول، 1974 م، ص 12.

(64) - جورج طومسون: " الإيديولوجية والشعر "، ترجمة منير شفيق، مجلة الثقافة العربية، المؤسسة العامة للصحافة، طرابلس، ليبيا، العدد الثالث عشر، السنة الأولى، 1974 م، ص 54.

(65) ـ مجلة الوحدة، مرجع سابق، ص 116.

(66) ـ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 85.

(67) ـ عبد الكريم شعبان، م س، ص 117.

(68) ـ ألف ليلة وليلة، حكاية" كان ما كان وقضي فكان"، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، ص21.

(69) ـ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 78.

(70) ـ جلال فاروق الشريف، " الشعر العربي الحديث والتحديات الجديدة "، ص 111.

(71) ـ عبد الكريم شعبان من مقال له بعنوان: نازك الملائكة رائدة الشعر الحديث ورائدة المرتدين عنه، ـ النافذة، العدد 13 / 14 (مزدوج)، الوكالة العربية للأنباء، أثينا، (اليونان)، عام 1993 م. ص 13.

(72) ـ جورج طومسون، الإيديولوجية والشعر، ص 52.

(73) ـ تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة د. هاني الراهب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى، 1976 م، ص 81.

(74) ـ مجلة الوحدة، ص 117.

(75) ـ سليمان العيسى، شعر سليمان العيسى، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث، ديوان أغنية في جزيرة السندباد، دار الشورى، بيروت، الطبعة الثانية، صيف 1981 م، ص 47. وجميع الشواهد المأخوذة من قصائد سليمان العيسى هي من ديوان جزيرة السندباد.

(76) ـ نفسه، ص 47 - 48.

(77) ـ السابق، ص 48.

(78) ـ نفسه، ص 48.

(79) ـ نفسه، ص 48.

(80) نفسه، ص 49.

(81) ـ نفسه، ص 49.

(82) ـ حمادي صمّود، مستشهد به عند: صالح جواد الطعمة، ((الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري

للحداثة))، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984 م، ص13.

(83) ـ شعر سليمان العيسى، ص 49.

(84) ـ نفسه، ص 50 - 51.

(85) ـ الخليل بن أحمد، مبدع العروض في الشعر العربي كما يقول الشاعر، السابق، ص 51.

(86) ـ السابق، ص 51.

(87) ـ نفسه، ص 52.

(88) ـ نفسه، ص 56.

(89) ـ إشارة إلى كتاب " العين " أول معجم في العربية وضعه الخليل بن أحمد كما يقول الشاعر، المصدر السابق، ص 53.

(90) ـ نفسه، ص 53.

(91) ـ نفسه، ص 58.

(92) ـ نفسه، ص 64 - 65.

(93) ـ سليمان العيسى، شعر سليمان العيسى، ص 68 -69.

(94) ـ نفسه، ص 69.

(95) ـ نفسه، ص 67.

(96) ـ د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، دار الشروق، عمّان (الأردن)، 1992 م. ص 121.

(97) ـ عن / تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية والأدب الأمريكي، ص 62.

(98) ـ شعر سليمان العيسى، ص 77.

(99) ـ نفسه، ص 78.

(100) ـ نفسه، ص 79.

(101) ـ نفسه، ص 79 - 80.

(102) ـ نفسه، ص 80.

(103) ـ نفسه، ص 78.

(104) ـ نفسه، ص 92.

(105) ـ المقصود: أيام العرب في الجاهلية والإسلام، كما يقول الشاعر، المصدر السابق، ص 81.

(106) ـ نفسه، ص 81 - 82.

(107) ـ سليمان العيسى، من ندوة بعنوان: " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث "، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 59 / 60، آذار، نيسان، 1976 م، ص 249 - 250.

(108) ـ أدونيس، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص 251.

(109) ـ شعر سليمان العيسى، المجموعة الكاملة، ص 116.

(110) ـ نفسه، ص 116 - 117.

(111) ـ نفسه، ص 117.

(112) ـ نفسه، ص 117.

(113) ـ القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م، ص 189، مستشهد به عند: عبد الواحد لؤلؤة: ((من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي))، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العدد 82 / 83، يوليو، أغسطس، 1991 م، ص 14.

(114) ـ شعر سليمان العيسى، ص 117 - 118.

