قراءة جمالية أسطورية في قصيدة
" شهرزاد وفارس الأمل .. جمال عبد النّاصر" لمعين بسيسو

الدكتورة: سامية عليوي
قسم اللغة و الأدب العربي
جامعة 8 ماي1945 – قالمة

الملخّـــص:

يتناول هذا البحث بالدّراسة جماليات النّصّ الشّعري، بحيث تختلف مواطن الجمال في النّصوص الإبداعية من قارئ إلى آخر؛ فقد تكون الخاصّية التي توفّر لنا مقدارا من الجمال: فكرة أو أسلوبا أو صورة أو إيقاعا. وقد حفلت قصيدة "شهرزاد وفارس الأمل .. جمال عبد النّاصر" لمعين بسيسو بصور جمالية مختلفة كانت انعكاسا للتّجلّيات الأسطورية التي سيطرت على القصيدة. اعتمد الشّاعر تقنيّاتٍ عدّة منها: الحوار الدّاخلي، الحوار، اللّغة الشّعرية، والصّور الشّعرية المختلفة، والموسيقى.

تمهيـــد:

تطوّر النّقد الأدبي، انطلاقا من إسهامات علم النّفس مع فرويد (Freud)، وأسهمت وسائل الإعلام، في نشر الأساطير التي أصبحت شيئا شائعا بالنّسبة إلى الجمهور شبه المثقّف، لأنّ عصر التّنوير، حتّى وإن كان

عقلانيا، فقد اهتمّ بكلّ أشكال التّعبير الإنسانية بما في ذلك الدّين والأسطورة[1].

وقد تأرجح النّقد الأدبي والفنّي تبعا لذلك، بين نقد يملأه الشكّ ويطغى عليه الظّاهري التّاريخي مع هيبوليت تين (H . Taine) وجوستاف لانسون (G.Lanson)، نحو مقاربة أكثر خصوصية للعمل الأدبي، أُطلق عليها في الخمسينات اسم النّقد الجديد: (La Nouvelle critique)، تعلّقت في بداياتها بموضوعاتية الأعمال الأدبية وموضوعها؛ وهذا ما وجّه الدّارسين للاهتمام أكثر بالصّورة والرّمز والأسطورة.

وفي ظلّ الثّورات التي عرفها القرن الماضي، عرف النّقد ثوراتٍ مماثلة بدءا بمدرسة النّقد الجديد، وصولا إلى النّقد الأسطوري (Mythocritique) الذي يهدف إلى مقاربة النّصوص الإبداعية. ويقوم هذا المنهج، على تتبّع الملامح الأسطورية داخل النّص الإبداعي انطلاقا من مصادرها، وذلك للوصول إلى تجليّات هذه الأساطير داخل العمل الأدبي، بُغية الوقوف على مدى احتفاظها بأثوابها الأولى، أو الأزياء التي أُجبرت على ارتدائها، ومدى تكيُّفها مع غيرها من العناصر الجمالية داخل النّص الإبداعي.

وقد عمل برونال (Brunel) على بلورة هذا المنهج، مكتفيا بالحديث عن «ظواهر يمكن أن تتجدّد داخل العمل الأدبي، وأن تكون موضع مفاجأة أو حادثة مميّزة تُعتَبَرُ محاولةُ الإمساك بها داخل شباك القوانين العامّة محاولة باطلة»[2]، إذ يحاول برونال – من خلال النّقد الأسطوري– أن يضع تصنيفا للأساطير هدفه التّحليل الأدبي لا غير.

وتتمثّل الظّواهــر الثّلاث التي يقترحها برونال فــي:

1 – التّجلّــي: Emergence

حيث ينبغي النّظر إلى الحوادث في النّص، لا إلى تلك التي تبدو واضحة جلية أي أنّه ينبغي النّظر إلى بصمات الأسطورة في النّص والعلامات الدّالة عليها.

ويأتي التّجلي على ثلاث مراتب: إمّا صريحا أو تامّا، وإمّا جزئيا، وإمّا مضمرا أو مبهما.

أ – الصّريح أو التّام: ويكون عن طريق:
- العنوان أو اللاّزمة.
- الاقتباس أو التّضمين.
- ذكر الاسم.

ب – الجزئي: ويرد عن طريق:
- الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات العنصر الأسطوري، أو تصرُّف من تصرُّفاته.
- الصّور البلاغية.

ج – المضمر أو المبهم: وهو الأكثر شيوعا، ونجده في معظم أنواع التّجلي، وفي الصّور البلاغية على وجه الخصوص.

2 – المطاوعــة: Fléxibilité، والكلمة تحمل معان عدّة:

- المرونة في التّكيُّف.
- مقاومة العنصر الأسطوري في النّص.
- التّغيُّرات التي تشكّل منها هذا النّص ذاته.[3]

وتسمح مزاوجة المطاوعة مع التّجلي بالوقوف على الإشارات والكنايات ومرونتها وتكيّفها، وفي الوقت ذاته، في مقاومتها لكلِّ حطٍّ من

قيمتها إلى مجرّد مجازات أو استعارات محتفظة بوجود آخر في النّص الأدبي: وجود مشعٌّ [4].

3 – الإشعـــاع: Irradiation

قد تؤخذ بعض العناصر الأسطورية في النّص على أنّها ديكور غريب. و«في بعض الأحيان، نعتبر وجود العناصر الأسطورية في النّص – وببعض التّسامح– اختصارا متعمّدا لآثار علم الأساطير (..) نتقبّلها لكن كمحسّنات أو كزخارف، كاغتراب دائم، أو على العكس كأشياء مثيرة للسُّخرية.»[5]

فالعنصر الأسطوري يُعتبر دالاّ مهمّا، ذلك أنّه –حتّى وإن كان مستترا أو دقيقا– ينبغي أن يمتلك القدرة على الإشعاع.

ومن خلال هذه الخطوات الثّلاث: التّجلّي، والمطاوعة، والإشعاع، ستكون مقاربتنا لقصيدة "شهرزاد وفارس الأمل .. جمال عبد النّاصر" لمعين بسيسو.

التّجلّيات الأسطورية:

أوّل تجلّ للأسطورة، نجده في العنوان حين ذكر الشّاعر اسم "شهرزاد" صراحة، وبذلك تتجلّى أسطورة "شهرزاد" تجلّيا تامّا صريحا؛ وقد ربط الشّاعر بين اسم شهرزاد / البطلة التي خلّصت نفسها وبنات جنسها من سيف " شهريار " في ألف ليلة وليلة، وبين اسم "جمال عبد النّاصر"، فهل لأنّ الشّاعر يرى في "جمال عبد النّاصر" البطل المخلّص الذي تهفو إليه الشّعوب العربيّة، كما كانت شهرزاد أمل شعبها في الخلاص؟

وتتجلّى الأسطورة تجلّيا جزئيا من خلال موتيف "الثّورة"، وذلك بذكر صفتين: إحداهما لشهريار والأخرى لشهرزاد، فهو"الملك السّعيد"، وهي

"أمّ اللّيالي"، كما ورد ذكر شهريار من خلال صفة أخرى من صفاته، وهي أنّه – أبو اللّيالي–؛ فهو كالخفافيش التي لا تحيا إلاّ في الظّلام ولا تمارس نشاطها إلاّ ليلا، ومغامراته –على خلاف كلِّ مغامرات البطولة– تجري في اللّيل، وكأنّما هي بطولة دونكيشوتيّة يُخشى أن يطّلع عليها النّاس، وأن يعرفوا حقيقة جبنه وعجزه، وحقيقة تلك المخلوقات الضّعيفة التي يستعرض عضلاته أمامها ليبنيَ مجدا زائفا.

