# ( شهرزاد وشهريار ) في نماذج شعرية من الخطاب الشعري العربي المعاصر

**أ.د. محمد عبد الرحمن يونس**
**نائب رئيس جامعة ابن رشد في هولندا للشؤون العلمية**
**أستاذ في جامعتي( جين جي الوطنية) بتايوان ، و(ابن رشد) في هولندا**

على 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 و حمولاتها المعرفيّة والإيديولوجيّة، محققة أفضل النتائج، وأكثرها اقتراباً من الحقيقة، لأنّ الأبحاث القادرة على الإحاطة بجميع أبعاد ألف ليلة وليلة تحتاج إلى جهود عدّة باحثين و مختّصين 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 ))(١) ، فإنه يصعب على أيّ دارس ، مهما كان واسع الإطلاع والمعرفة، أن يكشف عن هذه الثقافات بتعدد

مصادرها ، وأن يعرف أين تتحاكى وتتعارض. ويأتي بحثي هذا محاولا أن يدرس بنية بعض النصوص الشعرية العربية المعاصرة ، وإحالاتها الرمزية والمعرفية إلى حكايات ألف ليلة وليلة، وليوضح أين تتحاكى وأين تتعارض مع نصوص ألف ليلة وليلة، هذه ، وليشير إلى إحالاتها الابستيمولوجية والرمزية ، وعلاقات هذه الإحالات بالبنية الحكائية من جهة، وبالبنية التاريخية من جهة أخرى، وبالواقع الاجتماعي والسياسي من جهة ثالثة . وليدرس تحديدا بعض النصوص الشعرية المعاصرة من سوريا .

إنّ فعل السلطة فعل شمولي و متنام، و متوالد، إنها ـ أي السلطة ـ « متعددة مثل الشياطين. متغيرة كالحرباء. إنها يمكن أن تعرف نفسها بكونها ذات أسماء عديدة، و توجد في كل الأمكنة و الخطابات من الأسرة إلى الدولة، من التابو إلى الليبيدو، من العلم إلى الإيديولوجيا، من المستشفى إلى السجن، من العقل إلى الجنون، من المدرسة إلى الكنيسة.» (٢)، و حضور شهريار المستمر في أمكنة السلطة و بنيتها المعرفية، يعني حتمية الذل و العبودية للنموذج الأضعف، من شهرزاد، حتى أبسط رجل و امرأة، و شهرزاد باعتبارها طرفاً مُستلباً، فإنها مجبرة لاستحضارِ ليالٍ جديدة، و تشكيلها تشكيلاً سحرياً بفعل القصّ إرضاء لسطوة شهريار و رجولته.

ومن أهم رموز خطابات السلطة التي ارتبطت بتاريخ البشرية و أساطيرها شخصيتا شهريار و شهرزاد، إذ أثّرت هاتان الشخصيتان في الفكر و الفن و الأجناس الأدبية كافة، إنهما تمثلان طرفي علاقة استلابية بين الحاكم و المحكوم، بين السيد و العبد، و بالتالي في بنية الحياة سياسياً و اجتماعياً و اقتصادياً في زمن الليالي. شهريار القامع بأدوات سلطته، و شهرزاد المقموعة بخوفها و رعبها و جسدها و كرامتها، تاريخياً و أسطورياً لهما ما يماثلهما في بنية الحياة العربية، « فزمان الليالي واحد لا يختلف كثيراً في المؤثرات التاريخية و الاجتماعية و الاقتصادية التي تتحكم فيه، زمان الاستلاب و شعور الفرد بالعجز أمام كل ما يحيطه سواء أكان هذا الزمان أموياً أم عباسياً أم غير عربي، و المكان إذا اتسعَ و تشعبَ فإنّ ثمة بنيات و قسمات مشتركة

تسمُ هذا الاتساع و التشعب حتى يبدو واحداً بخصوصيات متقاربة جداً»(٣).

هذا الزمان لا يزال يفعل ببنيته الاستلابية في جسد الحياة العربية المعاصرة، إذ قلّما نجد سلطة معاصرة إلاّ و تتجسد في سلوكها و مواقفها الرؤية الشهريارية سطوة وبطشاً و نفوذاً ، ومن الشعراء الذين وظّفوا أسطورة شهريار و شهرزاد في أعمالهم الشعرية: فايز خضور و سليمان العيسى و عبد الكريم شعبان من سوريا، و خليل حاوي من لبنان، و عبد العزيز المقالح من اليمن، و أمل دنقل و كمال عبد الرحمن من مصر، و عبد الوهاب البياتي من العراق، و سعاد الصباح من الكويت، و سوف عبيد من تونس، ومصطفى النيسابوري من المغرب، وغيرهم كثيرون.

ونظرا لكثرة هؤلاء الشعراء الذين وظفوا هذه الأسطورة في أشعارهم، فإني أكتفي بشاعرين فقط ، أحدهم وظفها بطريقة رمزية غير مباشرة، وآخر وظفها بطريقة واضحة لا تشكل فيهما شخصيتا شهرزاد وشهريار رمزا، بل مجرد تسمية إشارية لا تقدم شيئا مهما في جماليات القصيدة المعاصرة وبعدها الفني والرمزي، الأول عبد الكريم شعبان، والثاني سليمان العيسى . وكلاهما من سوريا .

**1** ـ عبد الكريم شعبان و التوظيف غير المباشر لأسطورة شهرزاد و شهريار

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

« دخلت ترانيمُ المساء .. و أقبلَ الشعراءُ مدّاحين .. و ابتدروا
النشيدّ.. يُمجّدون جلالةَ الإشراق في عينيه .. هذا الداخل
الأبديّ من خِرْم الحكايةِ ناشراً في الضوءِ و التاريخ فلسفةَ
المذابح .. و ابتداراتِ الدخولِ إلى كهوفِ الموتِ .. جلاَّد
السنا و الحُلم.. يشنقُ كل يومٍ نملةً و ينامُ مرتاحاً .. و يخْلعُ
خِفَّه فيصُبُ منه دمَ النمالِ .. و يشربُ المسكينُ كاد يموت منْ
عطشٍ.. يوائمه دمُ الأحلام .. يسكَرُ حين يكْرَعُ بضعَ
كاساتٍ .. و يفرشُ ثوبَهُ و ينامُ فوق يديه مزهواً بأحلام المساءْ /
.. و أتى الصباحُ .. و قبَّلت شفتيه رغرغةُ الدماء »(٤).

يوظف الشاعر عبد الكريم شعبان أسطورة شهريار و شهرزاد بطريقة غير مباشرة، أو كما يطلق عليه نورثروب فراي اسم الاستبدال Displacement(٥)، يوظفها توظيفاً فنياً و معاصراً لتشكّل بعداً شمولياً في بنيتها الرمزية، إذ يتداخل التاريخ مع الأسطورة مع الواقع بحيث تصبح الأسطورة واقعاً حيّاً في علاقته و قيمه، و سأحاول دراسة القصيدة منطلقاً من بنيات أسطورية و واقعية، قد تكون غائبة من سياق النصّ الشعري. فالبنيات الأسطورية هي شهرزاد و شهريار، و البنيّات الواقعية ما يتعلق بتسلسل فعل السلطة و سلوكها و ممارساتها تاريخياً، و بالتالي انتزاع هذه الممارسات من حقلها الأسطوري و التاريخي، و إحالتها إلى الواقع المعاصر، على أني لن أقسر الرؤية الشعرية على استيعاب حمولات إيديولوجية أؤمن بها مسبقاً، و بالتالي أعمل على فرضها على هذه الرؤية، بل إنّ الرؤية الشعرية نفسها ستُظهرُ مزيداً من حمولات معرفية إيديولوجية يعمل الشاعر نفسه على تأسيسها، و هذا لا يمنع الباحث في مثل هذه النصوص الرمزية ذات الأبعاد المتداخلة من أن يفهمَ رؤى و دلالات قد لا يقولها النص ذاته، « إنّ الناقد يقول شيئاً آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجرّدة »(٦).

إنّ ((ترانيم المساء )) في المقطع السابق ربما تشير إلى أماسي شهرزاد في ألف ليلة و ليلة، أو إلى أماسي أية خليفة أو ملك تاريخي أو معاصر، فكما كانت شهرزاد تُقبل مطواعة ذليلة أمام شهريار، فإنّ الشعراء في بلاطات السلاطين و الخلفاء يُقبلون مدّاحين، ليؤسسوا مجداً زائفاً برّاقاً للخليفة « يمجّدون جلالة الإشراق في عينيه ».