(115) ـ نفسه، ص 118.

(116) ـ تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة نسيم ابراهيم يوسف، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م، ص 41.

(117) ـ شعر سليمان العيسى، ص 119.

(118) ـ نفسه، ص 119.

(119) ـ نفسه، ص 120.

(120) ـ نفسه، ص 122.

(121) ـ صدقي اسماعيل، " سليمان العيسى الشعر والقضية "، مجلة الموقف الأدبي، العدد السادس، تشرين الأول 1974 م، ص 24.

(122) ـ محي الدين صبحي، الأدب والموقف القومي، الطبعة الأولى، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1976 م. ص 80.

(123) ـ خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، مجموعة نهر الرماد، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1979 م، ص 119 - 120.

(124) ـ سدوم: فعول من السّدم، وهو الندم مع غمّ، قال أبو منصور: مدينة من مدائن قوم لوط كان قاضيها يقال له سدوم، وقال أبو حاتم في كتاب المزال والمفسد: إنّما هو سذوم بالذال المعجمة، قال: والدال خطأ،

قال الأزهري: وهو الصحيح وهو أعجمي، وقال الشاعر: كذلك قوم لوط حين أضحواكعصف في سدومهم رميم. وهذا يدل على أنّه اسم البلد لا اسم القاضي، إلاّ أنّ قاضيها يضرب به المثل فيقال: أجور من قاضي سدوم. وذكر الميداني في كتاب الأمثال أن سدوم هي سرمين بلدة من أعمال حلب معروفة عامرة عندهم، وكان من جوره أنّه حكم على أنه إذا ارتكبوا الفاحشة من أحد أخذ منه أربعة دراهم.

ينظر: شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الحموي، معجم البلدان، دار احياء التراث العربي، بيروت، طبعة 1979 م، الجزء الثالث، ص 200.

(125) ـ ايليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران 1984 م، ص 63.

(126) ـ ب. كوملان، الأساطير الاغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 1992 م. ص 87.

(127) ـ خالد سليمان، " خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثامن، العددان 1 / 2، مايو 1989 م، ص 47.

(128) ـ ايليا حاوي، " خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره "، ص 113.

(129) ـ تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة د. هاني الراهب، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976م، ص 76.

(130) ـ أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان تعليق على ما حدث، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1 / 4/ 1985 م، ص 233.

(131) ـ جبرا ابراهيم جبرا، الحرية والطوفان، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982 م. ص 133 - 134.

(132) ـ أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص 234 - 235.

(133) ـ نفسه، ص 235 - 236.

(134) ـ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 78.

(135) ـ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 237.

(136) ـ د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 214 - 215.

(137) ـ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 238.

(138) ـ ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، ص 111.

(139) ـ تفاصيل الحكاية في ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م، ص 309. وكذلك دراستي المفصّلة لهذه الحكاية بعنوان: " نقد خطاب الحب والسلطة في تاريخنا الليلي "، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، العدد الثاني والسبعون، السنة الرابعة عشرة، ابريل، يونيو، 1993 م، ص 103.

(140) ـ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 239.

(141) ـ نفسه، ص 238 - 239، واشارات التعجب والفراغات من وضع الشاعر.

(142) ـ د. عبد العزيز المقالح، "أمل دنقل.. أحاديث وذكريات"، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، ص 38 - 39 - 40.

(143) ـ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 240.

(144) ـ نفسه، ص 240.

(145) ـ د. محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1986 م، ص 257.

(146) ـ د. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987 م، ص 5 - 6.

(147) ـ د. سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، دار رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى، 1988 م، ص 10.

(148) ـ نفسه، ص 30 - 31 - 32.

(149) ـ نفسه، ص 36.

(150) ـ نفسه، ص 133.

(151) ـ نفسه، ص 136.

(152) ـ نفسه، ص 136.

(153) ـ نفسه، ص 135.

