التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة تعنى بقضايا الأدب و النقد

تصدر عن مخبر الأدب العام و المقارن
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

العدد الرابع

جوان 2013

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة تعنى بقضايا الأدب والنقد

مجلة نصف سنوية محكّمة تعنى بقضايا الأدب والنقد

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د. عبد المجيد حنون

رئيس التحرير: د. مُحَمَّد بلواهم

أمانة التحرير:

- د. نظيرة الكنز
- د. هجيرة لعور

منشورات مخبر الأدب العام و المقارن

العدد الرابع جوان 2013

جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

مخبر الأدب العام والمقارن

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الهاتف والفاكس: 84.51.49(038) / 84.75.25(038)

الموقع الالكتروني: LLGC.univ-annaba.org

أعضاء اللجنة الاستشارية

رئيس التحرير:

د. مُحَمَّد بلواهم

الأعضاء:

1. أ.د.عبد المجيد حنون
2. أ.د. صالح ولعة
3. أ.د. إسماعيل بن اصفيه
4. د. عمار رجال
5. د. علي خفيف
6. د. نظيرة الكنز
7. د. نسيمة عيلان
8. د. هجيرة لعور

أعضاء الهيئة الاستشارية:

1. أ.د.مختار نويوات (جامعة عنابة)
2. أ.د. عبد الحميد بورايو (جامعة الجزائر)
3. أ.د. الطيب بودربالة (جامعة باتنة)
4. أ.د.عبد الواحد شريفي (جامعة وهران)
5. أ.د. عز الدين مخزومي (جامعة وهران)
6. أ.د.حبيب منسي (جامعة سيدي بلعباس)
7. أ.د. عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)
8. أ.د. أحمد منور (جامعة الجزائر).

شروط النشر في المجلة

1. تنشر المجلة البحوث والدراسات العلمية التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، وتتسم بالعمق والجدّة والأصالة.

2. ترسل الدراسات في نسختين وقرص مدمج، ويكون حجم المقال في حدود (20) صفحة مقاسها 16×24، مع كتابة الإحالات والمراجع مرقمة في آخر المقال.

3. تكتب المقالات بخط (Traditional Arabic) من عيار 16، وبرنامج (Microsoft Word)، أو نظام (RTF).

4. ينبغي أن ترفق المقالات بملخص تحدد فيه الإشكالية وأهم العناصر والأهداف المتوخاة من الدراسة.

5. تخضع المقالات للتحكيم العلمي من الهيئة العلمية.

6. تقوم هيئة التحرير بإخطار أصحاب المقالات في حالة عدم النشر لسبب من الأسباب.

7. المقالات لا تردّ إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

8. المقالات المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن المجلة.

9. يتحصل أصحاب المقالات على نسخة من المجلة وخمس مستلات من المقال.

10. ترسل المواد إلى رئيس تحرير مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، العنوان : كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة باجي مختار/ عنابة ، ص.ب 12- عنابة. 23000/الجزائر.

الهاتف والفاكس: 84.51.49(038) / 84.75.25(038)

الموقع الالكتروني: LLGC.univ-annaba.org

الافتتـاحية

الخطابات الأدبية بين التفاضل و التكامل

أمـا قبـــل ؛

فها هي مجلة التواصل الأدبي تكمل مربعها الأول بعد انقطاع طويل، كان نتيجة طبيعية لسلسلة من العقبات أخرت ظهور هذا العدد الرابع بخاصة، وكأن حلت به اللعنة اليونانية التي قادت أوديب إلى مصيره المأساوي وفق ما جاء في الأسطورة.

ولكن وبعد لأيٍ، ذللت تلك العقبات بفضل صلابة عزيمة القائمين على شأن المجلة وإصرارهم على قيادة السفينة إلى المرافئ الآمنة، وهي رسالة واضحة الدلالة، تطمئن قراء المجلة من جهة، وتؤكد من أخرى أنها ماضية في سبيل نشر رسالتها المعرفية التنويرية، لتعميق الوعي بالكتابة الأدبية وبطرق مقاربتها.

وأمـا بـعـد ؛

فإن مدار هذه الافتتاحية على قضيتين:

أهدف من خلال الأولى إلى توضيح أيهما أنسب إلى الأدب "التفاضل" أم "التكامل" ؟، وأُجلّي هذه الفكرة من خلال الثانية (قراءة في العدد) بوقفة نقدية عند بحوث هذا العدد.

يدل التفاضل على تفوق عنصر على آخر أو قيمة على أخرى، فيكون الفاضل في مرتبة أعلى والمفضول في مرتبة أدنى، ويتجلى ذلك على صعيد الخطاب الأدبي في الإعلاء من قيمة خطاب، فيوصف بالجودة ويطامن من قيمة آخر فيوصف بالرداءة.

واللافت أن صفتي الجودة والرداءة هما صفتان نسبيتان لارتباطهما بالمتلقّين، فواحد يُعلي من قيمة خطاب ما في حين يحطّ آخر من قيمة هذا الخطاب نفسه فيرمي به في أسفل الدركات.

وعلى هذا الأساس يحمل كل خطاب الصفة ونقيضها، فهو جيّد ورديء في آن، ممّا يقتضي وضع كل الخطابات الأدبية في درجة واحدة من سلم القيم، وبالتالي تصنّف تصنيفاً أفقيًّا بدلاً من التصنيف الرأسي التفاضلي.

يدلّ التكامل على تكافؤ الخطابات وتناظرها، فلكل خطاب أهميته لأنه يعدّ إضافة إلى التجربة الأدبية ممّا يقتضي تضامن هذه الخطابات على تعدّدها واختلافها لتشكل في النهاية خطاباً شاملاً، يستوعب كل التجارب بدلاً من الإقصاء.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى الفرق البيّن بين تكامل الخطابات ها هنا وبين شمولية الخطاب عند دعاة نظريات الخطاب (من أمثال: "هاريس" و "إيست هوب، وغيرهما...") الذين اعتبروا كل ما ينتجه الناس خطاباً سواء أكان ذلك خطاباً أدبياً أو فلسفياً، أو دينياً، بما في ذلك خطابات أهل المهن والصناعات. فوضعوا بذلك أعمال "شكسبير" و "إدغارد ألان بو" و "دايسكوفسكي" في مرتبة واحدة مع خطابات أصحاب المهن وكل الفئات الاجتماعية، لأنهم ركّزوا على الاتصال أو التواصل وأغفلوا الجانب التشكيلي الذي يميّز الأدب عن غيره.

في حين أن التكامل الذي أقصده ها هنا هو تكامل الفنون أو تكامل يتم على صعيد العناصر التي تكوّن دائرة الفن عموماً والتي ينبغي أن توضع خطاباتها في أعلى درجات سلّم القيم.

وتأتي وجاهة هذا الطرح من العلاقات القوية التي تربط بين الفنون جميعها، ومن أمثلة ذلك التداخل بين فني الشعر والرسم إلى درجة جعلت قدماء اليونان يعرفون الشعر بأنه رسم ناطق والرسم بأنه شعر صامت، ولم يفلح الناقد الألماني

"ليسينغ" الذي حاول في القرن الثامن عشر طمس العلاقات بين فني الرسم والشعر مبرزاً الفوارق الجوهرية بينهما، ولكن النقاد الذين جاءوا من بعده أعادوا الاعتبار إلى هذه العلاقة، فأكّد "بودلير" (ق19) ذلك بقوله: ((ومن المظاهر المميّزة للوضع الروحي في قرننا أن الفنون جميعاً تنزع نحو تعزيز أحدهما الآخر في أقل تقدير)) {جيفري ميزر: اللوحة والرواية}، ويرى "بروست" أن الرسم ينافس الشعر في الكشف عن جواهر الأشياء.

ويعزز "جيفري ميزر" اعترافات الروائي "د.هـ. لورنس" في بحثه "صناعة الصورة" أن الرسم يشكل مصدراً يستقي منه الروائيون أعمالهم الروائية، حيث تحولت لوحات كثيرة إلى أعمال روائية مثل لوحة "دوامة الخيل" لـ "مارك غيزيتلر" التي حولها "د.هـ. لورنس" إلى رواية "نساء عاشقات"، ومثل لوحة "المسيح داخل القبر" لـ "هولباين" التي حولها "دايسكوفسكي" إلى رواية "الأبله".

وأما على صعيد العلاقات البينيّة {أدب/أدب} فإنها تكون أكثر اتساعاً وتداخلاً، وهو ما كشف عنه البحث في قضية السرقات الأدبية قديماً وأكده مفهوم التناص حديثاً، وفي هذا السياق نشير إلى أثر رواية 'دايسكوفسكي': "الإخوة كرامازوف" على رواية 'طوماس مـان' "الدكتور فاوست" حيث اعتبر حوار "أدريان" مع إبليس صورة لحوار "إيفان" مع الشيطان في "الإخوة كرامازوف"، وهذا غيض من فيض.

وفي ضوء ذلك يصبح البحث عن الفَرَادة في النص الأدبي أمراً غير ميسوراً إن لم يكن مستحيلاً، فالخطابات الأدبية إما أشباه أو نظائر، مما يجعل فكرة التكامل أمراً منطقياً تفرضه علاقات الخطابات الأدبية ببعضها بصرف النظر عن اختلاف مذاهبها وأجناسها الأدبية.

وينسحب هذا المفهوم على الخطابات النقدية التي ينبغي أن تُراعى خصوصية كل خطاب لتشكل خطاباً نقدياً شاملاً تتضافر فيه كل الخطابات على اختلافها.

