الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

جماليات التلقي دراسة تطبيقية

في شعر "بدر شاكر السياب"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالب:

سعدون محمد

إشراف أ. الدكتور:

لراوي السعيد

السنة الجامعية: 1436–1437هـ / 2015–2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة:

يبدو لنا مفهوم جمالية التلقي من الناحية النظرية واضحا جليا، إلا أن محاولة الممارسة التطبيقية تعكس مدى صعوبة التعامل مع تلك الآراء النظرية فيما يشبه محاولة التعاطي مع السهل الممتنع، لذلك فإن الدارس الذي يتوخى أعمالا تطبيقية انطلاقا من آراء أصحاب نظرية جمالية التلقي قد يجد نفسه متورطا في مجاهيل لا يستدر منها ما يروي الفضول النهم، فيظل يترقب حضور معنى يرصده أو جملة يسجلها عن النص المقروء إلا أن كل شيء أمامه يبقى هاربا في حالة من الحضور تارة والغياب تارة أخرى، يغريه النص ثم يجده مراوغا مخادعا فيلقي به في فجوات هلامية من المعنى المرغوب ثم يهوي به الحال في دهاليز ممتدة وشاقة يرجع إثرها خالي الوفاض، ويعاود الدارس الكرة تلو الكرة على النص فتنفتح أمامه تشققات وفراغات متسعة للمعنى فيغشاها ثم يعود بعد لأي وأين من تلك المغامرة النصية لا يحمل في جعبته إلا نزرا يسيرا أو معنى مبتسرا لا يغني شيئا، ولعل خيبة المتلقي في اكتشاف أفق المبدع أو خيبته في الحصول على المعنى هو هدف المنظرين لهذه النظرية التأويلية الجديدة.

لذلك فإن مغامرة الزج بالنفس في أتون هذه الرحلة الشاقة أو هذه التجربة التطبيقية المجهولة العواقب في غمار نظرية جديدة انعدمت فيها التجارب يتطلب كثيرا من الجهد والعناء فضلا عن كون النص الحداثي يغشاه ما يغشاه من السرية والغموض، وهناك صعوبة أخرى تعترض المشتغل على هذه النظرية التي لم تخضع للدراسات التطبيقية بعد وتتمثل تلك الصعوبة في عدم تحديد النظرية تحديدا دقيقا للاختلاف بينها وبين نظرية استجابة القارئ الأمريكية، ويبقى الدارس متجاذبا بين الشك واليقين في تحديد رؤاه – سيما– وهو يعالج تلك الرؤى في عمل تطبيقي نقدي لا مجال فيه للأحكام المتقلقلة وغير الثابتة، وإذا أضيف إلى صعوبة التطبيق العملي لمفاهيم النظرية قلة المصادر والمراجع التطبيقية حيث أن معظم الذين كتبوا عنها أو جلهم لم يتجاوزوا في كتاباتهم الجانب النظري، فضلا عن التناقض بينهم في فهم مبادئ النظرية، فإن ذلك يعرض عمل

الدارس حتما إلى الاهتزاز والشك وعدم اليقين في بناء البحث أو يجعله متصدعا مهما كان اجتهاده في إنجاز عمل معتبر مكين.

في البدء كانت نظرتي – حقيقة – قاصرة عن إدراك أسرار العمل، وعند الشروع فيه كانت مواجهة الموضوع مفاجئة إن لم تكن صادمة من حيث الصعوبة، ووجدت نفسي في ريب وإرباك حيال هذه التجربة العسيرة، إلا أن تشجيع الأستاذ الدكتور المشرف على الرسالة لراوي السعيد جعلني أركب الصعب ولا أبالي، وأفدت كثيرا من توجيهاته القيمة فانفتحت أمامي بعض الكوى الموصدة وكان عونا لي في إزالة كثير من الالتباسات – سيما– وقد وجدت لديه رصيدا وافرا وتجربة متفردة –حقا– مع أعمال الشاعر بدر شاكر السياب الذي اخترته أنموذجا لهذه الدراسة التطبيقية، لذلك أقدمت على الموضوع في ثقة ودون تهيب.

فعلا كانت رحلة شاقة ومجهولة النتائج، ومع ذلك أعتقد أن البحث قد وضع خامة منهجية هامة في بداية الطريق نحو الدراسة التطبيقية لنظرية جمالية التلقي لأثر أدبي عربي معاصر معتبر، ولا أدعي أنني أنجزت أنموذجا أمثل للدراسة والتطبيق على هذا المنهج الحداثي الجديد.

لقد حاولت قبل الشروع في البحث الإلمام بمعظم ما كتب عن السياب فضلا عن اطلاعاتي السابقة عليه حيث كانت رسالتي في الماجستير عن الشاعر نفسه وهي موسومة بـ "الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب"، فكانت دراستي له هذه المرة ممارسة حقيقية مع تجربته الشعرية في عملية تفاعلية مع تلك الأعمال الشعرية النموذجية المعاصرة،والسبب الآخر في اختياره في أطروحة الدكتوراه كان ناجما عن شيء يحوك في داخلي، وهو أن أوفيه حق البحث الذي لم يتم في رسالة الماجيستير، كما أن نصوص السياب الحداثية تمثل الأنموذج الأول في تحول مسار الشعر العربي الذي ظل لقرون طويلة يرسف في قيود التقاليد المكرسة وهي تستحق النقد والدراسة وتستجيب لخاصية الانفتاح الذي تدعو إليه نظرية جمالية التلقي، ولا شك أن النص الخالد كما يقول رولان بارث Rolland Barthes هو الذي يوحي بالقراءات المتعددة للمتلقي.

إن إنجاز هذا العمل التطبيقي على غير مثال سابق يشفع للباحث عما يعتري الموضوع من نقص في المعالجة أو قصور في التعامل مع بعض المفاهيم والمعايير الإجرائية للنظرية.

إنه حين انعدمت أمامي النماذج التطبيقية للاستعانة بها هرعت إلى مجموعة من المصادر والمراجع الأجنبية التي طالتها يدي علني أجد فيها ما يثلج الصدر إلا أنني شعرت بالإحباط حين لم أعثر فيها على ما أتزود به من وسائل تطبيقية، فكانت مراحل الإنجاز بطيئة وعسيرة، محبطة حينا وحينا آخر أجدني أستشعر لذة البحث على قلة الزاد وانعدام الرؤية الواضحة، ومن هذا العناء الشديد تولد البحث، وقد زادني حرص الأستاذ المشرف وهو يدقق في عملية إنجازه وتتبع خطواته يقظة وتركيزا، فسرت بخطى وئيدة وثابتة وفي أناة وحذر.

وقد وجدت اختلافا كبيرا بين آراء النقاد – نظريا– في فهم طريقة النقد والدراسة على ضوء هذه النظرية مما جعلني أعتمد طريقتي الخاصة ورؤيتي الشخصية في إنجاز البحث وقراءة النصوص مستضيئا في ذلك بآراء رواد النظرية وتلميحاتهم المقتضبة في هذا الجانب التطبيقي، وقد أفدت خاصة من تعريف هانز روبرت ياوس للمصطلح الذي وضعه للتلقي وهو "جمالية التلقي" التي تعني عنده الآراء الشخصية غير الذاتية في قراءة النصوص وتحليلها، كما أفدت من مفهوم فولفغانغ إيزر للفراغات أو الفجوات، واستلهمت طريقة الدراسة أيضا من آراء رومان إنجاردن في القراءة والتأويل، وقد مكنتني اطلاعاتي المتواضعة على بعض الفلسفات والمناهج السابقة للنظرية التي كان لها تأثير في ظهور هذه النظرية من فهم أبعادها فهي لم تظهر من عدم وإنما نمت في ظل مناخات منهجية وفلسفية متعددة كالهرمنيوطيقا والظاهراتية والشكلانية والبنيوية والسيميوطيقا وغيرها من الفلسفات والمناهج التي أسهمت في ظهور هذه النظرية التأويلية.

وربما يبدو في الفصل الأول من البحث – سيما– في عنصر الموازنة بين آراء النقاد في قراءة نصوص السياب نوع يشبه التحامل أو النقد الانفعالي الحماسي، ولكن

الأمر لا يعدو أن يكون إبرازا للرأي الشخصي وردا على تلك الآراء المطروحة التي تحترم ولا يفرض على الدارس اتباعها أو عدم الرد عليها.

وقد اعتمدت الديوان الأصلي لدراسة شعر السياب تجنبا لبعض الاختلافات الجزئية في طبعات مجموعاته الشعرية.

أما خطة البحث وهيكلته العامة فقد كانت بالشكل التالي: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول، خاتمة.

المقدمة: تعرضت فيها إلى طريقة إنجاز البحث والصعوبات التي واجهت الإنجاز والإشارة إلى الملابسات في فهم الطروحات التي قدمها رواد النظرية.

المدخل: دلالة المصطلح ومفهوم النظرية

وقد شمل الجانب النظري واستغرق حوالي ثلاثين صفحة ونيفا بينت فيه دلالة المصطلح ومفهوم النظرية والمناهج النقدية السابقة لها، بالإضافة إلى إبراز المرجعية الفلسفية للنظرية، كما أوضحت فيه آراء الرواد في التلقي كأفق التوقعات، والمسافة الجمالية عند ياوس، وآراء إيزر في ملء الفجوات، وأنواع القراء عند إيزر، وكيفية تمثل رومان إنجاردن – الذي كان له تأثير على رواد النظرية – للعمل الفني، وتفاعل القارئ القصدي مع ذلك التمثل، وقسمت البحث إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: جماليات التلقي واختلاف القراءات في شعر بدر شاكر السياب

اخترت فيه نماذج من شعر السياب تتلاءم مع طبيعة النظرية التي تستدعي تعدد القراءات وكان معظمها من شعره الحداثي الذي يحمل في لغته وبنائه تلك الخاصية، ثم بينت قراءات كبار النقاد لتلك النصوص المختارة وهو ما ندعي أنه الرأي الأصوب فيما تهدف إليه النظرية في قراءة النصوص، وبعد عرض تلك الآراء المختلفة في نص معين قمت بموازنة بينها حيث تتجلى من الموازنة قراءة أخرى شخصية للباحث تكون بديلا عن تلك القراءات، ولم أجد بدا – في موازنة الآراء – من الجرأة أحيانا في طرح الرأي الخاص المخالف لإبراز الوجهة الشخصية أو القراءة الجمالية من زاوية معينة.

الفصل الثاني: جماليات التلقي وآليات الخطاب الشعري عند السياب

وتشكل من أربعة عناصر أساسية وهي: أفق الانتظار، المسافة الجمالية، المتعة الجمالية، التطهير.

أولا:أفق الانتظار L'horizon d'attente: وقد وضعه ياوس كركيزة أساسية لنظرية جمالية التلقي وإن كان يعتريه بعض الغموض، ومن خلال هذا المفهوم بينت العناصر التي يتمظهر فيها مفهوم أفق الانتظار وهي: الفجائية، الكشف، الشمولية، العتبات النصية، الثنائيات الضدية، الإثارة، الاختلاف وتناسل المعنى، البناء الدرامي، الاستشراف والتنبؤ.

ثانيا:المسافة الجمالية La distance esthétique: ولها علاقة دينامية مع أفق الانتظار، وهي التي تبرز مدى القرب أو البعد بين أفق العمل الفني الذي يضعه المبدع وبين الأفق السائد.

ثالثا:المتعة الجمالية Le plaisir de l'esthétique: وهي الشعور الذي ينتاب المتلقي أثناء قراءته للنص الإبداعي، وقد اهتم رولان بارث بهذا المفهوم في كتابه "لذة النص" Le plaisir de texte" وفصلت البحث في هذا العنصر الياوسي الهام.

رابعا:التطهير Catharsis: وهو مفهوم قديم تحدث عنه أرسطو في كتابه "فن الشعر" ورأى بأن تطهير نفسية المتلقي تتم من خلال الخوف والمشاهد الدرامية، فهذا العنصر إذا توفر في النص الإبداعي فإنه يعمل على تفاعل القارئ مع النص وتوحده معه، ويتوقف فعله على قيمة الإبداع ومستوى المتلقي.

الفصل الثالث: التلقي والاستراتجية الشعرية عند السياب

اشتمل هذا الفصل على عنصريين أساسيين وهما:

1. الآليات الاستراتيجية.
2. الأهداف والأبعاد الاستراتيجية.

أولا:الآليات الاستراتيجية Les moyens stratégiques: بينت في هذا العنصر أهم الآليات التي اعتمدها السياب لبناء قصائد تمتلك صفة الانتشار والتمكين،

وهي آليات شاملة وأساسية أتاحت لشعره الوصول إلى تلك الدرجة من الأهمية والشيوع وهي: المرأة، اللغة، شعرية الأمكنة، القناع، الغموض، الموسيقا الخارجية والإيقاع الداخلي.

ثانيا:الأهداف والأبعاد الاستراتيجية Les objectifs et les dimentions stratégiques: لم ينظم الشاعر قصائده من أجل الفن فحسب، بل كان شعره يهدف إلى أبعاد استراتيجية تكاد تكون محددة في شعره وهي: البعد التاريخي والوطني والقومي، البعد الإنساني والاجتماعي، البعد الحداثي للقصيدة العربية.

الخاتمة: أجملت فيها ما توصل إليه البحث من نتائج بعد وضع خطة مدروسة للوصول إليها من خلال الفصول التطبيقية الثلاثة المستندة على أسس ومبادئ نظرية جمالية التلقي.

فأرجو أن يكون البحث قد أضاف شيئا إلى الدراسات النقدية في شعر السياب، هذا الشاعر الذي حول دفة الشعر العربي نحو التجديد والمعاصرة بعد أن تكرست فيه النمطية والثبات والأحادية لفترة امتدت من بداياته إلى زمن السياب.

سأبقى مدينا أولا لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور لراوي السعيد على عنايته القصوى بالبحث ومتابعته الجادة أثناء عملية إنجازه، وكان حقيقة أنموذجا في توجيهاته ونقده البناء في علم ودراية وأمانة علمية تامة، كما أنني مدين أيضا بالشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء تقييم البحث وسهروا على متابعة قراءته.

وفي الأخير أعلن عن حبي وتقديري الكبير لجامعة باتنة التي أمضيت فيها كل سنوات دراستي منذ المراحل التعليمية الأولى إلى أن تخرجت منها، وقد منحتني كل شيء، ولا أخفي تقديري لإدارة الجامعة وأخص بالذكر كلية الآداب واللغات وقسم اللغة العربية وآدابها على مستوى التعامل الرفيع الناجم عن الوعي والإخلاص، ولا شك أن هؤلاء الأساتذة والإداريين يمثلون الوجه المشرف لهذه الجامعة التي أصبحت مكسبا وطنيا تعتز به الجزائر.

مدخل

دلالة المصطلح ومفهوم النظرية

دلالة المصطلح ومفهوم النظرية

1. دلالة المصطلح:

التلقي هو الاستقبال، والرجل يلقي الكلام أي يلقنه، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله[1].

وتعني كلمة Réception في الانجليزية الاستقبال والتلقي أيضا، ويقال Réceptionniste أي متلقية ووظيفتها استقبال الزائرين أو الوافدين على مكتب أو مؤسسة أو فندق أو مخزن، ويقال Réceptive أي متلقية أو مستقبل، ويقال: لقى فلانا الشيء: طرحه إليه[2]، Réception: استقبال المسافرين، Réceptionniste: مستقبلة في نزل[3].

غير أن هذا المصطلح الذي وضع عنوانا لهذه النظرية Théorie de La réception أي "نظرية الاستقبال" لم يكن مألوفا في حركة النقد في الشرق والغرب معا.

وقد كثر في العربية استخدام مادة "التلقى" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان هذا النص خبرا أم حديثا أم خطابا أم شعرا[4]، ومصطلح التلقي في المعاجم العربية القديمة والحديثة لا يتجاوز المفهوم اللغوي الذي يفيد الاستقبال أو التعلم أو الأخذ أو التلقين.

وقد وردت هذه المادة في القرآن الكريم في عدة مواضع، ولم يستخدم القرآن مادة "الاستقبال" في مجال التلقي، قال تعالى: ﴿ **وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**﴾[5] الآية...، وقوله تعالى: ﴿**فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ**﴾[6] الآية...، وقوله تعالى:

---

[1] – ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة لقا، ج15، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002م، ص297.

[2] – روحي البعلبكي ومنير البعلبكي: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977م، ص924.

[3] - Paul Robert: Le Petit Robert , Paris, 1987, p 1621.

[4] – محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م، ص13.

[5] – القرآن الكريم برواية ورش: سورة النمل، الآية6.

[6] – القرآن الكريم برواية ورش: سورة البقرة، الآية37.

﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنْ الْيَمِينِ وَعَنْ الشِّـــمَالِ قَعِيدٌ﴾ [1] الآيـة...، وقولـه تعـالى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾[2] الآية...، ودلالة استخدام مادة "التلقي" في القرآن الكريم تشير إلى التفاعل بين النفس والذهن مع النص.

وربما يكون المصـــطلح غريبا عن المتكلمين بغير العربية، إذ أن لغاتهم قد تحولت فيها الألفاظ والمصـطلحات –خاصـة بعد الثورة العلمية– إلى قوالب وتراكيب جامدة تلائم الآلة والمصـنع، ودأبوا بذلك على اسـتخدام تلك المصـطلحات في حقل الأدب حتى وإن خرجوا عن ضوابط اللغة.

ولذلك فإن مصـــطلح الاســـتقبال الذي يعني التلقي، كان غريبا عن آذان الناطقين بالانجليزية حتى قال أحدهم بتعبير ساخر: "بالنسبة للآذان الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب"[3].

وقد ظهر بين المهتمين بهذه النظرية خلاف وجدل في تحديد مفهوم هذا المصطلح ليعبر بدقة عما يهدف إليه أصـــحاب النظرية، ولم يســـتطيعوا التمييز بين "الاســـتقبال" و"الاستجابة"، حيث أن هناك من يرى بأن "الاستقبال" يرتبط بالقارئ بينما "الاستجابة" لها علاقة بالأوجه النصـــية، وبالتالي كيف يمكن التمييز بين جماليات الاســـتجابة وجماليات الاستقبال[4]؟.

إن مصـــطلح "التلقي" قد اســـتقطب كلا من "نظرية التلقي" "هانز روبيرت ياوس" H.R.Yauss و"فعل القراءة" "فولفغانغ إيزر" Wolfgang Iser، وربما لا يتضح "التلقي" إلا من خلال "نظرية الاتصـال" Théorie de la communication، ويظهر الاتصـال

---

[1] – القرآن الكريم برواية ورش: سورة ق، الآية17.

[2] – القرآن الكريم برواية ورش: سورة النور، الآية15.

[3] – روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م، ص7.

[4] – نفسه، ص7.

– كما يقول "إيزر"– في الموضوعات التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل[1].

ومن ثمة فإن دلالة المصطلح تعد واحدة لدى المشتغلين بهذه النظرية، وإن ورد المصطلح بتسميات مختلفة "نظرية التلقي، نظرية الاستقبال، نظرية القراءة، جمالية التلقي، جمالية الاستقبال".

وقد أخذ المصطلح بعده التداولي في الدراسات النقدية الألمانية بشكل واسع إلا أنه بقي محصورا في الأوساط العلمية الأكاديمية في الدراسات الفرنسية والأنجلوأمريكية وهو حديث العهد في الدراسات العربية، ولن يأخذ هذا المصطلح معناه الحديث في المعاجم العربية إلا إذا تناولته الدراسات النظرية والنقدية بشكل واسع.