وتتجلّى الأسطورة من خلال موتيف "الحكي"، بعد أن ذكر "شهرزاد" اسما، وبذلك تجلّت الأسطورة تجلّيا صريحا تامّا، فقد عُرفت شهرزاد بكونها راوية العرب، فهي التي ظلّت تحكي طوال ألف ليلة وليلة لتداوي الملك من مرضه النّفسي وتشفيه من عُقَده، كما تتجلّى الأسطورة تجلّيا جزئيا من خلال صفة من صفات شهرزاد، وهي "أمّ اللّيالي":

«يا أمَّ اللّيالي والحكايه
غير الحكاية والجراح
غير الجراح
فلقد مضى عصر القصائد ببغاوات تطير
في روضة الملك السّعيد»(6)

فقد كانت شهرزاد أيضا تحيا في اللّيل، ففيه وحده يمكنها أن تثبت وجودها، وبأنّها لا تزال قادرة على السّيطرة على ذلك الوحش الضّاري الذي إن انفلت من قيد الحكايا ترك خلفه آلافا أخرى من الضّحايا.

ويواصل الشّاعر مخاطبته لشهرزاد، وكأنّما يحلو له أن يأخذ دورها وأن ينوب عنها في سرد حكاية يريدها أن تتحقّق على أرض الواقع، فقد كانت شهرزاد بارعة في سرد الأحداث: – الواقعية منها، أو التي أبدع خيالها في نسجها– لتنقل "شهريار" خلالها إلى عوالم ما كانت تخطر بباله، فقد قادته

إلى مدن الغبار والجحيم حيث التّآمر والكيد في عالمي البشر والعفاريت، وحيث النّعيم المقيم والحبُّ المرفرف بأجنحته في سماء الكون، وحيث قصص البطولة والإقدام، وحيث الجبن والإحجام. ويحدِّث الشّاعر "شهرزاد" بحكاية غريبة عنها، تجري وقائعُها في عالم الشّاعر –الذي لم تعرفه شهرزاد ولم تعش حيثياته– لكي تدرك أنّ عالَمَنا اليوم أغرب من كلّ حكاياتها التي لم يعد لها مكان فيه لأنّها فقدت معانيها، وفقدت كلّ قدرة على تضميد الجراح التي أضحت غائرة في جسد هذا العالم المليء بالآلام، فلا مكان فيه لغير الجراح، ولا عادت القصائد تستهوي الملك السّعيد بعد أن أضحت تكرارا مملاّ لقصيدة واحدة، حتّى غدا الشّاعر يرى الشّعراء ببغاوات تطير في روضة الملك السّعيد، وغدت القصائد صورة لقصيدة واحدة تمجِّد بطولات الملك السّعيد وتملأ قصره نفاقا وتؤيِّد ظلمه وتساعده على التّجبُّر؛ وهنا تتجلّى أسطورة "شهرزاد" تجلّيا جزئيا من خلال صفة من صفات "شهريار" – الملك السّعيد – التي يجمع فيها الشّاعر بين شخصية شهريار وشخصية كلِّ حاكم عربي:

« فالشّرق في قمم النّهار
الشّرق نجم فوق جبهة مصر فارسنا جمال
وله غناء
أشواق أجنحة الدّماء لكي تطير
وكفّي ترفرف خلف قضبان وسور
وغرام عينيّ اللتين تغرّدان
للفجر أغنية السّماء بلا حديد
للدّرب أغنية الخطى العطشى إلى نبع الدّروب
وإلى الرّفاق مع الشّوارع في عناق

وبلا فراق
ولحلم فلاّح بشمس من سنابل لا تغيب
للبلبل الصدّاح في شفتيْ حبيب»[7]

ويظهر المهديُّ المنتظر أخيرا، ويسطع نور النّهار على مدن الشّرق. وفي ذلك إشارة إلى أسطورة "أدونيس" أو "تموز"، الذي كان يقضي نصف السّنة – أو ثلثها حسب بعض الأساطير– في العالم السُّفلي، ويقضي ما تبقّى منها في العالم العلوي. « وتعليل ذلك سهل وطبيعي، إذا افترضنا أنّه يمثِّل حياة النّبت، لا سيّما القمح، الذي يبقى نصف السّنة موارى في الأرض، ويظهر فوقها في النّصف الآخر، وليس ثمّة مظهر من مظاهر الطّبيعة السّنوية يوحي وحيا صريحا بفكرة الموت والبعث، كالذي يوحيه اختفاء النّبت وعودته إلى الظّهور في الخريف والرّبيع (..)»[8].

ويتمثّل هذا المهدي المنتظر الذي استوطن جبهة مصر كالنّسر فوق القمم الشّمّاء، في شخص "جمال عبد النّاصر" –الذي يجمع الشّاعر بينه وبين أدونيس في حاجة النّاس إليه وتعلُّقهم به– فهو الأمل الذي أضاء سماء الشّرق، وهو نجم ساطع لا يأفل، ويتموقع في السّماء ليراه الجميع، وهو شجاع يواجه أعداءه، وليس ببغاء تطير في روضة الملك السّعيد، ولكنّه طائر يغنّي، يختلف غناؤه أو كلامه عمّا ألفه المستمعون أو الشّعوب العربية من قبل لأنّه ليس اجترارا لكلام قديم، ولكنّه كلام جديد يفضح الواقع ويتشوّف إلى المستقبل. وهنا تتجلّى أسطورة "أورفيوس" تجلّيا جزئيا من خلال صفة من صفاته وهي "الغناء" الذي سحر آلهة العالم السّفلي، فهل يكون لغناء "جمال عبد النّاصر" الوقع ذاته على آلهة العالم اليوم؟؛ فالشّرق يهفو إلى الثّورة التي تحرّره من براثن هذا الذّل الجاثم على الصّدور، وهذا الاستعباد الذي عانت منه الشّعوب سنوات طويلة، فالدّماء في شوق إلى أن تسيل في

سبيل الحرّية، وأن تتدفّق من العروق لتصبغ راية النّصر الخفّاقة في سماء العروبة، بعد أن قَيَّض لها الزّمن قائدا طالما ظلّت تهفو إليه وتنتظر ظهوره، والأعناق تتطلّع إلى النّصر، والكفّ تلوِّح من خلف قضبان الحديد وأسوار السّجن الذي استوطنته لأنّها حاولت الوقوف في وجه جلاّديها، وأن تصرخ بأعلى صوتها منادية بالحرّية والثّورة على الظّلم، فكان الجزاء: أفواه تُكمّم وحرّية تُصادَر:

«أشواق أجنحة الدّماء لكي تطير
وكفّي ترفرف خلف قضبان وسور
وغرام عينَّي اللّتين تغرّدان
للفجر أغنية الخطى العطشى إلى نبع الدّروب
وإلى الرّفاق مع الشّوارع في عناق
وبلا فراق.»(9)