لا مِراء في أن هذه الخطابات تنشأ بدافع حاجات البحث المتنوعة، حيث يصبح كل منهج ضرورة من الضرورات لحل معضلة لا يمكن لغيره أن يقوم بها. فالحاجة التي دفعت "فرويد" إلى اصطناع المنهج النفسي بدلاً من المنهج السيري هي أنه يدرس شخصية غير سوية وبالتالي فهو يبحث عن عقدة نفسية هي سبب الإبداع عند المبدع وهذا أمر لا يتأتّى لمطبقي المنهج السيري الذي يدرس شخصية سوية، ولا مِراء أيضا في أن النظريات المتجهة إلى المبدع لا يمكن أن تحلّ محلّ النظريات المتجهة للمتلقي بالرغم من تماثلهما فكل منهما يرى أن النص يمثل شيئاً خارجاً عنه مبدعاً أو متلقياً، فكل يبحث عن شيء ضاع له في النهر، وبالتالي فتماثلهما لا يلغي المسافة بينهما، فشتان بين من يبحث عن صورة "امرؤ القيس" في شعره وبين من يبحث عن صورته في شعر "امرؤ القيس".

ومن هذا المنظور يمكن استثمار "النسقية التاريخية" و"النسقية النصية" {التعبير لـ : جيزيل فالانسي} في الدراسة الأدبية لأن كل منهما يغطي جانباً لا يغطيه الآخر، فالنسقية التاريخية تمكّن من البحث عن ظاهرة في الزمان من الومضة إلى النص على غرار ما قام به "بيير دي بيازي" في النقد التكويني حيث قسم ميلاد النص إلى أربع مراحل سمّاها:

1. مرحلة ما قبل الكتابة
2. مرحلة الكتابة
3. مرحلة ما قبل الطباعة
4. مرحلة الطباعة

في حين أن النقد النصي يتوسع في دراسة حالة ساكنة، فيبحث في العناصر التي شكلت هذا النص أو ذاك، فتكاملهما يؤدي إلى دراسة مراحل تكون الإبداع ومرحلة تجلّي الإبداع.

قـراءة في العـدد:

يتشكل هذا العدد الرابع من مجموعة من الأبحاث تنوعت بين التنظير والتطبيق والترجمة:

1. يعالج المحور النظري قضية التعالقات النصية كما يتبدى في دراسة "موسى مريان" في السّرِقات الشعرية وأنواعها، وكما يتبدى في دراسة "مُحَمَّد رضا بن طبوله" عن علاقات النصوص في الشعرية العربية.

2. ويضم محور الترجمة بحثاً لـ "سيمون فريس" (ترجمة: عبد المجيد حنون) توضح فيه الباحثة الحاجة إلى أسطرة الواقع.

ويضم المحور التطبيقي تسعة دراسات مختلفة اختلاف الإشكاليات المطروحة وطرق مقاربتها، وتتميز هذه الدراسات بثلاث ميزات رئيسة هي:

1. تنوع المناهج، حيث شملت المنهج الأسطوري الذي استعان به كل من "نظيرة الكنز" و "سامية عليوي" و"عبد الحليم منصوري"، والمنهج الاجتماعي كما يبدو في دراسة "رضوان عجاج إيزولي"، و"إسماعيل بن اصفية" و"صالح ولعة"، والمنهج التداولي الذي استعان به "علي خفيف" و"راضية بوبكري"، والمنهج السيري الذي اقتضته دراسة "عمار رجال".

2. تنوع الأجناس الأدبية مدار الدراسات وشملت الشعر، والمسرح، والرواية، والخطبة، والمذكرات، فضلاً عن الخطاب السياسي.

3. تنوع المصادر التي استقى منها الأدباء مادتهم لتشكيل إبداعاتهم، فلجأ بعضهم إلى الأسطورة، و وظف آخرون التاريخ، ولجأ البعض إلى الراهن الذي يشكل حياتهم اليومية واستقوا منه مادتهم.

ولكن خلف هذا التنوع (المناهج – الأجناس – مصادر التجربة) تقبع قضية جوهرية يتقاطع فيها الجميع، وهي اعتبار النص بنية دالّة وليس مجرد تشكيل لفظي، وبتعبير الفلاسفة فإنهم يرون الأدب وسيلة وليس غاية في ذاته، يتبدّى ذلك في سعي كل دراسة إلى إبراز الدور الفاعل الذي يضطلع به الأدب في حياة الأمم. ولكن كل دراسة وضعت إستراتيجية خاصة بها حفظت لها حدودها كما يتجلى في تتبع كل دراسة على حده.

- تكشف دراسة "نظيرة الكنز" عن تكاتف المخيال الأدبي مع النصوص المؤسسة في رسم صورة النبي "سليمان"(عليه السلام) مما يدل على تشارك الأدب والتاريخ والنصوص المقدسة.
- وترى "سامية عليوي" أن "نزار قباني" وظف رمز "شهرزاد" لتحدّث عن وضع المرأة العربية التي ينبغي أن تثور على واقعها وتكسر قفص الحريم، لتحقيق إنسانيتها.
- ويصب بحث "عبد الحليم منصوري" في هذا المجرى حين يكشف عن توظيف بعض الرموز الأسطورية اليونانية للتعبير عن الواقع الجزائري.
- ويتواشج الحسّي والمعنوي في الشعر الصوفي كما يراه "رضوان عجاج إيزولي" لتبليغ رسالة ما، وبالتالي ليس الشعر مجرد شطحات صوفية بلا دلالة.
- ويطرح "إسماعيل بن اصفية" قضية الالتزام في مسرح "الشرقاوي" الذي كشف عن وعي سياسي واجتماعي في مسرحية "ثأر الله".

- ويشاركه "صالح ولعة" من خلال "خطاب المدينة" حيث يعتبر الفنان مؤرخاً يحفظ الذاكرة التاريخية من عبث الأقلام المأجورة.
- ويكشف "علي خفيف" أن تواشج الشعرية والتاريخ والسياسة كان سبباً في تأثير "طارق بن زياد" في مُتلقّيه الذين سارعوا إلى الجهاد.
- وترى "راضية بوبكري" أن الأبعاد الإنسانية تعدّ من استراتيجيات الخطاب السياسي إلى جانب قضايا أخرى.
- ويعد "عمار رجال" مذكرات "أندريه جيد" وثيقة تاريخية مهمة تسهم في رسم صورة الجزائر من خلال بعض مدنها في مرحلة تاريخية معينة.

يؤدي تكامل هذه الدراسات إلى تشكيل خطاب نقدي متعدد العناصر كصورة تناسقت ألوانها ، وهو ما لا يحققه "التفاضل" القائم على الإقصاء.

ولهذا ينبغي أن تُصرَف عناية الباحثين في هذا المجال إلى الكشف عن الأماكن المظلمة التي يثيرها كل منهج، وبالتالي البحث عمّا يضيفه كل واحد إلى التجربة النقدية. وهو ما يؤدي بالتالي إلى تجنب الأحكام التفاضلية التعسفية المخالفة لمنطق البحث، لأنها تعتمد معايير غير فاعلة مثل المعيار الزمني والانتصار لأحد الطرفين ، إمّا القديم وإما الحديث. كما يتجلى في الثنائيات حديث/قديم، أو جديد/تقليدي. ويمكن الاحتكام إلى معيار حضاري: تقدم/تخلف، وهو ما يؤدي إلى إفقار التجربة النقدية. بينما يؤدي التكامل الذي يقرّ مبدأ التكافؤ بين الخطابات غلى إغنائها. وقد كشف "مالكوم كاولي" عن أهمية التكامل حين شبه تعدد الممارسات النقدية وتنوعها ببيت متعدد النوافذ، وهو تشبيه يجسد واقع الإبداعات أيضاً.

رئيس التحرير:

د. مُحَمَّد بلواهم

الفهرس

الافتتاحية.....5-11

الفهرس.....12- 13

أولاً: الدراسات:

1. نظيرة الكنز 14

سليمان ((عليه السلام)) في الأدب العربي بين النصوص المؤسسة والمتخيلة

2. سامية عليوي 39

من الأنوثة والجمال إلى الثورة والخلاص، شهرزاد في شعر نزار قبّاني – دراسة نقدية أسطورية

3. عبد الحليم منصوري 66

ملامح أساطير إغريقية في رويات جزائرية – دراسة نقدية أسطورية

4. رضوان مُحَمَّد سعيد عجاج إيزولي 83

تجليات الحب الإلهي وفلسفته في الشعر الصوفي " أبو مدين التلمساني أنموذجاً "

دراسة تتناول العلاقة بين الحب الصوفي والحب العذري

5. إسماعيل بن اصفية 112

وقائع الماضي وجراحات الحاضر في مسرحية " ثأر الله " لعبد الرحمن الشرقاوي

6. صالح ولعة 131

خطاب المدينة ؛ قراءة في "عالم بلا خرائط " جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف

7. علي خفيف 149

خطبة طارق بن زياد بين الشّعرية والسياسة والتاريخ – دراسة تداولية

8. راضية بوبكري 167

الخطاب السياسي ، أصوله النظرية والمنهجية ، وأبعاده الإنسانية

9. عمار رجّال 190

الجزائر في كتابات " أندريه جيد "

10. موسى مريان 205

السّرِقات الشعرية وأنواعها في نظر ابن رشيق القيرواني

11. مُحَمَّد رضا بن طبولة 222

علاقات النصوص في الشعرية العربية القديمة في ضوء مفهوم التناص

ثانياً: ترجمات:

12. سيمون فريس Simone Fraisse 237

أسطورة جان دارك ، **ترجمة الأستاذ الدكتور: عبد المجيد حنون**.