والمتتبع للمعاجم الفرنسية يجده أيضا مقتصرا على المعنى اللغوي فحسب، كما هو في المعاجم العربية، حيث لم يخرج فيها عن الترحاب والاحتفاء، ولم تشر هذه المعاجم إلى معنى " جمالية التلقي" أو " نظرية التلقي"، أما في المفهوم العلمي الدقيق، فإننا نجد له تفصيلا في مجال الكهرباء، وتأويل الإشارات الصوتية والضوئية، أما المعاجم الأنجلوأمريكية – فيما يتعلق بالمصطلح– فلا يكاد يختلف في دلالته عن المعاجم العربية والفرنسية، ولكن المعاجم النقدية تناولت مصطلح " استجابة القارئ" Reader response، ويبدو لهذا المصطلح من خلالها خلفية ثقافية ونقدية أنجلوأمريكية.

والخلاصة المستنتجة في شأن هذا المصطلح هو أن المعاجم والموسوعات العربية والفرنسية والأنجلوأمريكية، وحتى معاجم المصطلحات النقدية لم تشر إلى دلالته كمصطلح جديد له مفهوم نظري كما في المعاجم الألمانية.

---

[1] – فهيمة لحلوحي: جماليات التلقي في رائية عبد السلام بن رغبان الحمصي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، ماي 2009م، ص193.

2. مفهوم النظرية:

ربما يكون البحث في "جماليات التلقي" من القضـايا القديمة التي تطرق إليها الفكر النقدي اليوناني والعربي على السواء، حيث تناولها "أرسطو" في كتابـه "فن الشعر" بإفاضة وتفصيل، وركز على العلاقة بين النص المسرحي والجمهور.

أما في النقد العربي فإن الحديث عن المتعة الجمالية في النص قد جاء مبعثرا في الكتب من خلال الأحكام النقدية والآثار التطبيقية ومختلفا باختلاف المراحل الزمنية وحسب أذواق النقاد واتجاهاتهم الفكرية.

كما اهتم النقاد في التلقي بالعلاقة بين طبيعة النص ومعطياته اللغوية والفنية وبين المتلقي بالاعتماد على الذوق الفني والحس الجمالي، وبذلك فإن التقارب واضـــح بين المدرسـتين اليونانية والعربية حيث أولى كل منهما أهمية للعلاقة بين النص وحياة المؤلف وبينهما وبين المتلقي قارئا أو جمهورا[1]، وكان المتلقي في الأدب اليوناني والعربي يسـتلهم البيئة والعصـر في اسـتكناه المعاني وكشـف الغوامض، وقد طرأ تحول في فلسـفة التلقي بمفهومه القديم الذي يولي أهمية لحياة صـاحب النص إلى مفهوم جديد يعتمد النـــزعة الإنســانية للأدب، ويركز على دور القارئ، ويســتبعد عوامل التاريخ والبيئة في دراســة النص، ويهمل دور الكاتب أو الأديب، وأثار التوجه نحو القارئ في علاقته بالنص جدلا وقلقا بين الاتجاهات النقدية الحديثة، وانقســم بذلك الفكر النقدي إلى اتجاهين: النقد الماركسي والرمزية الفرنسية، ويكاد يلغى في هذا الاتجاه دور القارئ بصورة تامة، والاتجاه الآخر تمثله الوجودية والبنيوية، وفيه تبرز أهمية القارئ في اســتقلالية وفردية بصــورة كبيرة، إلا أن الداعي الأول لنشــأة "نظرية الاســتقبال" هو الصــراع القائم بين النظام الماركســي في ألمانيا الشــرقية وبين الفكر الليبيرالي في ألمانيا الغربية، وقد اتهمت نظرية الاسـتقبال بالدعوة إلى البرجوازية، واحتدم الصـراع بين النظامين، الديمقراطي الداعي إلى حرية الفرد، والشـيوعي القائم على الجبرية الطبقية، ومناهضـة النظرية للفكر الماركســي

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص5.

جعلها تقترب وتتعايش مع الأدب العربي بصـــفة عامة على مختلف اتجاهاته وأجناســـه، بالإضافة إلى صلاحية النظرية لتناول النص العربي، ومن ثمة أخذت النظرية بعدا إنسانيا آخر في اعتمادها على لغة النص وما توحي به رموزه ودلالاته وعلاقاته المجازية من أبعاد فكرية وفنية، فالنص افتراض خالص وسياق يتنامى ولا ينتهي وهو حدث ممكن كما يقول إيزر[1]، فهي بذلك تتصل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالبنيوية التي كانت تسود ألمانيا وفرنسا آنذاك[2]، بالإضافة إلى علاقتها بالشكلانية والنقد الجديد.

فنظرية التلقي إذا لا ترتبط بشكل خاص بالفكر الألماني وحده، فانتساب النظرية إلى ألمانيا يعود إلى مجموعة من الفرضـــيات النظرية والتطبيقية للرواد في جامعة كونســـتانس (ترتبط نظرية التلقي بالصـــيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المســـتوى الأدبي والنقدي، وليس معنى هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى، إلا أن القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا وما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية وممارسات تطبيقية، هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأســاســي في تلك الفعالية النظرية، بل وفرضــت نفســها في تاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المعاصر وفي تاريخ المناهج النقدية المعاصرة كذلك، وعليه فإن كل الدراســـات التي تهتم بموضـــوع نظرية التلقي لابد وأن تمر عبر إنجازات المدرســـة الألمانية في ذلك)[3]، غير أن إشــكالية التلقي كان لها إرهاصـــات فكرية ونقدية منذ القرن التاسع عشر، حيث استقطبت اهتمام الكثير من الدارسين بعد أن كان الاهتمام منصبا على شخصية المؤلف في النص مع إهمال شبه كلي للقارئ الذي ظل منسيا في الدراسات القديمة، ومن ثمة بدأ البحث عن طرق جديدة ينشـا عنها الفهم الصـحيح لما يقرأ إلى أن أعلن "رولاند بارث" Roland Barthes عن "موت المؤلف" La mort de l’auteur الذي يعني تجاهل دور المؤلف في قراءة وتفسير النص.

---

[1] – Dufays Jean Louis: Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire, Editions scientifiques internationales, Brucxelles, 2010, p30.

[2] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص17.

[3] – أحمد بو حسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، 1993م، ص11.

وبـدأت الـدراســـات والنـدوات تتراكم وتتخـذ من القراءة والتلقي محورا للتنظيرات والتطبيقات، وطرح سؤال التلقي الذي أوشك أن يحدث انقلابا في الساحة النقدية الأوروبية، ولم يلبث أن ظهر اتجاه جديد في النقد يدعو إلى التركيز على القارئ ويبعد ســـلطة المؤلف[1] L'autorité de l'auteur.

3. المناهج النقدية السابقة لنظرية التلقي:

لقد نشـــأت فكرة التلقي من حوار عميق مع المناهج الســـائدة بعد الحرب العالمية الثانية كالشـكلانية والبنيوية والسـيميوطيقا ونظرية التواصـل والمقاربات الماركسـية والتحليل النفسـي للأدب، ومع الخلفيات الإبستيمولوجية والفلسفية والإيديولوجية التي تكمن وراء تلك المناهج. [2]

إذًا فالحوار بين نظرية التلقي والمناهج الســـابقة كان يختلف حســـب طبيعة كل منهج، فهي تقترب من المنهج الذي لم يلغ ســـلطة القارئ وتبتعد وتناقض كل منهج تنعدم فيه سلطة القارئ.

أما المنهج الشـكلي La formalisme فيهتم بالشـكل والذوق معا، ويهمل المحتوى والوســـائل الخارجة عن النص، ويرفض المناهج الســـياقية التي تربط بين الفن والتجارب الإنسانية، ولم يهمل "ياوس" نظرة الشكلانيين بل أقر بأن الفضل في تجديد الفهم التاريخي للأدب يرجع للشـكلانيين[3]، ويرى "روبرت هولب" بأن بدايات البحث الصـادرة عن "مدرسـة كونستانس" لها علاقة بمفاهيم الشكلانية[4]، كما أن التيار البنيوي Structuraliste قد مهد للتلقي حين أعلن " بارث" عن "موت المؤلف"، وكاد المنهج البنيوي يصـــدع بميلاد التلقي حين أفاض "بارث" في الحديث عن لذة النص Le plaisir du texte، حيث تحدث عن ثلاثة نماذج منها، في الأولى تكون للقارئ مع النص المقروء علاقة تقديســـية، فهو يلتذ

---

[1] – سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص27.

[2] – أحمد بو حسن: المرجع السابق، ص7.

[3] – سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، جامعة ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م، ص20.

[4] - Umberto Eco, Notes sur la sémiotique de la réception, Institut national de la langue Francahs, paris, 1987, p9.

بالكلمات، وبتنسيق بعض الكلمات، ويكون الأنموذج هنا أنموذجا لقراءة استعارية أو شعرية Poétique، وفي الطريقة الثانية يكون القارئ مشدودا بشكل ما إلى الأمام وذلك على مدار الكتاب، حيث توجد قوة تشده، يقوم نظامها على الترقب، فالكتاب يلغي نفسه شيئا فشيئا، أما في الأخيرة فثمة مغامرة للقراءة، ويقصد بها مغامرة الكتابة، لأن القراءة تؤدي إلى الرغبة في الكتابة ... والقراءة ضمن هذا المنظور تعد إنتاجا فعلا: فهي ليست صورا داخلية، ولا إسقاطا، ولا استيهاما، ولكنها عمل بكل دقة، لأن سلسلة الرغبات بدأت بالدوران وكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية[1].

ويمكن القول بأن شعار "موت الؤلف" عند "بارث" وعند البنيويين يهدف إلى وضع حد للتيارات الأخرى التاريخية Historiques والنفسية Psychologiques والاجتماعية Sociologiques في دراسة الأدب، فهم يعتبرون أن كل ما يتعلق بالمؤلف ليس من جوهر الدراسات النقدية[2] (وتبعا لذلك قيل في اتجاهات ما بعد البنيوية إنها جاءت لتصحح أخطاء وقعت فيها البنيوية، وأبرزها سجن النص وموت المؤلف وإهمال حركة التاريخ، مما أدى بها إلى التطرف، وآن الأوان لفسح المجال أمام الذات المتلقية لتشتغل شغلا فاعلا في إنتاج الأدب، وتجتمع اتجاهات ما بعد البنيوية في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن كليا في النص وملفوظه اللساني، فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النص بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه)[3].

إذا فقد استكملت نظريات التلقي والقراءة والتأويل Herméneutique ما أهملته البنيوية لاعتمادها على النص ودراسته دراسة محايدة، مبعدة الظروف الاجتماعية والتاريخية، فجمالية التلقي تيار موازٍ للبنيوية وليس منبثقا عنها[4].

وتنطلق السيميوطيقا في دراستها للنص من تفسير الإشارات والعلامات الواردة في النص، أما نظريتا التواصل والمنهج النفسي فقد كانتا إرهاصا حقيقيا للتلقي، وظل المنهج

---

[1] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1999م، ص54،55.

[2] – عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999م، ص38.

[3] – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001م، ص20،21.

[4] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996م، ص139.

الماركسي الذي يبعد أثر الفرد ويعلي من شأن الطبقة مناقضا للتلقي الذي يؤسس لسلطة القارئ والذات، أما حركة النقد الجديد La nouvelle critique التي سبقت جمالية التلقي، فقد مهدت هي الأخرى لظهور التلقي، فهي تذهب إلى (أن مهمة الناقد الأدبي هي فحص الأعمال الأدبية المفردة وتقدير قيمتها، وذلك عن طريق القراءة الفاحصة الدقيقة، وهذه الحركة أعطت أقل الاهتمام لحياة الكاتب، وهكذا غيرت حركة النقد الجديد دائرة الاهتمام إلى النص بدلا من الكاتب)[1].

وهذا النقد يدعو إلى استقلالية النص، حيث ظهر كردة فعل للاتجاهات السياقية، وقد درس بعض النقاد الجدد النص معزولا عن كاتبه دراسة أسلوبية، وحللوه تحليلا يكشف عن العلاقات الداخلية لبنية النص، كما أن الاتجاه التفكيكي Deconstruction في النقد الذي يكرس نظرية النص والتحليل والتشريح، قد ساعد على تجسيد سلطة القارئ، وسعى إلى تخريب كل شيء له علاقة بالتقاليد، وتحطيم كل البنى النصية واللغوية والمناهج السياقية، إلا أنه ارتكز على دور القارئ دون أي عنصر آخر (لا نكون مبالغين إذا قلنا إن أهم الأدوار في تفسير استراتيجية التفكيك هو دور القارئ، وليس المؤلف أو العلامة أو النسق أو اللغة، القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف، من هنا فإن أي مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالقارئ وتجربة التلقي التي لا يوجد قبل حدوثها شيء)[2].

وهناك مناهج أخرى دافعتها نظرية التلقي، وتتمثل في المناهج السياقية ومنها: المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي.

أما المنهج التاريخي فيركز على العلاقة بين النص والحياة الأدبية للكاتب، فهو يدرس النص انطلاقا من حياة الأديب الاجتماعية وعلاقته بوطنه وجنسه وبيئته الأولى

---

[1] – سامي اسماعيل: المرجع السابق، ص27، 28.

[2] – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، أفريل، 1998م، ص321.

وثقافته وعصره، بالإضافة إلى العودة إلى الدراسات التاريخية، واستخدام القوالب التقليدية، فهذا الاتجاه يدرس النص اعتمادا على الوثائق للإحاطة بجوانب النص.

أما المنهج النفسي فيعتمد على اكتشافات فرويد، ونقاده يربطون بين النص والجوانب النفسية في شخصية المبدع، وحسبوا النص تعبيرا عن رغبات مكبوتة، وهي أهم أساس لعملية الإبداع كما يرى "سيغموند فرويد" S.Freud.

والمنهج الآخر هو المنهج الاجتماعي وينطلق من البنية الاقتصادية للمجتمع التي تعد الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه العلاقات في حياة الأفراد، وتبنى من خلاله القوانين التي تتحكم في تسيير حركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية، ويدرس هذا المنهج النص بالاعتماد على الوثائق المتعلقة بسيرة الكاتب التي تبرز انتماءه الاجتماعي واتجاهه وإيديولوجيته[1].

إن المتتبع لحركة النقد منذ القرن التاسع عشر يمكن أن (يرصد ثلاث لحظات في صيرورة النقد الحديث، "المؤلف" وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر "التاريخي، النفسي الاجتماعي ..."، ثم لحظة "النص" ويجسدها النقد البنائي في الستينات من القرن العشرين، ثم لحظة "القارئ" أو "المتلقي" وتمثلها اتجاهات ما بعد البنيوية وخاصة نظرية التلقي في السبعينات)[2].

4. المرجعية الفلسفية للنظرية:

قامت "نظرية التلقي" على أساس فلسفي ديني يعرف باسم "الهرمنيوطيقا" Herméneutique أو التأويل، واستخدم هذا المصطلح في الدراسات اللاهوتية من قبل المفسرين "للكتاب المقدس" منذ عهود مسيحية سابقة، ورأوا بأن النص المقدس يتضمن في ذاته قابلية التأويل، ولا يزال مستمرا في الأوساط البروتستانتية إلى يومنا هذا، وربما تعود جذور هذا المصطلح إلى الأصل اليوناني Hermeneuein، ويعني أن يؤول المرء أو

[1] – فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م، ص22.

[2] – بشرى موسى صالح: المرجع السابق، ص32.

يترجم إلى لغته الخاصة أمرا لكي يوضحه ويقربه من الأفهام، ويعبر عنه بصياغة معينة، والإله Hermes في الأساطير اليونانية هو الذي يؤول رسائل الآلهة إلى البشر[1].

ومن المفكرين الذين أسسوه في العصر الحديث "فريدريك شيلرماخر" (1834-1768) و"فيلهلم ديلتي" (1911-1833) و"مارتن هيدجر" (1976-1889) و"هانزجورج جادامير" (1900-2002)، وقد وضع شيلر ماخر نظرية للتأويل تتجاوز النص الديني ولا تقتصر عليه كما كان الأمر في السابق عند الكنيسة الكاثوليكية التي ترى بأنها الوحيدة الجديرة بالتأويل، وكذلك البروتستانت الذين كانوا يفسرون الأسفار المقدسة ويؤولونها، ويولون للعملية التأويلية اهتماما كبيرا.

وهناك من يرى بأن "الهرمنيوطيقا" الحديثة ناتجة عن تأويلات القراء المسلمين والمسيحيين (القراءة عند القراء المسلمين، أعني علماء التفسير الذين انكبوا على القرآن يتفحصونه ويدرسونه ويعايشونه قرونا عديدة، وكذلك عند القراء المسيحيين، أي آباء الكنيسة الذين وضعوا الأسس التي شيدت عليها علوم قراءة الكتاب المقدس، ولاشك أن ثمار قرون من تأويل النصوص الدينية يكشف لنا كثيرا من جوانب علاقة القارئ بالنص وقد تكون المقارنة بين نظريات القراء المسلمين والمسيحيين كاشفة إلى حد كبير لآليات القراءة ... فـ"الهرمنيوطيقا" الحديثة نابعة من تراث تفسير الكتابات المقدسة)[2].

وقد أخرج " شيلرماخر" في نظريته المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليصبح "علما" أو "فنا" يستخدم عملية فهم وتحليل النصوص، وصاغ مايعرف بـــ "الدائرة الهرمنيوطيقية" Cercle herméneutique التي يرى فيها بأن الجزء لا يفهم إلا من خلال الكل والعكس صحيح، فمعنى الكلمة مثلا لا يتضح إلا من سياق الجملة، حيث يلتقي في رؤيته هذه مع رؤية عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، ويرى "فيلهلم ديلتي"

[1] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص75،76.

[2] – سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص108.

أن الفهم لدى المتلقي هو وسيلة التواصل بين الأنا والأنت، حيث يكتشف الواحد منهما الآخر[1].

لذلك فإن هناك ارتباطا وثيقا بين الفهم و"الهرمنيوطيقا" في نظر "ديلتي"، فنحن حين نريد أن نقوم بفهم شخص علينا أن نقوم بتأويل أفعاله وكتاباته.

و"الهرمنيوطيقا" التقليدية كانت نظرية المعنى الوحيد وبذلك فهي تخالف نظرية التلقي لأن النص المقروء مقدس لا ينبغي أن يتعدد، وقد انطلقت من المعنى اللاهوتي للنصوص الدينية وخاصة الإنجيل، ثم اتسعت دائرتها في القرن التاسع عشر مع "شيلرماخر" Schlemacher، و"ديلتي" Dilthey اللذين وضعا قواعد وإجراءات تساعد القارئ كي لايسيء فهم النص، وتحولت بذلك نظرية المعنى الواحد إلى نظرية المعنى المتعدد[2].

ومن الاتجاهات الفلسفية المباشرة التي تبلورت عنها "نظرية التلقي"، الاتجاه الظاهراتي، فهناك من النقاد المحدثين من يرى بأن الظاهراتية "الفينومينولوجي" Phénoménologie هي الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يعطي للقارئ الدور المركزي في تحديد المعنى، أما النزعة الوضعية Positivisme فهي تعطي الأهمية للموضوع فحسب، وتنفي الذات المدركة الواعية، وإلى جانبها النزعة المثالية "ديكارت، كانط، فيخته.." التي تعلي من شأن التصورات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعية، وقد مهدت النزعتان بشكل مباشر إلى ظهور الفلسفة الظاهراتية عند "إدموند هوسرل" Edmund Husserl وهذه الفلسفة أعادت النظر في العلاقة القائمة بين الذات والموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، مبينة أن الذات المدركة تتصف بالوعي القصدي الإيجابي لتلك الأشياء عكس الموضوع الذي لا تظهر قيمته وحقيقته إلا بفعل الذات[3] (وبتعبير واضح فإن هوسرل يذهب إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا، وليس

---

[1] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص76،78.