(154) ـ نفسه، ص 138.
(155) ـ عن / تشارلز تشادويك، الرمزية، مرجع مذكور، ص 41.
(156) ـ اشارات التعجب والنقاط هي من وضع الشاعر.
(157) ـ كمال عبد الرحمن، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد الثاني، السنة 17، آذار
1982 م، ص 4.
(158) ـ نفسه، ص 138.
(159) ـ تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 58.
(160) ـ كريستوفر بطلر، ((التفسير والتفكيك والإيديولوجية))، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، 1985م، ص 80.
(161) ـ كمال عبد الرحمن، م س، ص 5.
(162) ـ القصيدة مسجّلة بصوت الشاعر على شريط كاسيت، بحوزة كاتب هذه الدراسة.
(163) ـ كمال عبد الرحمن، م س، ص 6.
(164) ـ لمزيد من الاطلاع حول هذه الحكاية تراجع: ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية
للطباعة والنشر، ص 160، وما بعدها.
(165) ـ كمال عبد الرحمن، م س، ص 7.
(166) ـ سوف عبيد، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 47، جانفي، 1988 م، ص 27.
(167) ـــــ ـ مجلة الفكر، تونس، السنة 29، العدد الخامس، فيفري، 1984 م، ص 62 -63.
(168) ـــ القصيدة من ترجمة نور الدين الدامون، مجلة الأقلام، بغداد، وزارة الإعلام، السنة الثانية عشرة، العدد 12، أيلول 1977م، ص 69 ـــــ 70.

المصادر والمراجع

أ ــ الكتب القديمة

(1) ـ ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دون تاريخ،

(2) ـ ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م.

(3) ـ الدميري، كمال الدين محمد بن موسى: حياة الحيوان الكبرى، دار الألباب، بيروت، دمشق، الجزء الأول، دون تاريخ.

(4) ـ القرطاجني، أبوالحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م.

(5) ـ الحموي، شهاب الدين ياقوت بن عبد الله، معجم البلدان، دار احياء التراث العربي، بيروت، طبعة 1979 م، الجزء الثالث.

الدواوين الشعرية

(1) ـ البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1972 م.

(2) ـ حاوي، خليل: ديوان خليل حاوي، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1979 م.

(3) ـ خضور، فايز: ديوان فايز خضور، المجلد الأول، دار الأدهم للترجمة والنشر، الطبعة الأولى،
د.ت. لا. ب.

(4) ـ خضور، فايز: ديوان أمطار في حريق المدينة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى، 1973 م.
(5) ـ دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1 / 4/ 1985 م.
(6) ـ الصباح، د. سعاد: في البدء كانت الأنثى، دار رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى،1988 م
(7) ـ العيسى، سليمان: شعر سليمان العيسى، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث، دار الشورى، بيروت، الطبعة الثانية، صيف 1981 م.
(8) - المقالح، د. عبد العزيز: ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، طبعة 1986 م.

ب ـ الكتب العربية

(1) ـ اسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الخامسة، دار العودة، بيروت، 1988 م.
(2) ـ أوكان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991 م.
(3) ـ البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، الطبعة الأولى، دار نزار قباني، بيروت، 1968م.
(4) ـ جبرا، جبرا ابراهيم: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982 م.
(5) ـ الجوزو، د. مصطفى: من الأساطير العربية والخرافات، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت، نوفمبر 1980م.

(6) ـ حافظ، د. صبري: استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985 م.
(7) ـ حاوي، إيليا: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران 1984 م.
(8) ـ حمود، د. محمد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1986 م،
(9) ـ خشبة، دريني: أساطير الحب والجمال عند اليونان، المجلد الأول، دار التنوير بيروت، الطبعة الأولى، 1983 م.
(10) ـ داغر، د. شربل: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988 م.
(11) ـ راغب، د. نبيل:ـ دليل الناقد الأدبي، د. نبيل راغب، الطبعة الأولى، مكتبة غريب، القاهرة، 1977م.
(12) ـ زريق، د. قسطنطين: نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1959 م.
(13) ـ أبوناضر، د. موريس: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت، دون تاريخ.
(14) ـ سليمان، د. ميشال: أحلام في النهار، الطبعة الأولى، بيروت 1968 م.
(15) ـ صبحي، محي الدين: الأدب والموقف القومي، الطبعة الأولى، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1976 م.
(16) ـ عباس، د. إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، الطبعة الثانية، دار الشروق، عمّان، (الأردن)، 1992 م.