ويظلّ الأمل يستوطن قلب الشّاعر، ويظلّ يتطلّع إلى غد مشرق، بعد أن تُكسَر كلُّ القضبان وتُهدَم كلُّ الأسوار وتزول الحدود بين الدّول العربية حتّى تغدو وطنا واحدا وتغدو شعوبها – التي تواجه المصير ذاته – شعبا واحدا يسعى إلى التّغيير، وإلى رسم ملامح مصير أفضل تقرِّره هي كي تكمل دربها في سبيل بلوغ هذا الغد المنشود:

«ولحلم فلاّح بشمس من سنابل لا تغيبْ
للبلبل الصّدّاح في شفَتيْ حبيبْ
ومُغرّدا بالقبلة الأولى التي تلد الحبيبة والحبيبْ
ولبحر غزّة والهديرْ
من قلب صيّاد هناك يهبّ كالرّيح الهديرْ
وحنينيَ الخفّاقُ في شفتَيَّ حين ترفرفانْ

وتطرّزان وبالقبلْ

الباب والشّباك في بيتي الصّغيرْ

بيتي الذي ما كفّ ينبض في نوافذه الضّياءْ.»[10]

وهنا تجلٍّ لأسطورة "عوليس Ullysse" الذي هجر الأهل والرّفاق مدّة عشرين عاما، وظلّ يهفو إلى العودة، يصارع البحر والعواصف الهوجاء، وهو المصير ذاته الذي لقيه أفراد الشّعب الفلسطيني المهجّر من دياره.

كما تتجلّى أسطورة " أورفيوس " الذي سحر آلهة العالم السّفلي بجميل عزفه لترقّ قلوبها وتسمح له باستعادة زوجته من دركات الجحيم. ففي غد سيعود "عوليس" إلى الدّيار، وفي غد سيعود أحبابنا الذين فقدنا، وفي غدٍ سيعود الفلسطيني إلى أرضه، بعد أن يعرّي أورفيوس / الشّاعر بغنائه كلّ زيف.

ويظلّ الشّاعر يرنو إلى هذا الغد المشرق، حيث يعود الغائب إلى دياره، ويلقى الرّفاق دون خشية الفراق؛ هذا الغد الذي يظلّ الفلاّح يتطلّع إليه ليتمكّن من حصاد زرعه الذي ظلّ يرعاه ليكون الحاصدَ غيرُه، فمع الفجر الجديد يهفو الفلاّح إلى حصاد وفير، وإلى خير عميم.

هذا الغد الذي يتطلّع إليه المحبّ الذي ظلّ يكتم أشواقه، منتظرا فجرا جديدا تنطلق فيه أوتاره بأعذب ألحان الحبّ وأنقى سمفونيات الغرام، وهو يتغنىّ بأشواق قلبه ويستعذب عذابات نفسه، مستذكرا القبلة الأولى التي كانت محطّة ميلاد حبٍّ كبير.

هذا الغد الذي ظلّ البحر يتطلّع إليه منتظرا سفن السّلام التي ترسو في موانئه، سفن الورود والأمان والميلاد لا سفن السّلاح والأحقاد والموت الذي يزرعه القادمون من البرّ والبحر، فيُغيِّرون لون الماء بأحقادهم

وشرورهم؛ ويظلّ الصّياد منتظرا انحسار المدّ ليبحر، وهو يحلم بصيد وفير يعود عليه بالخير الكبير، وأفواه أطفاله تنتظر لقمة العيش التي كانوا محرومين منها حين مُنع هذا الصّياد من ركوب البحر وتأمين الحليب، وحُرم لذّة الإنشاد مع هدير البحر ومحاورة أمواجه المتلاطمة على صخور الشّاطئ أو المعانقة لأخشاب زورقه الآمن، بعد أن عصفت به رياح الأحقاد فكادت تذهب بكلّ ألواحه وتحول بينه وبين معانقة الموج الذي ظلّ في حنيـــن دائـــم إليه.

وقد طوّع الشّاعر الأسطورة، حين جعل شهريار–الذي كان ينتظر سماع حكايات شهرزاد– يستمع إلى القصائد الشّعرية التي لم تكن سوى ببغاوات يُطيِّرها أصحابها في روضة الملك السّعيد، فتجترّ الكلام ذاته، وتعيد مديحه كلّ يوم لتغدو كلُّ الأشعار صورة لقصيدة واحدة، في حين كانت شهرزاد تسحر الملك بحكايات جديدة تدعوه إلى انتظار تتمّتها –التي يجهلها– في اليوم الموالي، لأنّها تختلف في صياغتها وفي جوهرها عن غيرها من الحكايات.

وعلى الرّغم من ذلك، فقد جعل الشّاعر الأسطورة تلقي بظلالها على القصيدة كلّها، بدءا بالعنوان الدّال مباشرة على أسطورة شهرزاد، وذلك من خلال:

– الاسم: حيث ذكر الشّاعر "شهرزاد" اسما صريحا، جاعلا من هذا الاسم مصباحا ينير النّص كلّه، فيكرّره عددا من المرّات بعد ذلك.

وكذلك تكرّر ما يدلّ على شهرزاد وشهريار: "أمّ اللّيالي" "أبو اللّيالي" في ما يشبه اللاّزمة، بيد أنّ الشّاعر استحضر اسما آخر – ألبسه صفة الأسطوريّة –، وأنزله المكانة نفسها التي أنزلها شهرزاد، وأصبغ عليه من صفاتها البطوليّة، وهو اسم "جمال عبد النّاصر" الذي جعله يشعّ أيضا

على النّص كلّه بدءا من العنوان حين قرنه باسم "شهرزاد" منقذة البشرية، والمحافظة على استمرارية الوجود.

جماليات التّوظيف الأسطوري:

يختلف الإحساس بالجمال من شخص إلى آخر، لأنّ الجمال ليس شيئا ملموسا كما أنّه ليس ثابتا في النّص، وإنّما يتعدّد بالتّفاعل بين النّاظر (القارئ) والمنظور إليه (النّص)؛ كما أنّ تأثير النّص على المتلقّي (عملية ذوقية فردية)، وعملية تبيان مواطن الجمال لا تتجسّد في الفكر أو التّصوّر، وإنّما في قدرة القارئ على اكتشاف الأساليب والمضامين والخصائص التي ساهمت في إضفاء صفة الجمالية على النّص الأدبي، وبذلك يكون تأثيره (النّص) مرتبطا بتفاعل الشّخصية وقابليّتها لما هو موجود فيه، فإن وافق ما في النّفس كان جميلا، وإن لم يوافق ما في النّفس كان غير ذلك، (ونصل بذلك إلى أنّ الجمال غير موجود في النّص، وإنّما هو موجود في نفس القارئ).

ويمكن أن تكون الخاصّية التي توفّر لنا مقدارا من الجمال، فكرة أو أسلوبا أو صيغة أو طريقة في التّعبير، لذلك سنحاول استخراجها وتبيان مدى مساهمتها في صنع نوع من التّماسك والانسجام من حيث معنى النّص ومبناه العام، الشّيء الذي يولّد فينا نوعا من الإحساس بالمتعة الجمالية عند قراءة النّص الشّعري.