من الأنوثة والجمال إلى الثّورة والخلاص

شهرزاد في شعر نزار قبّاني

- دراسة نقدية أسطورية -

بقلم الدكتورة: سامية عليوي

جامعة 08 ماي 1945 / قالمة

من الأنوثة والجمال إلى الثّورة والخلاص
شهرزاد في شعر نزار قبّاني
– دراسة نقدية أسطورية –

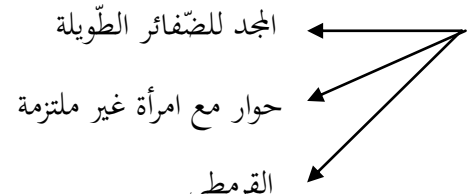
لم تعد الأسطورة مجرّد قصّة أو حكاية مسلّية، وإنّما تخطّت هذا المفهوم لتتحوّل إلى (مؤشّر حضاري)،[1] واستطاعت أن تمارس إغراءها على أقلام الأدباء، فأعادوا تشكيلها وطرحها من وجهة نظر عصرية، كما استطاعوا أن يثيروا بها قرّاء لا تعنيهم الأساطير مطلقا، بما أضفَوْه عليها من لمسات جمالية من خلال الانزياح والتّعديل، لأنّه « ليس هناك أدب جديد، بل هناك أدباء جُدُد، تنحصر حرّيتهم في التّعديل والانزياح والتّحويل ضمن الإطار العام للميثات »؛[2] ذلك أنّ العنصر الأسطوري يمتاز بالمرونة التي تمكّن الشّعراء من التّعامل معه، وجعله ينصهر مع تجربتهم، فلا يبدو دخيلا أو غريبا عن نسيج النّص .

ونتيجة لذلك، عرف موضوع شهرزاد عددا من التّحوّلات والتّحويرات، سمحت بها طبيعته الأسطورية، وأُلبس لبوسا عدّة، وبدا في صور كثيرة مختلفة الظّاهر متّحدة الجوهر، وفق ما أحدثته فيه أقلام الشّعراء، وما سمحت به طبيعته الأسطورية؛ حتّى غدت هذه الشّخصية الرّمز أنموذجا خالدا استطاع الشّاعر أن يرسم من خلاله معاناة المواطن العربي من المحيط إلى الخليج، فعبّر عن المشترك بالمشترك؛ بدءً بـ "حنّا بك الأسعد" – أوّل من وظّف أسطورة شهرزاد من الشّعراء العرب، وصولا إلى أحدث من وظّفها، إذا افترضنا أنّه أمكننا الوقوف على آخر من وظّفها من الشّعراء المعاصرين، على الرّغم من أنّ سحرها لا زال يغري شعراء آخرين، حتّى في هذه اللّحظة التي أخطّ فيها هذه الأسطر–، فقد كانت شهرزاد منذ " ألف ليلة وليلة" رمز المرأة المكايِدة أبد الدّهر، وكان الإنسان العربي في كلّ مراحل تاريخه رمزا للمعاناة والقهر، فكانت شهرزاد الرّمز الذي حمل الهمّ العربي المشترك، فعبّر به كلّ شاعر عن معاناة شعبه، لتتّحد مع معاناة غيره من الشّعوب العربية، كما عبّر به آخرون عن مواقفهم

الثّورية، فكانت شهرزاد أصلحَ الرّموز للتّعبير عن الثّورة الكامنة والشّرارة السّاكنة تحت الرّماد، وعبّر بها آخرون عن الفداء، فكانت الرّمز الأمثل لذلك، وعبّر بها آخرون عن الأمل المنشود في انبعاث المارد العربي من تحت الأنقاض، فغدت شهرزاد بذلك العنقاء التي تنبعث في كلّ مرّة من تحت رماد الخيبات العربية، حيث نسمع صوت المرأة ينبعث من البلاد الكبيرة في غمرة تحسّس الشّاعر لقضايا بلاده، فيدوّي صوت من (الحريم) ، ثائرا، مطالبا بوضع حدّ للعار الحريمي في شرقنا – الذي يعرفه الآخر بأنّه بلاد ألف ليلة وليلة –، كما كانت شهرزاد رمز الأنثى المعطاء، ورمز الفداء، فنسمع صوت الحبّ ينتصر على صوت عبد البترول، فنرى معادلا آخر لشهرزاد في بلادنا العربية ممثّلا في (جميلة بوحيرد) وغيرها من نسائنا اللّواتي تغنّت بهنّ حناجر الدّنيا، كما تغنّت بالجزائر وفلسطين. وكان شهريار الرّمز الذي يقف في الجهة المقابلة، فهو الخائن في مقابلة الوفاء، وهو الطّاغية في مقابلة الاستسلام والدّعة، وهو الجانب الوحشيُّ من الطّبيعة الإنسانية في مواجهة الجمال الذّاوي، وهو الحامل لكلّ الصّفات المرذولة التي حاول الشّاعر العربي إيجاد البديل لها من خلال رمز شهرزاد .

وسنقف وقفة قصيرة نميط خلالها اللّثام عن هذا الرّمز من خلال رؤية "نزار قباني"، وذلك بتتبّع الموتيفات المشتركة في ثلاث من قصائده ؛

وهي :



وقد حاولنا أن نستخلص عددا من الموتيفات أو العناصر الأسطوريّة المشتركة في هذه القصائد، وهي: الحكي، الأنوثة والجمال، والموت/القتل، والثّورة والتّحدّي، والخلاص والانتصار .

نجد أوّل تجلٍّ لأسطورة شهرزاد من خلال موتيف "الحكي" في قصيدة « حوار مع امرأة غير ملتزمة »، التي تجلّت فيها الأسطورة من خلال ذكر شهرزاد اسما في أحد المقاطع، ممّا جعل الأسطورة تشعّ على القصيدة كلّها؛ ويعلن الشّاعر منذ العنوان أنّ القصيدة عبارة عن حوار دار بينه وبين امرأة ينعتها بغير الملتزمة .

فامرأة الشّاعر غير ملتزمة، فهل ينعتها بذلك ليتمكّن من تحريك خيوط الحوار فيما بعد، وأن يملي ما يجب أن يُقال، وما هو محظور قوله ؟ وما نوع الحديث الذي يريد تغيير الموضوع ليصبّ في قناته ؟ فلربّما كان الشّاعر يخشى أن تحيد به محدّثته إلى مواضيع خاصّة، وهو موجوع، و وجعه هو جراحات هذا الوطن، والوضع متأزّم من المحيط إلى الخليج .

فقد ملّ الشّاعر سماع حكايات هذه المرأة التي تكرّرها على مسمعه كلّ يوم، ملّ سماع الحديث ذاته، واجترار الكلام نفسه، إلى أن ملّها جملة : بحديثها، بصوتها، بعينيها، بالدّنيا التي تحويها، بالقهوة التي كان يحلو له احتساؤها معها، باللّغة التي كانت تسحره بعباراتها، بالحبّ الذي كان يعزف بقلبه على أعذب الأوتار، ويتغنّى بأحلى سمفونيّات الغرام، فأعصابه وجع، ووجوده وجع، وقوميّته شدٌّ من الأعصاب، وزمنه زمن القبح لا مكان للجمال فيه، وعصره عصر انكسار لا انتصار فيه، عصر ردّة إلى الخلف لا تقدّم إلى الأمام ولا سعي فيه إلى الحضارة، فلم يعد للشّاعر إمكانية للكتابة عن الحبّ ولا الغزليات، وهو يتموقع بين الانفجارات ويجلس وسط الحرائق، ويتنشّق الغبار والدّخان، ولا مكان للدّفء في حياته، بل احتراق واصطلاء، بين جحيم الوضع الذي يكتب عنه ويعتصر قلبَه كليمونة، وجحيمِ الرّقابة التي تعتصر كتاباته بمبضعها، حتّى تتركها هيكلا بلا حراك لا روح فيه، ولا عرقَ ينبض بين السّطور :

« غيّري الموضوع يا سيّدتي
ليس عندي الوقت والأعصاب

كي أمضي في هذا الحوار ...
إنّني في ورطة كبرى مع الدّنيا
وإحساسي بعينيْكِ كإحساس الجدار ..
قهوتي فيها غبار
لغتي فيها غبار
(...)
إنّني أكتب مثل الطّائر المذعور
ما بين انفجار .. وانفجار .. » [3]

فكيف للشّاعر أن يكتب عن الغزل، والوطن يرمقه بعينيْن حزينتيْن ويقف له بين الإفاقة والوسن، ويقفز له في الحلم كالكابوس، مضرّجا بدمائه، مستنجدا مستجديا عطف أبنائه، حائلا بينهم وبين الاستمتاع بملذّات الحياة ؟؟ :

« هل تظنّين بأنّا وحدنا ؟
إنّ هذا الوطن المذبوح يا سيّدتي
واقف خلف السّتار
فاشرحي لي : كيف أستنشق عطر امرأة ؟
وأنا تحت الدّمار
اشرحي لي :
كيف آتيكِ بورد أحمر ؟
بعد أن مات زمان الجلّنار ؟ » [4]

أضحى الشّاعر يفضّل الحديث في مواضيع ذات معنى، وفي أمور أكثر أهمّية من أحاديث العشق والهُيام، فكيف يمكن للشّاعر أن يغنّي والعالم ينتحب حوله ؟ وكيف يمكنه أن يكتب في الغزل وصوت النّحيب يصمّ أذنيْه؟، وكيف لأوتاره أن تنطلق بأعذب الألحان