(17) ـ فخري، د.أحمد: دراسات في تاريخ الشرق القديم، مكتبة الأنجلوالمصرية. القاهرة، الطبعة الثانية، اكتوبر 1963 م.
(18) ـ قميحة، د. جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987 م،
(19) ـ هلال، د. محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، د. ت.
(20) ـ هلال، د. محمد غنيمي: الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى. 1977 م.
(21) ـ يونس، د. محمد عبد الرحمن: الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ـ بيروت / ناشرون، و: مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى عام 2007م.
(22) ـ يونس، د. محمد عبد الرحمن: المدينة في ألف ليلة وليلة، ملامحها الاجتماعية والسياسية والثقافية، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، الطبعة الأولى عام 2008م.

ج ــ الكتب المترجمة

(1) ـ بارت، رولان: لذة النص، ـ، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سبحان، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.
(2) ـ بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء /المغرب، الطبعة الثاينة 1986م.
(3) ـ، تشادويك، تشارلز: الرمزية، ترجمة نسيم ابراهيم يوسف، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.
(4) ـ تودوروف، تزفيتان: الشعريّة، ترجمة د.شكري المبخوت، ود.رجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م.
(5) ـ الخطيبي، د. عبد الكبير: في الكتابة والتجربة، ترجمة د. محمد برادة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980 م.
(6) ـ زاموشكين، وآخرون: الفلسفة والعملية الثورية، ترجمة د. فهد كم نقش، دار التقدم، موسكو، الطبعة الأولى، دار التقدّم، موسكو، 1982م.
(7) ـ سكوت، ويلبر: Wilbur. S. Scot: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي "، ترجمة د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة الأولى، 1981 م.
(8) ـ غروموف، ي: الواقعية الإشتراكية، ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران، 1975 م.
(9) ـ فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت.
(10) ـ فراي، نورثروب: في النقد والأدب، " الأدب والأسطورة "، ترجمة د. عبد الحميد ابراهيم شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة 1989م.
(11) ـ فيدلسون، تشارلز الابن: الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة د. هاني الراهب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى، 1976 م.

(12) ـ كوملان، ب: الأساطير الاغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 1992 م.

د ـ الصحف والمجلات

(1) ـــ مجلة الأقلام، وزارة الثقافة الإعلام، بغداد السنة الثانية عشرة، العدد 12، أيلول 1977م.
(2) ـ مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد الثاني، السنة 17، آذار 1982 م.
(3) - مجلة الثقافة العربية، المؤسسة العامة للصحافة، طرابلس، ليبيا، العدد الثالث عشر، السنة الأولى، 1974 م.
(4) ـ ملحق جريدة الثورة الثقافي، صنعاء، اليمن، عدد الجمعة 3 مايو1991 م.
(5) ـ مجلة الجيل، باريس، المجلد الرابع، العدد العاشر، اكتوبر 1983م.
(6) ـ مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 47، جانفي، 1988 م.
(7) _ مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد 10 / 11 اغسطس، سبتمبر، 1990 م.
(8) ـ مجلة الشعر، وزارة الثقافة، تونس، العدد 11 لعام 1985 م.
(9) ـ مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984 م.
(10) ـــ مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، 1985م.

(11) ـــــ مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، أكتوبر 1986م، مارس 1987 م.
(12) ـ مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان 1 / 2، مايو1989 م.
(13) ـ مجلة فصول، العدد الثاني، صيف 1994م.
(14) ـــــ ـ مجلة الفكر، تونس، السنة 29، العدد الخامس، فيفري، 1984 م.
(15) ـ مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، طرابلس، بيروت، العدد الثاني، يوليو، أغسطس، 1978 م.
(16) ـــ مجلة الفكر العربي، معهد الانماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، العدد الثاني والسبعون، السنة الرابعة عشرة، ابريل، يونيو، 1993 م.
(17) ـ مجلة فكر وفن، دار ميونخ، ألمانيا، العدد 42، العام 22، سنة 1983م.
(18) ـ ـ مجلة الكاتب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد 205، السنة الثامنة عشرة، مايو 1978م.
(19) ـ مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، العدد الثامن، المجلد الثاني، تشرين الأول، كانون الأول، 1990 م.
(20) ـ مجلة كتابات معاصرة، العدد السابع، المجلد الثاني، آب، ايلول 1990 م.
(21) ـ مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد التاسع، المجلد الثالث، كانون الثاني، شباط، 1991 م.
(22) ـ مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العددان، 273 / 274، نوفمبر، ديسمبر، 1984 م.