ويمكننا الوقوف على مواطن الجمال في النّص بتتبُّع حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة فيما بينها، وكذلك من حيث أنّ هذه العناصر تنسج في حركتها أنساقا من العلاقات المتنوّعة « فالجمال مكمنه النّسيج وقدرة العناصر على توليده نسقا متميِّزا ينهض بالبنية، ويصل بها إلى نمذجة

النّظام وإلى وضعه على مستواه الصّافي الشّفاف حتّى الخفاء واللاّحضور، أو حتّى الإيهام باللاّنظام أو بالعفوية.» [11]

لذلك، سنحاول الوقوف على أهمّ الأساليب التي أعطت القصيدة – موضوع الدّراسة– صبغة جمالية، مركّزين على خمسة منها رأينا أنّها مهمّة جدّا لارتباطها بالرّموز الأسطورية، زيادة على وظيفتها الجمالية، وهي: التّداعي، الحوار الدّاخلي، الحوار، اللّغة الشّعرية، والموسيقى.

أوّلا – التّداعـــي:

تكتسي تقنية التّداعي – التي تتمثّل في الصّور والأفكار اللاّشعورية الجمعية الموروثة من تراث الأسلاف حسب يونج– أهمية كبرى في إضفاء مسحة جمالية على معمار القصيدة الحديثة، وتشترك الرّومانسية ومدرسة التّحليل النّفسي في النّظر إلى اللاّشعور باعتباره «مصدر الصّورة من صور الحقيقة الواقعية، وأنّ أسلوب التّداعي الحرّ السّائد في التّحليل النّفسي يمثّل نمطا آخر من أنماط الصّوت الباطن الذي نادت به الرّومانسية».[12]

ونظرا إلى الأهّمية التي تكتسيها هذه التّقنية فقد جعلها عبد الرّضا علي مهمّة خطيرة وهامّة، ذلك أنّ جماليات التّداعي «لا بدّ أن تعتمد على مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب مولّد، ليأتي التّداعي التّصويري غير متكلّف ولا قسري، وليؤدّي وظيفته في عملية التّوليد.»[13] ويتوقّف ذلك على قدرة الشّاعر على إعطاء الدّال أكثر من مدلول واحد، وهذا الأمر – المخزون الثّقافي– لا يتأتّى لكلّ شاعر، زيادة على أنّه يمنح الشّاعر تفرّدا يميّزه عن غيره من الشّعراء.

وقراءة التّداعي تعني قراءة التّطوّر في القصيدة[14]، لأنّ التّداعي يأتي من خلال صوت الشّاعر، وبمعنى آخر، فالتّداعي هو صوت الشّاعر

الذي يحدّد مسرح تحوّلات رمزه؛ وهي علاقة بين صوت الشّاعر ومبنى قصيدته. وهذه الثّنائية محكومة بعامل تفاصيل الذّاكرة.

والتّداعي الذي سنتناوله بالدّراسة هو القائم في الأساس على التّداعي المعنوي للكلمة المفردة مع ما يوحي به هذا التّداعي «في ارتباطه بالصّور الشّعرية – خاصّة – حيث تبرز التّفاصيل، فتحيلنا مفردة واحدة على جملة من التّراكمات الأسطورية والتّراثية التي لا تبدو لنا إلاّ إذا تعمّقنا أكثر داخل هذه النّصوص، وأمسكنا بالخيط الذي يقودنا إلى جوهرها»[15].

فحين نقرأ قصيدة " شهرزاد وفارس الأمل.. جمال عبد النّاصر "، توحي لنا كلمة "شهرزاد" بتداعيات صورية تتوالد الواحدة بعد الأخرى، لتكون عودة إلى الأساطير المشحونة بالصّراع والبحث، والتّمرد والثّورة والتّجوال والتّحدّي، حيث يقول:

« يا شهرزادْ
على جناح اللّيل كان أبو اللّيالي شهريارْ
يهوي إليكِ وفي الرّكاب
النّطع والسّياف
يا أمّ اللّيالي والحكايه
غير الحكاية والجراحْ
غير الجراحْ »[16]

فحين تُذكر شهرزاد، يُذكر معها اسم الملك الطّاغية، وحين يُذكر الملك، تُذكر الحكايات التي ظلّت شهرزاد تختفي وراءها طوال ألف ليلة وليلة درعا تتّقي به سيف الجلاّد. وإذا ذُكر الجلاّد، ذُكرت أنهار الدّماء التي ظلّت تسيل هتونا طوال ثلاث سنوات؛ وإذا ذُكرت اللّيالي، ذُكرت البلاد العربية التي تكمَّم فيها الأفواه وتُصادَر فيها الأصوات، وتظلّ آدمية العربيّ

المسلوبة تهفو إلى حكاية تعيده إلى عالم الخوارق والبطولات، فيظلّ يتطلّع إلى مهديٍّ لم يعد يُنتظر لفرط ما خابت آمالها في انتظار الذي لا يأتي.

ثانيا: الحوار الدّاخلي أو المناجاة الدّرامية:

اعتمد الشّعراء المحدثون على تقنية المناجاة التي تُضفي على قصائدهم شكلا أكثر حركة وتدفّقا في الدّلالة الجمالية، والمقصود بالمناجاة الدّرامية «الحوار الذي يتدفّق من طرف واحد أو حوار بين النّفس وذاتها، حيث تتداخل فيه كلّ المتناقضات، وتنعدم فيه اللّحظة الآنية، ويبهت المكان وتغيب الأشياء إلى حين»[17].

وهو أيضا كما يعرّفه "ت. س. إليوث" «صوت الشّاعر يتحدّث إلى نفسه أو إلى لا أحد .. وجزء من متعتنا في الشّعر هي اللّذة التي نستقيها من سماع كلمات غير موجّهة إلينا ..»[18]

وبذلك، تصبح المناجاة إحدى المقوّمات الأساسية التي يقوم عليها الشّعر الحديث، حيث بدلا من أن يقود الشّاعر قارئه إلى (قصّة) يمضي في شرح تفاصيلها، نجده يدعوه إلى أن يتابع – وليس بلازم أن يفهم – الأفكار المشوّشة والعواطف المتخبّطة التي يحاول أن يُلقي بها على الورق أمام قارئه، فتكون القصيدة بذلك نقلا لما لا يمكن صياغته.