[2] – سعيد عمري: المرجع السابق، ص17.

[3] – نفسه، ص25.

موضوعات العالم، فالوعي دائما وعي بشيء، وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا)[1]، لذلك فإن نظرية التلقي قد تأثرت بشكل مباشر بالفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة، ومن هذا المنطلق فإنه لا يمكن أن تكون هناك نصوص أدبية من دون قارئ، وتختلف نظرية التلقي أو جمالية التلقي عن النظريات التي تهتم بالقراءة والقارئ، لأنها تركز على الفهم وليس القراءة والتأويل فحسب[2].

ومهما كان هذا المفهوم أو التوجه في نظرية التلقي، إلا أن أغلب المفاهيم التي جاءت بها الفلسفة الظاهراتية عن طريق أعلامها "هوسرل" و"إنجاردن"، قد أصبحت مفاهيم وأسسًا نظرية ومحاور إجرائية تجسد المنظور الذاتي، ولا مجال لتصور آخر غير منطلق الذات المدركة ولا وجود للموضوع أو للظاهرة خارج نطاق الذات المدركة لها، وقد أدت هذه الأفكار إلى النظريات المتجهة نحو القارئ ولاسيما نظرية التلقي[3].

ويرى بعض الدارسين الفرنسيين أن اهتمام الدراسة الأدبية الفرنسية بالقارئ كان قبل مدرسة "كونستانس" الألمانية استنادا إلى كتابات "بول فاليري" Paul Valéry، و"جان بول سارتر" J.P.Sartre في كتابه "ما الأدب؟"[4]، (ومن مثل هذه المفاهيم عن الظاهرة، ستتوجه القراءة، بل وتسمى بظاهراتية القراءة لأنها ستبحث عن العلاقة بين الذات والموضوع، النص والقارئ والتفاعل الذي يحصل بينهما، مما سيؤدي إلى استخراج مفاهيم جديدة للنص تقوم على البحث عن القراءة كشرط لوجود النص، وصيرورة تلك القراءة، وهذا ما سيهتم به كل من "ياوس" Jauss و"إيزر" Iser اللذين يمثلان نظرية جمالية التلقي الألمانية أو ما يعرف "بمدرسة كونستانس")[5].

غير أنه ينبغي التفريق بين "نقد استجابة القارئ" Critique du reaction du lecteur وبين "نظرية الاستقبال والتلقي" فالنقد الأول لا يحمل طابع النظرية، بل هو نقد

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص80، نقلا عن رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص186.

[2] – بشرى موسى صالح: المرجع السابق، ص42.

[3] – نفسه، ص34.

[4] – أحمد بو حسن: المرجع السابق، ص18.

[5] – نفسه، ص25.

أو نظرات نقدية مشتته كتبها أعلام أمريكيون موزعين في مختلف بقاع العالم وفي صحف مختلفة، وليس لهم تجمع وأعمالهم عبارة عن نشاطات فردية ذاتية، أما "نظرية الاستقبال أو التلقي" فتعبر عن تماسك ووعي جماعي، وهي رد فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينات[1]، والفرق الآخر هو أن "استجابة القارئ" متحدرة من نظريات علم النفس، وهي إجراء من إجراءات المدرسة السلوكية، وحين اعتمد "إيزر" على هذا المفهوم أفرغه تماما من محموله النفساني، وضخ فيه الافتراض الذي أسس عليه نظريته[2].

إذًا فإنه بعد أن تأسست نظرية "جمالية الاستقبال" في الستينات، وجه الأمريكيون بحوثهم نحو نظرية الاستقبال منذ سنة 1975م، وانضوت مقاربات الباحثين مثل "ستانلي فيش" "Stanley Fish"، "نورمان هولند" "Norman Holland"، و"يوناثان كيلر" "Jonathan Culler" وغيرهم تحت نقد جديد هو نقد استجابة القارئ[3].

وتتبع الأصول المعرفية والفلسفية لنظرية التلقي يكشف أن النظرية القديمة قد طرحت موضوع العلاقة بين الأدب والمتلقي بطرق مختلفة، فهناك نظريات كثيرة تناولت المصطلح بكيفيات مختلفة، فالسفسطائيون مثلا قد جعلوا للمتلقي وظيفة مزدوجة حسب آرائهم، فهم يعتقدون أن كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ في الوقت نفسه، لابد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام[4]، وقد اختلف هؤلاء مع سقراط الذي يرى أن النفس ينبغي أن تتغذى بالحق وليس بالتمويه، بينما يجعل السفسطائيون التمويه هو الوسيلة لمخاطبة المتلقي والتأثير فيه[5]، وكان "أرسطو" مرجعا لـ"نظرية الاستقبال" في تاريخ الحركة النقدية، وهو الرائد اليوناني الأول في فلسفة التلقي، أو مفهوم الجمال في استقبال النص،

---

[1] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص8،9.

[2] – ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م، ص15.

[3] - Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi: Pour une sociologie de la réception, L'Harmattan, Paris, 1998, p29.

[4] – ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص11.

[5] – نفسه، ص27.

وكان اهتمامه كبيرا بهذه المسألة، ويتجلى ذلك فيما قاله ياوس حول علاقة النص بالجمهور[1].

ويجسد "أرسطو" Aristote مفهوم القراءة في النقد اليوناني (اهتم أرسطو في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة وهي: النص، والأديب "الكاتب"، والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية تفاعلا يؤدي إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة الكاتب، ومن أجل هذا ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر، وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي – عنده – أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته، إلا إذا كانت براعة الشاعر وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور)[2].

وكان "بروتاغوراس" السوفسطائي (480 ق.م – 410 ق.م) يعتبر أن المتلقي هو الأساس وهو المقياس في كل شيء، فهو لا يرى الأشياء إلا من خلال أحواله الخاصة التي لا تتعلق بأي شخص آخر، ومن ثمة فإنه من غير الممكن أن يتفق شخصان على معنى واحد، فما هو حسن عند بعضهم قد يكون قبيحا عند آخرين، وربما يكتسب الشيء الواحد معاني نفسية مختلفة بالنسبة إلى الشخص الواحد تبعا لظروفه وأحواله المتغيرة[3].

وفي فن الخطابة جعل السوفسطائيون المستمع أو المتلقي في الطرف الغائي، وركزوا على الجانب العاطفي انطلاقا من إيماءات اللغة وما اتصفت به من سحر في التركيب مع مراعاة ثقافة المتلقي ومستواه ومعرفة ظروف وحيثيات التلقي الناجح، ورأوا بأن الخطابة الناجحة ينبغي أن ترصع بألوان البديع والبيان والزخارف الشكلية اللغوية حتى يكون لها تأثير وتقبل واستجابة عند الجمهور، ولا يشترطون في الخطيب أن يعتمد أساليب الحجة والبرهان والأقيسة المنطقية، بل يكون مطالبا بصدم عواطف المتلقي وإيقاظ أهوائه،

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص45.

[2] – نفسه، ص45.

[3] – محمود يعقوبي: الوجيز في الفلسفة، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط3، 1973م، ص336.

بحيث يلجأ الخطيب إلى تجميع طاقات الروح ليهز مشـــاعرنا وينزع تأييدنا، وبذلك فإن المتلقين كانوا يولون أهمية قصوى للمتلقي[1].

وهجوم رواد "نظرية الاســتقبال" على النقد الماركســي الذي خلف أزمة في الأدب، وقضــى على الفكر الديمقراطي، كان تمكينا لنظرية الاستقبال، وشكل الحوار المحتدم بين أنصـار الماركسية ورواد النظرية رؤية واضـحة لمستقبل جمالية التلقي، سيما وأنهم وجهوا انتقادات شـديدة الوقع إلى الفلسـفة الماركسـية والنقد الماركسـي اللذين لم يحظيا بالإجماع من ناحية الاســتقبال، وقد اضــطربت نظرتهم إلى جمالية الفن، حيث توزعت بين خدمة الصــراع الطبقي الذي هو جوهر المذهب وبين الاســتجابة للاتجاهات الجمالية الفردية السـائدة آنذاك[2]، وبقيت النظرة الماركسـية للجمال حبيسـة المذهب نافية انفكاك الأدب عن المجتمع، ولم تعترف بالذوق الفردي للقارئ الذي يمكن له أن يشــكل نصــوصــا إبداعية جمالية.

وكان للفلسـفة الوجودية L'existentialisme أثر في اسـتقبال النص، فالوجودي لا يقبل أن يوجهه الآخر، فهو يجعل الذات فوق كل اعتبار، وقد انطلقت الوجودية أساسـا من نظريـة "فرويـد" Freud، فكلاهمـا تـدعوان إلى عبـادة الـذات، والقـارئ في الأدب الوجودي يشـارك الكاتب في الخلق والإبداع، وهو أيضـا (حين يسـتقبل نصـا يصـدر فيه صــاحبه عن المبادئ والقيم التي تحكم مجتمعه أو طبقته يكون حرا في إدراكه وتفســيره، وإنســانيا في اكتشــاف موضــوعه، فلا يهتم بالنص في علاقته بصــاحبه، ولا في علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها لدى الشعوب)[3]، غير أن النزوع الشديد نحو الذات والفردية يجعل الناقد أو الدارس الوجودي يتطرف ويتعســف في تفســير النص، وذلك بســبب إخضــاع التحليلات والتفسيرات لذاتيته وفكره الخاص[4].

---

[1] – بخوش علي: مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006م، ص142، 143.

[2] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص49.

[3] – نفسه، ص59.

[4] – نفسه، ص61.

وتقترب الوجودية من الرمزية Symbolisme – وإن كانت عكســها – في تحقيق الوظيفة الاجتماعية، حيث أن الاتجاه الرمزي نزوع وهروب من الواقع وفرار من الالتزام الاجتماعي، فهي تجســد الاندهاش والذهول والتهويمات الناتجة عن الانهيارات العصــبية والإصدار عن اللاوعي واللاشعور Le subconscient، كل ذلك يشكل غلالة صفيقة تحجب عن المتلقي ما يصدر عن الشاعر الرمزي من رؤى ضاربة في الغموض والقتامة، وإن كانت تلك الرؤى نابعة من صــميم ذاتية الشــاعر، أما نظرية التلقي فإنها تنطلق من الفهم والتحليل المنطقي لكل نتاج وما يتخلله من غموض وفجوات يمكن ملؤها، وهناك من يرى أن تصور القيمة الفنية تتجلى بوضوح في ذوق المتلقي بشكل خاص[1].

5. رواد النظرية وآراؤهم في التلقي:

1.5. هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss:

يعد "ياوس" الرائد الأول لنظرية التلقي في مدرســة كونســتانس الألمانية، حيث قدم في درسه الافتتاحي لجامعة كونستانس سنة 1967م آراء جديدة يشرح فيها جمالية التلقي، حين أدرك أن الدراســات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية بقيت ســجينة الرؤية التي لا تفرق في العملية الإبداعية بين المؤلف والقارئ، إذ لم تعط أدنى اهتمام للقارئ ولا لتاريخ القراءة، وأراد من أطروحته تلك أن يقدم تاريخا أدبيا جديدا يكاد يكون مثاليا بالنســبة إليه، وكان لمحاضرته تلك ردود فعل كثيرة، وترجمت كتاباته إلى مختلف اللغات العالمية[2].

وقد طرح "ياوس" أسئلة أساسية جديدة قديمة، ما هي وظيفة الأدب؟ ما هي صلتنا بالنصوص الماضية؟ كيف يمكن أن ننجز الآن بحوثا خاصة لعصور كاملة قد مضت؟ ويرى أن تاريخ الأدب ينتج عن جمالية التلقي في زمن النصــوص الأدبية من قبل المتلقي الذي يقرأ[3].

---

[1] – Salvador Rubio et Autres: Comprendre en art Pour une esthétique d'après wittgenstein, paris, L'Harmattan, 2006, p51.

[2] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص27.

[3] – Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi: in, p30, 31.

وعلى الرغم من كثرة الدراســـات والتطبيقات في "جمالية التلقي" إلا أن المفهوم لم يكن موحدا لدى النقاد والدارسين، لذلك ظل النزاع قائما حول ما تستهدفه النظرية، وربما كانت الإشكالية التي أدت إلى الاختلاف تتجسد في تحديد ما يعنيه المصطلح تحديدا دقيقا في الفرق بين "التلقي" و"التأثير"، فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل في المتلقي من أثر، ولذلك كان الفصل بينهما في غاية الصعوبة، غير أن أكثر وجهات النظر تميل إلى أن التلقي متعلق بالقارئ[1].

وقد اهتم "ياوس" في التلقي بالبعد التاريخي، وأطلق على التأثيرات التاريخية مفهوم "الأفق التاريخي"، ورأى بأن هناك علاقة وطيدة بين الأدب والتاريخ، وانتقد الدراســـات والأبحاث العالمية في عزوفها عن الطبيعة التاريخية للأدب (على الضـــد من رواد نظرية الاســتقبال الذين أكدوا على الفلســفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، فإن هانز روبرت ياوس خصــص اهتمامه في شــؤون الاســتقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ ... وما كشـــف عنه في الأبحاث الألمانية والعلمية في الســـتينات تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب، حيث تحول الباحثون والنقاد نحو التحليلات النفســـية والاجتماعية، وعلم دلالات الألفاظ والجشـــتالت النفســـي أو المناهج الجمالية الموجهة. إن هدفه المعلن هو المســـاعدة في جعل التاريخ في مركز الدراســـات الأدبية)[2]، ودعا "ياوس" إلى ضـــرورة الالتحام بين تاريخ النص وجمالياته، فهو يتناول النص معزولا عن الخبرات الجمالية الماضـــية، أما المتلقي الغربي فإنه لم يهضـــم بســـهولة دعوة ياوس إلى الاعتماد على الجمالية التاريخية في دراســة النص، نظرا للثورة العلمية والصــناعية التي اســتطاعت أن تحطم الجسور الواصلة بين الماضي والحاضر (أما المتلقي الغربي فلم يكن من السهل عليه في أول الأمر أن يســـتجيب لرؤية "ياوس"، وهي تدعوه إلى الاســـتعانة بالخبرات الجمالية التاريخية في التعامل مع النص وربما عد ذلك – في بدايته – تمردا على واقع بات مستبدا بالمجتمع الغربي كله وخاصة في فترة الستينات التي ظهر فيها "ياوس"، ففي

[1] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص47.

[2] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص71.

تلك الفترة كانت الثورة العلمية والصـــناعية في أوربا الشـــرقية والغربية قد نجحت في هدم الجسور الممتدة بين الماضي والحاضر، وهيأت لهذه الشعوب أسباب القناعة بأن التحول عن القديم والعزوف عن الأعمال المتوارثة من أهم مقومات البنيان الحضـــاري، وقد ترتب على هذا – بطبيعة الحال– أن ظهرت مذاهب فكرية وأدبية وكانت في مجموعها حربا على كل قديم، وصـراعا محتدما مع الموروث، ولهذا السـبب كانت دعوة "ياوس" حريصـة على العودة بالقارئ الألماني خاصة إلى الربط بين الأدب والتاريخ)[1].

وقد حددت آراء ياوس بعمق العلاقات بين جمالية الفن والتاريخ والمجتمع، ولا يمكن لأبحاثه الخصـــبة في النظرية الجمالية وتحاليله الأدبية أن تختصـــر في فضـــاء محدود، وقد اقترح تغييرا للأنموذج القديم واســـتبداله بأنموذج آخر جديد يفهم من خلاله تحليل النتاج والتلقي الأدبي، وتستوحى منه المناهج البنائية والهرمنيوطيقية، وقد اقترح في محاولته الأولى الاقتراب من أدب النخبة والأعمال الراقية والتجليات الأدبية الأكثر شـعبية مع تجاوز المقاربات الكلاســـكية، والفيلولوجية، والتاريخية، والشـــكلية الأدبية، وقد أثبت "ياوس" إخفاق الأعمال التاريخية للأدب الرسمي[2].

وأهم ما تركز عليه النظرية: المتلقي الذي يشـــارك في إنتاج النص وفي العملية الإبداعية، وكذلك أفق انتظار القارئ ومعاييره الجمالية، بالإضـــافة إلى طبيعة القراءة والقراءات المتعددة والمتعاقبة للنص، أما المتلقي فإن أمامه نصا مفتوحا، تنشأ عن قراءته قراءات متعددة، وهذه القراءات لا تكون مطابقة تمام المطابقة للنص، فالنص يعمل على إثارة ذهن القارئ ويحرضه على استنتاج الرؤى المختلفة ويستهويه ويحرك شهيته للبحث والتفكير ويدفعه إلى الاكتشـاف، فيصـبح للمعنى المكتشـف لذة وللغوص في اسـتجلاء المعنى متعة[3]. فالمتلقي في هذه النظرية لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص المبدع، وهذه العملية هي رد فعل للاتجاهات الأخرى النصـــانية وخاصـــة البنيوية التي تعلي من

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص29.

[2] – Alois Schumacher: De la l'esthétique de la réception à l'expérience esthétique, Texte littaire et histoire, Centre de recherche d'histoire et litterature, Paris 1985, p 11et12.

[3] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص50،51.

شـأن النص على حسـاب القارئ، والقراءات في هذه النظرية تختلف باختلاف القراء، فهي تنفي أحادية معنى النص، بالإضـــافة إلى أن أصـــحاب النظرية يرفضـــون فكرة المعنى الموروث في النص الأدبي، فهم يرون أن النص قابل للتفســيرات والتأويلات بشــكل غير متناه، نظرا للطبيعة الإبداعية، ونظرا لاختلاف القراء زمانيا ومكانيا، فالنص يقع أمام أعين القراء جميعا، واختلاف التلقي ينجم عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى، ولا يعد النص مكتملا في ذاته، ولا ينحصـــر في ذاتية القارئ، ولكنه نتاج هذين العنصـــرين معا "القارئ مع النص"، ويرى "إيزر" أن قراءة النص تتجاوز قصـــدية المؤلف، فالقارئ يمتلك حرية القراءة والتأويل دون نفي لإمكانات النص، فالقراءة هي تحاور القارئ مع المقروء لاستنباط التحولات الدلالية[1].

وقد دعا "ياوس" إلى الثورة على الدراســات الأدبية التي أكد أنها توقفت طويلا عند ثنائية (الكاتب/ النص) ليحدد الرؤية النقدية التي ينبغي أن تنصـــب على تحليل العلاقة بين (النص/ القارئ)، ويرى بأن الأدب هو تطور للتلقي، وهو نتاج جمالي يتم أثناء قراءة المتلقي للنصوص الأدبية، فالناقد يتبصر والكاتب بدوره يحث نفسه على الإنتاج[2].