إنّ حالة التمجيد هي حالة تتسع زماناً و مكاناً لتشمل قصور السلطة ابتداء من شهريار، حتى الزمان المعاصر، إنها حالة أبدية « هذا الداخل الأبدي من خرم الحكاية ». و هذا الداخل من خلال حركية التاريخ يؤسس للمذابح و القمع، و للرعب بين أفراد شعبه، و تتحدد فلسفته في ممارساته اليومية من خلال المذابح التي يرتكبها، و أهمّ ما يستطيع الخليفة أو السلطان أن يقدّمَه لأفراد شعبه هو أشكال القتل و فنونه « و ابتدارات الدخول إلى

كهوف الموت ». إنه « جلاّد السنا و الحلم »، فكما كان شهريار في مدينته يقتل أفراح الناس، سواء على مستوى المكان و علاقتهم بهذا المكان في الواقع الحياتي، أو على مستوى الأحلام الملغاة، فإنّ الخليفة المعاصر هو الآخر يلغي فضاءات الفرح على مستوى الخارج « المكان و امتداداته »، و على مستوى الداخل « العواطف الفردية و الأحلام و الأماني »، و عندما يتجسّد فعل القتل داخل فضاء المكان، فإنّ الحلم هو الآخر يُلغى، و تشير رمزياً عبارة « السنا و الحلم »، إلى فضائين، فضاء مكاني خارجي، يعمُّ فيه النور، و فضاء داخلي نفسي، تنمو فيه الأحلام صوب الحرية، و إذ يُغتال الحلم فإنّ نور الحرية هو الآخر يُغتال و ينطفئ. و « يُمَكّن الحلمُ من رهافة قصوى، في المشاعر الأخلاقية، بل الميتافيزيقية أحياناً، و يسندها، و يمسك بها، و يكشف عنها كشفاً، كما يكشف عن أدقّ معاني العلاقات الإنسانية، عن الاختلافات المرهفة، و عن معرفة متمدّنة أعلى ما يكون التمدن، و باختصار يكشف عن منطق واعٍ مترابط بدقة غريبة، لا يبلغها إلا عمل شديد اليقظة.»(٧)، و إذ يغيب الحلمُ على مستوى التخيّل أو اليقظة فإنّ العلاقات الإنسانية و الحميمية هي الأخرى تهتزّ في بنيتها العميقة، و تصبح أكثر تشوّهاً

و حذراً و ريبةً، بفعل خارجي هو فعل السلطة، إنها تفقد حالتها المتمدّنة و الحضارية لتدخل طوراً من البداوة و الوحشية بفعل الخوف.

إنّ فعل السلطة يقتل كل يومٍ فرداً أو جارية أو أي مواطن مُستَلَب، « يشنق كل يومٍ نملةً و ينام مرتاحاً ». و شهريار الآخر كان يقتل كل يوم امرأة من مدينته بعد أن يفتضّ روحها و أحلامها، و تبقى ظاهرة القتل ظاهرة مهمة جداً في ألف ليلة و ليلة، و عموماً تتميز المأثورات الشعبية العربية بنظام معرفي تتحدد فيه ظاهرة القتل و السطو، و النهب كبنية مهمة و رئيسة في هذا النظام لأنّ هذه البنية تدفع الحكاية إلى النمو و التعقّد، و بالتالي تجعل هذه المأثورات نصوصاً منفتحةً على التاريخ و الميثولوجيا، و العادات و الأعراف الاجتماعية، و من المأثورات الشعبية التي يكثر فيها القتل ألف ليلة و ليلة بالدرجة الأولى، و سيرة سيف بن ذي يزن، و سيرة

بني هلال، و سيرة الأميرة ذات الهمة، و الزير سالم، و غيرها. و النظام المعرفي الأساسي في ألف ليلة و ليلة هو نظام القتل و الخيانة. يَضبط شهريار و أخوه شاه زمان زوجتيهما، و هما في حالة خيانة مع عبيد القصور فيقوم كل منهما بقتل زوجته، و يستمر 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. و من مظاهر فعل القتل نأخذ على سبيل المثال المقطع الآتي من حكاية الملكة بدور بنت الملك الغيور و علاقتها 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 و الحكماء و أصحاب الأقلام، و قال لهم من أبرأ ابنتي مما هي فيه زوّجته بها و أعطيته نصف مملكتي، و من لم يبرئها ضربت عنقه، و يعلّق رأسه على باب قصري، و لم يزل يفعل ذلك إلى أن قطع من أجلها أربعين رأساً »(٨).

إنّ ظاهرة القتل هي رؤية الحاكم السادية التي تتلذّذ بعذاب الآخرين « يقتل كل يوم نملةً و ينام مرتاحاً .. و يخلع خفّه فيصبّ منه دم النمال ». إنه يغرق في بحار الدماء، مستلذاً مبتهجاً، و هو متعطش للقتل و سفك الدماء منذ أن ابتدأ التاريخ مسيرته، « كاد يموت من عطشٍ ». و لا يكتفي بقتل معارضيه، و التلذّذ بدمائهم المسفوكة، بل إنه يقتل أحلام شعبه و ناسه البسطاء، و الذين لا خوف منهم، « يوائمه دم الأحلام ». هذه الأحلام التي تشير رمزياً إلى فضاء التوق و الحرية و المعرفة، و هو يسكر لذةً و نشوةً من دماء ضحاياه و أبناء شعبه. « يسكر حين يكرعُ بضع كاساتٍ ».

إنّ شهريار المعاصر « يفرش ثوبه و ينام فوق يديه مزهوّاً بأحلام المساء ». إنه ينام هانئاً برؤية الدماء مستسلماً لحالة الفرح و الزهوّ و الجبروت، التي تثلج أعماقه بعد أن يقتل الآخرين و يدوس كبرياءهم، و إذ يأتي الصباح ليقبّل بإشراقته ملامحَ النور والفرح و الأمل، باعتباره رمزاً للضياء والإشراق، فإنّ هذا الصباح لا يمثّل بالنسبة لشهريار الأسطورة أو التاريخي أوالمعاصر، إلا ابتداء للدخول في المذابح، و حالات

سفك الدماء من جديد، إنّه الاستمرار الأبدي في فعل القتل المَرَضي « و أتى الصباح .. و قبَّلت شفتيه رغرغة الدماء ». هذا القتل مستمر في بنية التاريخ كاستمرار الصباحات نفسها في دورة الزمان. و يأتي الخطاب الشعري العربي المعاصر، ليدين كلّ الظواهر المَرَضيّة في سلوك السلطة، و في 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 و بين التعبير الصادق من حواجز، مستخدماً كل وسائل التعبير « المقدّسة » و « غير المقدّسة » ليقول الحقيقة، حقيقته الداخلية»(٩)، و إذ 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 و الوعي في عالم أفضل يصبح المحال فيه ممكناً و متحققاً. و يتساءل الناقد جورج طومسون(١٠): « 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 و لكنه لم يُدرك بعد ».

و يتابع الشاعر عبد الكريم شعبان قائلاً في نفس القصيدة:

« دخلت ترانيمُ المساءِ .. و أقبلَ الظلّ المقنع .. و الشموسُ
الكاذبات و أقبل المتأدّبون يدخّنون، تظلُ (سيجاراتهم) تُطفا
فيشعلها المساء بطلقةِ البارودِ
ثم يمرُّ ليلٌ آخرٌ و تمرُّ أمواجٌ
من الذكرى و تفترشُ الصباحاتُ الدّمَ المهراقَ »(١١).