والأفْقُ يموج بصنوف الأحزان ؟؛ فقد بات يشغل فِكر الشّاعر أشياء أعظم من وجه الحبيبة أو عينيها أو لون فستانها أو نوع حذائها :

« غيّري الموضوع يا سيّدتي .
غيّري هذا الحديث اللاّ أبالي ..
فما يقتلني إلاّ الغباء
سقط العالم من حولكِ أجزاء
وما زلتِ تعيدين مواويلكِ مثل الببغاء
سقط التّاريخ، والإنسان، والعقل ..
وما زلتِ تظنّين بأنّ الشّمس
قد تشرق من ثوب جميل
أو حذاء ... » (5)

فلم يعد للشّاعر وقت للأحلام، ولم يعد له وقت لكتابة الشّعر ولمغازلة النّساء، فكلّ ذلك قابل للتّأجيل ما دام قلب الشّاعر منكسرا مثل الإناء، وهو يرى أجساد الضّحايا متناثرة في كلّ شبر من أرضه، وعيون آلاف الفقراء تحدّق في اللاّشيء، وتنتظر من يكتب عن مأساتها أو يشعر بمعاناتها :

« هل من السّهل احتضان امرأة ؟
عندما الغرفة تكتظّ بآلاف الضّحايا
وعيون الفقراء ؟ » (6)

فالشّاعر يبحث عمّن يشاركه آلامه، وعمّن يحمل عنه جبال الجليد الجاثمة على صدره، عمّن يحرّك معه هذا الجمود، عمّن يغيّر معه خارطة الأرض، ويعيد صياغة التّاريخ،

عمّن يُحدث شيئا يُثبت أنّ بداخله إنسانا بَشَرًا لا فأرا يخشى دُيوك الجنّ، شيئا يُثبت أنّ برأسه عقلاً لا قطعةَ جُبن؛ فطفق يصرخ في النّهاية :

اسكتي يا شهرزاد .. اسكتي يا شهرزاد

أنتِ في وادٍ وأحزاني بواد

وقد طوّع الشّاعر الأسطورة بحيث جعل من نفسه شهريار جديدا، لكنّ شهريار هذا يملّ الحكاية، ويطالب بتغيير موضوعها، فلم يعد لديه الوقت والأعصاب ولا الصّبر للاستماع، في حين لم يكن شهريار ألف ليلة وليلة يملّ سماع الحكاية، ولكنّه كان ينتظر اللّيل لكي يستمع إلى تتمّتها، لأنّه متى ملّ الاستماع – على خلاف الشّاعر–، فلن يطالب بتغيير الموضوع، ولكنّ شهرزاد كانت ستدفع رأسها ثمنا لما يصيب شهريار من سأم وضيق. فشهريار العصر يناقض شهريار ألف ليلة وليلة تماما، مثلما تناقض المرأة غير الملتزمة شهرزاد أيضا. وبالتّالي، فقد قام الشّاعر بتطويع عكسيٍّ للشّخصيّتيْن من النّقيض إلى النّقيض، مع تطوّر الأوضاع العربيّة الحاليّة بالنّسبة إلى الأوضاع القديمة، وبذلك أقام علاقة تعارضيّة بين الشّخصيّات والأوضاع.

كما أنّ الشّاعر ينعت محدّثته بالغباء، وما كانت شهرزاد غبيّة بل أثبتت ذكاءها المفرط، وإلاّ لما استطاعت أن تُلهي الملك السّفّاح ألفا و واحدة من اللّيالي، ولكانت رقما يُضاف إلى قائمة الضّحايا .

فلم تُبقِ شهرزاد كلماتها حبيسة حلقها، بل ألقت بها مدوّية صارخة غاضبة، ولم تكن خائفة وضعيفة أمامه، ولم يحسَّ شهريار للحظة بضعفها، وكانت قوّتها في صوتها المدوّي، وفي حكاياتها التي سلبته.

لقد كانت تُحسن كيف تصل الحكايات ببعضها، وكانت تتلمّس الفرصة المواتية واللّحظة الحاسمة، والأسلوب النّاجع، ولم تكن تسخو بحبّها جُزافا وترسله بلا حساب، وإنّما كانت تقطّره تقطيرا، لا ينيل الرّيَّ المسؤوم، ولا يقطع مناط الرّجاء ..![7]

كما أنّ شهرزاد لم تكن لا مبالية، بل مهتمّة بكلّ ما يدور حولها، وهذا ما دفعها إلى التّضحية بنفسها، وتقديم عنقها ثمنا لحياة بقيّة النّساء، لتكون بذلك الفدائية والمخلّصة.

كما أنّ الشّاعر جعل شهريار إنسانا يشعر بمعاناة غيره، ويهتمّ لأمور الفقراء والمستضعفين، في حين أنّ شهريار ألف ليلة وليلة، لم يكن يهمّه غير الثّأر لرجولته، وأن يزيد في كلّ يوم رقما جديدا إلى سجلّه المليء بالانتصارات، التي يشفي من خلالها شهوته للقتل، ويحقّق انتقامه كلّما ارتفع عدد الضّحايا .

كما نجد في القصيدة ذاتها تجلّيٍ للأسطورة من خلال موتيف "الثّورة والتّحدّي"، حيث يحاول الشّاعر تحريك الجماد، وإيقاظ هذه اللاّمبالية التي لا همّ لها ولا اهتمام، والتي آثر في النّهاية إسكاتها، لما عجز عن زرع الثّورة فيها، لأنّ كلامها لا يزرع حياة، ولا يؤخّر موتا :

« حاولي .. أن تدخلي العصر معي
حاولي أن تصرخي ..
أن تغضبي ..
أن تكفري ..
حاولي أن تقلعي أعمدة الأرض معي
حاولي أن تفعلي شيئا
لكي نخرج من تحت الجليد » [8]

فالشّاعر يدعو إلى التّغيير، ويثور على الجمود، ويحاول تحريك جبال اللاّمبالاة الرّاسية أمامه دون حراك، ولم يجد من يُشركه في أموره، ومن يحمل معه أحزانه، ومن يذيب معه الجليد ويشعل النّيران في القفر، ويُنزل الغيث في الفيافي ويبعث موات الأرض من جديد، فهو يبحث عن (تموز) جديد، يعيد الحياة إلى الأرض الموات، وعن عنقاءٍ تنبعث من تحت الرّماد، يبحث عن حياة جديدة بعد أن أضاع ماضيه وضاع في حاضره، وكلّ الحكايا التي يسمعها لم تعد إلاّ صدى لحكايات الغرام تكرّرها كلّ امرأة، إلى أن ملّ اجترار أحاديث الحبّ، وأوطانُه تغرق في الرّمال، وتضيع عبر الزّمان، وتطوي تاريخَها ملفّاتُ النّسيان.

فلمّا أدرك الشّاعر لا جدوى هذه الحكايات القديمة التي لم تعد تحرّك شيئا، وبعد أن مضى زمن كانت فيه المرأة دمية مطّاط في يد الرّجل يضغطها فتغنّي،[9] فقد آثر أن يزجرها لتسكت، وماذا سيكون مصير شهرزاد إذا سكتت عن الكلام المباح؟، وبأيّ سلاح ستقود ثورتها ؟ ، إن سُلبت حقَّ الكلام ؟ :

« اسكتي يا شهرزاد
اسكتي يا شهرزاد
أنتِ في وادٍ .. وأحزاني بواد
فالذي يبحث عن قصّة حبٍّ ..
غير من يبحث عن موطنه تحت الرّماد ..
أنتِ .. ما ضيّعتِ يا سيّدتي شيئا كثيرا
وأنا ضيّعتُ تاريخا ..
وأهلا..
وبلاد .. » [10]

فقد أكّدت المرأة ضعفها وعدم مقدرتها على دعمه، ولم تستطع فهم كنهِ مأساته وسبب ضياعه، فهو ضائع لأنّه ضيّع البلاد والأهل، فما جدوى بقائه دون هويّة أو عنوان ؟، وما جدوى الكلام في زمن الرّصاص ؟؟.

ويرى الشّاعر طغاة هذا الزّمان أشدّ فتكا من شهريار، لذلك لم يعد الكلام بالوقع ذاته ولا بالقوّة ذاتها، ففي حين اقتصر ظلم شهريار على تقتيل بنات مملكته، فقد استهدف الظّلم كلّ شيء في زمننا .

وكما جعل الشّاعر من نفسه شهريار جديدا، فقد جعل هذه المرأة صورة سلبيّة لشهرزاد، غير أنّه في الحين الذي كان فيه شهريار ألف ليلة وليلة يجلس عند ركبتيْ شهرزاد منتظرا تتمّة الحكاية، تماما كالطّفل المطيع ينتظر ما تجود به قريحة المعلّم من كلام – على الرّغم من كون الكلام حقًّا ذكوريًّا –، استعاد الشّاعر / شهريار الجديد ذلك الامتياز، وأصبح هو الذي يأمر بالكلام، أو يزجر الطّرف التّابع ليصمت، وجعل شهرزاد صاحبة الشّخصيّة القويّة تلبس لبوس هذه المرأة السّلبيّة التّابعة له، دون أن تُبدي ثورة ولا حراكا أو اعتراضا، ولا أن تثور على وضع، ممّا أثار سخط شهريار الذي جعله الشّاعر يثور عليها، ويزجرها لتتحرّك، أو تثور. وقد وظّف الشّاعر الأسطورة توظيفا عكسيّا، فجعل شهريار ثائرا على سلبيّة شهرزاد، في حين جعلها طائعة صامتة، وبذلك حكم عليها بالموت الأكيد، وقلب الأسطورة من النّقيض إلى النّقيض، فجعل شهريار يلعب الدّور ذاته الذي لعبته شهرزاد؛ وجعل شهرزاد الثّائرة يُثار عليها، فتُزجر لتصمت، وتُمنع من الكلام، وبذلك تُجرّد من كلّ أسلحتها، حين رفض شهريار الانصياع إلى كلامها، أو الرّضوخ إلى سلطان حكاياتها.