(23)- مجلة النافذة، الوكالة العربية للأنباء، أثينا، (اليونان)،، العدد 14 / 13 (مزدوج) عام 1993 م.
(24) ـ مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الرابعة، تشرين الأول، 1974 م.
(25) مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 59 / 60، آذار، نيسان، 1976 م.
(26) - مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العدد 82 / 83، يوليو، أغسطس، 1991 م.
(27) ـ مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العدد 96، السنة الثامنة، سبتمبر 1992 م
(28) مجلة اليسار العربي، باريس، العدد 59، نوفمبر، 1983 م.

المؤلف في سطور

محمد عبد الرحمن يونس، سوري الجنسيّة، درس وتخرّج في الجامعات الآتيّة:

ـ الجامعة الجزائريّة وحصل فيها على شهادة الليسانس في اللغة العربيّة وآدابها ـ شعبة الأدب والنقد. عام 1984م.

ـ جامعة محمد الخامس بالرباط/ المغرب، وحصل فيها على شهادة دبلوم الدراسات العليا المعمّقة. اختصاص الأدب والنقد الحديث. عام 1986م

ـ الجامعة اللبنانية ـ الفرع الأول في بيروت وحصل فيها على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها. اختصاص النقد والأدب الحديث في عام 1994م

ـ الجامعة اللبنانية ـ الفرع الأول في بيروت وحصل فيها على شهادة دكتواره الدولة. اختصاص اللغة العربية وآدابها. الأدب والنقد في عام 2000م

ـ عمل مدرساً في كلية مركز اللغات بجامعة صنعاء باليمن، ودرّس مادتي النصوص والدراسات الأدبية والنقدية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي والحديث، ثمّ مسؤول تحرير قسم النقد والدراسات الأدبيّة بمجلة النافذة. ثمّ مدير تحرير مجلة النافذة الأدبيّة.

ـ عمل أستاذا مساعدا في جامعة الدراسات الأجنبيّة ببكين / الصين في تدريس مادتي: تاريخ الأدب العربي والنصوص والدراسات الأدبية والنقدية لطلاب شعبة الماجستير والدكتوراه، ومادة: المحادثة الشفوية لطلاب السنتين الثالثة والرابعة.

ـ مندوب الموسوعة العربية للسرقات الأدبيّة التي كانت تصدر في الرياض عن دار المجد. (سابقا)

ـ عضو هيئة تحرير في مجلة عالم الغد الأكاديمية المحكمة، النمسا. (سابقا)
ـ عضو هيئة تحرير في مجلة واتا، المجلة الدولية للمترجمين والباحثين العرب المحكمة، بلجيكا. (سابقا)
ـ عضو في مجلس خبراء الجمعية الدولية للباحثين والمترجمين العرب، لجنة الدراسات والبحوث. (سابقا)
ـ عضو اتحاد الكتاب العرب
ـ عضو اتحاد الصحافيين العرب
ـ عضو اتحاد منظمة كتاب بلا حدود
ـ عضو اتحاد كتاب الانترنت العرب.
ـ عضو نادي الباحة الأدبي.
ـ عضو نادي القصة بتونس ـ نادي أبي القاسم الشابي بالوردية،
ـ عضو في رابطة أدباء الشام، لندن.
ـ عضو الاتحاد العربي للإعلام الإلكتروني، القاهرة.
ـ عضو المعهد العربي للبحوث والدراسات الاستراتيجية ـ عمّان/ الأردن.
ـ عضو رابطة أدباء مصر.
ـ عضو محكّم في مجلة مقاربات الأكاديمية ـ الرباط/ المغرب.
ـ عضو هيئة تحرير مجلة بروق الأدبية ومحكّم لما ينشر فيها / النادي الأدبي للباحة في السعودية.
ـ عضو هيئة تحرير مجلة حيفا لنا / لندن.
ـ عضو هيئة تحرير مجلة الدراسات والبحوث التربوية التي تصدرها جامعة الباحة / السعودية. (سابقا).
ـ عضو الاتحاد العربي للجامعات العربية / مصر.
ـ عضو فخري في دار ناجي نعمان للنشر والتوزيع/ بيروت.