وكان اهتمام "ياوس" الأســاس هو الربط بين الأدب والتاريخ منتقدا بذلك – في فترة الســـتينات وما قبلها – الدراســـات التي أهملت طبيعة الأدب التاريخية، حيث كانت الاتجاهات الأســلوبية والألســنية والشــكلية والبنيوية تعتمد الجانب الوصـــفي "التزامني" Synchronique دون النظر إلى الجانب التاريخي "التعاقبي" Diachronique فكانت للنص السـلطة المطلقة، ويؤكد "ياوس" على أهمية الصـلة بين نتاج الماضـي واهتمامات الحاضــر على ضــوء النظر العلمي لإنعاش دراســة الأدب، ويرى بأن العمل الفني يقوم أساسا على تاريخيته، ولا توجد قراءة صحيحة بصفة مطلقة، إذ لكل عصر قراءته، وبهذا يتحتم على الدارس الربط بين الأدب والتاريخ[3].

---

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص47، 48.

[2] - Thomas Bernhard: L'Autriche et la France histoire d'une recéption littéraire, Edition L'Harmattan, paris, 1977, p 11.

[3] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص49،50.

ومن بين الأفكار التي نادى بها "ياوس" مصطلح " أفق التوقعات".

أفق التوقعات أو "أفق الانتظار" L'horizon d'attente:

أخذ "ياوس" هذا المفهوم "الأفق" من "جادمير"، وأضـــاف له كلمة "الانتظار" من مفهوم "خيبة الانتظار" عند "كارل بوبر" karl Popper، وهو ذلك الفضـاء الذي يتشـكل فيـه بنـاء المعنى، ويتبين من خلالـه دور القارئ في إنتـاج المعنى بواســـطـة "التـأويـل" فالمفهوم الحقيقي عند "ياوس" لأفق الانتظار هو "أفق التوقعات" ويعني هذا المصـــطلح المقاييس والمعايير التي يستعملها القراء لترجمة وتفسير النصوص الأدبية[1].

وقد وضع ياوس ثلاثة عناصر لإنشاء الأفق وهي[2]:

1- يتأسس الأفق من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة.

2- من خلال علاقته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية.

3- من خلال التفاوض بين الخيالي والواقعي أي بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية.

وبالتمعن في هذه العناصـــر الثلاثة يفهم (أن "ياوس" يفترض في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسـبة من جراء معاشـرته للنصـوص وتبنيه للسـنن الفنية التي تميز جنســـا أدبيا عن آخر، ولا تكتســـب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارســة، ويكون القارئ مدركا لتوالي النصــوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصــيرته إلى النصـوص التي تأتي باختلالات أو تشـويشـات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تســـاؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة، وقد أظهر البحث التاريخي في هذا المفهوم بأنه كان موجودا في أعمال الفلاســـفة الألمان أمثال "كارل مانهايم"، و"كارل بوبر"، وعند الظاهراتيين مثل "هوسرل" و"هيدجر"، و"جادامير"[3].

---

[1] – قاسي صبيرة: النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، المرجع السابق، ص225.

[2] – نفسه، ص225.

[3] – أحمد بو حسن: المرجع السابق، ص29، 30.

ومن هذا المفهوم فإن "ياوس" كان يهدف إلى الدمج بين التاريخ وعلم الجمال، وقد جسد "ياوس" هذه الفكرة عبر مفهوم "أفق التوقعات"، ويؤدي هذا المصطلح دورا رئيسيا في نظرية التلقي، ويفتح الرؤية على تصـــور للنظم الأدبية عبر عصـــور مختلفة[1]، فهو إذا الأســـاس والركيزة في النظرية الجمالية عند "ياوس"، ويعرف بعض النقاد أفق الانتظار كالتالي: أفق الانتظار هو الذي يشـــمل وينير بقوة كل ما نســـتطيع رؤيته انطلاقا من عنصر[2].

وقد واجه هذا المفهوم كثيرا من الاعتراضـــات لما فيه من غموض، بالإضـــافة إلى ظهوره في جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فيذكر "ياوس" "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير في الأفق" و"الأفق المادي للمعطيات"، وقد شـــكلت هذه الاستخدامات غموضـا شـديدا، ومن خلال تفسـير "ياوس" لهذا المصـطلح يتبين أنه قد تناقض مع طرحه الأول في كون الأفق يكون متعددا، بينما يظهر تجاهله لذلك فيما بعد حين استبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية، ثم استدرك نفسه فأقر بخطئه بعد ذلك[3].

إن القراءة الأولى للنص تصنع أفق توقع ضيق ولا يناسب الفضاء الشعري المفتوح بلا حدود، وغالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الموجود، أما القراءات المتوالية فهي التي تصـنع أفقا جديدا للتوقع يتعدى الأول ويتجاوزه، والتعديل عنصر أساسي في نظرية القراءة، حيث تتحد اللغة والمسـافة الجمالية والمركز الخارجي في سـياق واحد[4]. ويضـيف "ياوس" إلى مصطلح أفق الانتظار مفهوما آخر هو:

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص108.

[2] – Yves Gilli et Autres: Recherche en linguistique étrangère, Université de Besançon, Paris, 1985, p 65.

[3] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص53.

[4] – مداس أحمد: التشاكل والتباين في الخطاب الشعري، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، نوفمبر 2006م، ص 17.

المسافة الجمالية:

وتتمثل في المسافة بين أفق توقعات ما والعمل الأدبي الجديد، وتتجلى بصورة واضحة في العلاقة بين الجمهور والنقد، وهي تقتضي أيضا تحديد طبيعة التأثير الذي يحدثه ذلك العمل في ذلك الجمهور، ومن تخييب الأفق أو تأكيده لدى القارئ، ويحدث التخييب مسافة جمالية Distance esthétique تفصل بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق الذي يحدثه القارئ، وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفا ولا قيمة أدبية له[1]. وهناك من يرى أن الجمالية الناتجة عن قواعد لها أهمية خاصة، فلما نتصور مثلا شخصيتين متشابهتين، الأولى مدربة من دون قواعد والثانية لها ثقافة عالية وفي نفس الوقت لها معرفة بالقواعد، فإنه بالضرورة ستظهر أهمية الجمالية لدى الشخصية الثانية بالخصوص[2].

2.5. فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser:

ينطلق "إيزر" في نظريته من الوعي بالبعد الاجتماعي للنص وللقراءة، وقد ركز على الجوانب الجمالية لهذه القراءة المعتمدة على الوعي بالبعد الاجتماعي، بينما حدد "ياوس" موقع العمل الأدبي ضمن الأفق التاريخي، ويضع "إيزر" شروطا للعمل الأدبي لكي تتحقق فعالية القراءة، كأن يحمل النص دفعا ذاتيا يدفع القارئ نحو وعي قصدي جديد، كما يضع شروطا أيضا للقارئ لكي يحقق فعل القراءة، وذلك بالتفاعل والتناغم بين النص والقارئ، وينبغي أن يعي القارئ شفرات النص الذي ينبغي أن يكون قيما، وبقدر ما يكون التساؤل عميقا عند الذات القارئة تكون التفسيرات أعمق للعمل الأدبي، ويستطيع القارئ أن يملأ الفجوات في النص، وملء الفجوات أو الفراغات لا يتطلب الاستناد على المرجعيات الخارجية وإنما يتطلب تحقيق التفاعل بين بنية النص وفهم القارئ[3].

---

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص53،54.

[2] - Jean François Goubet, Gerard Raulet: Aux sources de l'esthétique: Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne, Edition de la maison des sciences de l'homme, Copyright, 2005, Paris, p 117.

[3] – قاسي صبيرة: المرجع السابق، ص227،228.

ويهتم "إيزر" بصفة خاصة بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ، وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات، وكيفية الاستجابة لتكوين ردة فعل تجاه ما يقرأ، ويعتقد أن النص يشتمل على فجوات تستدعي من القارئ أن يقوم بإجراءات لملئها، ومن هذا المنطلق يضع حتمية "القارئ الضمني" الذي يعتمد عليه بصفة أساسية في نظريته[1].

وقد لفت "إيزر" الأنظار بقوة إلى نظريات القراءة وجماليات الاستقبال بوجه خاص، وشارك "ياوس" في تدعيم ركائز التلقي، وهما يتفقان في العموم أو الكليات ويختلفان في الجزئيات والتفاصيل، وأهم ما يختلفان فيه هو أن "ياوس" يركز على تاريخ الأدب وتطور النوع، بينما يهتم "إيزر" ببناء المعنى وطرائق التفسير لاعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات.

أما "إيزر" فهو يثبت في كل مرة في كتبه ودراساته ما دعا إليه من آراء نقدية. ومن جوانب الاختلاف الأخرى بينهما هو أن "ياوس" قد تأثر بعلم التفسير "الهيرمينوطيقا" عند "هانز جورج جادمير"، بينما تأثر "إيزر" بالظاهراتية "الفينومينولوجيا"، وبأعمال "رومان إنجاردن" على وجه الخصوص[2].

والعمل الأدبي عند "إيزر" لا يتمثل في النص أو القارئ فحسب، وإنما في ذلك الالتحام والتفاعل بين الإثنين فـ"إيزر" في بحثه عن كشف العلاقة بين الأدب والمتلقي يرى أن تحليل النص يستند على "فعل" المتلقي في إدراكه لأي عمل أدبي[3].

القارئ الضمني:

وهو قمة ما توصل إليه إيزر ويختلف القارئ الضمني عن أنواع القراء الآخرين، وجذوره ممتدة في صميم العمل الإبداعي، ويتأتى القارئ الضمني من خلال أشكال متعددة كأنماط الاستجابة والفضاءات الدلالية الفارغة ومن التفاعل بين العمل الأدبي والإدراك، ويرى إيزر أن القارئ الضمني يتلخص في أنه أفعال إرجاعية، ناجمة عن الاستجابة

---

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص54،55.

[2] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص121، ومابعدها.

[3] – ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص148.

لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج رد فعل ... ويرتبط بالفهم والمشاركة في بناء المعنى، ومهمة القارئ الضمني هو الكشف عن الغامض والمستتر من خلال ظاهر المعنى المكشوف، ويتم ذلك عن طريق التفاعل والتواصل بين المتلقي والنص[1]، وهو يكمن في مخيلة المبدع وتظهر تجلياته في النص مجذوذة مزروعة في تكوين النص وبنائيته كما يقول إيزر[2]، وقد تجلى القارئ الضمني عمليا عبر سيرورة البحث وشروحات المكنونات النصية في شعر السياب.

يرى "إيزر" أن العمل الأدبي ينطوي في داخله على متلق يفترضه المؤلف بطريقة لاشعورية، وبحث في الإجراءات التي ينكشف من خلالها القارئ الضمني في العمل الأدبي، ولعل الفجوات المبثوثة في النص قد تشكلت بطريقة مقصودة أو غير مقصودة، واعية أو غير واعية لتصور قارئ ضمني لذلك النص، يحلل ما تتضمنه تلك الفجوات من معنى، وفكرة القارئ الضمني لدى "إيزر" تجسد فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ، والقارئ الضمني في مفهوم "إيزر" موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، ويتميز عن بقية القراء الآخرين.

وهناك شبه واضح بين القارئ الضمني عند "إيزر" والمتلقي في الفلسفة الوجودية عند "سارتر"، حيث يقسم "سارتر" الجمهور قسمين: جمهور واقعي، وجمهور إمكاني ويقصد بالثاني جمهورا مثاليا يتجلى من وراء الموقف الخاص للمؤلف لوصف مثله الإنسانية[3].

فالقارئ الضمني يتجسد من خلال كل ميولات النص ليكون له تأثير، وهذه الميولات يفرضها النص نفسه، وبنية النص ذاتها تفرض قارئا ضمنيا ولا علاقة له بالقارئ الحقيقي، ويشكل وجوده من خلال شبكة معينة من البنى المثيرة التي تجعل القارئ مشدودا لفهم النص.

---

[1] – بوقرة حكيم: تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع5، جوان 2009، ص277.

[2] – روبارت سي هول: المرجع السابق، ص104.

[3] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص36.

ويقسم "إيزر" القراء إلى: قارئ ضمني وقارئ فعلي، والأول يخلقه النص لنفسه بواسطة أبنية متضمنة في النص تثير القارئ، أما الثاني فهو يستقبل أفكار النص وصوره، وقد كتب "إيزر" كتابا سنة 1972م بعنوان "القارئ الضمني"، وتحدث عنه في كتابه "فعل القراءة" الذي ألفه سنة 1976م، وبين في كتابه الأخير الذي اشتمل على معظم ما ورد في نظريته من أفكار حول نظريته في التلقي ما قصده من مصطلح "القارئ الضمني"، حيث يتجلى هذا القارئ في أثر النص على قارئ محدد موجود في نية الكاتب حين يشرع في كتابة نصه، والقارئ أي قارئ يجد نفسه يستجيب بطريقة أو بأخرى إلى مقترحات النص انطلاقا من نشاطه الإدراكي وخبراته الشخصية[1].

الفجوات و"الفراغات" أو بناء المعنى:

إن التفاعل مع النص يجعل من القارئ قارئا منتجا إيجابيا لا سلبيا، وهذا التفاعل الهام ناجم عن تقنية فنية في البنية النصية، وتتجلى في مساحات يطلق عليها الفراغات أو الفجوات أو الثغرات، ويشتمل العمل الأدبي على شفرات متعددة (وما دام النص يتسم بتعددية أبعاده وديمومة القراءة والتأويل فإن القارئ الفاعل الجيد هو الذي يملأ فراغات يتركها النص، ويعيد بتأويله وجودا جديدا للنص، ربما غفل عنه القارئ السلبي)[2]، وبهذا فإن العلاقة التبادلية في الاتصال بين النص والقارئ تظهر فيما أسماه "إيزر" بالفراغات أو الفجوات وجعلها أساس نظريته[3].

ولكي يحدث التفاعل بين النص والقارئ، ويكون القارئ مشاركا في بناء المعنى وتشكيله ينبغي أن يتضمن النص عددا من الفجوات والعناصر غير المحددة، ويكون دور القارئ هو ملأها بطريقة ذاتية خلاقة بالاستعانة بما هو معطى في النص، فحبكة النص

---

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص556،56.

[2] – محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007م، ص11.

[3] – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م، ص 105.

ليست واضحة بشكل مباشر بل تتطلب من القارئ أن يكون في مواجهتها في وضعية فاعلة[1].

وينبغي أن يكون هذا القارئ القادر على التفسير والتحليل والتعاطي مع النص قارئا متمرسا وليس قارئا عاديا يتوقف عند ظاهر النص، فالمبدع يترك للقارئ المقتدر فراغات يملؤها بذكاء وفطنة، وتنجم هذه الفراغات من حيل أسلوبية داخل النص يلجا إليها المبدع ولا يتفهمها إلا قارئ له خبرة وممارسة، وقد يتطابق مصطلح الفراغات مع "الفجوة أو مسافة التوتر" التي جعلها كمال أبو ديب العنصر الأهم في الشعرية " la poétique "، وإذا كان المبدع يركز على الجانب الفني فإن القارئ يجلي الجانب الجمالي للنص من خلال ملء تلك الفراغات[2].

إن مفهوم الفجوات أو الفراغات في نظرية "إيزر" يعني تلك المناطق الغامضة المبهمة وغير المحددة التي على القارئ أن يملأها باستخدام خياله، وهي بالتحديد ذلك الموقع الذي يتطلب فيه من القارئ أن يكون مسؤولا في إعادة تركيب المعنى، فهي تمثل المساحة التي يعمل فيها القارئ داخل النص، حيث يحتوي النص على مناطق مبهمة غير محددة تشبه البياض والشغور الذي يجب ملؤه كي يتحقق وجود النص وتتحقق القراءة (فإذا كانت غاية القراءة، من منظور "إيزر" هي الوصول إلى حالة من الاتساق الجشتالتي والتوازن في فهم النص، فإن ذلك لا يتأتى إلا بعد سد تلك الفجوات وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة أو قل إلا من خلالها)[3].

---

[1] – François –Xavier Amherdt: L'Herméneutique philosophique de Paul Ricœur et son importance pour|… les Editions du cerf, 2004, Paris, p 434.

[2] – موسى ربابعة: المرجع السابق، ص106.

[3] – نادر كاظم: المقامات والتلقي، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2002م، ص27.

ويرى "إيزر" أن الغموض من أســـس العمل الفني (والعمل الناجح للأدب، على ســـبيل المثال، يجب ألا يكون واضـــحا تماما بالطريقة التي يقدم بها عناصـــره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه)[1].

ويهتم "إيزر" ببنـاء المعنى وطرق تفســـير النص وهو يرى أن النص يحتوي على عدد من الفجوات، وتســـتدعي من المتلقي أن يقوم بعدد من الإجراءات لكي يتحقق إنتاج المعنى[2].

وبهذا فإن "إيزر" يكون قد ابتعد عن الرؤيـة القديمـة للقراءة التي تجعل القارئ يستسلم وهو يتلقى المعلومات من الكتاب، فالقراءة بالنسبة إليه إنجاز بحيث أن كل قراءة جديدة ينتج عنها معنى جديد، فـ"إيزر" يمنح القارئ أهمية قصوى في المشاركة الفعالة في إبداع النص، وذلك بوصـــوله إلى إدراك الجزء غير المكتوب منه، ولكنه موجود ضـــمنيا، ولذلك فإن النص بجزئه المكتوب يمنح القارئ المعرفة، وكل قارئ يملأ أجزاء النص غير المكتوبة، وهي تلك الفجوات حسب طريقته ورؤيته الخاصة.

أما النص المؤهل للقراءة المشـــبع بالطاقات التأويلية من جراء ما يمتلكه من عناصـــر الإبداع المختلفة، فإنه يبوح للقارئ المتفحص بما وراء نســـيجه العنكبوتي من دلالات لا تنضـــب، والنص يثبت ذاتيته وتتحقق نصـــيته من فعل القراءة ذاتها (لا وجود للنص في غياب قارئه ومن هنا كان القارئ هو غاية الكاتب أو غاية الخطاب المكتوب)[3]، ويفضـــي النص لقارئه بســـر التجدد والتعدد لديه، إن النص يحتفظ بآثار دقيقة متداخلة ومتشـــابكة والقراءة المتفحصـــة تكشـــف عن ما وراء التوترات التي شـــكلت النص وأملت هندسته وأوضحت مقصدياته، وجعلت منه نصا منفتحا على كل القراءات [4].

---

[1] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص118.

[2] – ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص147.

[3] – قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ت)، ص124.

[4] – مداس أحمد: التشاكل والتباين في الخطاب الشعري، مجلة السمياء والنص الأدبي، كلية الآداب، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، نوفمبر 2006، ص18، نقلا عن حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة، ص13.

إن النص الحداثي يحمل في طيه عناصر بقائه ويظل حاضرا متجددا دوما (يتميز النص الحداثي بحقله الدلالي المفعم بالألغام الدلالية، إذ كلما وضـــعت يدك على أحد ألغامها انشـــطرت إلى ما لا نهاية من الدلالات تجعل النص مفتوحا أمام القراءات اللامتناهية، وهذا ما يجعل النص الحداثي قابلا للحضور في أي وقت)[1].

3.5. رومان إنجاردن Roman Ingarden:

إن العمل الفني الجمالي في نظر "إنجاردن" يتمثل في كونه موضوعا قصديا يصدر عن المبدع، أما تحققه فينجم عن نشـــاط قصـــدي للمتلقي والتفاعل بينهما يؤدي إلى إنتاج الموضـــوع الجمالي، وقد اســـتفاد "إيزر" من هذه الرؤيا الظاهراتية حيث يرى أن العمل الأدبي يقوم على قطبين، قطب فني يتجلى في نص المؤلف أو الموضـــوع القصـــدي، وقطب جمالي ينشا عن النشاط القصدي للمتلقي، والتفاعل بين القطبين ينتج عنه المعنى "الموضوع الجمالي"، ويرى "إيزر" أن أساس التفاعل هو مواطن اللاتحديد "الفراغات" التي يملؤها القارئ، أما "إنجاردن" فقد ركز على الإيقاع المتعدد الأصـــوات، ولم يهتم بمواقع اللاتحديد، ويرجع ذلك في نظر "إيزر" إلى أن "إنجاردن" كان مجاله الأدب الكلاســـيكي الذي يقل فيه اللاتحديد ويتصـــف بالتماســـك عكس الأدب الحديث الذي يتميز بالفراغات واللاتحديد[2].