وقد أشعّت الأسطورة على القصيدة كلّها، حيث ذُكرت شهرزاد اسما، حتّى وإن كان الشّاعر قد حوّر الأسطورة، وطوّع العنصر الأسطوري بأن جعل شهرزاد الثّائرة المِقدامة جبانة، ولا مبالية، وجعل شهريار ثائرا عليها زاجرا، بعد أن ملّ سماع كلامها.

ونجد تجلّيا آخر للأسطورة من خلال موتيف "الثّورة والتّحدّي" في القصيدة نفسها، فالشّاعر ثائر، رافض لواقعه المؤلم، وهو يبحث عن بديل يضمّد جراحه ويغيّر واقعه، وهو لا يريد أن يقف موقفا سلبيّا، فكلّ نصٍّ جديد ثورة على نصٍّ قديم، والبحث عن الجديد هو ثورة وتحدٍّ للقهر، وأمل في جديد يبعث الأمل:

« اقلبي الصّفحة يا سيّدتي
علّني أعثر في أوراق عينيْكِ
على نصٍّ جديد
إنّ مأساة حياتي، ربّما
هي أنّي دائما أبحث عن نصٍّ جديد » (11)

الشّاعر ثائر، وفي رحلة بحث دائمة، فقد استطاعت شهرزاد ألف ليلة وليلة التّغيير وثارت، وجعلت نصوصها متنوّعة، لأنّ التّغيير في حكاياتها كتب لها الحياة. والتّغيير يطرح السّأم والملل جانبا، ولذلك ظلّ الشّاعر يبحث عن التّغيير ساعيا إليه، وذلك على عكس شهريار الذي لم يسعَ إلى إيجاد حلٍّ لمشاكله، بل انغمس في الجنس، وظلّ يغيّر النّساء كلّ ليلة مدفوعا برغبة الثّأر، وقد ظلّت شهرزاد – السّاعية إلى إيجاد الدّواء للدّاء– تغيّر حكاياتها ومواضيعَها لتبقيه مشدودا إليها راغبا في سماع حكاياتها سابحا في عوالم مختلفة.

وقد كان التّحوير الذي أحدثه الشّاعر في الأسطورة كبيرا، وما لجأ إلى ذلك التّحوير إلاّ ليجعل الأسطورة لسان حالِ الواقع العربيّ بكلّ مرارته .

كما نجد في هذه القصيدة تجلّيا آخر للأسطورة في موتيف "الخلاص والانتصار"، غير أنّ العنصر الأسطوري تجلّى تجلّيا عكسيا، حيث في الحين الذي نجد فيه شهرزاد الشّاعر غير مبالية، لا تهتمّ بمن عاش ولا بمن مات، فإنّ شهرزاد الأسطورة – وزيادة عن تقديمها

صورة النّجدة لبنات جنسها في ألف ليلة – ، منحت شهريار أيضا الخلاص من براثن صورة الأنثى المتمرّدة – فتاة الصّندوق – حين قدّمت له المعادل الموضوعي بكافّة فجائعه وهزائمه السّابقة. بل وأرشدته إلى الطّريق الأخرى خلال تقديمها صورة مناقضة لصورة امرأة الصّندوق بوصفها هي الشّخصية الإيجابية التي تحلّ محلّ الشّخصية السّلبية، منشئة من نفسها – بهذا – نموذجا مخالفا يضع معيارا قويما للسّلوك الاجتماعي، ولكن داخل الحدود المتعارف عليها في مجتمعها.[12] فشهرزاد اللّيالي بدلا من انتصارها لنفسها ولبنات جنسها، وإنقاذها لهنّ من بين أنياب الوحش الضّاري الذي يفتك بأجسادهنّ، والسّيف المسلّط على رقابهنّ، انتصرت لذلك الوحش من نفسه أيضا، وذلك بترويضه وإعادته إلى حظيرة المجتمع، وإعادة إنسانيته إلى إنسانه.

وحين تمكّنت شهرزاد من اقتلاع جذور الهمجية والضّغينة من نفس شهريار، وتمكّنت من تحويل العنف والقهر إلى الرّقة و الوداعة.. وتحويل علاقة القوّة إلى علاقة المساواة، وجعلت شهريار – بعد الحقد الذي حمله على الحياة – يتصالح مع « العالم، ويتخلّى عن حقده وتوحُّشه، فقد أطلقت شهرزاد سراحه لأنّ المخلوقات المدجّنة لا تحتاج إلى وثاق»،[13] وبذلك انتصرت شهرزاد على شهريار وجعلته ينتصر بدوره على نفسه وعلى عقده وحقده .

غير أنّ الشّاعر جعل شهرزاد المنتصرة ضعيفة، تمتثل للأوامر حين تُزجر، وتُمنع من الكلام، وبذلك حكم عليها الشّاعر بالهزيمة، حين قال :

« اسكتي يا شهرزاد... اسكتي يا شهرزاد »

فتجلّت الأسطورة تجلّيا تامّا بذكر شهرزاد اسما، وبذلك نُدرك أنّ الشّاعر ربط منذ البداية بين محدّثته اللاّمبالية، وبين شهرزاد، وبذلك طوّع الأسطورة من النّقيض إلى النّقيض، وأخضع شهرزاد الثّائرة؛ وكيف تنتصر شهرزاد لنفسها ولبنات جنسها وللطّاغية من نفسه، إذا انتُزع منها سلاحها قبل نهاية ثورتها ؟؟.

وقد تجلّت الأسطورة من خلال موتيف "الجمال والأنوثة"، في قصيدة « المجد للضّفائر الطّويلة »، حيث نجد حضورا لشهرزاد من خلال (الاسم)، فتجلّت الأسطورة تجلّيا واضحا وصريحا، حين استنجد الشّاعر بشهرزاد لتنوب عنه في الكلام، وأشعّت بذلك على القصيدة كلّها؛ حيث فضّلت أميرة الشّاعر الجميلة شاعرا – يُلقي على شرفتها كلّ مساء وردة جميلة، وكِلْمة جميلة – على كلّ الأمراء والملوك بجواهرهم وحريرهم، وذلك لما لهذه الوردة والكلمة من تأثير سحريٍّ على نفسية هذه الأميرة، جعلتها تستغني بها عن كلّ ملذّات الدّنيا ومباهجها :

« لكنّما الأميرة الجميلة
لم تقبل الملوك والقصور والجواهرا ..
كانت تحبّ شاعرا
يلقي على شرفتها
كلّ مساء وردة جميلة
وكلمة جميلة ... » [14]

وكذلك كانت شهرزاد السّاحرة بكلامها، التي غدت – سيرسي: Circé –[15] زمانها التي تصدّ بسحرها كلّ محاولة للسّيطرة عليها وإخضاعها، فكلام شهرزاد، هو السّحر الذي لم يمارسه ساحر – على الرّغم من أنّ أساس السّحر الكلام والتعاويذ –.

وقد تجلّت الأسطورة من خلال (الحزن)، أو (الحداد) الذي أعلنته بغداد، ودام عامين كاملين، لفقدان السّنابل الصّفراء كالذّهب، التي تسبّب قطعها في انتشار الجوع في البلاد، وكأنّ قصّ هذه الضّفائر هو قتل للطّبيعة، أوكأنّ الأميرة هي عشتار إلهة الحبّ والجمال – التي لو ماتت لقُبِر الجمالُ بموتها، وذهبت كلّ الخيرات بذهابها، وأقفرت كلّ البيادر برحيلها –، فقد حلّت المجاعة بدل الخير الوفير الذي كانت البلاد تنعم به حين كانت الأميرة تزهو بضفائرها الصّفراء كالذّهب، وبفقدها فُقدت السّنابل وحلّت المجاعة :

« وأعلنت بغداد – يا حبيبتي – الحداد
عامين ..
أعلنت بغداد – يا حبيبتي – الحداد
حزنا على السّنابل الصّفراء كالذّهب
وجاعت البلاد ..
فلم تعد تهتزّ في البيادر
سنبلة واحدة ..
أو حبّة من العنب .. » [16]

وهكذا حزنت بغداد عامين كاملين، فكيف يمكنها أن تحتفل بعيدها إذا حلّ موسم سيريسٌ – الذي كانت « أمّهات الأسر النّبيلة يحتفلن به احتفالا رائعا فيلبسن ثيابا بيضاء كالثّلج، ويقدّمن للآلهة عقودا من السّنابل باكورة الغلال ».[17] وكيف لبغداد أن تُهدي سنابلها للآلهة وقد قُصّت قبل أن يأتي موسم سيريس إلهة الزّروع ؟ وقُطفت غلالها قبل أن يحين موسم الحصاد ؟

فوجه الأرض قد تغيّر، ولم تعد تهتزّ في البيادر سنبلة واحدة أو حبّة من العنب، وذلك بعد أن اختفت عشتار بهبوطها إلى العالم السّفلي، وقد سلّطت عليها أختها أرشكيجال عفاريت العالم السّفلي، وستّين نوعا من الأمراض الخبيثة ...، وبعد ثلاثة أيام وثلاث ليال .. تبدّل وجه الأرض، فذبل الزّهر، و زايل الخضرةَ رونقُها، واختفى الحبّ .[18]

تحمل هذه الأميرة في ذاتها روح إلهتين، فهي في الوقت ذاته سيرس أو ديمتر – إلهة الزّروع –، وهي أيضا عشتار أو عشتروت – إلهة الحبّ والخصب – ؛ حيث أنّ عشتروت حين هبطت إلى العالم السّفلي، كانت قد أوصت وزيرها : – إذا لم تعُد بعد ثلاثة أيّام وثلاث ليال–، أن يذهب إلى الإله – انليل – ثمّ إلى مدينة الإله القمر، ثمّ الإله – أنكي–..