ـ عضو محكم في بعض الجوائز العربية التي تعنى بالبحث العلمي والدراسات الفكرية، ومنها جائزة ابن بطوطة الدولية لأدب الرحلات
ـ عضو مجلس إدارة المجلس العالمي للصحافة. ورئيس شعبة الأدباء والكتاب بالمجلس. (دورة عام 2010 م).
ـ عضو محكم في مجلة (كان التاريخية) الأكاديمية المحكمة التي تصدر في القاهرة، مصر.
عضو هيئة تحرير مجلة جامعة ابن رشد الأكاديمية المحكمة التي تصدر في هولندا. ومحكم في المجلة.
ـ عضو هيئة تحرير مجلة الاستهلال الثقافة التي تصدر في المغرب. ومحكّم فيها
ـ عضو الهيئة الاستشارية لمجلة كلية الآداب بجامعة سيدي محمد بن عبد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب.
ـ عضو الهيئة الاستشارية لمجلة الأطروحة الأكاديمية المحكمة التي تصدر في بغداد.
ـ مدير العلاقات العامة بجامعة ابن رشد بهولندا.
ـ عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ابن رشد في هولندا للتعليم الإلكتروني.
ـ نائب رئيس جامعة ابن رشد للشؤون العملية، هولندا، التعليم الإلكتروني.
وعمل سابقا في:
ـ جامعة صنعاء باليمن.
ـ وجامعة الدراسات الأجنبية في بكين / الصين ـ وجامعة آل البيت العالمية، بيروت ودمشق.

ـ وأكاديمية الدراسات الجامعية العالمية. (التعليم الإلكتروني). أستاذ مشرف.
ـ وجامعة الباحة بالمملكة العربية السعودية
ـــ معهد الشام العالي، مجمّع السيدة رقية، شعبة، نبل، قسم اللغة العربية وقسم الشريعة.
ـ وجامعة جين جي الوطنية، بتايوان، الصين.
ـ وجامعة بلاد الشام للعلوم الشرعية، مجمع السيدة رقية، شعبة نبل، قسم اللغة العربية.
ـ عمل ولا يزال يعمل أستاذا في جامعة ابن رشد بهولندا ـ كلية اللغة العربية ـ وهو نائب رئيس الجامعة للشؤون العلمية، (الآن).

ـ كتب في القصّة والرواية والنقد الأدبيّ، وله (215) مائتان وخمسة عشر مقالا وبحثا أكاديميا، وأعمال إبداعية، ودراسات نقدية منشورة في الصحف والمجلات الآتية:

ـ الفكر العربيّ ـ الطريق ـ دراسات عربيّة ـ الآداب ـ كتابات معاصرة، السفير. الكشكول، البلاغ، ليلى، مجلة نقطة فوق الهاء، وهي تصدر في بيروت.
ـ قصص ـ الحياة الثقافيّة ـ مجلة إنانا، مجلة أوتار ـ مجلة المسار/ وهي تصدر في تونس.
ـ الثقافة العربيّة ـ / ليبيا.
ـ سطور ـ إبداع ـ الكتب وجهات نظر ـ تواصل ـ القاهرة ـ جهات ـ جريدة شاب مصر، جريدة مصر الحرة ـ مجلة إبداع الشرق ـ مجلة مصرية مجلة العرب ـ مجلة كان التاريخية الأكاديمية المحكمة، مجلة ديوان العرب، مجلة المجلة / القاهرة.