ولهذا أصبح لزاما على القارئ الذي يُقدم على قراءة قصيدة من هذا النّوع أن يُقبل على ما يقرأه بفهم مختلف، كما لو كان يُقبل على لغز ذاتي يحتاج من جانبه إلى جهد موضوعي لفضّه. ومن ثمّ يُصبح القارئ محقّقا بوليسيا أمام معالم جريمة لم يُكتشف الجاني فيها بعد، أو طبيبا نفسانيا أمام نصٍّ من نصوص الهلوسات العقلية. فالقارئ الحديث أصبح مُطالَبا بألاّ يكتفي «بموقعه المتعالي عن العمل وألاّ يقنع بالوقوف منه موقف المتفرِّج فحسب،

بل إنّه مُطالَب بأن يُرهف السّمع للمونولوج الدّاخلي، ويحاول أن يتوحّد بصاحبه، أو بعبارة أدقّ، بالحديث الدّاخلي لتلك الشّخصية، وهو حديث قلّما لا يكون مضطربا مفكّكا»[19]. وبذلك تُضفي تقنية المناجاة مسحة جمالية على النّصوص الحديثة، لارتباطها بالرّمز الأسطوري، حيث يظلّ الإنسان العربي في بحث مستمرّ لإيجاد أجوبة لأسئلته التي تتولّد من خلال محاورته لذاته، – حين عجز عن إيجاد أجوبة لها لدى أرباب العالم اليوم–؛ وترسم قصيدة "شهرزاد وفارس الأمل .. جمال عبد النّاصر" مسرحها الخاصّ، فتتعدّد شخصيّاتها، حيث تقوم وسط بنية مكهربة، وحيث يمثُل الواقع العربي بكلّ تجلّياته المأساوية في تلك الفترة –على وجه الخصوص–، وإذا أردنا التّحديد أكثر: بين نكبة فلسطين والنّكسة العربية، أي بين (1948 – 1967) إنّها فترة سقوط فلسطين على يد إسرائيل عام 1948، وفترة هزيمة العرب في حرب حزيران عام 1967. ومن هنا جاء مسرح القصيدة متكاملا، مسرح مأساوي / جنائزي، يسيطر عليه اليأس والموت من كلّ جانب، فلا خيار للشّاعر ولا خيار لصوته في القصيدة غير تلك النّهاية الطّبيعية: الموت. لذلك من الطّبيعي أيضا أن تمضي القصيدة في تلك الرّتابة، فلا ذروة لها أكثر من هذا، ولأنّه لا توجد مسألة محدّدة تحتاج إلى علاج ولا عقدة واضحة تحتاج إلى حلّ؛ فقد ألقى ليل العجز بأبراده على كلّ شيء، ولا وجود حتّى لصراع يحتاج إلى حسم، أو خصومة تحتاج إلى فكّ نزاع. إنّه التّيه واللاّأدرية التي تسيطر على القصيدة، إنّه نشدان الثّورة والبحث المستمرّ عن الخلاص من شبح الضّياع الذي يهدّد بني البشر، وقد مزّقتهم نيوب الزّمان الذي عجزوا عن مواجهته والثّورة لتغيير ما فيه. إنّها مأساة البشرية، بل إنّه واقع العرب –على وجه الخصوص–.

فالقصيدة تبرز ملامحها الدّرامية منذ البداية، حيث حذفت كلّ العناصر الخارجية، وحافظت على بعض الإشارات التي تحيلنا على الحاضر (الضّياع، الموت، البحث، الرّحيل، القمع ..)، كما أنّها تأخذ أبعادها الدّرامية من خـــلال عناصـــر ثلاث:

1 – البطـــل:

في القصيدة شخصية رئيسية واحدة، إنّها شخصية الشّاعر/ الرّاوي، الذي ينوب عن شهرزاد في سرد الحكايات، وهو صوت بارز غير مختفٍ ولا مُقنّع، إنّه صوت متكلّم وصارخ بكلّ لغة، يحاور ويختزل التّفاصيل في انفعالات الشّاعر.

2 – الحـــوار المباشـــر:

قام الشّعر الحديث على تقنية الحوار المباشر، حيث يحاول الشّاعر وصف الواقع أو الحاضر بكلّ حيثياته، ويحاول أن ينقلنا إلى جوّ التّوتّر الذي يسود الحياة المعاصرة، فنقرأ في القصيدة مثلا:

«يا شهرزاد
على جناح اللّيل كان أبو اللّيالي شهريار
يهوي إليكِ وفي الرّكاب
النّطع والسّياف»[20]

وشهرزاد باعتبارها الشّخصية المحورية الفاعلة في القصيدة والتي أعلنت ظهورها منذ العنوان، تختصر المسافات والعصور، لتمثُّل في عصرنا هذا المليء بالمتناقضات، فهي لا زمنية تتنقّل عبر الأزمنة، وهي خالدة لا تموت ولا تفنى، فهي الماضي الخرافي بتجليّاته المختلفة، وهي الماضي الواقعي حيث عزّ العرب وأمجادهم، تتخطّى الحاضر بكينونته، إلى النّصر الذي تشرئبّ إليه الأعناق في الأوطان المستقلّة، وفي الأكوان الآمنة

المطمئنّة، تستشرف المستقبل، إنهّا تحمل رسالة نبوئية، تختصر الأزمنة والأمكنة لتصل إلى السّرمدي والأبدي.

وقد أضفت هذه التّقنية شكلا أكثر حركية على القصيدة، وزخما من الإيحاءات الجمالية:

«وحنيني الخفّاق في شفتيّ حين ترفرفانْ
وتطرّزان وبالقبلْ
الباب والشّبّاك في بيتي الصّغيرْ
بيتي الذي ما كفّ ينبض في نوافذه الضّياءْ
فمن يقولْ:
في بيتنا الخالي النّوافذ مطفأه
وبصدر شعبي لؤلؤه
لن تستحيل إلى رمادْ
يا شهرزادْ»[21]

فالشّاعر يخاطب شهرزاد من خلال ذاته هو، إنّه يعكس وجهه في مرآة كي يراها مجسّدة أمامه، ثمّ يواصل عملية الاستبطان، ولكن من خلال استشراف المستقبل:

« فمن يقول:
في بيتنا الخالي النّوافذ مطفأه »[22]

إنّه يتجاوز الماضي بزخمه (البيت الخالي)، والمتسبّبين في إخلائه، ويستشرف المستقبل، حيث لن تُطفأَ النّوافذُ، ولكن سيعمّ الدّارَ العمارُ.

فالشّاعر ينطلق من منطق الكمون إلى منطق الفعل، عبر فعل الثّورة التي تشتعل في صدر الشّعب، والتي يرفض الشّاعر أن يتركها تستحيل إلى

رماد، ما دامت متّقدة فلن تنطفئ، ولكنّه سيذكي جذوتها لكي تشتعل من جديد.

وقد نجح الشّاعر من خلال هذا الحوار مع ذاته في أن يستبطن النّفس البشرية، بجعلها تتفجّر داخل قصيدته، وجعل أزمته تتفجّر معها – أزمة كلّ مواطن عربي– وأزمته الخاصّة كشاعر يعاني حلم التّحوّل، ويحمل القلق البشري صخرة سيزيفية على كاهله.

ففي تقنية الحوار المباشر – عكس الحوار الدّاخلي– يحاول الشّاعر أن يشرك قارئه في هذا الهمّ الذي يكابده وحده، ويدعوه إلى أن يتحمّل معه المعاناة حين أثقله حملها بمفرده، لذلك نجده يلجأ إلى هذه التّقنية لجعل الهمّ مشتركا، وإثارة عاطفة المتلقّي. فالشّاعر يسعى إلى خلق جيش من الأبطال – بعد أن اكتفى بالحديث عن مغامراته البطولية في العنصر السّابق –.