ولما انقضت الأيّام الثّلاث بلياليها، ذهب الوزير إلى الإله – أيا – ، وأخبره بما حلّ بالأرض: الزّهر ذبل، الحقول جفّت، الحبّ اختفى عن وجه الأرض .. [19]

وهكذا جفّت الحقول في بغداد، وذبلت الكروم، بقصّ ضفائر الأميرة التي ليست سوى عشتار .

وتكون أميرة الشّاعر بذلك، جامعة في ذاتها عددا من الآلهة، فهي سيرس –إلهة الحصاد–، وبرياب –إله البساتين–، و أوبس و كوبيا –إلها الوفرة–، وفلورا –إلهة الأزهار–، وبومون– إله الثّمر– [20] وهي أيضا باخوس : Bacchus – إله الخمر والمجون والإباحة عند الرّومان [21] الذي لن تهتزّ بعد موته حبّة عنب واحدة في البيادر .

وكذلك أعلنت مدينة شهرزاد التي يحكمها شهريار، الحداد ثلاث سنوات، حزنا على الأغصان الرّيّا، والأجسام الغضّة البضّة التي كان شهريار يفصل رؤوسها عن أجسادها كلّ صباح، حتىّ كاد يفني المدينة من أهلها .

ففي اللّيالي خيّم الحزن على المدينة سنوات ثلاثا، ممّا جعل النّاس يفرّون ببناتهم خوفا من بطش السّلطان، وخوفا من المصير المحتوم المسلَّط على رقاب كلِّ بنات المدينة التي ترزح تحت نير الحكم الشّهرياري الغاشم؛ وكان غياب عشتار عن الأرض لمدّة ثلاثة أيّام فقط كافيا لكي تعلن الطّبيعة حزنها بعد ذلك؛ فكيف بمدينة دام حزنها ثلاث سنوات ؟، فلا شكّ أنّ عشتار غابت عن مدينة شهريار أيّاما طويلةً ولياليَ لا تُعدّ ولا تُحصى، ممّا جعل المدينة شبيهة بالمقبرة. وقد جعل الشّاعر الحداد يقتصر في بغداد على عامين – بعد قصِّ ضفائر الأميرة – انجرّ عنه مجاعة في البلاد، وقحط في البيادر، وجدب في حقول القمح وكروم العنب، وأسفر عنه حزن سيرس (إلهة القمح)، وحزن معها إله الخمر– وبذلك غاب كلّ إحساس باللّذة ولو كاذبا –؛ فحداد بغداد كان أقلّ من حداد مدينة شهريار. فقد أجدبت المدينة بعد قصّ الضّفائر، فكيف بقصّ الأعناق؟.

كما جعل الشّاعر خليفته ذاك، لا يكتفي بقصّ ضفائر الأميرة والانتقام منها – فيما يمثّل زينتها – بل تعدّاه إلى الانتقام من الرّجال أيضا:

« وأعلن الخليفة السّفاح
هذا الذي أفكاره من الخشب
وقلبُه من الخشب
عن ألف دينار لمن يأتي برأس الشّاعر
وأطلق الجنودْ
ليُحرقوا جميع ما في القصر من ورودْ
وكلَّ ما في مدن العراق من ضفائرْ » [22]

فحين رفضت الأميرة الملوك والأمراء، وجّه الخليفة انتقامه نحو هذا الشّاعر الذي فُضِّل على من سواه، بينما كان انتقام شهريار من نساء مملكته اللّواتي كان يرى فيهنّ نسخا من زوجته الخائنة، وغضّ الطّرف عن الرّجال، – والعبد الخائن واحد منهم –، ممّا جعله يسلك السّبيل الذي اعتبره حلاّ لمأساته، فكان بذلك شخصية مستلبة « تلجأ إلى التّهالك المطلق على الجنس، وتراه حلاّ لعزلتها وعجزها .. وتهرب من زيف الواقع لتسقط في زيف الحبّ/الوهم، والجنس/الوهم، والحبّ الزّائف أو الجنس المجرّد ممّا يستلزم شعور الإنسان الباطني، بالعزلة والوحشة ممّا توافرت فيه المتعة الحسّية .. »،[23] ممّا جعل شهريار يتمادى في غيّه، ويزداد ولعا وشوقا إلى الدّماء لأنّه كلّما ازداد ولوغا في دماء الضّحايا، ازداد عطشا، ورغبة في الاستزادة، لأنّه يفتقد المشاركة الوجدانية .

كما نجد في القصيدة ذاتها تجلّيا آخر للأسطورة من خلال موتيف "الثّورة والتّحدّي"، حين يتقمّص الشّاعر شخصية الرّاوية – شهرزاد – ويشرع في سرد حكاية عن أميرة جميلة، فيستعمل أسلوب التّشويق الذي كانت تلجأ إليه شهرزاد لشدّ مسامع شهريار، ويسهب

في وصف هذه الأميرة التي يذهب في وصفها مذهب السّرياليّين الذين يعتبرون المرأة جزء من الطّبيعة التي « يعمد الرّسّامون إلى استدعاء منابعها الحيّة التي يرونها ضرورية لتشكيل مختلف أجزاء الجسد الأنثوي »،[24] فيدعونا (نزار) إلى الوقوف أمام لوحة لفنّان سريالي، حيث يستحضر – لوصف هذه الأميرة – صورا من الطّبيعة، فيجعل العينيْن طائريْن أخضريْن، ويجعل الشّعر قصيدةً طويلة :

« ... وكان في بغداد يا حبيبتي في سالف الزّمان
خليفة له ابنة جميلة ..
عيونها ..
طيران أخضرانْ ..
وشعرها قصيدة طويلة .. » [25]

وقد كانت شهرزاد راوية اللّيالي بلا منازع، استطاعت بأسلوب حكيها المشوّق، أن تشغل شهريار عن التّقتيل ألفا وواحدة من اللّيالي، وهذّبت خلالها طباعه القاسية، وشفت نفسه المريضة، وأحدثت بذلك تحوّلات في وضعيّتها من شأنه أن يقلب علاقتها بسيّدها: لقد صارت تُملي كلمتها، والإملاء في حدّ ذاته « حقّ مقصور على الطّرف القويّ في العلاقة، والسّامع بالضّرورة هو الطّرف المستسلم، ودور "شهرزاد" بهذا يقلب الدّور التّقليدي للأنثى، أمّا "شهريار" فيقع في شَرَك الحكايات بصورة أشبه بجبّارٍ قد استُعبد ».[26]

وقد قلب الشّاعر الأدوار، فأسند إلى نفسه دور شهرزاد، وغدا بذلك الرّاوية بدلا عنها، وطفق يسرد حكاية هذه الأميرة الجميلة، ويطنب في وصفها، ووصف جمالها، والحديث عن نفسيّتها محلّلا إيّاها، مشوّقا السّامع إلى معرفة المزيد عنها وتتبّع أخبارها، وبذلك افتكّ الشّاعر من شهرزاد مصدر قوّتها وتميّزها وتفوّقها على بنات جنسها. فماذا تكون قيمة شهرزاد دون حكي ؟ وكيف تُبقي على حياتها إن ناب عنها غيرها في سرد الحكايات؟،

وأيّ سلاح ستتسلّح به إن انتُزع منها سلاحها الأقوى ؟، وكيف تخرج من المتاهة إن أضاعت خيط أريان ؟، وماذا ستكون مهمّة شهرزاد في ألف ليلة وليلة إن لم تكن المنقذ المنتظر ؟.

ولكنّ الشّاعر بعد أن قطع شوطا كبيرا في الحكي، يعيد إلى شهرزاد اختصاصها الذي انفردت به عن غيرها من النّساء، وقهرت به جبروت الحاكم السّفّاح، ويجعلها تكمل الحكاية بدلا عنه؛ فبعد أن أعطى صورة بالألوان عن الأميرة، وأكمل المشهد وأبدع في رسم اللّوحة، تأتي شهرزاد لتعلن نتيجة هذا التّمرّد الذي أعلنته الأميرة، مجسّدا في رفضها للملوك والأمراء واختيارها للشّاعر، وتفضيلها لكلمته الجميلة و وردته على جواهر الملوك والأمراء وقصورهم؛ فجعلها الشّاعر صورة أخرى لشهرزاد التي ثارت على تقاليد مجتمعها، وأعلنت لأبيها رغبتها في الزّواج من شخص معيّن هو الملك السّفاّح، ورغم معارضة أبيها، إلاّ أنّ جوابها كان فاصلا : « لا بدّ من ذلك »:

« لكنّما الأميرة الجميله،
لم تقبل الملوك والقصور والجواهرا
كانت تحبّ شاعرا
يُلقي على شرفتها
كلّ مساء وردةً جميله
وكِلْمةً جميله
.....