ـ اليمن الجديد ـ معين ـ 26 سبتمبر ـ الكلمة ـ الحكمة يمانية ـ الجيش اليمني ـ الثقافة الجديدة ـ الكلمة ـ الوطن ـ المعرفة ـ ملحق الثورة الثقافي ـ الجمهورية ـ غيمان ـ مجلة مركز الدراسات والبحوث اليمنية / صنعاء وعدن وتعزّ.
ـ المجلة العربيّة المحكّمة للعلوم الإنسانيّة ـ مجلة الكويت / الكويت.
ـ الجديد في عالم الكتب والمكتبات ـ النشرة ـ صحيفة الدستور ـ صحيفة العالمية / عمّان.
ـ الحياة المسرحيّة ـ الموقف الأدبي ـ الأسبوع الأدبيّ ـ المعرفة ـ الآداب الأجنبيّة ـ الثقافة الجديدة ـ تشرين ـ الوحدة ـ النافذة، ثرى ـ أوغاريت ـ العاديات ـ مجلة أبابيل ـ مجلة فكر ـ مجلة ألف، مجلة الشهباء الثقافية/ سورية.
ـ الفيصل ـ المنهل ـ العقيق ـ بيادر ـ الجزيرة ـ علامات في النقد ـ الموسوعة العربيّة لكشف السرقات الأدبيّة ـ الآطام ـ المجلة العربية ـ رؤى ـ الجزيرة ـ دارين ـ الوطن ـ صحيفة عكاظ ـ قناديل ـ مجلة بروق ـ مجلة اليمامة ــ سيسرا / الرياض ـ جدّة ـ أبها ـ المدينة المنورة ـ حائل ـ الشرقية ـ الباحة ــ تبوك / السعودية.
ـ الشاهد/ قبرص، نيقوسيا.
ـ الناقد ـ العالم ـ التضامن ـ المسلّة ـ القصب ـ النور ـ الزمان ـ الزمان الجديد ـ الثقافية ـ الحقائق الثقافية ـ آرام ـ حيفا لنا ـ العرب الدولية / لندن.
ـ الموسم ـ الاتجاه الآخر/ هولندة.
ـ كلمات / استرالية.
ـ الرافد ـ الخليج الثقافي ـ الشروق ـ البيان / الشارقة.
ـ بيت العرب/ بكين ــ الصين

ـ مجلة العلوم الإنسانية الأكاديمية المحكّمة ـ البحرين الثقافية ـ صحيفة الوقت ـ مجلة كانو الثقافية / المنامة
ـ مجلة عالم الغد/ فينّا، النمسا.
ـ مجلة الجمعية الدولية للمترجمين والباحثين العرب ـ مجلة الجسرة/ قطر
ـ دنيا الوطن ـ الصباح / فلسطين.
ـ مجلة جسور، المجلة الدولية لعلوم الترجمة واللغات. المغرب
ـ جريدة العدالة ـ جريدة المثقف ـ جريدة البصائر ـ مجلة نور الدجى، مجلة الأطروحة الأكاديمية المحكمة/ العراق.
ـ جريدة الشام، مجلة أفنان/ باريس.
ـ مجلة العربي الحر، كاليفورنيا ـ أناهايم.
ـ مجلة المسار، سلطنة عمان.
مجلة الجسرة، قطر.
ـ مجلة ميزوبوتاميا/ سويسرا.
ـ صحيفة آخر خبر، كولورادو، أمريكا.
ـ صحيفة أخبار العرب، كندا.
ـ صحيفة اتجاهات حرة، بلجيكا.
ـ جريدة جورنالجي/ أمريكا
ـ مجلة العرب / طوكيو
ـ مجلة جامعة لاهاي للصحافة الأكاديمية المحكمة.
ـ مجلة كلّ الناس ـ مجلة فوانيس ـ مجلة مقاربات الأكاديمية المحكمة ـ مجلة الاستهلال الأكاديمية المحكمة، مجلة (باحثون) الأكاديمية المحكمة / المغرب.
ـ مجلة مقاربات، تصدر عن مركز دمشق للدراسات النظرية والحقوق المدنية/ السويد.
مجلة بونة الأكاديمية المحكمة ــ مجلة المجلة الثقافية / الجزائر.

مجلة العاصمة، أكاديمية محكمة تصدر في جامعة ترونتبرم، كيرالا، الهند
مجلة جامعة جين جي الوطينة الأكاديمية المحكمة، تايوان. تايبيه

وقد حصل على الجوائز الأدبيّة التاليّة

1- جائزة مركز ابن خلدون الإنمائيّ والدكتورة سعاد الصباح في القصّة القصيرة في مدينة القاهرة عام 1991م.
2- جائزة مجلة الشاهد للنقد الأدبيّ - قبرص - نيقوسيا عام 1991م.
3- جائزة البتّاني للقصّة القصيرة - سوريا. عام 1993م.
4- جائزة مركز ابن خلدون الإنمائي والدكتورة سعاد الصباح للرواية العربيّة في مدينة القاهرة عام 1993م.
5- جائزة نادي أبها الأدبي للقصة القصيرة - السعوديّة. عام 1993م.
6- جائزة نادي الطائف الأدبي للقصّة القصيرة - السعودية. عام 1994م.
7- جائزة نجلاء محرم للقصة القصيرة عام 2004 - القاهرة.
8 - جائزة نجم عكاظ للقصة القصيرة لعام 2004م.
9 - جائزة نادي جازان الأدبي للقصة القصيرة - السعودية 2005م.
10 - تكريم الجمعية الدولية للمترجمين العرب عام 2006م.
11 - جائزة ناجي نعمان الأدبية للعام 2006م.
12 - تكريم نادي الباحة الأدبي، للعام 2008م
13 - جائزة أفضل كاتب قصة للعام 2009م، من المجلس العالمي للصحافة.