وقد ألف "إنجاردن" كتابين مهمين أسهما بشكل واضح في مفهوم نظرية التلقـــي وهما: The literary work of Art وقد صدر سنة 1931م، والآخر Cognition of the literary of Art ويرى أن العمل الأدبي كيان قصدي صرف، وقد اهتم بالعلاقة بين النص والقارئ وبذلك كان له تأثير كبير على رواد مدرسة "كونستانس" الألمانية التي نشأت فيها نظرية التلقي[3].

---

[1] – حلاسة عمار: تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات آخر الليل للدكتور عبد الله حمادي، مجلة السيمياء والنص الأدبي، المرجع السابق، ص57.

[2] – سعيد عمري: المرجع السابق، ص26.

[3] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص81.

وهو لم يكن من رواد النظرية، ولكن أفكاره أسهمت فيما أسموه بـ "جماليات التلقي" واهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ جعل كتاباته مثابة لمعاصريه من النقاد والدارسين[1]، وخلاصة فكرته أن العمل الأدبي أو النص يستند إلى بعدين:

1- البعد الأول: ويشتمل على طبقات متأثرة ببعضها بعضا، فالطبقة الأولى تضم ما يسميه "المواد الأولية"، وهي التكوينات اللفظية، وما يصدر عنها من أصوات لها تأثير جمالي سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الأوزان والقوافي، والطبقة الثانية، تشمل كل وحدات المعنى، والطبقة الثالثة تتمثل فيها الأهداف، ويرى بأن مجمل هذه الطبقات التي تكون البعد الأول تسهم أو تحقق تناغما متعدد الأصوات.

2- البعد الثاني: ويضم سياق الجمل والفقرات والفصول.

وتشكل تلك الطبقات والأبعاد بنية العمل الأدبي، وبذلك فإن أفكاره السابقة ليست جديدة فهي لم تخرج عن إطار "اللفظ والمعنى" أو "الشكل والمضمون"[2].

ومن النقاد من يرى أن طبقات العمل الفني – وإن كانت منسوجة أو متشابكة في علاقات متداخلة – فإنها لا تؤدي إلى إنتاج عمل فني باعتبار أن تلك الطبقات والأبعاد مجرد بناء.

ومن ثمة لابد من إعادة تكييفها مع الكيفيات الجمالية الكامنة داخل الطبقات ليبلغ العمل الفني ذروة وجوده[3].

ويقف "إنجاردن" موقفا نقديا شديدا من تلك الفراغات التي اهتم بها "إيزر". (ومع ذلك يسلم "إنجاردن" هنا بأن ملء "مواقع اللاتحديد" له تأثير كبير في تكوين الموضوع، إلى حد أنه يستطيع تحويل الفن الراقي إلى فن منحط ... فإنها تظل ذات طابع إشكالي

---

[1] – رويرت سي هول: المرجع السابق، ص38.

[2] – نفسه، ص39.

[3] – سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص342.

بالنسبة لـ"إنجاردن" لأنها لا تستطيع أن تخلخل انسجام البنية المتراكبة وبالتالي تغير القيمة الجمالية للعمل الفني)[1].

6. أنماط القراء:

هناك اجتهادات قد سبقت "إيزر" في فكرة القارئ منها القارئ الحقيقي، والقارئ المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ الخبير، والقارئ المستهدف، وقد أوضح "إيزر" الفروق التي ينطوي عليها مفهومه لهذه الأنماط من القراء، ومن خلال تحليله نجد أن القارئ لديه يتمتع بنظرة متغيرة تسمح له بتشريح عناصر موجودة في أصل بنية معنى، وتتنقل نظرته داخل النص لإثبات علاقات ما داخل تلك البنية، وكل عناصر النص تصبح في لعبة من قبل القارئ أثناء عملية القراءة[2].

أما القارئ الحقيقي فهو الذي يستقبل صورا بعينها من النص أثناء القراءة وتنطبع تلك القراءة بلون التجربة لديه، وحكمه على العمل الأدبي يكشف عن معاييره الخاصة المنبثقة من ذوق مجتمعه.

أما القارئ المثالي فهو عند "إيزر" متخيل، ومن الصعب أن نحدد بدقة من أين ينحدر، ويمكن أن ينبثق من ذهن الناقد نفسه، وهناك فكرة تسود بين الكتاب تشير إلى أن المؤلف ذاته هو القارئ المثالي، إلا أن "إيزر" – على الرغم من إدراكه بأن المؤلف هو القارئ المثالي الممكن والوحيد نظريا – يرى أن هذه المسلمة مرفوضة ولا قيمة لها، لأن الواقع لا يحتاج من الكاتب أن يجعل من نفسه مؤلفا وقارئا مثاليا في نفس الوقت[3].

أما القارئ المعاصر فيتجلى دوره في الأحكام النقدية الصادرة على الآثار الأدبية في حقبة معينة، فهو ذلك القارئ الذي يعيش في فترة ما من فترات التاريخ، ثم تظهر أحكامه منطبعة بأذواق الجمهور الذي يعيش معه[4].

---

[1] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987م، ص108.

[2] – Yves gilli: A propos du texte litteraire et de F.Kafka, Presses Universitaires de Franche – Compté, France, 1985, p 39.

[3] – فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص23.

[4] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص134.

أما القارئ الخبير فقد حدده "ســـتانلي فيش" Stanley Fish، وهو القارئ الذي يكون قادرا على التحدث بلغة النص في طلاقة، ويكون قادرا أيضا على فهم الدلالة بحيث يستطيع إيصالها بسهولة إلى مستمع ناضج الفهم وتكون له كفاءة أدبية تجعل منه قارئا خبيرا، وينبغي معرفة جميع تخصـــصـــات القارئ مع ذكر: **أولا** القارئ العادي الذي يقرأ بصـــورة غير تأملية، وتتعلق هذه القراءة بمفهوم النص وســـياقه، و**ثانيا** القارئ المختص الذي يجد تخصـــصـــه داخل الخطاب، كالتخصـــص الأدبي مثلا، حيث يشـــعر القارئ بالارتياح أكثر ويكون مؤهلا لقراءة نص مماثل أو نصوص أخرى[1].

أما القارئ المســتهدف أو القارئ المقصــود، فيتمثل فيما يتخيله القارئ أو هو فكرة القارئ كما هي مشـــكلة في ذهن المؤلف، والقارئ المســـتهدف يكون قاطنا تخييلا في النص، ويمثل مفهوم إعادة البناء، ويكشـــف عن الاســـتعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي كان يقصده المؤلف كما يرى "إيزر"[2].

---

[1] - **Bertrand Gervais et Rachel Bouvet: Théories et pratiques de la lecture littéraire, Presses de l'université du Québec, 2007, p 23.**

[2] – **فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص20، ومابعدها.**

الفصل الأول

جماليات التلقي واختلاف القراءات

في

شعر السياب

جماليات التلقي واختلاف القراءات في شعر السياب

1. قصيدة "أنشودة المطر":

المقطع الأول: قال بدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما، النجوم...[1]

اختلف النقاد في قراءة هذا المقطع من قصيدة "أنشودة المطر" وكان لكل منهم رؤيته الخاصة في تأويل المعنى، لأن النص الحداثي يمتلك أفقا شعريا ورؤيويا يخيب أفق انتظار القارئ مهما كانت درجة خبرته وتجربته في تفسير الشعر وتأويله لما يتوفر عليه النص من انزياحات شديدة يختفي معها المعنى، وحيثيات لغوية وأسلوبية ورمزية تنأى عن المباشرة والمعيارية التقليدية لذلك تتعدد القراءات وتختلف المفاهيم، وكلما اقترب القارئ من المعنى الذي قد تتراءى ظلاله في أفق النص كلما كان هذا النص بسيطا ونثريا، والعكس إذ كلما ابتعد المعنى وغاب عن أفق المتلقي كان النص أقوى وأعمق وهذا الاختلاف في القراءات بين المتلقين هو ما تنشده نظرية "جمالية التلقي"، وهذا المطلع للقصيدة تبدو فيه لعبة الإخفاء والإظهار "الحضور والغياب" بشكل واضح، حيث يبدو تارة غزلا في حبيبة تسكن وجدان الشاعر، وتارة أخرى وصفا للطبيعة أو وطنا يستقطب بجماله وجلاله رؤيا الشاعر في إبداعه.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، ص474.

قراءة إيليا الحاوي:

يرى الناقد أن مادة الصور فيه مستمدة من واقع العراق، بما فيه من نخيل باسقة وأقمار متراقصة على صفحات المياه، وللمجاذيف وقع غريب وهي ترج النهر وقت السحر، وللنجوم الزهر وهي تتلألأ في سماء بلاده جمال خارق لا ند له، كل ذلك يخفق في وجدان الشاعر، وربما كان يتمثل بلاده امرأة جميلة قد سحرته بعيونها، ثم يترجح لدى الناقد أن امرأة الحب والشهوة غائبة عن خاطر القصيدة، وما وصف العينين سوى نبذة انطلق منها السياب، بدليل أن وصف العيون يتعفى ويمحي مباشرة بعد الانطلاقة الأولى ليذوب تماما فيما يلي ذلك من هموم تتداولها القصيدة، ويرى أن دواوين الشاعر الأولى حافلة بالغزل والتشبيب، ومشوبة بصبوات المراهقة، أما قصيدة أنشودة المطر فهي بعيدة عن تلك الأحاسيس العاطفية الوجدانية وهي تجسد عالم المعاناة والاقتتال مع قوى الشر والظلام، إنه مطلع في نظر الناقد تقوم رؤيته على أنقاض وأطلال المدينة الفاسقة التي تلد أبناءها ثم تفترسهم، فرمزية المطلع تشير إلى هيام الشاعر بأرض بلاده، إنه توق إلى الريف، توق إلى الطبيعة الفرحة بخيرها وجمالها، تلك هي الطبيعة التي قامت في ضمير الشاعر مقام المرأة، ثم يحكم الناقد على الشاعر بأنه من ذوي الوجدان الحاد تتناقض فيه العواطف وتتداخل فيه الانفعالات، فالعراق في وجدان الشاعر عراقين، عراق التجار والحكام، عراق القبح والإثارة وامتصاص الدماء، واللعب بمصير الضعفاء، وعراق الجمال والبراءة والطبيعة الآسرة، وهو من وجهة نظر الناقد يحن إلى العراق الثاني، الجنة الضائعة التي داسها وعفرها وحش المدينة.

ويعلل الناقد رؤيته لمطلع القصيدة في كونه ليس غزلا لأن عين الحبيبة الشاخصة لا تجمع الشيء ونقيضه، السحر والليل والأضواء المتراقصة والأقمار فهذا الجمال المشتت هو جمال الطبيعة وليس الحدقة، وإن كانت الحدقة وسيلة للعبور إلى ذلك الجمال ثم يبين الناقد رأيه بوضوح في هذا المقطع، فهو يرى أنه غير محكم في بناء الصورة وتجسيد الرؤيا، ويرى بأن شاعريته غير متكاملة نظرا لكونها صورا ورؤى ناقصة، نصفها مضيء والنصف الآخر مبهم يجذبه إلى الواقع والظلمة، وهو لم يصور الحقيقة بل يوهم

بها فحسب، فقد خص جمال النخيل بساعة السحر، وجمال الشرفة بتنائي القمر عنها وجمال النهر يبدو لحظة يرجه المجذاف وهي ساعة السحر، فالجمال معلق ومشروط يظهر في وقت دون آخر[1].

قراءة إحسان عباس:

يرى أن القصيدة قد بلغت شأوا بعيدا في النضج الشعري بل يرى الفرق شاسعا بينها وبين ما سبقها من قصائد دون استثناء وهي تقارب قصيدة "غريب على الخليج" بما في هذه القصيدة من سحر كامن في الكلمة التي تفتح عوالم جديدة، وقصيدة "أنشودة المطر" تستدعي الطفولة وتبعثها في ذكرى جميلة تزيد من وضوح المفارقة مع الحاضر، والطفولة جزء من حياة كبرى، والعودة إليها ليس هروبا إلى الماضي، وإنما هي وصل للماضي بالحاضر، ووصل للذات بالمجموع، حتى ينتج عن ذلك الوصل وحدة كلية في استشراف المستقبل.

ويكشف إحسان عباس عن حقيقة الحبيبة – في فاتحة القصيدة – فهي الأم أو القرية أو العراق، أو هي هذه الثلاثة مجتمعة، والحب قوة عجيبة تسري في الطبيعة والإنسان معا، والمقطع يصور طفولة الشاعر ويستمد أكثر مواده منها[2].

قراءة إيمان "محمد أيمن" خضر الكيلاني:

ترى فيها الناقدة معنى آخر يتمثل في توظيف الشاعر لتراسل الحواس كما هو عند الشعراء الرمزيين توظيفا فنيا رائعا يضفي على المطلع معنى جديدا لا يتأتى بغيره، وقد استخدم الشاعر أسلوب الشرط غير الجازم –ولو أن النحاة لم ينصوا على أن "حين" من أدواة الشرط– وبذلك فإن فعل "تورق" مشروط زمانيا بـ "تبسمان" ففي وقت ابتسام العينين تسرع الكروم إلى الإيراق في تلقائية، إنه إيحاء ساحر، وعلى الرغم من أن وظيفة العينين هو إبصار المرئيات، وأن وظيفة الفم هو التكلم والابتسام، غير أن السياب استعار من الفم وظيفته وجعلها للعينين اللتين تتحدثان بلغة يفهمها الشاعر غير مسموعة، فهما

---

[1] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (دت)، ص174، وما بعدها.

[2] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1983م، ص209.

تتحدثان بلغة العيون وليس بلغة الفم، وفي تبسمهما إيماءة للأشياء من حولهما إيماءة للكروم بأن تورق بالخصب والجمال والإثمار الذي يعقب الإيراق، وليست الكروم وحدها هي التي تنتظر الإشارة والإيماءة من العيون بل "الأضواء" أيضا تتجه إلى الحركة بعد السكون فترقص، ويجعل الشاعر "الأضواء" جمعا لأن مصدر الضوء الواحد لا يكفي، والأمر يحتاج إلى أضواء متعددة مبثوثة تشرق من جوانب شتى وهي تنعكس على وجه النهر فتتضاعف، وتنشرها حركة المجذاف في مواضع أخرى وتحركها فهي أضواء راقصة غير ثابتة حركة حياة وبهجة تنجب الخصب والنماء، وهي ساعة السحر، فهي واهنة هادئة غير أنها فاعلة لأنها تتم على وجهها الأكمل في هذا الوقت بالذات وهو السحر الذي يوحي بساعة الميلاد، ومن ثمة تكون صورة تبسم العيون أوضح في رؤية الشاعر فكأن النجوم تنبض في غوريهما لشدة إيحائهما، فيلجأ إلى التشبيه مستخدما أداته "كأنما" في قوله: "كأنما تنبض في غوريهما النجوم" والنجوم لا تنبض فعلا بل شبه بـ "كأنما" المتصلة بـ "ما" التي فيها معنى التوكيد المتأتي من المد الصوتي، حيث أن كل زيادة في المبنى تضيف زيادة في المعنى، والنبض حركة وحياة لامرئية إلا لمن تعمق غور عينيها، ويلج الشاعر إلى أعماق محبوبته الأسطورة من خلال عينيها، ولا يرى من حوله تلك الحركة بل هو وحده الذي يراها، وليست نجمة واحدة تلك التي تنبض بل "نجوم" جمع كثرة معرفة بـ " الـ " لتشمل كل جنسها بكل ما تعكسه النجوم من دلالات يتجلي فيها الضياء والعيون والهدى والسطوع والخبو بالتحول إلى نيازك تحرق الشياطين وتطهر السماء من الجواسيس ومسترقي السمع[1].

قراءة سامي سويدان:

يرى بأن الباحث يجد في مطلع القصيدة بل في المقطعين الأولين بأكملهما نوعا من الغزل حسب الطريقة التقليدية، حيث كانت تفتتح به القصائد وذلك بسبب الانقطاع الدلالي بينهما وبين المقاطع اللاحقة من وصف للمطر وما يرتبط به من ظواهر وأوضاع

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص27، 28.

ومواقف ذاتية وجماعية تتمحور حول قطب جماعي لا صلة له ظاهرة بالقطب العاطفي أو الوجداني السابق، ولا يعود النص حتى نهايته إلى هذا القطب الأخير إلا استثناء في المقطع الثابت والمتمثل في مخاطبته المرأة، وذكر عينيها لا يعدل من فكرة الانقطاع بين البداية وما تلاها من مقاطع، ثم ينظر سويدان من زاوية أخرى للقصيدة، فيرى بأن التمعن في النص يكشف عن دلالات عميقة في أجزائه وصلات غير معلنة بين وحداته تتخطى السطح الظاهر بل هي بنية كلية شاملة وهي قائمة على نسيج داخلي محكم لوحداته وأجزائه.

إن القصيدة – حسب رؤية سويدان– تبدأ بوصف عيني امرأة مخاطبة، ويأتي الوصف أولا في صورتين تستقل كل منهما ببيت كامل " الأول والثاني" والرابط هو حرف العطف "أو" ليجعل منهما عبارة واحدة، وتقوم الصورتان على التشبيه البليغ فتتحول الأولى إلى غابتي نخيل، والثانية إلى شرفتين وهاتان العينان كما يراهما المتكلم " الشاعر" باعثتان على الطمأنينة والغبطة، وتستثيران الغنى والرخاء، أما السحر فهو نهاية زمن وبدء آخر، وهو آخر الليل قبل الصبح مرتبط بالفجر، وبالتالي بنهار جديد يجسد ذلك الغد المأمول المفعم بالخير والسعادة، وتصبح العينان نتيجة اجتماع كل تلك العناصر من كروم وارفة وأضواء راقصة ونجوم لامعة مشرقة ملتقى عوامل متنوعة إنسانية وطبيعية، بل تتبع أنماط من الوجود الطبيعي والإنساني يتخطى حدود العالم الأرضي إلى فضاءات الكون ومشارفه، وبذلك فإن العينين لا تصبحان شيئا جذابا وساحرا لما تحتويان عليه من غنى وما تثيرانه من طمأنينة وحسب، بل لما تختصرانه من سمات الوجود الأكثر حيوية وإشراقا، ولما تفتحانه من عوالم وآفاق أيضا، إنهما وهما يختزلان الطبيعة والكون يشكلان عالما يشبع ويمتع يمكن أن يفيء إليه الشاعر ويحقق فيه رغباته الكامنة[1].

[1] – سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002م، ص95 وما بعدها.

قراءة مجاهد عبد المنعم مجاهد:

يورد في دراسته لهذا النص " المقطع الأول" سؤالا مفعما بالدلالة قائلا: (الشاعر الذي يستطيع أن يقول باقتدار فني وتمكن من الأدوات الصياغية وتحكم في الصورة الشعرية: عيناك غابتا نخيل ...إلخ، مثل هذا الشاعر المتمكن ما الذي يدفعه بعد ذلك إلى أن يلجأ إلى الأسطورة تدعيما لفنه وهو ليس في حاجة إلى التدعيم)[1]، وهو بذلك يراه غزلا صريحا بحبيبته التي تسكن وجدانه.