تقول شهرزاد :

وانتقم الخليفة السّفّاح من ضفائر الأميره
فقصّها
ضفيرةً .. ضفيره »[27]

وكانت النّتيجة انتقام الخليفة من هذه الأميرة، وتمثّل الانتقام في قصّ ضفائرها، كما عمل شهريار على قصّ أعناق الفتيات، وفي ذلك سلبٌ لحياتهنّ، وماذا يبقى من المرأة لو شُوِّه جمالها، وحيل بينها وبين مصدر الاعتزاز لديها ؟ ؛ فكان قصّ الضّفائر – عند أميرة الشّاعر – معادلا لقصّ الأعناق في ألف ليلة وليلة؛ لذلك فضّل الشّاعر أن يُعيد الكلمة إلى شهرزاد، لتقول ما عجز هو عن قوله أو تخيُّله، ومَن غير شهرزاد يصلح للحديث عن الانتقام والاحتيال، والتّجبّر والكيد والتّحايل الذي برعت فيه، وأبدعت في وصف صوره خلال ألف ليلة وليلة ؟؛ لذلك أعاد إليها الشّاعر اختصاصها لتتحدّث بالفم الذي لم يستطع هو أن يتحدّث به، وتنطق بما عجز هو عن النّطق به، ولتقول ما لم يستطع هو قوله، فهي التي عانت أكثر من غيرها من الانتقام، وقدّمت نفسها فداء لتُنهيَ عهدا كاملا من عهود الإبادة؛ فكانت أصلح الرّموز للحديث عن الثّورات والانتقام، وقد شهدت ما كابدته بلاد اللّيالي بسبب انتقام شهريار من نساء مدينته .

وقد أشعّت الأسطورة على القصيدة كلّها، حيث ذُكرت شهرزاد اسما، كما ظلّت الخلفيّة الأسطوريّة حاضرة في كامل القصيدة .

ونجد في هذه القصيدة تجلّيا آخر للأسطورة من خلال موتيف "الخلاص والانتصار"، حيث يبشّر الشّاعر بمجيء يوم تنتهي فيه حياة هذا السّفّاح، كأيّ بهلوان كان يؤدّي دورا في السّيرك، أو على ركح مسرح أُسند إليه فيه دور مصّاص الدّماء، بينما يظلّ المجد والانتصار للضّفائر الطّويلة والكلمة الجميلة التي تخلّد ذاك الجمال :

« سيمسح الزّمان ياحبيبتي ..
خليفة الزّمان ..
وتنتهي حياته كأيّ بهلوان ..
فالمجد .. يا أميرتي الجميلة ..

يا من بعينيْها، غفا طيران أخضرانْ
يظلّ للضّفائر الطّويلة ..
والكِلْمة الجميلة .. »[28]

وكذلك كان الانتصار لشهرزاد ولكلماتها التي كان لها تأثير السّحر، وكان فيها شفاء شهريار، وبذلك نهاية جبروته وطغيانه الذي كان مسلّطا على بنات المسلمين اللّواتي كانت شهرزاد سببا في خلاصهنّ، وكان المجد بذلك للحياة وللإنسان الذي نعم بالأمن في مملكة شهريار، وللكلمة الجميلة التي أثمرت أمنا وسكينة، و « في البدء كان الكلمة »،[29] فقد استطاعت شهرزاد الانتصار على شهريار وعلى الخوف السّاكن في القلوب، وتمكّنت من ترويضه، وذلك « بإحلالها قصص النّساء مكان النّساء، أو لنقل بتحويلها النّساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتّخييل الجنسي ».[30]

وقد جعل الشّاعر الأميرة تنتصر على الخليفة، أو على الأقلّ دعا لها بالانتصار على الخليفة الذي يدعو عليه بأن ينتقم الزّمن منه، وأن يمسحه من الوجود، ويدعو بالنّصرة للضّفائر الطّويلة والكِلْمة الجميلة، فحسبه أن يكون الانتصار لهما .

ويتجسّد موتيف "القتل / الموت" في قصيدة « القرمطي »، التي تتجلّى فيها الأسطورة من خلال ذكر شهريار (اسما)، ومن خلال صفة من صفاته كمعادل لفعل القتل، وجعل الشّاعر نفسه صورة لشهريار؛ وقد استهلّ الشّاعر قصيدته بسؤال حيّر لبّه لماذا تحبّينني يا امرأة ؟، وهو يدرك جيّدا بأنّه غير جدير بهذا الحبّ، وغير أهل له، فماذا تنتظر هذه المرأة من إنسان سيكون مصدر خراب ووبال ؟ والقصيدة كلّها حلقات اعتراف :

« لماذا تحبّينني ، يا امرأة
أنا القُرمطيُّ المقاتل نفسي
ومنّي سيطلع ورد الخراب

أنا المتشكّك في كلّ نصٍّ
أنا المتنقّل بين اكتئابي »[31]

وقد حُقّ له السّؤال، فكيف لامرأة بمنتهى الرّقّة والوداعة أن تحبّ رجلا بمنتهى الوحشيّة والهمجيّة، فحبيبته رمت بنفسها في نفق مظلم تعرف مدخله، ولكنّها تجهل مخرجه:

« أنا الرّجل العصبيُّ المزاج
وأنتِ الرّقيقة مثل الحمامة
وفي شفتيْكِ بدايات صيف
وفي شفتيَّ
علامات يوم القيامه ..
لماذا رميتِ بنفسكِ في لهب التّجربه ..
وأنتِ البريئة .. والطّيّبه
لماذا
دخلتِ بهذا النّفق ... »[32]

وقد كانت شهرزاد اللّيالي تعلم علم اليقين أنّ الموت يترصّدها بين الفينة والأخرى، ومع ذلك قبلت المغامرة، وفضّلت المحاولة على الوقوف ساكنة تنتظر دورها؛ وبذلك يربط الشّاعر بين شهرزاده وشهرزاد ألف ليلة وليلة في الشّجاعة والإقدام والوقوف في وجه الخطر، وفي مواجهة الإعصار، ولو على حافّة الهاوية.

وقد جعل الشّاعر سؤالَه لازمة تتكرّر، وهذا دليل على وحشيّته، وإصراره على ألاّ يغيّر من طباعه، ولا من جبروته، رغم محاولات التّرويض، فهو يشكّ في كون محدّثته غير عارفة به، وبما يمكن أن يقدم عليه، وذلك ما يدفعها إلى عدم خشيته والمجازفة بالاقتراب من هذه الآلة المدمّرة (فهو بطريك الفضيحة والسّمعة السّيّئة) :

« ألم تسألي : من أنا ... يا امرأة ؟

أنا بطريرك الفضيحة والسّمعة السّيّئة

أنا رسبوتين★

أنا شهريار »(33)

فشهرزاد الشّاعر لم تكن شبيهة بشهرزاد ألف ليلة وليلة، لأنّها تركت له الوقت للشّكّ والسّؤال، وذلك على عكس شهرزاد الأولى المقدامة التي لم تترك لشهريار فرصة لكشف مخطّطاتها، بل باغتته، وكان صوتها وحده المدوّي في أرجاء الغرفة، فكانت المتكلّمة، وكان المستمع؛ وبسماعه لها تجفّ الحروف في حلقه، ويتعلّق سمعه بصوتها فيرحل معها عبر حكاياتها، ويتقمّص دور البطل في الحكاية .

وقد وحّد الشّاعر بين ذاته وبين (راسبوتين) الذي كان يدّعي القدرة على الشّفاء والتّطهير لتحقيق مآربه الحسّية، وإن كان يتّفق مع شهريار في الهدف لأنّ شهريار كان يهدف إلى تطهير المجتمع من خيانة المرأة، غير أنّه لم يكن فاجرا، ولكن مدفوعا إلى الانتقام من زوجته الخائنة في شخص كلّ فتاة يتزوّجها؛ غير أنّ شهريار يتّفق وراسبوتين في إشباع الرّغبة، ففي الحين الذي كان فيه شهريار يُشبع رغبته في الانتقام من النّساء بأن يتزوّج كلّ ليلة فتاةً بكرا يقتلها عند الصّباح، فقد كان راسبوتين ينتقم من الرّجال بأن يعاشر نساءهم؛ كما وحّد الشّاعر بين ذاته وبين شهريار ألف ليلة وليلة، ولكن في الحين الذي كان فيه شهريار ألف ليلة وليلة يسعى كلّ ليلة إلى قتل امرأة قبل الفجر، ليروي ظمأه، فقد كان الشّاعر ينصحها بالرّحيل، رغبةً منه في المحافظة على حياتها، وبذلك وظّف الأسطورة توظيفا عكسيا، وطوّع الشّخصيّة بأن جعلها تتحوّل من النّقيض إلى النّقيض، وجعل شهريار الذي يسعى إلى الانتقام من كلّ امرأة، يسعى إلى أن يجنّبهنّ انتقامه .

وقد مارست الأسطورة إشعاعها على كامل القصيدة، من خلال سرد صفات شهريار، ومن خلال ذكره اسما ظلّ يتحرّك على مسرح أبيات القصيدة كلّها.

والنّتيجة، أنّ نزار قباني نقل شهرزاد الجميلة القارئة للكتب من قصر شهريار الذي وقفت متحدّية له في ألف ليلة وليلة، إلى عصرنا هذا المليء بالمتناقضات، فيسكتها حينا ليتكلّم الرّجل العربيّ وتستمع المرأة، ويرجعها بذلك إلى أرض الحريم في المشرق العربي، ثمّ يسلّحها مرّة أخرى بأسلحة غير سلاح الكلام، فتكتفي بأنوثتها، السّلاح الأكثر إغراء عند المرأة، فلا تختلف عن باقي النّساء- الحريم - في شيء، ثمّ يلبسها قناع برومثيوس مرّة ثالثة لتحمل أسلحة عدّة بعد أن ملّت الرّضوخ والاستسلام.