ما إن تبدأ ليالي السهر عند شهريار المعاصر، حتى يُقبلَ الأشخاص المنافقون من شعراء مدّاحين و مرائين إلى مجلسه، إنهم ظلّه، أو بتعبير آخر نسخ مكرورة عنه بأفعالهم و سلوكهم، لأنهم يؤيدون سلطة بطشه، و يسخر الخطاب الشعري منهم بعبارة « الشموس الكاذبات »، و تصبح الأسطورة الشهريارية واقعاً معاصراً، إذ

تنفلتُ من حالتها الأسطورية، لتدخل في تجاويف الواقع الحالي، و تصبح رمزاً من رموزه، و يستمر التاريخ بمآسيه. فإذا كان القتل الشهرياري على مستوى الأسطورة قتلاً تقليدياً بالسيف من جهة، و قتلاً فردياً متتالياً كل يوم من جهة أخرى، فإنّ القتل المعاصر يتم بأحدث آلات الفتك و التقنيات الجديدة « بطلقة البارود »، و يصبح قتلاً جمعياً، فتخرج الأسلحة الأسطورية من بساطتها لتصبح أكثر تعقيداً، و لتدخل فضاءات مرعبة. إنها فضاءات البارود و المدافع. و تأتي أزمنة القتل في فضاء المكان و الزمان الأسطوريين، حتى الزمان المعاصر. إنها ذكريات القتل و الرعب الحديثة و المعاصرة 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، و مع كل تطور تبقى السلالة المعاصرة تنتمي و ترتبط بالسلالات التي قبلها، و كذلك النص الشعري هو نسيج من النصوص و الكتابات التي تسبقه تاريخياً، إن النصّ « إنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة و تتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة، النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة »(١٢)، و يتابع الشاعر قائلاً في نفس القصيدة:

« و تحمَّلوا وِزْرَ الإقامةِ في ذُرا أحلامهم .. يقعُ الشَّرارُ على ثياب
الحلم .. تحترق المضامينُ القصيّةُ فيه .. ثم تجيء جاريةٌ
فترفعُ ثوبها و تبولُ .. تطفئُ في النسيس الجمرَ ..
و البركانُ يقذفُ ناره .. يصلُ المساءَ بهمّه .. يصلُ النهارْ /
و تقدَّمتْ نوقُ المساءِ .. و عمَّ ليلُ أسودٌ عبديٌّ يخزنُ في مجامرهِ
بدايات الحكايةِ .. شعلةٌ غُرِست بكفي طفلةٍ بدأت ذبالتها
تَمُوجُ و نورها يخبو .. و تفركُ إصبعَ التاريخ باسمةً فتنبهرُ
الفراغاتُ الظليلةُ بالسنا .. ضوءٌ يكادُ يقولُ أو يبكي .. و آنيةٌ
تعبئُ نفسها و تروحُ تدخلُ في تجاويفِ الدماغ .. و تبلغُ
الحلقومَ .. أحلامٌ تعبّدُ نفسّها درباً و تفترشَ الترابَ وجيعةَ
السيقان و الأمعاء من تعبٍ و سُكْر.»(١٣).

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، و التي جسّدت لها أحلامها و تخيلاتها أنها السيد المطاع في فضاءات هذه البلاد. و من خلال حركية التاريخ باعتبارها حركية تنوس بين الرؤية الثورية، و الرؤية المأساوية، تفاجأ هذه السلطات بثورات المظلومين التي تنزل كصاعقة من الشرار على أحلامها العريضة في امتلاك البلاد و ثرواتها و إذلال عبادها، و سرعان ما تحترق الأحلام حتى أعمق تخيلاتها بفعل هذه الثورات، و تشير إلى ذلك عبارة « تحترق المضامينُ القصيّةُ فيه ». و من داخل انتكاس حركة التاريخ و رجحان كفة السلطة، بتحصينها لنفسها، و تعزيزها لقدراتها يتم القضاء على ثورات المظلومين بعشرات الطرق القمعية، منها سلطة الجسد و الجنس، باعتبار المرأة ـ شهرزاد ـ معياراً وظيفياً تستخدمه السلطة للقضاء على مناوئيها. « ثم تجيء جارية فترفع ثوبها. و تبول .. تطفئ في النسيس الجمرَ .. ». إنّ الجارية هنا، هي أسطورياً شهرزاد، و تاريخياً كل امرأة تطفئ لهيب الثورة بتعهير هذه الثورة و إبعادها عن أهدافها الخلاّقة.

ولقد كانت شهرزاد في ليالي ألف ليلة و ليلة تقدّم العبيد و المظلومين على أنهم خونة و لا أمان لهم، يعتدون على أجساد سيداتهم، و يعملون على إغوائهن جنسياً أو قتلهن (١٤)، فبدلاً من أن تبشّر بثورتهم و تحضّ 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، و إلى التحرر من العبودية من جهة أخرى، و كانت تحرّضُ السلطة الشهريارية السائدة، لتصبَّ أحقادها على هؤلاء العبيد، و شهرزاد المعاصرة هي الأخرى أداة وظيفية بيد السلطة لإخماد الثورة و إطفاء لهيبها، و هي لا تعي حقيقة عبوديتها، و عبودية أبناء جنسها. هذه هي إحدى الحالات التي يمكن بها تفسير رمزية الجارية التي « ترفع ثوبها .. و تطفئ في النسيس الجمر »، على أنه هناك حالات أخرى يراها باحث أو ناقد آخر تتباين مع هذه القراءة.

و« علينا أن نعمل، كل لحظة و عند كل مناسبة، على نهج قراءة تعددية للنص والاعتراف باشتراك الألفاظ و تعدد المعاني، و إقامة فعلية لنقد تعددي و فتح النص على البعد الرمزي.»(١٥)، و في مرحلة أخرى من مراحل التاريخ، تعود جذوة الثورة للتوهج بالرغم من فعل السلطة و محاولاتها لإطفاء هذه الجذوة، فطالما هناك استمرار لنسق الظلم، فإنّ الثورة هي البديل و التشكيل المعارض لظاهرة الظلم. « و البركان يقذف نارَه .. يصل المساء بهمّه .. يصل النهار ». و عبر تحولات الثورة و صراعها مع تاريخ السلطة، فإنها معرّضة للانكسار و الهزيمة في كل لحظة. و في لحظات هذه الهزيمة تزحف المآسي، و يهبط الليلُ الأسود، و تتقدم نوق المساء. إنّ الناقة بمستواها الدال تشير إلى الصحراء الحارة القاسية و القاحلة من جهة، و من جهة أخرى تعني الصبر الذي يرتبط بمقولات الذهنية العربية، و صبر الناقة هنا يشير إلى الاستكانة العربية المعاصرة لواقع الذلّ و العبودية و المهانة، « و تقدمت نوق المساء .. وعمّ ليل أسود عبدي يخزن في مجامره بدايات الحكاية ». هذا الليل الأسود العبدي ليس مستقلاً و مفصولا عن واقع الأسطورة و التاريخ، إنه امتداد لهما، إنه خيط تاريخي ممتد من أول طاغية أسطوري حتى آخر طاغية معاصر. و من خلال هذا الليل التاريخي تعمل الرؤية الشعرية المعاصرة، جاهدةً لكي تعبّر عن « قلق الإنسان المعاصر و تمزّقه و حنينه إلى عالم أفضل »(١٦).

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 و المعارض لها في كونها ترفض ظروف استلابها، إنها الأمل و الفرح داخل هذا الليل التاريخي، و هي أقوى من الرياح التي حولها، و داخل الحقل الرمزي تعني هذه الطفلة بداية نمو الثورة، التي ستغيّر مجرى التاريخ، « و تفرك إصبَعَ التاريخ باسمةً فتنبهر الفراغات الظليلة بالسنا ». إنها ستمتلك واقعها بوعيها لذاتها الثورية، و لحقيقة ظلاّمها كأمّة و شعب، فهي ترمز بنيوياً إلى الأمة الجديدة الناهضة المنبثقة قويةً من رحم التاريخ الأسود ثائرة على