قراءة مشري بن خليفة:

يسمي الناقد هذا الشكل من الشعر المتمثل في مطلع قصيدة " أنشودة المطر" شكل التغييب ويتجلى في تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف، ثم ينمو النص حول هذا الشكل عن طريق استعاري طاغ، ويوجد ذلك في "أنشودة المطر" – كما يقول الناقد – التي يتناول فيها السياب الحبيبة لا عن طريق التمثيل بل عن طريق إغراقها في شبكة من علاقات المشابهة الخفية[2].

قراءة ريتا عوض:

ترى أن السياب قد استهل "أنشودة المطر" بمخاطبة امرأة لا يسميها ولكنه يبين هويتها حين يجعل عينيها غابتين، وترى الناقدة أن المقصود هي الأرض بشكل عام وأرض العراق بشكل خاص، لأن عينيها غابتا نخيل، والنخيل هو الشجر الغالب في العراق الذي يغدو بعد ذلك رمزا، وتستشف من المقطع أن الآلهة الأم الكبرى عشتروت تبتسم وتكون الابتسامة إيذانا بولادة جديدة تمنحها عشتروت للكون بأسره، فتخضر الكروم وتكتسي بالأوراق واعدة بثمار تمنح الخمرة والنشوة، وكأن انبعاث الكرمة هو انبعاث المسيح الذي كانت الكرمة رمزا له (أنا الكرمة وأنتم الأغضان من يثبت في وأنا فيه فذاك ينتج ثمرا كثيرا)[3].

---

[1] – مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م، ص87.

[2] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2006م، ص110.

[3] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: شركة ماستر ميديا، القاهرة، إنجيل يوحنا، 15: (5 – 8)، ص2224.

وبالتالي بعث لكل موات، ومن نشوة الانبعاث ترقص الأضواء، ويتمايل المجذاف مداعبا صفحة النهر عند المساء، فيرقص على الماء ضوء القمر، وتنبض في عيني عشتروت النجوم[1].

قراءة عثمان حشلاف:

يشرح المقطع قائلا إنه إذا كان من عادة الشعراء العرب القدماء أن يشبهوا عيون الحبيبة بعيون الغزلان أو عيون النرجس أو نحو ذلك من التشبيهات البسيطة السهلة الإدراك، فإن السياب يذهب بعيدا في مناطق النفس الإنسانية حيث تتجمع في انسجام تلك الأشياء التي تبدو ظاهرا متباعدة، وعند قراءة المطلع يحس القارئ بحنين الشاعر إلى صورة القصيدة النموذجية في التراث حين كانت القصائد تبدأ غالبا بموضوع النسيب، وقد رسم السياب صورتين لعيني الحبيبة في هذا المطلع في إطارين مختلفين أحدهما يضم غابتين من نخيل، وهي صورة فرضت نفسها على الشاعر من موقع البنية الطبيعية للنخيل في جنوب العراق، وقد عايشها الشاعر فانغرست غاباتها في نفسه وانطبعت صورتها في ذهنه ونضجت مع الأعوام، أما الإطار الثاني فهو يضم الشرفتين حين يبتعد عنهما القمر، وهذه الصورة قد تشير إلى ابتعاد الشاعر عن موطن حبه، والشرفتان قد تشيران إلى منزل الجلبي حيث أطلت ابنته المنعمة من إحداهما على الشاعر فأضاءت له الأحلام ثم افتقدها.

ويرى حشلاف بأن هذا التصور الحسي يسفر دائما عن دلالات غير حسية، فالصورتان متكاملتان، وما بينهما مناظرة تبدو في ساعة السحر وابتعاد القمر[2].

قراءة ياسين النصير:

يرى بأن المشهد الاستهلالي يتمحور حول " العينين/ الغور"، أما الخطاب فهو مجهول، قد يكون للحبيبة التي يتذكر السياب عينيها الآن وهي في شرفة بيتها أو للأم

---

[1] – ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، رقم: ci/164a، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974م، ص87، 88.

[2] – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م، ص105.

التي ترد كقطعة من الماضي وقد تركت وليدها رخوا في المهد، وقد يكون للأرض، وربما هي العراق المليء بالريح وبالسماء الماطرة، ولما تختلط صور المخاطبة في ذهن السياب تغدو كلها في بوتقة الأرض الأم المانحة الجائعة والحاضرة الغائبة، ومن هذا الفهم يصبح المكانان " العينان/الغور" محور المشهد الاستهلالي وقيمته، ففي العينين تكمن رؤيا حركية صاخبة تشمل عالم الصور: غابة، النخيل، شرفتان، الكروم، الأقمار، المجذاف السحر، النجوم، وهذه السعة الزمكانية تشمل في أبعادها الأرض والمياه متجمعة دونما تداخل مشوش، إنها غابة الأشياء المرئية، أما في الغور فيكمن العمق، النجوم النابضة، الماضي الآتي من سماء الذكرى والأحلام، أما المسافة التي تمتد بين الغابة والنجوم، فهي ممتلئة بالماء والشجر والنهر والشرفة والضوء والقمر والسحر ومن هذه المسافة البانورامية الحية تنساب الصور الشعرية رخية، فيها من الثراء والعمق ما يجعل السياب يكررها كينبوع ماء دافق، وقد جاءت الأفعال نابضة حية ومنها "ينأى، تبسم ترقص، يرج، تورق، تنبض" أفعال كلها مضارعة مليئة بالحركة، كل شيء متوثب وحي في السماء والأرض، والحياة رقص ونبض وابتسام وترجرج، لذلك فإن المشهد الاستهلالي ينطوي على كل الموضوعات التي يعالجها السياب إذ يلحق كل ما في القصيدة بهذا المطلع، وتوزيع الأمكنة يدل على شمولية الرؤيا فهناك أمكنة كائنة راسبة في الأعماق " الماء، النهر، السحر"، واختلاط الأمكنة ينتج اختلاطا في الرؤيا وامتزاجا ماديا متداخلا يعود بها الشاعر إلى لحظة التكوين البدئي " ساعة/ السحر"، وبتقصي المكان تتجلى الساحة الخضراء المنبسطة السائدة في المقطع الاستهلالي، وتعبر عن الوطن الأخضر الأرض العراقية المنبسطة ولكنها الجائعة للمطر وتكمن وراء الانبساط صورة الماضي "غور" وصورة الحاضر المتألق " العينان"، وقد اجتمعا في هيئة " العمق"، ليلتقي فيهما النجم بالغابة ليشكلا مشهدا بانوراميا حيا ويقظا[1].

[1] – ياسين النصير: جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1995م، ص102 وما بعدها.

قراءة حيدر توفيق بيضون:

يعلق على مطلع القصيدة بالشكل التالي: بداية النص ابتهال عشتاري للأرض، فالخطاب لعشتار آلهة الحب والجمال في ساعة تفصل بين الليل والفجر وهي ساعة السحر التي ستسفر عن الولادة ولادة الطبيعة والحياة وانتفاض الخصب، فالناقد يرى للشاعر لفتات آسرة بجودتها الفنية العالية يرسمها الشاعر بكلماته، فالأرض العراق "غابتا نخيل" والساعة انتظار السحر والقمر ينأى عنهما "شرفتان"، انتظار الحياة والخصب والنماء "تورق الكروم، ترقص الأضواء، تنبض" ويرسم صورة راقية في تعبيره "عيناك حين تبسمان" حيث تتلاءم الدفقة الشعورية مع التعبير الدلالي، " تنبض في غوريهما" صورة شعرية تنطوي على غنى دلالي، فالخير المبتهل به للأرض هو من باطن الأرض وكذلك "النجوم" فهي في السماء وبشبكهما معا بالفعل "تنبض" يكون قد تم الابتهال الداعي إلى الالتحام والتواصل بين الأرض والسماء[1].

قراءة عادل محاو: يقسم عادل محاو النقاد الذين درسوا مطلع القصيدة فريقين:

1. فريق يرى أن العينين عينا محبوبة بعيدة.
2. وفريق قال بأنهما عينا البلدة والوطن.

أما الفريق الأول فقد ربط المحبوبة بعشتار وربطها الآخرون بالبلدة جيكور أو الوطن العراق، ويرى الناقد أن تلك الدراسات قد طغى عليها المنهج الأسطوري ولم يلتفت أصحابها إلى الجانب الاجتماعي في النص، ويركز الناقد محاو على هذا الجانب الذي أهملوه على تجلية البنية الاجتماعية من خلال البنية اللغوية، ويقسم المطلع إلى:

المقطع الأول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

المقطع الثاني:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

[1] - حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1991م، ص53، 54.

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

1- تحليل المقطع الأول:

"عيناك" هي الكلمة المحورية في المقطع ويضع العينين في لوحتين منفصلتين كما في المخطط التالي:

اللوحة الأولى	عيناك	غابتا نخيل	ساعة السحر
اللوحة الثانية	أو	شرفتان	ينأى عنهما القمر

وهناك محددان أساسيان مشتركان بين اللوحتين هما المكان والزمان، فالمكان إما غابتا نخيل أو شرفتان، وغابتا النخيل إشارة للبيئة الريفية، والشرفتان إشارة الى البيئة المعاصرة أي المدينة.

وتظهر المقابلة بين الريف والمدينة كثنائية يقع كل واحد من طرفيها في أقصى الاتجاه المقابل للآخر، والأداة "أو" عند النحاة تعني التخيير بين الشيئين بما يجسد للمتلقي الواقع الممزق بين ريف ومدينة، ويكون الإثنان بنية متشاكلة من الخارج ومتباينة من الداخل.

واختيار غابة النخيل في مقابل الشرفة يشير إلى انطواء المجتمع الريفي وتقوقعه على نفسه فالذي يكون داخل الغابة لا يدرك ما يوجد خارجها لتداخل صفوف النخيل من حوله وتشابك الجريد، أما الشرفة ففي أصلها اللغوي ما يدل على التفتح الشديد والتطلع إلى معرفة الآخر، وهكذا فإن البيئة اللغوية تصور للمتلقي انقسام المجتمع آنذاك قسمين:

- قسم ريفي منطو على ذاته لا يريد التغيير والتبديل.
- وقسم ثان وهو المدينة ويبالغ في التطلع إلى الآخر والتأثير والتأثر به.

ويلاحظ الناقد أن زمن الغابة هو ساعة السحر والسحر نقطة فاصلة ينسلخ فيها الليل ليجتاح النهار الكون كله فينتشر الضياء والأمان والنشاط، فالريف هو نقطة التحول إلى مجتمع أفضل وهو الذي سيقوم بالتغيير والثورة، والمدينة أيضا في حالة تحول لكنها عكس الأول، لأن القمر راح ينأى عنها، فالمجتمع بدأ يفقد رومانسيته ورقته فهو ينحدر نحو الظلام ظلام العلاقات الاجتماعية.

2- تحليل المقطع الثاني*:

وتظل في هذا المقطع كلمة "عيناك " محورية، ويقدمهما الناقد في لوحة واحدة بدلا من لوحتين، وهما متفاعلتان في هذا المقطع، فالعينان حينما تبسمان فإنهما تستشرفان الواقع المستقبلي وتتصوران واقعاً جديدا حيث تتضافر المدينة والريف بعد تباينهما، إنه عبور من الانفصال في المقطع الأول إلى التوازن في المقطع الثاني، فالكروم تلغي ما ذكر سابقا من الدلالات الانطوائية، فالكروم أصالة وارتباط وثيق بالأرض.

وتتخلى المدينة عن تفتحها المبالغ فيه وعن الاستلاب لتتحول إلى أضواء فتكشف ما حولها بنفسها، فالمقطع الثاني هو انتقال من نكرتين "غابتا نخيل" و"شرفتان" تنكر كل منهما الأخرى، ثم يصيرا معرفتين تتضافران "الكروم"، "الأضواء"ويمثل ذلك الانتقال من حالة انفصال وتأرجح الى حالة توازن.

موازنة بين القراءات:

مهما كانت قراءة هؤلاء النقاد للمقطع وتأويله كل حسب رؤيته، انطلاقا من خبراتهم الذاتية إلا أن النص مراوغ حيث تخيب الرؤى جميعا ليبقى مفتوحا على آفاق أخرى يكون للقراء الآخرين فيها مجال للتأويل والقراءات المخالفة، وقد أغلق بعضهم مجال التفسير، فإيليا الحاوي حكم من زاوية خاصة على النص فالمرأة الموصوفة ليست امرأة الحب والشهوة، والعيون الموصوفة ليست سوى نبذة انطلق منها الشاعر، ويستدل الناقد على ذلك من أن وصف العيون يزول وينمحي مباشرة بعد الانطلاقة الأولى ليهيم الشاعر في هموم تتداولها القصيدة بعيدا عن الغزل والتشبيب، ورمز العيون حب وهيام

* - ورد المقطع الثاني في هذا الموقع لكون الناقد يربط في التحليل بين المقطعين الأول والثاني.

ببلاده وبجمالها الخلاب، وقد قامت الطبيعة مقام المرأة، ويستدل الناقد بدليل آخر في كون المطلع ليس غزلا لأن عين الحبيبة الحقيقية لا تجمع بين النقيضين الليل والأضوء المتراقصة، ثم يحكم على شاعرية صاحب النص بأنها غير مكتملة نظرا لتلك الصور الواردة فيها التي هي صور نصفها مضيء ونصفها الآخر مبهم.

فهذه الأحكام الفاصلة في الشعر تبعد عن الطبيعة الحقيقية للشعر ولا تتلاءم مع الطقوس الشعرية الرجراجة المتأبية عن الأحكام المنطقية الأكاديمية واللغة المعيارية التي لا تصلح لفن الشعر.

أما إحسان عباس فهو على العكس من ذلك، يرى أن القصيدة قد بلغ فيها الشاعر مرحلة النضج التام في الرؤيا الشعرية، ويفسر الحبيبة في المطلع بالأم أو القرية أو العراق أو هي هذه الثلاثة مجتمعة.

وقد يكون تفسير الناقد إحسان عباس أعمق في التعامل مع طبيعة الشعر وأكثر بصرا بما يجيش في مخيلة السياب، حيث أحاط بخبرة الشاعر وهو يستمد رؤاه من أبعاد متنائية ويجمع بين مفارقات شاسعة، فتندمج الطفولة في الحاضر ويوصل الماضي بالراهن فتتشكل وحدة كلية تستشرف المستقبل كما يراه الشاعر.

أما قراءة الناقدة إيمان" محمد أمين " خضر الكيلاني فهي ترى بأن الحبيبة هي المحبوبة الأسطورة ويلج الشاعر إلى أعماقها من خلال عيونها، فهي ليست امرأة حقيقية كما يرى بعض النقاد، بل هي رؤية أسطورية للحبيبة تتجلى في عناصر الطبيعة وعناصر الكون جميعا، وترى الناقدة بأنه يوظف تراسل الحواس بطريقة الرمزيين توظيفا فنيا وهذا التأويل يحتمل أن يدور في مخيلة الشاعر، غير أن المتتبع لشعر السياب يدرك أنه لا يترجم عن نفسه ووجدانه برؤية أسطورية بقدر ما يصدر في شعره عن وجدان تتجاذبه أحاسيس الواقع، فالسياب معروف بالتصاقه بالواقع، إذ أن شعره كله يعبر عن حياته وكأنه سيرة ذاتية له (ولاشك أن خطاب السياب الشعري ذاته يغري بتتبع كيفية نمو الوعي التاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لواقع حياته الشعورية والسياسية والإنسانية، فهو يستمد خواصه من فترات تقلباته وصميم عالمه

الداخلي المكشوف، فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقض ولا تتباعد، بل لا يعدو الخارج لديه أن يكون مجرد "تخريج" مباشر للداخل الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله. فليس بوسع القراءة النقدية للسياب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة، فخاصية "الصدق التعبيري" في تمثيل الحياة تكاد تطغى عنده على ما عداها، حتى يصبح بوسعنا أن نتفهم بعمق شكواه في أواخر حياته من أن فقر تجاربه الحيوية قد أدى إلى نضوب معينه الشعري إذ لم يعد في حياته المؤطرة بقيود المرض والروتين ما يثير شاعريته للكتابة)[1].

وبالتالي فإن اللجوء إلى الأسطورة في هذه القصيدة بالذات التي تعبر عن تعلقه بسحر بلاده وعن إحساسه الإنساني العميق بماضيه وحاضره يعد تعملا وتكلفا في تصوير أبعاده الفنية والوجدانية، فهو في هذا المطلع يصدر عن رؤيا نفسية حالمة شبه واعية عن أغوار وجدانية دفينة يمتزج فيها الحلم بالواقع والحقيقة بالخيال، لذلك فإن توظيف المحبوبة الأسطورة في هذا المضمار لا يتلاءم مع الطرق الشعرية المعهودة عن السياب، فهو لم يبتدع أساطير في شعره وإنما يوظف الأساطير الشرقية والغربية انطلاقا من مضامينها المعروفة.

ويؤول الناقد سامي سويدان ذكر العيون بأنه لجوء إلى الطريقة التقليدية التي كانت تفتتح بها القصائد القديمة، وعلى الرغم من أن السياب من أكثر الشعراء المحدثين تمسكا بالتراث إلا أن ما ذهب إليه الناقد يخرج عن تحديات النص المعاصر الذي يجسد الواقع ويتجه في رؤيته نحو التوحد والتكامل بين أجزائه ولا مجال لتقليد القدماء في قصيدة بلغ فيها الشاعر ذروة النضوج في التجربة الشعرية الحداثية.

وقد استبعد الناقد مجاهد عبد المنعم مجاهد أن يكون الشاعر قد لجأ إلى الأسطورة مثلما قالت الناقدة "إيمان" في تفسيرها للمقطع، ورأى بأن تمكن الشاعر من الأدوات السياقية للشعر وتحكمه في الصورة الشعرية لا يجعله يلجأ للأسطورة ليدعم فنه وشعره ومهما كانت قناعة الناقد مجاهد بمقدرة الشاعر إلا أن تعليله "بالقدرة" قد لا يكون مقنعا

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص60.

لقارئ آخر يرى أن الشاعر مهما بلغت قدرته الشعرية أو تمكنه من استعمال الأدوات الفنية إلا أنه قد يوظف الأسطورة حسب ما يقتضيه الحال وما تقتضيه الرؤيا، ولكن الناقد هنا لم يدرك أيضا أن السياب لم يعمل في شعره على خلق الأسطورة من خياله وإنما استمدها من الإرشيف الأسطوري للأمم كما فعل "إليوت" وقد أخذ عنه هذا الاتجاه.

ويرى مشري بن خليفة بأن "التغييب" هو الوسيلة التي اتخذها الشاعر، فهو أبعد ما يكون عن استعمال التمثيل في ذكره للحبيبة، بل هو الإغراق التام في شبكة من علاقات المشابهة الخفية، وهذه درجة أخرى من التأويل حيث تناول مشري بن خليفة بعدا آخر يختلف عن النقاد المذكورين آنفا، فتصور المتلقي لشبكة علاقات المشابهة الخفية يجعله لا يحكم راديكاليا أو معياريا في أجواء شعرية مفتوحة إلى أبعد الحدود، ولم يوضح الناقد مشري ماهية تلك العلاقات الخفية أو مواصفات المعنى الذي يتخيله الشاعر فالتعليل كان عاما وهو لم يبين أي معنى من المعاني لتلك الشبكة المعنوية الخفية.