ثالثا – المـــحاورة:

تلعب المحاورة دورا مهمّا في القصائد التي توظّف الأسطورة، حيث يلجأ الشّاعر إلى تقنية المحاورة لاستجلاء المشاعر واستكناهها، كما أنّ تقنية المحاورة لا ترد منفصلة، حيث يعمد الشّاعر إلى المناجاة الدّرامية من جديد أو العكس، رغبة في إعطاء القصيدة توتّرها وإضفاء مسحة جمالية أخرى عليها. فحين جاء الشّاعر برمز "جمال عبد النّاصر"– مثلا–، فقد أراد أن يدلّل على واقعنا المعاصر الذي غدا فيه الشّعراء مجرّد ببغاوات تكرّر القول ذاته، وتتزلّف لذوي النّفوذ. وينقل لنا فظاعة الواقع الذي نعيشه والذي غدا أسطورة لهول ما يحدث فيه. فقد جعل الشّاعر "جمال عبد النّاصر" شخصية ذات طابع أسطوري –على الرّغم من حداثتها– لأنّ الشّاعر المجيد «يستطيع أن يتعامل مع الشّخصيات المعاصرة تعاملا أسطوريا، ويخلق أساطيره بنفسه

إن استخدمها بنفس المنهج الذي يستخدم به الرّمز القديم، وإن لم تدخل من قبل عالم الأسطورة»[23]:

«يا شهرزادْ
على جناح الليّل كان أبو اللّيالي شهريارْ
يهوي إليكِ وفي الرّكاب
النّطع والسّيافْ
يا أمّ اللّيالي والحكايه
غير الحكاية والجراحْ
غير الجراحْ
فلقد مضى عصر القصائد ببغاوات تطيرْ
في روضة الملك السّعيدْ
فالشّرق في قمم النّهارْ
الشّرق فوق جبهة مصر فارسنا جمالْ
وله غناء ..»[24]

فإذا كان رمز "شهريار"، وهو السّفاح الذي كان يطيح كلّ ليلة برأس واحدة من بنات مملكته، دليلا على التّجبّر والسّطوة في عالم الأسطورة، فإنّه في تجربة الشّاعر يعني سطوة أخرى ومن نوع آخر. وإن كانت "شهرزاد" قد تصدّت لسطوة "شهريار" في أساطير "ألف ليلة وليلة"، فإنّ "جمال عبد النّاصر" هو الأمل المنشود للشّرق في هذا الزّمن لتغيير الوضع المتعفّن. وإن كانت بلطة السّياف تُشحذ كلّ يوم في انتظار الإذن للإطاحة برأس "شهرزاد"، فإنّ بلطات كثيرة لجبابرة كثر تنتظر على الدّوام الفتك برأس الإنسان العربي المتّهم دائما، والمحكوم عليه بالموت –مذنبا كان أم بريئا–.

وقد يلجأ الشّاعر إلى الحوار غير المباشر، حين يعجز عن المجابهة المكشوفة ذات الطّاقة الثّورية، فيتّخذ «من إيحاءات الرّمز والأسطورة منهجا في إيصال أغراضه السّياسية إلى المتلقّي»[25]؛ ذلك أنّ الرّموز الأسطورية وحدها قد لبّت حاجات الإنسان المعاصر والشّاعر على وجه الخصوص، فقد شكّلتها – كما قال كاسيرر– «حاجات الإنسان وأغراضه (..)، ففي الرّمز تكون المطابقة تامّة بين الذّات والموضوع.»[26] حيث يلجأ الشّاعر المعاصر إلى الرّموز يستنطقها، ويُنطقها بما يريد تمريره دون أن ينتبه إليه أحد. فيختفي الشّاعر أو المبدع عموما وراء رمزه، ليعبرّ به عمّا يريد دون أن يعرّض نفسه للسّؤال، حيث يجعل الرّمز يتكلّم بدلا عنه، ويبثّ بذلك الحياة في رفات هذه الرّموز التي تبدو ميّتة، ويجعلها تشعّ بالحياة، وتعايش الإنسان المعاصر وتشاركه آلامه وآماله، وتتطلّع معه إلى مستقبل أفضل.

رابعـــا– اللّغة الشّعريـــة:

الشّعر تشكيل لغوي جميل، لا يمكن للشّاعر أن يكون شاعرا إلاّ به، ذلك أنّ الأحاسيس والمعاني تظلّ جامدة ما لم يدعمها بناء لغوي خاص، ولا يمكن لموضوع كالأسطورة أن يجد سبيله إلى المتلقّي إلاّ عبر بناء لغوي يتجاوز مرحلة التّوصيل إلى مرحلة الإبداع. فاللّفظة هي التي تفصح عن تجربة الشّاعر، وقدرته على اختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية، فهي التي تحدّد شخصية الشّاعر وأفكاره، وهي التي تعبّر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه من خلال عملية التّشكيل.

ولكلّ شاعر معجمه الخاصّ، ذلك أنّ لكلّ إنسان إحساسه الخاصُّ برموز اللّغة وألفاظها التي ترتبط لحظة بلحظة مع ظلال عديدة ترسخ في النّفس تبعا للأحداث الخاصّة التي تمرّ بها، والتّأمّلات اللاّشعورية التي

تتفاعل معها في أعماقه، «فالكلمة لا تحمل معناها المعجميَّ فقط، بل تحمل هالة من المترادفات والمتجانسات. ولا تكتفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتّصل فيها بالصّوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتّى كلمات تعارضها أو تنفيها.»[27]

ومن الظّواهر اللّغوية التي استوقفتنا في هذه القصيدة:

أ – النّـــداء:

قد يلجأ الشّاعر إلى أسلوب النّداء للتّعبير عن تجربته المتأجّجة التي تنبض بالقلق، والإحساس بالرّفض والتّمرّد تجاه واقع العرب، حين لم يجد أجوبة لاستفهاماته التي ظلّت عالقة تنتظر، ممّا دفع به إلى استبدال الأحياء بالموتى، علّه يجد لديهم ما لم يجده عند الأحياء، فيلجأ إليهم على أمل أن يبعث الحياة في رفاتهم، فيُبعثوا من موتهم ليعيشوا بيننا، ويغيّروا هذا الواقع الذي نجحوا في تغييره قبلا؛ وينعكس ذلك بوضوح في كثرة استخدام الشّاعر المعاصر لأسلوب النّداء في محاولة قلقة لتغيير المسار.

وقد يختار لإيقاظ العزائم وإحياء الضّمائر واستنهاض الهمم صيغ النّداء: "يا"، "أيّها"، "يا أيّها"، التي تُستعمل للبعيد، فتحسّ أنّ هناك بونا شاسعا بين الشّاعر وأمّته. وعلى الرّغم من ذلك فإنّه لا يملّ، وهذا بصيص تفاؤل وطمع في الاستجابة. والحقيقة أنّ الشّعور بهذا البون الشّاسع، لا يقتصر على الشّاعر والأمّة، بل على جميع مفردات النّداء لديه، فنجد مثال ذلك في:

«يا شهرزاد
على جناح السّيف كان "أبو اللّيالي" شهريار
يهوي إليكِ وفي الرّكاب..»[28]

فالشّاعر هنا يستحضر شخصية "شهرزاد"، وكأنّما يشكو إليها مآل العرب اليوم، فلم يعد بها "شهريار" واحد، ولكن أضحى كلّ من فيها صورا عنه يجيدون فنون القتل.