تاريخ قهرها و واقعها، و شهريار الأسطورة و الواقع. إنها الشعلة التي تضيء كل الفراغات حولها بسنا الحرية. هذه الشعلة الكامنة في أعماق الذات العربية المجروحة خلال تاريخها الحابل بالبكاء، و هي الضوء الذي يُخْرِجُ مكنونات الذات العربية من بوح أو بكاء، « ضوء يكاد يقول أو يبكي ». و يبدو الرمز هنا شديد التكثيف و غامضاً، و من الصعب أن تُكشفَ دلالاته البعيدة، لأنّ هذه الدلالة تنوس بين عدة معانٍ، و إيحاءات 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 و ذلك باتكائها على الرمز و الأسطورة، يقول في مقال له: «قد شبعنا تقليداً لا إبداع فيه، و نحن بحاجة إلى الخروج إلى هواء الحرية و الإبداع، إلى نوافذ الفكر و الرمز و الإسقاط و التناصّ و الأسطورة و الفلسفة .. إلى عمق جدلية الشعر المعاصر و إبداعاته التي لا يقف أمامها جدار »(١٧)، 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، و الكلام الشعري و هو وسيط يمتاز بكثافة أشدّ، ويختصّ بالنشاط الجماعي المشحون بالسحر و اللحن و التناغم و الخيال و الطقوس »(١٨)، و تبدو الكثافة أشد غموضاً في المقطع الآتي: « و آنية تعبئ نفسها و تروح 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 و التاريخية المناسبة لتفجير هذا البركان، و نهوض حركية هذه الثورة ؟ و حتى 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 و هي تنتظر فعل الثورة التغييري. و حتى يتحقق هذا الفعل، و تصبح الأحلام الثورية واقعاً، لا بدّ أن تشقّ هذه الأحلام طريقها إلى فضاء الحرية، و تنفلت من حصار السلطة، و لا يكون ذلك إلا بمزيد من التضحيات و الدماء، فالواقع السلطوي الذي يكبحها واقع قاسٍ و شرس، « أحلامٌ تعبّدُ نفسها درباً و تفترشُ الترابَ وجيعةَ السيقانِ و الأمعاء من تَعَبٍ و سُكر ». و يمكن القول إن لفظة « سُكْر »، تشير إلى حالة الانتشاء و اللذة بتحقيق حلم النصر و الحرية، أو إلى حالة « الخدر و التعب »، التي تَحدُثُ نتيجة الجهد المضني و الطويل للوعي الجمعي في استمرارية كفاحه، و ربما 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، و إنّ البنية الأدبية، من وجهة نظر المنطق، هي أصلاً التباسية أو إشكالية. و هنا لا يمكن للدراسة الأدبية أن تجلو المعاني التي تنقلها البلاغة.»(١٩).

ويتابع الشاعر عبد الكريم شعبان قائلاً في نفس القصيدة:

« .. يستحثّ نياقَه و ينامُ من تعبٍ على
أشواكِ رحلته .. يُمهّدُ موضِعاً ليديه .. يُدْخِلُ رأسَهُ في ثُقْبِ
ماضيه البعيدِ فيبصرُ الآتي .. كأنَّ دماً يَسيلُ .. كأنّ أغنيةً تميلُ
على خواصِرها و تُهْتَبَلُ الأغاني /.
دخلت ترانيمُ المساءِ .. و عبَّأَ الكأسَ الأخيرةَ و انطفا في الظلِ ..
ثم تمددتْ قدماهُ في الفجواتِ .. »(٢٠).

وعبر تاريخ الأمة أو الوعي الجمعي لهذه الأمة يستنهض هذا الوعي بالثورة قدراتهِ ليواكب حالةَ نضالٍ مستمرٍ تقود في النهاية إلى التحرر و الخلاص من كابوس السلطة « يستحثُّ نياقه »، لكن الإنسان الذي يحمل راية الوعي سيكتشفُ أنّ رحلة التحرر و الخلاص تتم داخل فضاء واقع اسود يحاصرها، إنه مليءُ بالأشواك،

فطريق الرحلة طويل و شائك « ينامُ من تعبٍ على أشواك رحلته ». هو يحاولُ أن يشكّل مستقبلاً مضيئاً، و من خلال إرادته الصلبة سيعمل على إزاحة واقعه الكالح، و تأسيس بديل جديد منه « يمهّد موضعاً ليديه ».و تعودُ به الذاكرة إلى الماضي الأسود البعيد، فيرى تاريخَ الدماءِ و القتل و إجهاضِ الفعل الثوري، فَيُصَابُ بالخيبة حينما يرى أنّ الحاضر ليس أفضل من الماضي، إنه حاضر الدماء و القتل أيضاً. يرتدُّ الحاضر إلى الماضي، و تبدو الحقيقة فاجعةً مغمورةً بالدماء التي تسيل « كأنّ دماً يسيل »، و ليست 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 و أفراحهم و تغيب، و عندما تميلُ الأغنية داخل الحقل الرمزي هنا، فإنها لا تميل فرحاً أو طرباً، إنها تميلُ على خواصرها، أي تغني ألماً و مرارة، لتشكّل حالة حزنٍ و قهرٍ « كأنّ أغنيةً تميلُ على خواصرها و تُهتَبَلُ الأغاني».

و حين تُصَابُ الأغاني بالجنون . رمزياً . فإنّ ذاكرة الأمة الجمعية الواعية التي شكّلت هذه الأغاني تُصابُ هي الأخرى بأصعب لوثات الجنون من كثرة ما شاهدته من مصائب و ويلات و دماء، سواء في الماضي أم في الحاضر.

ومن خلال تاريخ و واقع الإنسان العربي بكل ما يحمله من سوءات و انتكاسات، و من خلال ارتداد الفعل الثوري و إجهاضه يصل المواطن في هذا التاريخ أو الواقع إلى حالة اليأس و الإحساس بعدمية الفعل الثوري، فيشعلُ آخر مجامره، و ينطفئ كثورة علنية منطوياً على همومه و مآسيه، ليدخلَ مرحلةً من الصمتِ و الحزنِ، 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 و في الظلّ « دخلت ترانيم المساء .. و عباً الكأس الأخيرةَ .. و انطفا في الظلَ ». و

العودة إلى استخدام الجملة الشعرية « دخلت ترانيم المساء »، تعني تأكيد الرؤية الشعرية على وجود واقع أسود، أي استمرار ليالي ألف ليلة و ليلة، و حتى تُعزِّزَ الرؤية الشعرية هذا الاستمرار، يستخدم الشاعر هذه الجملة ثلاث مرات في بداية القصيدة و وسطها و نهايتها، أي استمرار حالات التشويه و القمع و المذابح داخل فضاء زماني يمتدّ من الزمن الأسطوري « ألف ليلة و ليلة »، إلى التاريخي إلى المعاصر، و هذا الفضاء الزماني بدوره ينتشر في فضاء مكاني يشمل تسلسل السلطات و الممالك، و أنظمة الدول على المواقع التي قامت فيها، و قد تكون هذه الأماكن عربية أو فارسية أو عالمية. و طالما أحسّ المواطنُ داخل هذه الفضاءات أنّ التاريخ و الواقع شرس و أقوى منه، و أنه يطفئ الفعل الثوري. فقد لجأ هذا المواطن إلى أعماق ذاته، مستسلماً لجموح خيالها و شاعريتها و أحلامها. غابَ الفعل الجمعي فلجأت الذات إلى أعماقها محتميَّةً بالتخيلات و الأحلام « ثم تمددت قدماه في الفجوات ». و لا تأخذ الفجوات هنا بُعداً يدلُّ على فضاء المكان أو الأمة، بل أهو أقرب إلى الأعماق القصيّة في الذات الإنسانية، و ما تحويه هذه الأعماق من خيالات و رؤى.

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

٢ ـ سليمان العيسى و أسطورة شهرزاد

يحتفي ديوان الشاعر سليمان العيسى « أغنية في جزيرة السندباد »، بمعطيات التراث

و شخوصه، و الشخوص التراثية التي وردت فيه هي: أبو نواس، جرير، الفرزدق،

أبو العلاء المعري، الخليل بن أحمد الفراهيدي، الجاحظ، الأصمعي، السندباد البحري، و تتربع شهرزاد رأس القائمة، من حيث حضورها الكثيف، و هو يستحضرها لا كرمزٍ أسطوري عميق الإيحاء و الدلالة، بل كإشارة لا تتعدى التسمية، هذه الإشارة تمتّد داخل فضاء الديوان، و عبر القصائد الآتية: شهرزاد الجزيرة، عودة شهرزاد، الرفيقة شهرزاد، في خيمة الأصمعي، أبو نُواس، أطفال الجزيرة، و في هذه القصائد الست يجعل منها صوتاً آخر مسانداً لصوته، يؤكّد من خلاله رؤيته للحياة و التاريخ، و الالتزام، و ذاته الشاعرة.

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

« تبدو في ضوء القمر فتاةً رائعة الجمال
شهرزاد: غابةُ الضوءِ خلفنا غابةُ الماءِ و الشَّجر
و على شاطئ الرمالْ أنتَ ظلٌ من الظــلال
أيُّهــا الزائرُ الذي جاءَ يســتنطق القمرْ
يَتقرَّى طُيوفنـــا يسأل الصمتَ عن خَبَرْ
هل تَشَفّيت بالصّـَدى و تَبَلّـــَغتَ بالأثَرْ ؟ »(٢١).