وتشرح الناقدة ريتا عوض البعد الشعري للعينين فتقول بأن الشاعر يخاطب امرأة مجهولة ولكنه يبين هويتها حين تغدو العينان غابتي نخيل، ومن ثمة فالمقصود هو الأرض بشكل عام وأرض العراق بشكل خاص، ومرة أخرى ترى المقصود بالعيون عيون الآلهة عشتروت التي حين تبتسم تخضر الكروم ويورق الشجر ثم يعصر الناس ويحصدون.

وهذا التأويل قريب المأخذ يتخيله كل قارئ ومن ثمة فإن اقتراب الصورة من الواقع يجعل من القصيدة شعرا أقرب إلى النثر وأدنى للفشل إبداعيا، فالنقاد الذين استكنهوا أبعادا أعمق لم يعيهم هذا المعنى اللاشعري المسطح وإنما تجاوزوه إلى ما هو أبعد لأن القصيدة لم توجه إلى "القارئ السلبي" الذي يتشبث بالمعنى الطافي على السطح بل إلى قارئ نموذجي يغوص في البحث عن المعنى العميق.

ولم يبعد عثمان حشلاف في تفسيره لهذا الاستهلال عن نظيره "سامي سويدان" في كون الشاعر يتقفى خطى القدماء في طريقة افتتاح القصائد فهو حنين إلى ذلك التقليد كما يرى عثمان حشلاف أيضا، ويرى أن المتلقي عند قراءة المطلع يحس بحنين الشاعر

إلى صور القصيدة النموذجية " العمودية "، وهذه القراءة هي الأخرى قراءة بسيطة موضوعية تتنافى مع مرحلة النضوج الفني الذي بلغه الشاعر في هذه المرحلة من شعره وقد انفتحت فيه قصائده على مجالات لا نهائية تتعدد فيها القراءات التي (تثري النص إثراء دائميا باجتلاب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي، وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذ أحس الإنسان أنه يقدم شيئا إلى النص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ الخيالية والثقافية، وهذا التفسير هو فعالية صادرة من القارئ مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسر حين أخذ يشارك في إنتاجه، ويحدث هذا ردة فعل بعيدة الأثر في تقدم الفكر البشري وانفتاحه، وفي تذوق اللغة وجمالياتها مما يحول الأدب إلى تجربة عظيمة الجدوى للإنسان نفسيا وعلميا، ويعيننا على تجاوز مرحلة التتلمذ والتقليد... ولذلك فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته)[1].

ويرى ياسين النصير أن الاستهلال يتمحور حول " العينين / والغور" أما المخاطب – في نظره – فهو مجهول، ربما يكون الحبيبة التي يتذكر السياب عينيها الآن أو هي عيون الأم التي ترد كقطعة من الماضي أو هي الأرض أو العراق بأرضه وسمائه.

يمكن القول بأن المطلع لم يكن غزلا ولم يكن للحبيبة فيه دور لا وفيقة ولا راعية الغنم ولا ابنة الجلبي ولا أية حبيبة أخرى ولا عيون الآلهة أيضا، فلا عشتار ولا غيرها من آلهات الخصب، ولم تكن العينان عيني أمه التي فقدها في ميعة الصبى ثم استعاد صورتها، ولا عيون العراق كذلك إنما هذا الاستهلال نافذة لانطلاق الشاعر في القول ومنفذ للوصف، فالكون أنثى كما يقول ابن عربي الصوفي، فهو ينظر إلى بلاده بعيون صوفية مجردة من كل صورة حسية للمرأة، إنما ينساب الشعر من خلال المطلع انسيابا

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2006م، ص84، 85.

روحيا تمتزج فيه الطبيعة الأنثى بالوجدان الرقيق اللطيف الذي يلائمه دفء الأنوثة وثراء التفاصيل لا الأحادية الذكورية التي لا مجال فيها للصورة ذات الصفة التناسلية، وبذلك فإن المطلع يستقطب كل أبعاد القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

أما النص فإنه ينمو حول شكل "التغييب" الذي أشار إليه مشري بن خليفة المتجلي في تحويل الشيء إلى وجود رمزي فينمو النص حول هذا الشكل نموا استعاريا هو أقرب التأويلات أو القراءات في إدراك الكنه الشعري لهذا المطلع الذي تفرق فيه النقاد أيدي سبأ بآرائهم المتقاربة أحيانا والمختلفة أحيانا أخرى، وكان الاختلاف أعمق في تأويل القصد من العيون، وتجانست الرؤى أكثر في تفسير وقراءة عناصر الطبيعة الواردة: الغابات، النخيل، القمر، الكروم... ونسبوها إلى أرض العراق، وقد اتفق النقاد على أن ذكر هذه العناصر يدل على مدى عشق الشاعر وهيامه ببلاده أرضها وسمائها، وإذا كان السياب حقا يصف العراق إلا أن التجلي الحقيقي الذي يراه الشاعر يتجاوز الرؤيا المادية إلى رؤيا سحرية عجائبية كلها خضرة تموج وماء يتدفق وسنا يبهر النظر فهذه الرؤيا حلم رائع ينأى به الشاعر عن واقع أضناه كثيرا منذ طفولته البائسة وانشطاره الروحي بين منابع البراءة الأولى وحياة المدينة التي انسحقت فيها مشاعر البراءة.

إن قراءة النص السيابي قراءة واحدة في قصائده الإبداعية المتطورة قد لا تسعف الناقد في الاقتراب من طقوس الشاعر المتفردة، لذلك فإن خصوصية النص لديه تتطلب قارئا مثاليا خبيرا يستطيع أن يذهب بالنص السيابي إلى أبعد مدى في التأويل، ولا شك أن تداول هذا النص بالذات " أنشودة المطر" في الساحة النقدية بشكل مكثف ينم عن تأليف نص معاصر تتحقق فيه كل أبعاد القراءة وجماليات التلقي الذي يرومه ياوس وإيزر وغيرهما ممن ينتسبون لهذه المدرسة التي تفتح المجال للقراءات المتعددة.

إذا فإن العنصرين المهمين في القراءة هما القارئ والنص، وهما اللذان يسهمان في إنشاء العمل الأدبي أو الأدبية، إن الشاعر لا يطلب من القارئ أن يفهم المعنى المشار إليه في النص بل يتوخى منه أن يكتشف الغائب، فانفتاح النص على القراءات المتعددة

يتيح للفكر البشري أن يتذوق اللغة وجمالياتها، ويصبح الأدب تجربة إنسانية ذات قيمة حقيقية تخدم الإنسان نفسيا وعلميا وتبعده عن التقليد الذي يمحق الفكر ويعطله.

أما القراءة اللغوية لعادل محاو التي كان يروم من ورائها تجلية البنية الاجتماعية للنص واستنتاج البعد الريفي (غابتا نخيل) والبعد المدني (شرفتان)، فإن القسر المسلط المجبر للغة الشعرية لإجهاضها أو لتوليدها قيصريا قد يبعد عن الرؤية الشعرية، لذلك فإن استنطاق اللغة بوليسيا أو صفعها لتبوح بأشياء يريدها المتلقي أن تبوح بها هو عملية تشويه لجمالية النص لا أكثر.

فالقراءة التي تبدأ بالانحراف تفضي إلى مسافات بعيدة عن مدارات النص وفضاءاته التي ألمح إليها الشاعر، ربما يكون الشاعر قد طرح بعض القضايا الاجتماعية بشكل رمزي لا يصح معه أن يحول النص إلى دراسة اجتماعية مؤسساتية ترصد الأزمات والحلول. إن المتلقي الحصيف لا يستشف من خلال هذا الاستهلال النصي ثورة الريف ضد المدينة ولا يستشف أيضا التناكر بينهما من مجرد أسماء نكرات ولا يستطيع إدراك التآلف بينهما من مرايا شاعرية متخاطفة لا تعكس الحقائق المادية ليبقى الشعر نسيجا وحده فهو لمح ورمز وإشارة لا يكشف عن أوراق لعبته السحرية ولا يتخلى عن قناعه الذي يخفي حقيقة وجوده.

إن القراءات النقدية الآنفة للمقطع الاستهلالي لا يمكن تجاوزها أو القفز عليها جميعا، فهي في معظمها –على الأقل– تحليلات وتفسيرات جزئية للمعنى ما دام النص يقبل التفسيرات المختلفة والمتعددة، وفعلا فإن نظريات القراءة والتأويل قد منحت القارئ الأولوية في إنتاج المعنى أو إعادة إنتاجه من جديد[1]، وقد سبق "فاليري" Valéry نظرية التأويل والتلقي حين قال بأن لأشعاره ذلك المعنى الذي يعطيه إياها القارئ، إلا أن جمالية التلقي تكمن في التفاعل القوي الذي يحدث بين النص والقارئ حيث يتبلور المعنى[2]، ولا

[1] – حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م، ص137.

[2] – هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ص15.

ينبغي أن تغالي نظرية التلقي في إعطاء السلطة المطلقة للقارئ وتفتح المجال واسعا أمام كل قارئ[1].

المقطع الثاني: قال بدر شاكر السياب:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

وكركر الأطفال في عرائش الكروم،

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر...

مطر...

مطر...

مطر...[2]

---

[1] – حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2001م، ص26.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص474، 475.

قراءة سامي سويدان:

بحث الناقد في العلاقات الخفية المتينة بين المقطع الأول والثاني، ولجأ إلى تفسير هذا المقطع انطلاقا من صور المقطع الأول ودلالاته، فرأى أن مطلع القصيدة يعبر عن وضع اغتباطي بهيج، بينما تناول المقطع الثاني العينين في وضع نقيض يحكمهما فيه حزن عميق، كما رأى الناقد أيضا بأن التعارض بين المقطعين لا يقتصر على هذا الوجه الدلالي " فرح محتمل في الأول وحزن محقق في الثاني" بل يمتد إلى تفاصيل مكوناته وما يتعلق بها من عناصر أسلوبية ومعجمية وإيقاعية من ناحية، وإلى بروز المتكلم متأثرا ومتفاعلا مع هذا الوضع الأخير، خلافا لما كان عليه الأمر في الوضع الأول من ناحية ثانية، حيث يتجلى البروز والإشراق والإنارة في العيون في المقطع الأول، بينما يلحظ الغرق والهبوط والضباب والظلمة في المقطع الثاني، وينبجس التناقض والتنافر في الصور البيانية المعتمدة في المقطع الثاني فترد جملة من الطباقات التي لم تلحظ في المقطع السابق، وتبرز لحظة زمانية تتمثل في المساء وهي نقيض اللحظة الزمانية الواعدة بالخير والخصب في المقطع الأول، ويظهر مقابل الفرح والنماء والخضرة والغدق في المقطع الأول الحزن وأمارات الموت والتبدد والاندثار في المقطع الثاني، ثم يأتي البحر مشبها به لأداء التناقض حيث يجتمع فيه الدفء والبرد، والموت والولادة، والظلمة والنور...، ثم يجري الناقد مقارنة في الإيقاع بين المقطعين حيث يلتقيان تارة ويفترقان، لترتبط الدلالة بالإيقاع، ويوحي الاختلاف في الإيقاع بالتناقض والتباين في الإحساس والوجدان، ويزداد المقطع الثاني غموضا ودكنة في الدلالة، فالاستارة الجياشة التي يطلقها حزن العينين فتشب إلى حدود الكون ومعانقة السماء تبقى مبهمة، وإذ تشبه بنشوة طفل خاف من القمر فإنها ترتد بذلك إلى حيز ضيق نقيض الفضاء الرحب الذي جاءت فيه، كما يزيدها غموض هذه النشوة الأخيرة إبهاما، وبخاصة فيما ترسيه الصورة القائمة على التشبيه هنا من مقارنة تساوي بين متعارضين، عناق السماء والذعر من القمر فيدلهم

المعنى ويضطرب، كأن الأحاسيس العميقة للذات في ما يتعدى الحزن الراجح، يصعب تظهيرها وبلورتها بصورة واضحة وحاسمة[1].

قراءة عثمان حشلاف:

ينظر الناقد للمقطع الثاني بصورة مستقلة عن المقطع الأول كما فعل الناقد سامي سويدان، فهو يرى أن الدفء المستعار للشتاء كامن في باطن الأرض، يبث الحياة في أعراق النباتات والمحاصيل وهي تتوثب لتظهر في الربيع القادم، وتقابلها صورة أخرى تتمثل في الخريف المرتعش رعشة الشيخوخة التي سوف تنتهي إلى الموت وهذا الموت ملازم للحياة ولا ينفك عنها لذلك وحد الشاعر بينهما، وقد أبدع السياب حين جعل المساء يسرح يديه فوق البحر فيحتويه، ويرى عثمان حشلاف أن البحر يوحي بالاحتضان والدفء، حيث أن الماء عند علماء النفس رمز للأمومة والعودة إلى الرحم، ومن ثمة فإن صورة البحر تجسيم لحنين السياب إلى حضن الأم الدافئ الذي فقده ونوع من "الوطن الكوني" الذي يستغرق الحس، فللشاعر رغبة دفينة في العودة إلى الرحم الدافئ من أجل ولادة جديدة، أما الهدوء السحري الذي تراءى للشاعر على سطح البحر عند المساء فهو الانعكاس للدفء والراحة والاحتضان الأبدي الكامن في أعماق البحر، حيث ترقد الكائنات وتتضام على الرغم من اختلافها في سكون أبدي مطلق، "فالموت والميلاد والظلام والضياء" صورة تنم عن حاجة الشاعر المرهق المعنى إلى الدفء والحنان.

أما الدق السريع المتلاحق في كلمة "مطر" فهو صورة صوتية لتساقط حبات المطر، وتعكس حبور الشاعر وفرحة قلبه، وهذه الصورة الصوتية – من ناحية أخرى – حادة عنيفة لأنها ثورة على الكسل والاسترخاء، وضد الاستسلام المريح للموت، فالبعث حركة تحمل المعاناة وتمرد على السكون والخمود، وفي الموت ثبات سرمدي يفضي إلى العدمية.

ويؤثر السياب وطأة المعاناة على الراحة المفضية إلى العدم، إنه يؤثر الحركة على السكون غير أن الحياة والموت معنيان متلازمان متجاوران ومتداخلان لا مفر لمن

[1] – سامي سويدان: المرجع السابق، ص99 وما بعدها.

يختار أحدهما من الوقوع في الثاني، لذلك كانت الأنشودة معبرة عن الحياة والموت في آن واحد، وفي كل مرة يهطل فيها المطر تئن الطبيعة الحية لأنها سوف تنتهي إلى آلام الموت المر، فهي تخشى حركة البعث لأنها تضمر في طيها معاناة الموت، غير أن إرادة الشاعر في حب الحياة جعله لا يأبه لذلك الحس المأساوي الكامن في لفظ المطر، والطبيعة الحية التي لا بد أن تموت في الخريف المرتعش تجد العزاء والاطمئنان في خضة الميلاد وتباشير الربيع المقبل، فالشاعر خاضع في اختياره لإرادة الحياة التي تتوالد وتتجدد وتنمو وتعلو على مأساة الموت، فالشاعر يوحد بين الضدين: الموت والميلاد، في معنى واحد هو استمرار الحياة[1].

قراءة ياسين النصير:

ويرى بعدا آخر للمقطع الثاني فيقول: إن السياب يخفي في مناخ القصيدة النغمة الشعبية المستحبة لدى سكان القرى الجنوبية وهي نغمة المطر، ويحمل النغمة المحببة إيقاعا شعبيا متساوقا مع الحزن الدفين، والصور الموزعة في المقطع غير ثابتة إذ تحمل انسيابية متناهية وتحمل في الوقت نفسه إمكانية التحول المستمر من حال إلى حال، وعدم الثبات على هيئة أو صورة واحدة يعني أن السياب في حالة نشوة شبه مأخوذ بطبيعة لمَّا تزل غير مستقرة –في نظر الناقد– فهو يستقرئ الحلم من خلال الواقع، ويحول صور الواقع إلى نغمة غنائية رومانسية، وإن المطر في المقطع هو النص الدلالي لتلك الصلة بين العالم العلوي والعالم السفلي. ويرى الناقد أيضا أن المقطع الثاني يرتبط بالأول في وحدة عضوية حيث أن الفعل "تغرقان" الذي يبتدئ به المقطع الثاني يعود على "العينين"، ويلاحظ الناقد أن الربط بين المقطعين يتجلى في الأفعال، وتتوزع بين أفعال ماضية "سرح، خاف، كركر دغدغ..." وأفعال مضارعة "تغرق، تستفيق، تعانق، تشرب، تذوب" وكلها أفعال تدل على التحول إلى مرحلة أخرى وهذه الصور تترجم إحساس السياب بمستقبل العراق، فالعينان رؤية تستشرف المستقبل حيث المطر الأمل[2].

---

[1] – عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص106، 107.

[2] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص108 وما بعدها.

قراءة إيليا الحاوي:

يرى في المقطع الثاني أن الأضواء تأخذ بالانكساف ويشيعفي طقوسه القنوط والتهالك، وقد استحال الحلم إلى خيبة كبرى تتعاظم على الفرح والتفاؤل، فعبر عيني الحبيبة يتسرب الضباب والأسى، فهي عيون جميلة وحزينة في آن معا، ويرى الناقد أن تيار التجربة قد انقطع بحيث ينجذب الشاعر إلى البحر وكأنه موضوع قائم بذاته، إنه يفتق رموزه وما ينطوي عليه من دفء وبرد، وحياة وموت، ونور وظلمة، وقد يكون افتض أسرار البحر وولج إلى أحشائه وعاش في قلبه ساهيا عن موضوعه الأصيل لاهيا عنه وبعد انجذابه الواضح إلى تفتيق رموز البحر مترديا بغواية التشبيه الذي أدى إلى النشاز في تآلف القصيدة إذ به يسف في التشبيه حيث قرن النشوة التي تجتاحه بنشوة الطفل إذا خاف من القمر، وهي أقل حدة وأكثر تمويها من نشوته، ويرى الناقد أن الشاعر ينساق للتشبيه ويبتغيه لذاته فيخونه الصدق والعمق حين يتفرد بالتشبيه، ثم يتساءل الناقد: أين توارت عينا الحبيبة؟ بل أين هو سياق التجربة؟ إنها مشاهد في المقطع الثاني تتوالد كالدخان ثم تتلظى وتتشظى.

وينفي إيليا الحاوي الصلة التي توثق ما لحق بما سبق تماما، وكأن الشاعر قد أسقط أبياتا وانقاد للصور الشعرية ذات الجمال الخاص، ثم يرى الناقد أن القصيدة مفكوكة كشخصيته[1].

موازنة بين القراءات:

اختلفت قراءات هؤلاء النقاد في المقطع الثاني، فالناقد سامي سويدان في شرحه وتأويله يحاول إبراز مواطن التباين بين المقطعين منقبا عن صور التعارض، وتبدو المفارقة بين الاغتباط والفرح في البداية، والحزن والأسى في المقطع الثاني، ويبقى التواشج غامضا بينهما في الدلالة وفي الإيقاع، وعلى الرغم من التناقض وصعوبة الربط إلا أن هناك افتراقا والتقاء بين المقطعين ينمان عن تباين في الإحساس والوجدان.

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص178 وما بعدها.

إن النص المعاصر يشترط فيه أن يتوفر على وحدة عضوية ووحدة موضوعية، وهذه القراءة لسامي سويدان تجعل نص "أنشودة المطر" عاريا من هذه الصفة صفة الوحدة والتلاحم والحقيقة أن النص يوهم القارئ بذلك لشدة انزياحه لفظا ومعنى، وهذا الانزياح الشديد المكثف ينهي إلى عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي وهو حالة إيجابية تستدعيها حداثة النص (تبنى إيزر نموذج الاتصال حيث يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ)[1].