وهكذا لجأ الشّاعر إلى أسلوب النّداء، في محاولة منه لتحريك الجماد، بعد أن عجز عن تحريك المواطن العربي الذي ألف الخنوع والصّمت، ولم يعد يأبه لشيء. فقد غدا للحجارة قلب ينبض، لينوب الحجر عن السّيف في مقاتلة الأعداء؛ فهل ينوب التّراث عن الواقع في التّعبير عن هموم المواطن العربي الذي آثر الصّمت بدل تنظيم مظاهرة احتجاجية وإعلان ثورة تقلب الأوضاع؟

خامســـا – الموسيقـــى:

تتشكّل موسيقى القصيدة من ثلاثة أقطاب أساسية، لا غنى عن أحدها في التّشكيل الشّعري، وهي: الوزن والقافية والإيقاع.

1 – القافيـــة:

يجعل بعض الدّارسين للقافية أهّمية كبرى لدرجة نفي صفة الشّاعرية عن شاعر ما، ما لم يلتزم بقافية معيّنة*، ذلك أنّ الشّاعر يتمتّع بمخزون يغترف منه، وهذه هي المادّة التي «يتعلّق الأمر باستعمالها من أجل نظم كلّ بيت، وعقب التّصوُّر يبدأ الإنجاز الحقّ. في هذه الأثناء، يختار الشّاعر عاملين هامّين، أي عاملين ثابتين ومتماثلين بالنّسبة لكامل القصيدة، هما القافية والوزن»[29]

ويرى جمال الدّين بن الشّيخ أنّ القافية «تفرض نفسها على الفور، وترسِّخ من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الذي يراد التّعبير عنه. وذلك لأنّ الأمر قد لا يتعلّق بمجرّد تنظيم مظهرها. ففي هذه المعمارية الصّوتية يتقرّر

المعنى. إنّ البيت في تقسيمه المطّرد إلى وحدات متزايدة الصّغر، لا يكتسب انسجامه إلاّ بفضل تقارب هذه الوحدات»[30]

وقد عدّد "معين بسيسو" قوافيه، حيث نجد خليطا من القوافي:

« يا شهرزادْ ..
على جناح السّيف كان –أبو اللّيالي– شهريارْ
يهوي إليك وفي الرّكاب
النّطع والسّيافْ
يا أمّ اللّيالي والحكايه
غير الحكاية والجراحْ ..»[31]

حيث جعل الشّاعر قوافيه: (شهرزاد، شهريار، في الرّكاب، والسّياف، والحكايه، والجراح..)، فكان أن جعل لكلّ سطر قافية خاصّة، لا يجمعها بغيرها شيء.

ومن خلال هذا المعبر السّريع، نلاحظ أنّ شاعرنا – موضوع الدّراسة – قد نوّع في القوافي، وذلك راجع إلى استحالة التّعبير عن واقع متذبذب بغير قافية متذبذبة. فهل كان ذلك شأنه مع الوزن؟

2 – الـــوزن:

تتعدّد أبعاد النّص الجمالية، وقد تكون أسرار هذا الجمال في البناء الموسيقي أو التّشكيل بالصّورة أو البنية اللّغوية أو الإحساس بالزّمن، وكلّ الأبعاد السّابقة «تنبثق من الطّاقة الشّعورية المتدفّقة من كيان النّص، وهو بدون هذه الطّاقة يُعدّ نهرا جافّا، وحديقة يابسة، وأفقا منطفئ النّجوم»[32].

والعلاقة بين الموسيقى والشّعر، أو بين الصّوت واللّون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فزيولوجية، تخضع لظاهرة العلاقة بين التّزامن في الصّوت واللّون، أو الارتباط والتّنسيق بين نوعين مختلفين من

الأحاسيس. لأنّك «إذا تأمّلت الشّيء، ونظرت إليه بعمق وتفحّصته، فإنّك حتما ستستمتع بموسيقيّته، لأنّ النّغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء»[33]

أ – **التّوقيـــع:** وفيه يعتمد الشّاعر على استخدام تفعيلات بحر واحد.

ونجد مثال ذلك في القصيدة:

«يا شهرزاد
على جناح السّيف كان "أبو اللّيالي" شهريار
يهوي إليك وفي الرّكاب
النّطع والسّياف
يا أمّ اللّيالي والحكايه
غير الحكاية والجراح
غير الجراح
فلقد مضى عصر القصائد ببغاوات تطير
في روضة الملك السّعيد ..»[34]

استعمل الشّاعر تفعيلات بحر الكامل تامّا ومجزوءا، فتنوّعت تفعيلاته بين (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، و(متفاعلن متفعلن فاعلن)، لأنّ الشّاعر في موضع الشّكوى وبثّ آلامه، فلم تزل سيوف الآلام مسلّطة على عنق الشّرق، كما سُلّط سيف "شهريار" على عنق "شهرزاد" والصّورة واحدة، لولا أنّ الأولى أوسع، فسيفُ القهر مسلّط على أمّة كاملة وعلى مجتمع كامل. وقد كان انفعال الشّاعر قويّا وجاهدا، فهو ألم موجع يحرّك قلوب المخلصين والوطنيّين.

ب – **التّشكيـــل:** حيث تطوّر التّوقيع، متقدّما في توقيعه للقاعدة ليصل إلى نموذج التّشكيل، الذي يوظّف فيه الشّاعر من تفعيلات البحر الواحد على نحو حرّ لا يتقيّد فيه بعدد محدّد منها في الشّطر ولا نظام.

ونجد ذلك في قصيدة "معين بسيسو" (شهرزاد وفارس الأمل.. جمال عبد النّاصر).

ولـــمّا كانت نمطية الإيقاع ترتكز على التّكرار والتّوقيع، والبناء الزّمني المنسّق – حين أخذت اللّغة الحديثة تنحو إلى الخروج من الشّكل المحدود إلى الشّكل المطلق، وتكريس اللّغة غير المؤطّرة –، فقد ارتأينا أن نفرد مساحة من هذا البحث لرصد التّفرد الذي تمنحه حركية التّكرار لإيقاع قصيدتنا – موضوع الدّراسة –.

4 – ظواهـــر موسيقية أخرى:

– التّكـــرار:

آخر ما سنتعرّض له في مجال بحثنا هو التّكرار، وهو سمة مهيمنة على دواوين الشّعر الحديث، يوظّفه الشّاعر «لإيجاد الإحساس بالوحدة في القصيدة، وليكثّف ويطوّر الفكرة أو العاطفة التي يريد التّعبير عنها..»[35]

وعلى الرّغم من أنّ التّكرار كان معروفا لدى العرب منذ أيّام الجاهليّة الأولى، وقد ورد في الشّعر العربي، إلاّ أنّه في الواقع « لم يتّخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا. وقد جاءت على بعض أبناء هذا القرن فترة من الزّمن، عدّوا خلالها التّكرار، في بعض صوره، لونا من ألوان التّجديد.»[36]

كما يستعمل الشّاعر – من أجل أن يضمن تدرّجا محكما للمؤثّرات، ومن أجل التّوسيع والتّراكم –، كلّ المحسّنات الأسلوبية والمعنوية الكفيلة بالحفاظ على توتّر خطابه ومنحه تعبيرية أكبر، ومن هذه المحسّنات « التّكرارات والموجات اللّغويـــة التي تنسحب وتعود في مـــدّ وجـــزر منتظمين.»[37] فهو أحد الأضواء التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيـــُضيئها، بحيث نطّلع عليها.