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

« أنتِ يا مَوْجةَ عطرٍ غامِضٍ
طَلَعَتْ من كُوَّةِ الليل عَلَيّا
مَرَّ أترابُكِ .. عَمًّا لحظةٍ

و توارين نشيداً عَبْقَرِيا
ساحراتُ الشطّ .. ما زلتُ على
شَفَةٍ لمياءَ كأساً و حُمَيَّا »(٢٢).

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

« شهرزاد: لستُ مَنهُنَّ .. صُورةً
كُنَّ من عابرِ الصُّوَرْ
اقترِبْ .. هذي يدي
أنا مِنكُمْ .. مِنَ البشر
لي على الشطِ دَارَةٌ
للحكاياتِ و السَّمَرْ. »(٢٣).

ويُدهش الشاعر: أمعقول أن تكون شهرزاد الأسطورة بلحمها و دمها ؟:

« الشاعر: « لنفسه » يا لَفتنَةٍ
تملكُ السَّمعَ و البصر !
شهرزاد التي .. »(٢٤).

وتقطع عليه الدهشة، إنها شهرزاد المعاصرة القادمة من عمق الأساطير، و السحر و الفضاءات الشفيفة، و الحكايات 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 »(٢٥).

ويؤكّد الشاعر أنها ليست سوى حلم والشباب، و الجسد بكل حيويته و توهّجه، «الشاعر: حُلُمٌ أنتِ »(٢٦)، لكنها تلغي و هي آتية إلى موعدٍ معه. شكوكه، فهي الواقع و الصبا و الجمال

« شهرزاد: بَلْ صِبا و شبابٌ مُجسَّدُ
بيننا موعدٌ على شرفة الليل ..
الشاعر: مَوْعِدُ ؟»(٢٧).

بعد كل هذا المدخل الحواري الطويل، الذي يمكن أن يُحذفَ نصفه، باعتباره فضاء لغوياً عائماً محدود الدلالات و الأبعاد. نكتشف أنّ الشاعر لم يستحضر شهرزاد إلاّ لتكون شاهدةً على رغبته العميقة في بعث الحياة الجديدة، و ولادتها خضراء مشعّة بفضاءات حريتها الرحبة و المعطاءة، أي تأكيد نزعته الذاتية في أن يُظْهر نفسه بمظهر من يمتلك وعياً حضارياً طامحاً إلى مجتمعٍ بديل متخطٍ و متجاوز لكل العصور المتخلفة، حتى عصور شهرزاد نفسها. و هذا التأكيد ذو دلالة أحادية و قريبة جداً، و لا يحتاج إلى كل هذا الاستهلاك اللفظي. « إنّ النصّ الحديث هو ما يخرج من دلالة مغلقة نهائية و يفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات»(٢٨)، و تضطر شهرزاد أن تعترف له بامتلاك هذا الوعي، و تطلب 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 .. و تُولَدُ
هاكَ يا شاعري يدي
أيَّ دنيا سَنَشْهَدُ !
عَبَقُ الأمْسِ دَرْبُنا و على كَفّنا الغَدُ
« تأخذ بيد الشاعر و تنطلقُ رشيقةً كالنسمة »
لينةً كالحرير »(٢٩).

ويتجاهل إلى أين تمضي به، و ماذا تريدُ منه، إلى أن يأتي الخطاب الشعري مؤكداً أنهما معاً صاحبا قضية و مبادئ. و لتقول شهرزاد للشاعر، إنها ذاته الثانية، أو مرآته الطامحة إلى التغيير، إنها كل رغباته المتّقدة لأن تشعل فتيل اللحظة الحضارية،

و هي كل أحلامه في أن يجلوَ الصدأ عن قناديل الماضي، و تطلب منه أن يهزّ الأجداد في قبورهم باعتباره شاعراً و رائياً. من حلال الحوار الآتي:

« الشاعر: أين تمضين ؟
شهرزاد: أناةً .. هذهِ
سُجْفُ الغيبِ تهاوى في يَديَّا
(...)
« تشير بيدها ناحية الصحراء ».
القناديلُ التي عاشَتْ هُنا
إرثُنا .. أيَّ سِرَاجٍ غابرٍ
أُشْعِلُ الساعةَ .. أدعوهُ إليا ؟
أنا كلُّ الرَّغباتِ .. اتَّقَدَتْ
فيكَ حُلْماً يَسَعُ الليل شَهِيَّا
أيقظِ الأجدادَ من غُربَتِهِمْ
حُلَّ بالأغرودةِ اللّغْزَ العَصِيَّا
شاعرٌ أنتَ .. »(٣٠).

وكيف سيوقظ الشاعر التراث العربي و الماضي و الأجداد من غربتهم ؟ و تقرر شهرزاد أن الشعر هو الكفيل بحلّ هذه الإشكالية الصعبة، و هو الشاعر، و يكتشف أنّ محاكمة التاريخ و الماضي و الحاضر، و إدانتهم تتم من خلال الرؤيا الشعرية بوعيها، و هو صاحب هذه الرؤيا، و حتى تكتمل هذه الرؤيا و تتّضح لدى القارئ المتلقي، لا بدّ من لقاء الخليل بن أحمد الفراهيدي، و الوقوف أمام خيمته، ليجبره هو الآخر على أن يكون شاهد إدانة لهذا العصر و مسانداً له في هذه المحاكمة، و ترشده شهرزاد إلى خيمة الخليل بن أحمد:

« الشاعر: « كمن يستيقظ فجأةً من حلم عميق ».
و في هذا المَدَى
غَزَلتني الريحُ شِعراً عَربيا
لَمَّني « الأزديُّ »(٣١) في أوتاره.
شَدَّني باليدِ .. لحناً أبدياً
ليتني ألقاهُ .. يا ساحرتي

شهرزاد: خُطوَةً أخرى
وَدُقَّ البابَ .. هَيَّا ! »(٣٢).

وتنتهي القصيدة ليدخلَ الشاعر في قصيدتين تاليتين بعنوان: « أمام خيمة الخليل »(٣٣)، و « حوار مع الخليل »(٣٤). و تغيب شهرزاد و ليبدأ الشاعر سليمان العيسى محاكمة الزمان، و الشعراء 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، و إن 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 ؟ و أين تكمن جماليات توظيفه، و لماذا 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

و الدلالة، بحيث يبدو فضاؤه الدال مجرداً

« و يَمضي المُبدعُ العملاقْ
يَراعٌ قادرٌ خلاَّق

و مفصولا عن بنية القصيدة الكلية، إنّ هذا الدال اللفظي لا يعني إلا نفسه، و حتى وإن تطور و نما، فإنه يبدو ذاتياً بحتاً يتعلق بموقف أو حالة يريد الشاعر أن يفرضها باتّكائه على هذا الفضاء اللفظي. و نلاحظ أنّ السبب الرئيس في حشر ـ شخصية شهرزاد ـ هو لمجرد الاستعراض المعرفي و الثقافي بقاموس الأساطير والتراث والماضي، و بالتالي يبدو الافتعال و التكلّف 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، و تثوير اللحظة المعاصرة. و عندما يستغني عنها، باعتبارها غاية وظيفية، يُغيّبها ليدخل وحيداً إلى خيمة الخليل، و ما إن يصل إلى الخيمة حتى يمدحه بقصيدة عصماء:

يُلَمُّ شواردَ الفُصْحَى(٣٥)

وَ يطْوي في عَبَاءته المدى، يطوي بها الآفاق »(٣٦).

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 السّر منذُ الصباح

فلا النورُ ذَرَّ، و لا السُّر باح

مُعقَّدةٌ أُحجياتُ الشبابْ

أماءٌ وراءَ الدُّجى أم سرابْ ؟

أرَوْضٌ تَمنَّعَ لا يُستباحُ

لذي بَصَرٍ ؟ أم يَبابٌ يَبابْ ؟ »(٣٧).