وله الكتب المطبوعة الآتية:

1ـ آخر تحليقة لنورس مهاجر (قصص قصيرة)، دار سعاد الصباح، القاهرة 1991م.
ـ الطبعة الثانية، دار مكتبة الأسرة، القاهرة، 1996م.
2 ـ ملكية والنورس ووهران (قصص قصيرة)، دار المنارة، سورية، 1993م
3ـ رقص سماح على أنغام زرياب (قصص قصيرة)، دار النافذة، بيروت 1994م.
4ـ اللوتس (قصص قصيرة)، دار الكنوز الأدبيّة، بيروت 1995م.
5_ تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربيّ الحديث والمعاصر (دراسات نقدية)، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1995م.
(بالاشتراك). مع د. منذر رديف العاني ورجاء إبراهيم سليمان، وعبد الكريم شعبان).
6ـ ولاّدة بنت المستكفي في فاس (رواية)، دار الكنوز الأدبيّة، بيروت 1997م.
7 ـ الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، مؤسسة الانتشار الأدبي، لندن 1998م.
8ـ رحلة بكين ـ ملامح من الصين المعاصرة، دار السويدي، أبوظبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2004م.
9 ـ الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ـ ناشرون، بيروت/ مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى 2007م.

10 ـ المدينة في ألف ليلة وليلة ـ ملامحها الثقافية والاجتماعية والسياسية، وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى 2008م.
11 ـ نساء القصر في ألف ليلة وليلة ـ الفكر والسلوك، منشورات دار مجلة مقاربات، المغرب، فاس، الطبعة الأولى 2010م.
12 ـ مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا، (دراسات نقدية)، نادي الباحة الأدبي بالسعودية/ ومؤسسة الانتشار الأدبي، بيروت، الطبعة الأولى عام 2011م.
13 ـــــ الأسطورة، مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية للطباعة والنشر، الجزائر، الطبعة الأولى 2014م.
14 ـــــ من اللاذقية إلى بكين، الصين في ظل سياسة الإصلاح والانفتاح، دار الألمعية للطباعة والنشر، الجزائر، الطبعة الأولى 2014م.
15 ـــــــ ذكريات ومواجع على ضفاف عدن، قصص قصيرة، منشورات مجلة مقاربات الأكاديمية المحكمة، فاس، المغرب، الطبعة الأولى 2016 م.

وله المخطوطات الآتية المنجزة، والتي لم تنشر بعد:
1ـ تداعيات تاريخية، قصص قصيرة.
2 ـ الفضاء المكاني في ألف ليلة وليلة.. الاستلاب والعبوديّة.. المسرات والملذات.
3ـ آخر ما وصلنا من أخبار مراكش المعمورة (رواية). رواية في جزأين.
4 ـ الواقع والأطروحة والإيديولوجيا في الرواية العربية.

5ـ الأسطورة والتاريخ في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة نقدية تحليلية.
6ـ دراسات نقدية في القصة العربية القصيرة.
7ـ قراءات نقدية في الكتب العربية المعاصرة.
8 ـ المال والتجارة في حكايات ألف ليلة وليلة.
9 ـ القيم الثقافية والإنسانية في المجتمعات العربية المعاصرة.
10 ـــ دراسات في الرواية المغربية المعاصرة.
11 ـ رحلتي إلى تايوان لؤلؤة آسيا.

E-KUTUB
Publisher of publishers
No 1 in the Arab world
A company registered in England at
7513024
Email: **ekutub.info@gmail.com**
Website: www.e-kutub.com
UK official office: 28 LINGS COPPICE,
LONDON SE21 8SY
Germany Pffice: In der Gass 10,
55758 Niederwörresbach,
Rheinland-Pfalz
Tel: (0044)(0)2081334132