وقد عمدنا إلى استقصاء هذه الظّواهر الموسيقية الخفيّة من خلال دوائر ثلاث: دائرة الحروف، ودائرة الألفاظ، ودائرة العبارات.

أوّلا – دائـــرة الحـــروف:

أ – المجانسة بين الحرف المتكرّر والرّوي:

ونجد مثال ذلك في القصيدة، حيث عمد الشّاعر إلى تكرار حرف الرّاء، الذي ورد 38 مرّة في القصيدة، بما يعادل حرفا في كلّ سطر شعري.

ب – تكـــرار الأسمـــاء:

ونجد مثال ذلك أيضا في القصيدة، حيث لجأ الشّاعر إلى تكرار اسم "شهرزاد" –حاملة لواء التّغيير– وكأنّ مجرّد التّلفُّظ به يحيي الأمل في النّفوس، ويدفعها إلى التّغيير أو يجعل رياح الغد المشرق تهبّ من خلال كلّ حروفه، فهو العصا السّحرية أو مصباح علاء الدّين الذي تكفي فركة واحدة منه لقلب الواقع المرير جنّات نعيم.

ثانيا – دائـــرة الألفـــاظ:

حيث نجد تكرارا لاسم "شهرزاد"، و"شهريار" عدّة مرّات في القصيدة.

ثالثا– دائـــرة العبـــارات:

ونجد ذلك مـــُمثّلا في:

– جملة "يا أمّ اللّيالي والجراح.."، في القصيدة، وهي تأكيد على تكرار الكلام ذاته في أمّة عرفت بالفصاحة وبكونها أمّة أقوال لا أفعال، فشهرزاد كانت تمارس سلطتها ليلا.

فتكرار الجمل أو العبارات ذاتها، يُستخدم في هذه القصيدة للتّعبير عن معاناة الشّاعر على وجه الخصوص. وهو أساس « لمحنة الشّاعر الوجودية، ليحمل صخرته صعدا من جديد، وكلّما همّ بالوصول إلى القمّة

تسقط الصّخرة، وهكذا دواليك. فالتّكرار هنا في جوهره، رمز لعبث التّطلعات الإنسانية وعقم الوجود الإنساني»[38]. وعلى كلّ، فإنّ نغمة خلاصية متفائلة تهيمن على القصيدة.

وقد يكون التّكرار وسيلة بنائية تشكّل لازمة أو قرارا يشير إلى التّحوّل إلى فكرة جديدة أو مشهد جديد كما في القصيدة، حيث يكرّر الشّاعر "على جناح السّيف"، ليتحوّل بقارئه الذي يجلس أمام القصائد كمشاهد المسرح أو السّينما، ينتظر تغيُّر اللّقطات في كلّ حين، لتعلن تلك الجملة عن بداية فصل مسرحي جديد، وتعيد المواطن العربي إلى جوّ اللّيالي، الشّبيه بواقعه الحالي.

وبذلك، نصل إلى كون الشّاعر قد خلق جماليات خاصّة في قصيدته بدءا بتوظيف عناصر القصّة التي جعلت شعره يقوم على حدث، فتطوّر، فعقدة، فحلّ، فكانت قصيدته عبارة عن قصّة تسرد بلغة شعرية، وهذا ما جعلها تتماهى مع الأسطورة في طابعها السّردي. كما استطاع أن يوائم بين موضوع القصيدة والموسيقى التي تبعث ذلك الجوّ الأسطوري باعتماده على الأوزان الرّاقصة التي تجعله قريبا من فهم العامّة وتجعله أخفّ على السّمع، وأطرب للآذان إذا اعتمد السّامع على ما يلقى إليه.

ونكون – بذلك– قد وقفنا عند أهمّ التّجلّيات الأسطورية في القصيدة، كما وقفنا على مواطن الجمال فيها، ونأمل أن نكون قد وُفّقنا في عرضها أمام القارئ.

الهوامـــش والإحـــالات:

-Encyclopédie Microsoft Encarta, 2000 .

(1) انظر : - Durant Gilberd:
Introduction à la mythodologie, collection critica, et cérès éditions, Tunis, 1996, p: 16 وما بعدها

(2) Brunel Pierre : Mythocritique – théorie et parcours -, Puf, écriture, Presses universitaires de France, 1ère édition, 1992, p: 72 .

(3) Brunel Pierre: Mythocritique, p: 77.

(4) Siganos André: Le Minotaure et son mythe, presses de France, Puf, Gallimard, Paris, 1993, p: 29.

(5) Mythocritique, p: 81

(6) معين بسيسو: الأعمال الشّعرية الكاملة، دار العودة، بيـروت، لبنـان، ط1، 1979، ص: 146.

(7) المصدر نفسه، ص: 146 – 147.

(8) جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط3، 1982، من ص (155 إلى 160).

(9) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 147 .

(10) المصدر نفسه، ص: 147 .

(11) يمنى العيد: في معرفـة الـنّص، دار الآفـاق الجديـدة، بيـروت، ط3، 1985، ص: 122.

(12) هوزر أرنولد: فلسفة تاريخ الفنّ، ترجمة: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامّة للكتب والأجهزة العلمية، 1968، ص: 101.

(13) عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّياب، دار الرّائـد العربـي، ط2، 1984، ص: 93.

(14) إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، دار ابـن رشـد، بيـروت، ط2، 1981، ص: 40.

(15) المرجع نفسه، ص: 106.

(16) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 146-147.

(17) د. سهير القلماوي: مختصر محاضرات حول نظرية الرّواية، ص: 21، نقلا عن: عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّياب، ص: 98.

(18) ت. س. إليوث: أصوات الشّعر الثّلاثة، ترجمة: سليمان محمـــود حلمـــي، مجلـــة "الفصول الأربعة"، بغداد، خريف 1954، ص: 54 و 71.

(19) د. نعيم عطية: المونولوج الدّاخلي في الرّواية الحديثة، مجلّة "الفيصل"، عدد: 86، ماي 1984، ص: 47.

(20) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 146.

(21) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 147 ، 148.

(22) المصدر نفسه، ص: 148.

(23) عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر .. قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص: 172.

(24) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 146 – 147.

(25) عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّياب، ص: 104.

(26) وليم ويمزات: الأسطورة والنّموذج البدائي، ترجمة: محي الدّين صـــبحي، مجلـــة "الأقلام"، بغداد، العدد الثّامن، أيار 1976، ص: 18.

(27) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1987، ص: 225.

(28) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 146.

* ومنهم ابن سينا.

(29) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية – تتقدّمه مقالة حـــول خطـــاب نقـــدي –، ترجمة مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقـــال للنّشـــر، ط1، 1996، ص: 267 .

(30) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 236.

(31) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 146.

(32) د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطوّر، نشر مكتبـــة الخـــانجي، القاهرة، د. ط، 1992، من ص: (25 – 51)

(33) انظر: – يوسف السّيسي: دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفـــة، عـــدد 46، نشر المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، د. ت، ص: 45.

– صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطوّر، ص: 15.

(34) معين بسيسو: الدّيوان، ص: 146

(35) خليل رزق: عبد الوهّاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسّسة الأشرف للتّجارة والطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 83.

(36) نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1981.

(37) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 199.

(38) خليل رزق: عبد الوهّاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص: 84 .