الفكرة الشعرية بسيطة و واضحة الدلالة، و لا يحتاج الشاعر سليمان العيسى إلى الخليل ابن أحمد لكي يؤكّدها له. هو يقف معارضاً للغموض الرمزي في النص الشعري العربي الحديث. و لكي يدين هذا الغموض و يرفضه، يُجبر الخليل على أن يرفضه بدوره. و لو أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي لم يكن من أبناء القرن الثاني الهجري، و لو قُدِّر له أن يعيش في هذا العصر المنفتح على آفاق الثقافة العالمية، المتأثر بها، و المتفاعل معها، عصر الانفتاح المعرفي و الترجمة المتطورة، عصر الحداثة في الفكر و الفن و التقنيات المتطورة المعقّدة، لساير حركة هذا العصر، و لما أدان القصيدة العربية الرمزية، و لخرج عن بحوره الشعرية باعتباره عالماً رياضياً قادراً على الاستنباط، فهو استنبط البحور الشعرية من الكمّ الشعري المتراكم في عصره، و العصور التي سبقته، فكيف يستطيع الشاعر سليمان العيسى إقناعنا، بأن القصيدة الرمزية المعاصرة يبابٌ يباب، و أن يحدد حركية الشعر المعاصر و ثورته الفنية و الجمالية برؤى القرن الثاني الهجري ؟. و من خلال حوار الشاعر مع

الخليل بن أحمد، لا ينسى بأن يقدّم ذاته للخليل بأنه شاعر الالتزام بقضايا المضطَهَدين، و يبدو هذا التأكيد تقريرياً يفتقد الرمز فيه إلى عمقه الإيحائي و الجمالي. يقول:

« أفتشُ عن طفلةٍ في الظلامِ
و أكتبُ عن جوعها الكافرِ
عن الطينِ في قريتي، عن شريدٍ
ينازعُ في الملجأ العاشرِ
ملايينُ لم نُعطهم في العَراء
سوى الذُلِّ و الضجَّةِ العاقرِ
...
ملايينُ .. من بُؤْسِهم ريشتي
و منهم صَدَى صوتي الثائرِ
هُمُ الشعرُ في عَصَبي، في دمي
هُمُ الهمُّ، هُمْ زَفْرةُ الزافرِ
لميلادهم قلتُ ما قلتُهُ
و بَشَّرتُ بالألمِ الظافرِ
و عنهمْ حَمْلتُ إليكَ الشَكَاةَ،
فهل أنتَ يا سيدي عاذري ؟ »(٣٨).

بعد أن ينتهي الشاعر من حواره مع الخليل يعود إلى شهرزاد في قصيدة بعنوان « عودة شهرزاد ». يعود مادحاً جمالها الفتّان و حكاياتها الآسرة، طالباً منها لحظة أنس و صفاء على بساطها، حيث سحر الحكايات و حيث يتفجّر الشعر ينبوعاً أخضر أمام جسدها المكلّل بالأغاني، و أمام سحر عينيها، و هنا يستسلم الشاعر بكليته أمام الحالة الجمالية هذه، و أمام حالة الشفافية و الرومانسية هذه، هو مستعدٌ أن يقدّم كل ما في حقيبته و ذاكرته. يقول:

« الشاعر: « في شبه توسل »
يا رَوْعةَ الليلِ، يا أسرارِ فتنتِهِ
و يا أساطيرهُ النَّشوى و رَيَّاهُ
عَلَى جمالِكِ فَتِّحنا محاجرَنا

و من حكاياتكِ السُّمْرِ ارتشفناهُ
كَبِرْتُ يا حُلْوَةَ العينين في رَهَقي
أليسَ للمُجْهَدِ المكدودِ زاويةٌ
على بساطِكِ .. و الدنيا زواياهُ ؟
أنتِ التي نسجت لليلِ أجنحةً
و أعْطَتِ الجسّدَ الجوعانَ معناهُ
و بَرْعَمَ الشعرُ في نهدَيْكِ أُغنيةً
يقالُ: عَتَّقها في عُودِهِ اللّهُ
و تُشْرقينَ على صَحْرائِه غزلاً
حلواً فتغرقُ في عينيكِ صحراهُ
خُذِي صمتي .. خذي سَفَري .. »(٣٩).

لكنّ شهرزاد، و من خلال فرضه عليها رؤيته الخاصة، و إجبارها لكي تكون وعياً و حالة ثورية، أو مرآة تنعكس بواسطتها الفكرة الشعرية التي يريد طرحها، ترفض ذلك، و تطلب منه أن يتمما معاً رحلتهما القاسية في سبيل الدفاع عن قضايا الجنس الإنساني و نصرة المظلومين. يقول:

« شهرزاد: « تأخذ بيده مرة أخرى »
هَيهاتَ !
هَيَّا .. نُتَمِّمْ ما بَدَأْناه ! »(٤٠).

والبداية هي بعث الحياة العربية من جديد، باعتبار شهرزاد ثائرة، مصلحة تحمل نفس الهموم التي يحملها الشاعر، كما يظهر في القصيدة السابقة « شهرزاد الجزيرة ». و كما يظهر في بداية القصيدة هذه « عودة شهرزاد »، عندما تقول له شهرزاد بأنه شاعر الثورة و الالتزام(٤١).

يشكّل الشاعر سليمان العيسى من شهرزاد قناعاً، و « يمثّل القناع شخصيّة تاريخية . في الغالب يختبئ الشاعر وراءها، ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائصَ العصر الحديث من خلالها، و يشترك الشعر مع المسرحية الشعرية (...) في استخدام هذه الوسيلة»(٤٢). إنّ القناع هو رمز تاريخي أو أسطوري، يكون إيجابياً في أعماله و مواقفه البطولية، حيث تختفي شخصية الشاعر وراءه، و إذا كان الشاعر سليمان العيسى يتقنّع بشخصية شهرزاد ليحاكم

عصره، فإنّ هذا القناع قاصر هنا، و مفصول عن سياقه، و عن تجربته الأسطورية والتاريخية مع شهريار، و طاقات شهرزاد الرمزية هي طاقات مُستلبة و مهدورة، باعتبارها فاقدة للوعي الثوري، و لقدرتها الثورية على تشكيل مجتمع بديل، عن مجتمع شهريار. فهي لا تستطيع أن تكون قناعاً ثورياً، إلاّ إذا تشوَّه الوعي الشعري نفسه و ارتدّ عن مفاهيمه الثورية عند الشاعر. قد تكون رمزاً عميق الإيحاء يشير إلى الاستلاب و الاغتراب و السكونية، لكنها لن تكون قناعاً ثورياً، إلاّ إذا أُجبرت مكرهة على ذلك. و هي تُضطر لذلك عند الشاعر سليمان العيسى، فتبدو الرؤية الشعرية عنده لا تتجاوز الفكرة المنثورة، و حتى لو احتوت على غنائية شفيفة و هامسة، لكنّ هذه الغنائية لا تلامس إلاّ سطح الأشياء، دون أن تمسّ جوهرها العميق. و في الشعر الإبداعي المعاصر تتجاوز الرؤية الشعرية السطح و تتخطاه إلى المعاني الجوهرية العميقة. إن « الأدب العظيم ببساطة لغة مشحونة بالمعنى إلى الحدّ الأقصى»، على حد تعبير عزرا باوند(٣٤).

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،

و لا تحمل شهرزاد في هذه القصيدة أية قيمة رمزية أو إيحائية، فهي مجرد دليل للشاعر إلى خيمة الأصمعي، و تتحدد 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، و بدلاً من أن يقرر هذه الفكرة بنفسه، ينتشل شهرزاد عنوةً من حقلها المعرفي و الأسطوري لتؤكّد له إعجابه هذا، ثم ينقله للقارئ نقلاً تقريرياً مباشراً. يفتتح الشاعر القصيدة بالفقرة النثرية الآتية: « شهرزاد: « مرة أخرى .. تقفز من موجة على الشاطئ. و هي تقهقه .. تقترب من الشاعر و هي تربط غدائر شعرها المبتل بمنديل أزرق. »»(٤٤)، و بعد ذلك يدور حديث طويل، نأخذ منه المقطع الآتي:

« شهرزاد: ألم تتعبْ ؟
الشاعر: خيالُكِ رِقَّةٌ ونَدَى
و شِعرٌ يزرعُ الصحراءَ أشجاراً و ريّ صدَى
خَيالُكِ ..
شهرزاد: لا تَضِعْ في الحُلْمِ كالأطفالْ
تَعالَ .. تَعالْ
هُنا في هذهِ الخيمة ..
« تشير بيدها إلى خيمة قريبة »
سَنَسمعُ بُلبلاً لم تَعرفِ البيداء
أحبَّ، و لا أرقَّ غِناءْ
هُنَا المطرُ الذي تشدو به الغيمةْ .. »(٤٩).

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، و ليست شهرزاد هنا، إلا شكلاً لفظياً خالياً من أية دلالة أسطورية أو رمزية، و وظيفتها في فضاء التشكيل الشعري أن تقول إنها تحبّ الأصمعي كما الشاعر يحبّهُ:

« شهرزاد: « جادة »
أحِبُّ حديثه الصافي
أحِبُّ كلامَه .. بعضُ الكلامِ غِناء »(٤٦).