الهوامش والإحالات :

(1) لطفي عبد الوهّاب : الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة " أوديب"، مجلّة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلّد 16، عدد: 3، 1985، ص : 92 .

(2) أحمد وهب رومية : شعرنا القديم والنّقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1996، ص : 33 .

(3) نزار قبّاني : ديوان "تزوّجتكِ أيّتها الحرّية" 1988 م، الأعمال السّياسية الكاملة، الجزء السّادس، منشورات نزار قباني : بيروت، لبنان، ط1 ، 1993 م، ص : 225 _ 226 .

(4) نزار قبّاني : المصدر نفسه، ص : 227 .

(5) المصدر نفسه، ص : 228 .

(6) المصدر نفسه، ص : 230 .

(7) محمود تيمور : شهرزاد ... كما أتخيّلها، مقال ضمن كتاب: المنتخب من عصور الأدب، من تأليف ذو النّون المصري وآخرون، الجزء 2 ، عالم الكتب، القاهرة، 1975، ص : 96 .

(8) نزار قبّاني : الأعمال السّياسية الكاملة، ج6 ، ص: 232 .

* يمثّل تموز أو أدونيس في الأسطوريات حياة النّبت، لا سيّما القمح، فهو يقضي نصف السّنة – حسب الأساطير– تحت الأرض، ويقضي ما تبقّى منها في العالم العلويّ، ويعلّلون بذلك بقاء القمح موارى في باطن الأرض نصف السّنة، ثمّ يظهر فوقها في النّصف الثّاني، وليس ثمّة مظهر من مظاهر الطّبيعة السّنويّة يوحي وحيا صريحا بفكرة الموت والبعث، كالذي يوحيه اختفاء النّبت وعودته إلى الظّهور في الخريف والرّبيع (....) فموعد حصاد القمح والشّعير في البلاد التي تعبد أدونيس هو الرّبيع والصّيف لا الخريف، فيندبون أدونيس ويدعونه عند حصاد باكورة الغلال .

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

* طائر العنقاء أو الفينيق : تتّفق أكثر الرّوايات على أنّ موطن هذا الطّائر هو شبه جزيرة العرب، حيث يحيا خمسة قرون، يغادر في نهايتها موطنه الأصلي إلى هيليوبوليس، حيث يبني لنفسه عشّا في معبد الشّمس، من براعم الشّجر وأغصانه ذات الرّوائح الذّكية، ثمّ يرقد فوق هذه الأعشاب ويحرّك جناحيْه فوقها ببطء وجلال. ثمّ تسلّط الشّمس أشعّتها المحرقة على عرش الموت هذا ، حتّى يشبّ فيه اللّهيب وتتعالى منه النّيران، التي ما تلبث أن تخبو بعد فترة .

ومن بين الرّماد المتوهّج والدّخان المتصاعد، يرتفع إلى الجوّ فينيق جديد، وقد تُوّج بآيات الجمال والرّوعة، فيتسلّق قباب السّماء ثمّ يولّي وجهه شطر الشّرق، فيطير إليه، وكأنّه يسبح في بحر من الشّعاع، حتّى يصل إلى موطنه الأصلي في قلب بلاد العرب حيث يحيا خمسمائة سنة أخرى، يعيد في نهايتها نفس العمليّة، وهكذا دواليك .

انظر : عبد الجبّار محمود السّامرّائي : طيور العرب الخرافية، مجلّة الفيصل، العدد : 88 ، السّنة الثّامنة، يوليو 1984 ، ص : 117 .

(9) نزار قباني : الأعمال النّثرية الكاملة، الجزء السّابع، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1999، ص: 419 .

(10) نزار قبّاني : الأعمال السّياسية الكاملة، ج6 ، ص : 234 .

(11)نزار قبّاني : المصدر نفسه، ص : 230.

(12) د . سوسن ناجي رضوان : المسكوت عنه في خطاب " شهرزاد " – ليالي ألف ليلة وليلة –، مقال سابق، ص : 331.

(13) ع . العروي، ع . كليطو، ع . الفاسي، م . ع . الجابري : المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1993 ، ص: 32 ، بتصرّف .

(14) نزار قباني :قصيدة " المجد للضفائر الطويلة" ، الديوان، ص : 507 .

(15) هي ساحرة عند اليونانيين، حولت بسحرها الرجال إلى حيوانات، كما حولت رفاق "أوديسيوس" إلى خنازير، إلاّ أنّ "أوديسيوس" نجا بفضل "هومس" وأجبرها على إعادة رجاله إلى حالتهم الأولى، وثم أصبحت عشيقته ... انظر :

طاهر بادنجكي : قاموس الخرافات والأساطير، جروس بيرس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996، ص: 144.

(16) نزار قباني: الديوان، ص: 507 .

* سيرس أو ديمتر (أي الأرض الوالدة) : إلهة الزّروع والخصب والحصاد .

انظر لذلك : كرم البستاني، أساطير شرقية، دار مارون عبود، بيروت، 1980، ص: 24 .

(17) المرجع نفسه، ص : 19 .

(18) د . طاهر بادنجكي، قاموس الخرافات والأساطير، ص : 283 .

(19) المرجع نفسه، ص: 282 ، وما بعدها ..

(20) كلها آلهة عبدها الرومان، انظر لذلك :

د . طاهر بادنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ص : 111.

(21) المرجع نفسه، ص : 66 .

(22) نزار قبّاني: المجموعة الكاملة، ج1 ، ص : 508 .

(23) مُحَمَّد عبد الرحمن يونس: الخطاب والجنس وعلاقته بالسّلطة في ألف ليلة وليلة، مجلّة إبداع، القاهرة، عدد: يونيو، سنة 1992، ص : 94 .

(24) Guautier Xavière : Surréalisme et sexualité , Chapitre II , La femme nature – la bonne femme, Idée , nrf , édition Gallimard , Paris ,1971 , p :98 .

(25) نزار قباني: ديوان الرّسم بالكلمات، المجموعة الكاملة، الجزء الأوّل، ص : 506 .

(26) د . سوسن ناجي رضوان: المسكوت عنه في خطاب شهرزاد – ليالي ألف ليلة وليلة –، عالم لفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلّد السّادس والعشرون، العدد الأوّل، يوليو / سبتمبر، 1997 ، ص : 330 .

(27) نزار قبّاني: الأعمال الكاملة، ج1 ، ص : 507 .

(28) نزار قبّاني: المصدر نفسه، ص : 508 .

(29) إنجيل يوحنا: جمعيات الكتاب المقدّس في الشّرق الأدنى، ساحة النّجمة، بيروت، 1961، ص:3.

(30) د. فريال جبوري غزول: البنية والدّلالة في ألف ليلة وليلة، مجلّة فصول، العدد الرّابع، الجزء الأوّل، سنة 1994، ص: 82.

(31) نزار قبّاني : الأعمال الشّعرية الكاملة، الجزء الخامس، منشورات نزار قبّاني، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّانية، 1998، ص: 25 – 26 .

(32) المصدر نفسه، ص : 27 – 28 .

* مُغامر روسي، وُلد بسيبيريا الغربيّة سنة 1872 م، ومات بسان بيترسبورغ سنة 1916 م؛ كان فلاّحا أمّيا، وراهبا، اكتسب شهرة صانع معجزات بادّعائه القدرة على الشّفاء والتّطهير عن طريق الاتّصال الجسدي بشخصه؛ ممّا أتاح له إشباع رغبات جنسيّة ظلّت خرافيّة، ومنه لقبه الرّوسي Raspoutnyi بمعنى الفاجر أو الدّاعر .

عند وصوله إلى بيترسبورغ، أصبح وريثا لعرش أليكسي Alexi، وبفضل قدرته على الإيحاء، فقد نجح في تسلية تزارفيتش Tzarêvitch ، ونال حظوة عند الزّوج الإمبراطوري .

لعب دورا كبيرا في شؤون الكنيسة والدّولة، ولكنّه كان محاطا بأشخاص عديمي الذّمّة، فاستغلّته حكومة برلين والرّوس المشايعين للألمان .

كان فجوره وتأثيره المشؤوم على إمبراطورة روسيا (ألكساندرا فيدوروفا Alexandra Fédorova) محلّ نقاش جماهيري في الدّوما (جمعية وطنية في عهد القيصر نيقولا الثّاني) سنة 1915 م .

قُتل في 20 ديسمبر 1916 م من طرف الأمير لوسوبوف Loussopov والدّوق الأكبر ديمتري بافلوفيتش ، ونائب أقصى اليمين بوريتيشكوفيتش Pourichkevitch . انظر :

- Le Petit Robert 2 , Dictionnaire Universel des Noms propres , Ed le Robert , Paris , 1990 , pp : 1496 – 1497.

(33) نزار قبّاني : الأعمال الشّعريّة، الجزء 5 ، ص: 31 .

يصدر المخبر العدد الرابع من مجلته ، بعدما سلخ من عمره ثلاثة عشرة سنة أرسى فيها دعائمه وهياكله، وأنجز عدداً من مشاريع البحث، والنشاطات العلمية وكوّن عددا معتبرا من طلبة الماجستير والدكتوراه في مجالات ذات صلة وثيقة بطبيعة المخبر، وبذلك أصبح يتوفر على طاقات و كفاءات تمكّنه من إصدار مجلة يريدها علمية أكاديمية تعمل من أجل التراكم المعرفي في الأدب العام والمقارن وكلّ ما يتصل به.