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

« تَعالَ .. تَعالَ

شبابٌ أنتُمُ الشعراء لا يَهْرَمْ
و بَحْثٌ عن ربيع الحبّ لا يسأم
و صادِيةٌ من الشكوى
تَلُوبُ العمرَ .. لا تَرْوَى
تعالَ .. تعالَ
أُحِبُّ الشِعرَ و الأطفال »(٤٧).

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

« ألا ما أضيعَ العُمرا
بغيرِ طُفُولةٍ يا شَهْرَزادُ
طفولةٍ سكرى !
ألا ما أفقرَ الدُّنيا !
ألا ما أحْزَنَ العُمرا ! »(٤٨).

والسؤال الذي يمكن أن يُطرحَ: أين الفضاءات الأسطورية الثرّة الدلالة، البعيدة الغور إنسانياً و اجتماعياً، و التي كانت شهرزاد في ألف ليلة و ليلة 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 و مزيّنة بأفخر عطورات العصر، و تربط ضفائرها الجميلة بمنديل أزرق شفاف، و هي ذات سحرٍ و جاذبية، و ابتسامة، و رحيق عذب شهيّ:

« شهرزاد:... ألم تقرَعْ علينا الباب ؟
ألستَ الظامئَ الآتي إلى العُنقودْ
يريدُ رحيقَنا المرصودْ
و يحملُ في يديه الليلَ، و الأشواق، و الأكواب ؟ »(٤٩).

وهي ذات جسد مثير شبقياً، سيطمع فيه الفرزدق لاحقاً في قصيدة أخرى بعنوان « في خيمة الأصمعي »، عندما يجتمعون هناك في خيمة الأصمعي: الشاعر و جرير

و الفرزدق و شهرزاد و الأصمعي. يقول الشاعر معبّراً عن حالة الفرزدق عندما يشاهد شهرزاد:

« الفرزدق: « متمتماً »
يا جسداً لو مَلَكْتهُ يَدِي
نَقعْتُ منه غُلَّ حَرَّانَ صادْ »(٥٠).

ومهمة هذه السكرتيرة الجميلة أن تحمل حقيبة جميلة مليئة بعشرات البطاقات، و كل بطاقة تحمل آراء و أفكار الشاعر الخاصة بالحياة و الشعر و الأطفال و الثورة، كان قد شكّلها الشاعر مُسبقاً، و طلبَ من شهرزاد أن تصطحبها معها، و من خلال رحلته الشعرية في ديوان « أغنية في جزيرة السندباد »، كلما لاحت له فكرة أو خاطرة، طلب من شهرزاد: أيتها الرفيقة شهرزاد أُخرجي البطاقة الفلانية، و تبدأ هي بقراءة البطاقات: بطاقة للأصمعي، بطاقة للخليل بن أحمد، بطاقة لإدانة القصيدة المعاصرة المرمَّزة، بطاقة للجمال، بطاقة لإدانة الفرزدق الشهواني، بطاقة للسفر و التعب و الالتزام، و هكذا .. و آخرُ بطاقات هذه القصيدة « الرفيقة شهرزاد »، بطاقة حبٍ للأصمعي الراوي، المتفرّد في أخبار التاريخ و الزمان. يقول:

« شهرازد .. هَيَّا تعالْ !
« تنطلقُ بالشاعر نحو الخيمة القريبة »
إلى زَميلي .. في حديثِ المساءْ
و في يَنابيع الهوى و الضَّياءْ
يَرْوي .. كأنَّ العودَ في صوتهِ
يستيقظُ التاريخُ أيَّانَ شاءْ
إلى زميلي .. كُلُّ أيامِكُمْ (٥١)
و شعرِكُمْ قيثارةٌ في خِبَاءْ
تَعرِفُهُ .. تَرشُفِ من كوبِهِ
منذُ تعلَّمْتَ حروفَ الهِجَاءْ
إلى زَميلي ..
الشاعر: شاعرٌ ؟ أيَّهُمْ
تَعنينَ ؟

...

عندَ صديقي الأصمعي اللقاءْ »(٥٢).

إنّ شهرازد حينما يقسرها الشاعر سليمان العيسى لتأكيد رؤيته، فإنّ طاقاتها الإيحائية و الرمزية 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 و المقولة علاقة باهتة، غير موحية، لا رابط بينهما، إنها علاقة اللصق الجاهز، إذ يبقى هذا الرمز مجرد حامل للرؤية الشعرية التي يريد الشاعر طرحها، و في 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 و عن طبيعته، لِيُزْرَعَ في حقل آخر، إنه كما شجرة الصفصاف التي تُجبَرُ على أن تُزْرع في الصحراء، في حين أنها اعتادت في طبيعتها، و في تركيبتها النباتية العيشَ دائماً بجوار الغدران و الأنهار. حتى إن شهرزاد نفسها تفقد قدرتها لأن تكون مقولة أسطورية تشير إلى ظواهر سلطوية أو إيديولوجية، لتصبح مقولة خاصة بالشاعر وحده، و لا علاقة لها بأي وعي جمعي. إنها وعي الشاعر نفسه. و هذه المقولة تصبح مباشرة، و ربما تعود مباشرتها إلى كون الشعر عند سليمان العيسى إيديولوجيا و سلاحاً، و هو يؤكد وجود هذه الإيديولوجيا ذات الطرح المباشر من خلال مسيرته الشعرية، و أُثبِتُ 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 و هي 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 يهمونني كثيراً، الجمهور يهمني كثيراً، الألم الذي أعانيه أنا و أريد أن يحمله كل إنسان، هذا الألم القومي، إذا شئتم التسمية كنت أريد أن يشاركني به كل الناس و أن 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 و ليس في ذلك وسع أي إنسان، فلا عجب أن تسقط تسع و تسعون بالمائة من القصائد المباشرة الآن لأنها هزيلة فقيرة لا هي شعر و لا هي مباشرة»(٥٣).

وفي معظم الأحوال، يبقى الشعر المباشر شعراً تقريرياً مفتعلاً، و لا علاقة له بالموهبة العظيمة، و كلما كانت الموهبة الشعرية أكثر حضوراً ابتعد الشعر عن المباشرة التي يعتقد الشاعر سليمان العيسى أنها من معطيات الموهبة العظيمة. و بالمباشرة تُقْتَلُ طاقات الشعر التخيليّة و الرمزية، و يصبح الشعر مجرد تقرير نثري، و تتحدد وظيفته في كونه حاملاً لمجموعة من الأفكار الإيديولوجية التي تبدو صارخةً في فضاء النصّ الشعري. يقول أدونيس(٥٤): « أعتقد أن الشعر العظيم لا يمكن أن يكون مباشراً و لم يكن مباشراً في أي مرحلة من مراحل التاريخ. ما يمكن قوله هنا هو أن الشعر قد تناول قضايا مباشرة و لكن 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 و مباشرة لكنه يتناولها بأسلوب فني غير مباشر ».

إنّ شخصية شهرزاد الأسطورية عند الشاعر سليمان العيسى لا تسهم في جعل الشعر عنده بنية مضمونية مكثفة الدلالة، و لا تسهم في اقتصاد اللغة الشعرية، بل إنها ترهّلها

و تحوّلها إلى لغة خطابة، مشحونة بالافتعال الثوري، إنها تكرر ذاتها بشكل نمطي، إذ تُصنعُ صناعةً، قبل أن تكون رؤية إبداعية. و الصناعة هنا صناعة قصديّة هدفها إظهار الشاعر في دور الملتزم و المناضل و الثوري المتفوق على زمانه و عصره و شعرائه، فوراء أعمال الشاعر سليمان العيسى « يكمن موقف إنساني واضح هو الغضب القومي. و الغضب انفعال صارخ يكرر نفسه، و من 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 (...) و لذا فإنّ الشعر بالنسبة إليه يبدو لأول وهلة وسيلة لا قضية.»(٥٥).

إنّ ما تثيره الشخصية التراثية الأسطورية ـ شهرزاد ـ عند الشاعر سليمان العيسى قضايا عادية جداً و بالتالي تأتي أبعاد الشخصية أبعاداً مكرورة، و قريبة الدلالة، و تصبح حشواً لفظياً و تضميناً لصوقياً، لا أسطرة و « المقصود في ترسم الأساطير إضافة عمق تاريخي و بعد إنساني على الحادثة الموردة في القصيدة. هذا هو الفرق الأساسي بين « الأسطرة » و بين التضمين (...) فما كل ذكر لأوليس أسطورة و لا كل ذكر لتلماك رمز »(٥٦)، حتى إننا إذا حذفنا شهرزاد من قصائد الشاعر سليمان العيسى فإنّ الرؤية الشعرية لن تتأثر كثيراً بهذا الحذف، و يمكن 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، و لذا تأتي هذه الأبعاد تقريرية و مباشرة في طرحها و رؤيتها، و مع تقدم سليمان العيسى في تجربته الشعرية و استفادته من الشعر التراثي الكلاسيكي و المعاصر، و الآداب الأخرى، و بخاصة الأدب الفرنسي، باعتباره مترجماً متميّزاً لهذا الأدب، لم تستطع قصائده أن تتخلص من هذه المباشرة، و ربما يكون السبب في ذلك هو تقيّده بحرفية الالتزام، و هدر طاقاته الشعرية في هذه الإيديولوجيا الصارخة، و لو استطاع أن يتخلص من هذه الإيديولوجيا المباشرة جداً، و من نزعة ذاتية عميقة تؤكد أنه شاعر مهم جداً، و موهوب جداً، لكانت أعماله الشعرية من أهم ما قِيلَ على الساحة العربية. و لكنه و الحالة هذه يبقى شاعراً تقليدياً غير مجدّد، يظل يدور في فلك القصيدة العربية القديمة، و خطابيتها، وماتفرزه 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 و الأسطوري،

و التي تعرضتُ لبعضٍ منها في هذه الدراسة.

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

خاتمة

لقد كان لكتاب ألف ليلة و ليلة الصدارة بين الأعمال العربية و العالمية الكبرى، في الفلسفة و التاريخ و علم الاجتماع و الأساطير و الخرافات و السحر و القصة و الرواية.

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 و الانكليزية و الألمانية و الفارسية بهذه الشخصية الأسطورية التي تدفع الخيال إلى مزيد من الجموح و الأحلام و الإبداع، و من خلال هذا الخيال، وهذه الأحلام الجامحة تشكّلت أجمل الرؤيات الشعرية التخيّلية و الإبداعية 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

و المسرح و السينما، ولا تزال هذه الأجناس تتأثر باستمرار بحكايات ألف ليلة و ليلة، 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.

الهوامش والمراجع

(١) .رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء /المغرب، الطبعة الثاينة ١٩٨٦م.

(٢) عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١ م، ص ١١.

(٣) .محمد عبد الرحمن يونس، " خطاب الحب و الجنس و السلطة في ألف ليلة و ليلة "، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد ١٠ / ١١ اغسطس، سبتمبر، ١٩٩٠ م، ص ٩٣.

(٤) .مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العدد ٩٦، السنة الثامنة، سبتمبر ١٩٩٢ م، ص ١١٦. مع العلم أن القصيدة جاء ترتيب مقاطعها في المجلة بهذا الشكل، الذي آثرت أن لا أغير فيه.

(٥) .هيرمان نورثروب فراي، في النقد و الأدب، " الأدب و الأسطورة "، ترجمة د. عبد الحميد ابراهيم شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة **1989**م. ص ٧٥.

(٦) .تزفيتان تودوروف، الشعريّة، ترجمة د.شكري المبخوت، و د.رجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1990**م ص ٢١.

(٧) .رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1988**م ص ٥٩.

(٨) .ألف ليلة و ليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص ١١١ – ١١٢.

(٩) .جلال فاروق الشريف، " الشعر العربي الحديث و التحديات الجديدة "، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الرابعة، تشرين الأول، ١٩٧٤ م، ص ١٢.

(١٠) – جورج طومسون: " الإيديولوجية و الشعر "، ترجمة منير شفيق، مجلة الثقافة العربية، المؤسسة العامة للصحافة، طرابلس، ليبيا، العدد الثالث عشر، السنة الأولى، ١٩٧٤ م، ص ٥٤.

(١١) .مجلة الوحدة، مرجع سابق، ص ١١٦.

(١٢) .رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص ٨٥

(١٣) .عبد الكريم شعبان، م س، ص ١١٧.

(١٤) .ألف ليلة و ليلة، حكاية" كان ما كان وقضي فكان"، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة و النشر، طبعة بيروت، دون تاريخ ، ص٢١.

(١٥) .رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص ٧٨.

(١٦) .جلال فاروق الشريف، " الشعر العربي الحديث و التحديات الجديدة "، ص ١١١.

(١٧) .عبد الكريم شعبان من مقال له بعنوان: نازك الملائكة رائدة الشعر الحديث ورائدة المرتدين عنه، – النافذة، العدد **13 / 14** (مزدوج)، الوكالة العربية للأنباء، أثينا، (اليونان)، عام **1993** م. ، ص ١٣.

(١٨) .جورج طومسون، الإيديولوجية و الشعر، ص ٥٢.

(١٩) .تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية و الأدب الأمريكي، ترجمة د. هاني الراهب، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٧٦ م، ص ٨١

(٢٠) .مجلة الوحدة، ص ١١٧.

(٢١) .سليمان العيسى، شعر سليمان العيسى، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث، ديوان أغنية في جزيرة السندباد، دار الشورى، بيروت، الطبعة الثانية، صيف ١٩٨١ م، ص ٤٧. وجميع الشواهد المأخوذة من قصائد سليمان العيسى هي من ديوان جزيرة السندباد.

(٢٢) .نفسه، ص ٤٧ – ٤٨.

(٢٣) .السابق، ص ٤٨.

(٢٤) .نفسه، ص ٤٨.

(٢٥) .نفسه، ص ٤٨.

(٢٦) نفسه، ص ٤٩.

(٢٧) .نفسه، ص ٤٩.

(٢٨) .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، ١٩٨٤ م، ص١٣.

(٢٩) .شعر سليمان العيسى، ص ٤٩.

(٣٠) .نفسه، ص ٥٠ – ٥١.

(٣١) .الخليل بن أحمد، مبدع العروض في الشعر العربي كما يقول الشاعر، السابق، ص ٥١.

(٣٢) .السابق، ص ٥١.

(٣٣) .نفسه، ص ٥٢.

(٣٤) .نفسه، ص ٥٦.

(٣٥) .إشارة إلى كتاب " العين " أول معجم في العربية وضعه الخليل بن أحمد كما يقول الشاعر، المصدر السابق، ص ٥٣.

(٣٦) .نفسه، ص ٥٣.

(٣٧) .نفسه، ص ٥٨.

(٣٨) .نفسه، ص ٦٤ – ٦٥.

(٣٩) .سليمان العيسى، شعر سليمان العيسى، ص ٦٨ -٦٩.

(٤٠) .نفسه، ص ٦٩.

(٤١) .نفسه، ص ٦٧.

(٤٢) .د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، دار الشروق، عمّان (الأردن)، **1992** م. ص ١٢١.

(٤٣) .عن / تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية و الأدب الأمريكي، ص ٦٢.

(٤٤) .شعر سليمان العيسى، ص ٧٧.

(٤٥) .نفسه، ص ٧٨.

(٤٦) .نفسه، ص ٧٩.

(٤٧) .نفسه، ص ٧٩ – ٨٠.

(٤٨) .نفسه، ص ٨٠.

(٤٩) .نفسه، ص ٧٨.

(٥٠) .نفسه، ص ٩٢.

(٥١) .المقصود: أيام العرب في الجاهلية و الإسلام، كما يقول الشاعر، المصدر السابق، ص ٨١.

(٥٢) .نفسه، ص ٨١ – ٨٢.

(٥٣) .سليمان العيسى، من ندوة بعنوان: " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث "، مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٥٩ / ٦٠، آذار، نيسان، ١٩٧٦ م، ص ٢٤٩ – ٢٥٠.

(٥٤) .أدونيس، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص ٢٥١.

(٥٥) .صدقي اسماعيل، " سليمان العيسى الشعر و القضية "، مجلة الموقف الأدبي، اتحادالكتاب العرب ،دمشق ، تشرين الأول ١٩٧٤ م، ص ٢٤.

(٥٦) .محي الدين صبحي، الأدب و الموقف القومي ، الطبعة الأولى، دار الأنوار للطباعة، دمشق، **1976** م.، ص ٨٠.