فالتناقض الخطي اللفظي في مجال الشعر لا يعني أبدا انفصال الداخل، وهذه الفجوة أو المسافة – وإن كانت عميقة بين المقطعين– لا تثبت عدم التلاحم الضمني والخفي بينهما، بل يفضي التأمل العميق في البنى التحتية إلى وجود تماسك قوي ومتين بين المقطع الاستهلالي والمقطع الموالي له، فلا ينبغي للناقد إن لم يدرك أبعاد الفجوة فلا يستطيع تأويلها أن يقع في الحكم المبتذل بل ينبغي عليه أن يبحث عن العلاقة التي تربط طرفيها في بعد فني تجريدي قد لا يتحقق باتباع النسق الظاهري بين الجملتين الشعريتين "الاستهلال والمقطع الثاني"، وبأقل بعد فني يدرك المتلقي أن النص يتجاذبه الطرفان أو بالأحرى يقوم على ثنائيتين لا وجود لإحداهما إلا بوجود الأخرى "الحياة والموت، الوجود والعدم، الفرح والحزن، الظلمة والنور..."، والشاعر يعزف على الوترين معا في نصه، بل إن النص يتنامى حتى الأخير في حركية إبداعية ثنائية، وتنجم عن ذلك صور شعرية تترى تبدو في ظاهرها متناقضة، وهي في الحقيقة حركة تتجاوب فيها صور النص وأجزاؤه في نظام متواتر يفسر البعد الرؤيوي الشعري لهذا النص، وهذه الرؤيا السيابية تحتاج إلى قارئ أمثل يدرك بحدسه صفة التلازم بين الخامتين المتضادتين شكليا وليس في صميم العمل الإبداعي.

ولا تبتعد قراءة الناقد عثمان حشلاف عن قراءة سامي سويدان، إلا أنه لايبحث مثله عن مواطن الاختلاف بين المقطعين ولكنه ينظر للمقطع الثاني كوحدة مستقلة تماما

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م، ص287.

وهذه القراءة أيضا تخالف روح الإبداع لدى السياب وهو الذي يحرص دائما على أن ينسج نصه ضمن رؤيا موحدة قد تختلف أجزاؤها شكليا ولا تنفصل جوهريا.

وقد انطبعت هذه القراءة المستقلة للمقطع بالتأويل الظاهري حيث يقابل بين الصور التي لا تتجاوز الأبعاد النثرية العادية، والحقيقة أن الكون الشعري السيابي أفسح وأشمل مما جاء في هذه القراءة المبتسرة إلى حد بعيد، إن فلسفة الرؤيا الشعرية في هذا النص – لاسيما في أجزائها الأولى– قد بلغت شأوا بعيدا في العمق لأن الأسرار الفنية والإنسانية والكونية كلما توغلت في التستر والإخفاء كلما تطلبت أسلوبا شعريا ولفظيا ينأى بطبيعته عن الكشف، بل تنجلي طبيعته في اللمحة الخاطفة التي لا تثبت أمام البصر، وقد تبادر من خلال هذه الصفة إلى الناقد إيليا الحاوي أن هناك بترا وتفككا في التجربة الشعرية للسياب في هذا النص.

إن قراءة النص تمر بمراحل ولا يحق لناقد أن يقف على عتبات النص ويسائله ليفضي له بمكنونه، فالنص لا يبوح لناقد كهذا إلا بالنزر القليل مما يكتنف طقوسه العميقة والخفية، ولا يريه سوى أطراف أهداب المعنى، فالمرحلة الأولى تتمثل في "قراءة أولى" للنص، وفيها يطرح الناقد تساؤلات وافتراضات عديدة، ويسعى إلى تجميع الانحرافات المبثوثة داخل النص ثم يصنف ويقابل ما بدا له متضادا، ثم يتتبع المعاني الجزئية الظاهرة في هذه المرحلة ليصل بها إلى المغزى وتأتي "مرحلة الحفر في طبقات النص" وهي المرحلة الأهم التي يدخلها القارئ وهو مسلح بكفاءات عالية لغوية وأدبية وهذه المرحلة التفكيكية تكون أكثر صعوبة حيث تستقطب جهد القارئ أو الناقد وهو يحلل ويشرح النص ويعيد بناءه، كاشفا عن العلاقات بين الإشارات والعناصر المكونة للنص ويظل المغزى معلقا إلى أن يصل القارئ إلى معرفة كل الصيغ النحوية والصرفية والصوتية والدلالات المجازية، بالإضافة إلى دراسة الأفعال والأزمنة والإيقاعات الموسيقية، حينئذ يمكن للقراءة أن تؤتي ثمارها، ويبقى النص سماء لا تدرك وعمقا يتدفق

بالجديد وطقسا يتولد عن رؤى لا تنتهي ولا تخضع لأحكام قسرية منطقية رياضية أو أحكام فكرية مباشرة[1].

ويدخل ياسين النصير الطقس الشعبي إلى النص، فالسياب بصفته من جنوب العراق يحمل النص النغمة الشعبية المحددة لدى الجنوبيين وهي نغمة المطر، ويجعل تلك النغمة متساوقة مع حزن رومانسي دفين، قد يكون هذا البعد صحيحا في تفسيره للمقطع اعتبارا لأثر البيئة العميق الذي يشكل خامة من خامات النص، وفعلا فإن عدم ثبات الصور في المقطع يوحي بحالة من الوجد والنشوة لدى الشاعر، فهو مأخوذ بحلم قد شكله من الواقع، كما أن المطر يعد الدلالة الحقيقية للعلاقة بين العالم العلوي والعالم السفلي وقد وفق الناقد أيضا إلى حد بعيد في إبراز الخامة الأساسية التي ينبني عليها النص ولكن الناقد وهو يحاول الكشف عن مواطن العلاقة والربط بين المقطعين لم يخرج عن إبراز العلاقات الظاهرية اللفظية مثل كلمة "تغرقان" التي ترجع إلى "العينين" في المقطع الأول بالإضافة إلى الأفعال الماضية والمضارعة التي تحمل دلالات التحول من مرحلة إلى أخرى، والتوقف عند العلاقات الظاهرة الرابطة بين المقطعين لا يكشف عن الدلالة الأعمق، لأن هناك فارقا انزياحيا متسعا بين الكلمات أو التعابير وبين ما يحاول الشاعر أن ينقله من صور تحمل صفات التبدل والتغير واللاثبات.

ويكاد إيليا الحاوي يقف على الظاهر يرقب التحول بين المقطعين شكليا دون البحث في ما وراء التعبير، فيرى أن الأضواء أخذت تتكشف بدلا من النور والضياء في المقطع الأول، وأن القنوط والتهالك بدأ يسري في النص فاستحال الحلم الأول إلى خيبة كبرى، إلا أن أفق الشاعر أرحب وأوسع لم تقترب منه رواية الناقد ولم تدانيه أصلا، ثم يقول إيليا الحاوي بأن الشاعر قد انفصل عن موضوعه حين انقطع بالحديث عن البحر يفتض أسراره ويغوص في أحشائه ساهيا عن البداية تماما، إلا أن الناقد لم يبحث عن بعد آخر يتمثل في "المعادل الموضوعي" الذي تنعكس عليه الرؤيا، ويتطلب من الناقد أن يربط بين الصور الخيالية الداخلية وبين ظاهر الجمل والألفاظ، كما أن الناقد لم يدرك

[1] – فوزي سعد عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2009م، ص13، 14.

صورة التشبيه الرائع في "نشوة الطفل إذا خاف من القمر"، فرأى بأن حدة النشوة لدى الطفل أقل من نشوة الشاعر، وهو تفسير غير موفق إذ أن التماهي مع نشوة الطفل وعودة الشاعر إلى مواطن البراءة الأولى كشف خارق يشبه الكشف الصوفي حين تطغي عليه أنوار التجلي، وإن ولع الشاعر بالتشبيه لذاته- حيث تبتعد التجربة عن الصدق الفني كما يقول الناقد- فكرة نقدية مقحمة لأن الشاعر لم يلجأ إلى إبداع صور فنية اعتباطية، بل كلها تشبيهات صبت في صميم التجربة.

أما صفة التفكك التي تعتري أجزاء النص فلا رابط بين ما سبق وما لحق – كما يقول الناقد- فإن التفكك لم يمس الأنساق الداخلية بل هناك تلاحم قوي وانسجام شديد بل يوجد تناغم غريب أروع من المكونات الداخلية في الدلالة والإيقاع، ثم يعزو الناقد هذه الصفة "التفكك في نصوصه" إلى شخصيته المفككة، وربما كان علم النفس هو المخول للاضطلاع بهذه القضية.

يلاحظ من هذه التباينات في الرؤى بين النقاد في قراءة النص السيابي أن بعضهم انساق وراء تفسير النص الأمامي ولم يجاوزه إلى النص الخلفي أو إلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر الجرجاني فاقتصر على دلالات الألفاظ والأفعال الواردة فلم يحقق البعد الفني في نقده، وظلت الفكرة سطحية لم تبلغ ما بلغه هذا النص السيابي من صياغات حداثية تنعكس عليها جماليات الحداثة التي تنشأ من القراءة الواعية العميقة وتبعد المقاييس والمعايير التقليدية في قراءتها للنص.

إن النص مفتوح وفجواته المتعددة تتيح للقارئ الرؤية من عدة زوايا وتجنبه النظرة الأحادية (والنص الأدبي – كما يؤكد أمبيرتو إيكو U. Eco – مفتوح، يترك لقارئه المبادرة للتأويل والحرية في فهمه وملء فراغاته، التي يتعمد إيجادها استعراضا لوظيفته الجمالية وتنشيطا للعبة القراءة، هذه الطريقة الجديدة التي تكاد تعمم على النصوص الأدبية الحديثة تتيح للقارئ القدرة على استقصاء المعاني الممكنة والتأويلات المحتملة، مما يجعله يتجاوز القراءة الأحادية ليحقق ما يسمى بالقراءة الجمع اللامتناهية، ومن هذا المنطلق ذهب بارث إلى أن النص لا يخلد لكونه فرض معنى واحدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي

بمعان مختلفة لقارئ واحد، وتظل رموزه مدعاة للتساؤل والتأويل عبر أزمنة متعددة وأمكنة متنوعة، وظروف متمايزة)[1].

لم يقرأ سامي سويدان وإيليا الحاوي –خاصة– النص قراءة جديدة بل كانت قراءتهما "متمركزة" على النص لذلك لم تفتح القراءتان الآفاق والطقوس الدلالية والشعرية المتوخاة من نص السياب، وقد هيمنت النظرة القرائية التقليدية على نقدهما.

أما التفكيكية التي كانت الخطوة المباشرة لنظرية جماليات التلقي فقد فتحت المجال واسعا أمام الناقد "القارئ الممتاز" فدريدا (قد نسف القراءات التقليدية وواجه النصوص بحرية دونما نظرة مسبقة، وبدل أن يعمد إلى البحث عن بؤر ومراكز، أبحر فيها دونما خوف وتردد هدفه كما يؤكد هو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص والخروج إلى سطحها ساعة يشاء، وحرية الانتقال بين خارج وداخل النص تمده بنظرة محورية للأثر نفسه، ولهذا فهو يحدد أفق قراءته قائلا: أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي)[2].

وإذا كان المبدع هو القارئ الأمثل لنصه أو القارئ النموذجي له، فإن شلاير ماخر Schleiermacher الألماني يذهب مذهبا آخر في كون القارئ الكفء هو من يكتشف ضمن النص نصوصا ممتازة تحمل دلالات وأوجها أكثر غنى[3].

المقطع الثالث: قال بدر شاكر السياب:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال.

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:

بأن أمه – التي أفاق منذ عام

---

[1] – بشار إبراهيم: المقام الشعري بين الواقع والمتخيل، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2010م، ص257.

[2] – عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996م، ص137.

[3] – هانز رويرت ياوس: المرجع السابق، ص87.

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له: "بعد غد تعود.."–

لابد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر؛

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر.

مطر..

مطر..

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بلا انتهاء – كالدم المراق، كالجياع،

كالحب، كالأطفال، كالموتى– هو المطر![1*].

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص475، 476.

[*] – ملاحظة: ينبغي الإشارة إلى أن طبعات "أنشودة المطر" مختلفة في تحديد المقاطع وتعيينها، وكذلك وضع علامات الترقيم التي هي مختلفة أيضا من طبعة إلى أخرى، لذلك اعتمد الديوان في تحديد كل مقطع، وقد شكلت هذه الظاهرة صعوبة في الإشارة إلى المقطع كما درسه النقاد الذين أثبتت قراءاتهم في هذا التحليل لنص "أنشودة المطر" فقد يسقط ناقد بعض الأبيات من مقطع ما وينسبها إلى مقطع سابق أو لاحق، بالإضافة إلى أن معظم النقاد لم يتابعوا القراءة لنص القصيدة على الترتيب بحيث يغفل الناقد بعض المقاطع وينتقل إلى مقطع آخر ليحدث نوع من البتر والقطع الفجائي في انسيابية وتلاحم النص الشعري.

قراءة إيليا الحاوي:

يرى الناقد أن السياب قد خبر فاجعة اليتم فعندما توفيت والدته كان يلح دوما في السؤال عنها ويواعدونه بعودتها ثم يدرك بعدئذ أنها رجعت إلى رحم الأرض، وهذا الأمر – ذكر اليتم– ينم عن تشويش للنفس في نظر الناقد، فهو إقحام لا جدوى منه، وكل المعاني الواردة في المقطع هي مشاهد ورؤى وصور لا يحتضنها رحم ولا تجمعها خلية، فالمقطع عبارة عن لوحة ممزقة وهذيان لا علاقة له بطبيعة التجربة، ومصدر ذلك – في نظر الناقد– هو الانحلال واللامسؤولية في شخصية الشاعر، فالبحر، وقوس السحاب، والمطر، وذكريات اليتم وفاجعته، كل ذلك يمثل التشقق والتصدع في التجربة، فهي مجرد ترهات، ويرى الناقد أن الشعر لا يكون فورا وغورا بل إن التجربة تنمو بالدأب البطيء أما تجربة السياب فهي تشط وتعلو وتنحط وتشتعل، وتذهل كالأرنب الطائش الذي يلهو بكل ما يعترضه ويطالعه، يتوخى السياب الوحدة وهي وحدة القصيدة الجاهلية، وهذه الوحدات المستقلة في نص السياب تعبر عن معاناة الشاعر وصراعه مع نفسه ومع الكون وهي تعبير عن الإنسان المشتت، المبتور، غير المتوازن، وغير المثقف بثقافة العقل، ويشبه الناقد شعر السياب ببعض مذاهب العصر التي تعبر بالهذيان والصور الممزقة والنتف والأهداب المنثورة، فهي تبدأ من اللامنطق لتلج إلى روح المنطق، واللاواقع لتنفذ إلى أعماق الواقع، واللاحقيقة لتدرك كلية الحقيقة وشموليتها، فالشاعر يحبو وراء خواطره فاقدا للرؤيا والتصميم، وقد تخللت هذا المقطع الزوائد والطفيليات، فنقل الشاعر مأساة اليتم المطروحة منذ البدء بصورة غثة وفجة إلى متن القصيدة، ملاحظا أن السياب يتلقف أيسر ما يتيسر له، ويفيد من موت والدته مستغلا وجدانية الحدث ليشحن القصيدة بانفعالات طارئة فكثير من عباراته في المقطع نثر مسف كقوله: "طفل يهذي قبل أن ينام، بأن أمه التي استفاق منذ عام، ثم حين لج في السؤال، قالوا له بعد غد تعود، لابد أن تعود...". والشاعر الضنين – في نظر الناقد– لا تجوز عليه هذه الحيثيات، ولا يذعن للواقع الحسي إلى هذا الحد من السطحية.

ثم يردف الشاعر بذكر فاجعة صياد خائب، يرمي بشباكه في البحر، أي في خضم الحياة، فتعود إليه شباكه خاوية من الرزق، وصلة آخر هذا المقطع بأوله هي "الشعور بالعزلة" المتجلي في انهمار المطر، واليتم يكون أشد عندما يجنه المطر ويحدق به، وللصياد بالنسبة للسياب مصير فاجع آخر، وهو رمز للكفاح العبثي الباطل في طلب الرزق، ورمز للمصادفة في تحصيله، والصياد هو الفقير العراقي الذي يكافح ويصارع أمواج الحياة، وهو في النهاية يجمع شباك الخيبة، وقد كان هم الشاعر هو السعي وراء الرزق والشاعر يتخذ الحادثة الفردية كرمز للمصير العام، إنها التجربة الاجتماعية، السياسية التي انحرف بها الشاعر إلى تيار الشيوعية في مطلع عهده، مدفوعا بهذا الهاجس الممض، ثم يتردد الإيقاع في قوله: مطر.. مطر.. وتتداح على هذا الإيقاع الانفعالات والانثيالات[1].

تعليق على قراءة إيليا الحاوي للمقطع الثالث من النص:

إذا لم يحمل الشعر مثل هذه القضية "الإحساس باليتم" وكان هذا الإحساس تشويشا في النفس –كما قال إيليا الحاوي– فما هي طقوس الشعر إذا؟ وإذا كانت المشاهد التي حملها المقطع من هموم ورؤى وصور لا يجمعها رحم أوخلية، أو هي عبارة عن لوحة ممزقة وهذيان لا علاقة له بالتجربة الشعرية، فما هو موضوع الشعر؟ أم يريد الناقد –إيليا الحاوي– أن تكون الصورة واضحة لا تثير استفهاما، ولا تشكل لغزا أو رمزا؟ هل تكون الصورة الشعرية بارزة للفهم لا خفاء فيها ولا تثير الفضول، ولا تنطوي على سر يشغل الذهن؟ هل يعنى النقد بالعمل الإبداعي لذاته؟ أم يعنى بالأحكام التي تخص شخصية المبدع؟ هل لكي يقوم الناقد بعمل نقدي له قيمة أدبية يتحتم عليه أن ينطلق من مفاهيم أخلاقية هي من خصوصيات الشاعر، فهو يتصف بالانحلال واللامسؤولية – كما يقول إيليا الحاوي؟– أم يكون النقد مركزا على الأبعاد الفنية والشعرية أساسا؟ تساؤلات كثيرة تستدعيها المفاهيم النقدية في عمل السياب التي أطلقها الناقد خارجة عن الإطار النقدي

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص180 وما بعدها.

وبعيدة عن القيم التي يطرحها الشاعر في نصه، وإذا كان السياب قد ساح وارتحل في البحر، وقوس السحاب، والمطر، وفي ذكريات اليتم وفاجعته قد جعل نصه متشققا وممزقا، فما هي الألوان الأخرى التي يتشكل منها الشعر؟! وتبدو تجربة السياب – في نظر الناقد– مشطة تعلو وتنحط وتذهل كالأرنب الطائش، وهذه الأحكام ليست مبررة بأحكام نقدية بل هي أحكام جزافية لا تتبني على علة ولا تستند إلى سند علمي أو فني، وقد شبه الناقد ما ورد في المقطع بالقصيدة الجاهلية حيث يمثل كل مقطع مرحلة مستقلة عن باقي المراحل، وغاب عن إيليا الحاوي ذلك المزج الفني الداخلي العميق الذي يذيب هذه الأجزاء التي تبدو متفرقة في بوتقة واحدة هي الرؤيا الإنسانية الكونية الشاملة، ويمثل المقطع – في نظر الناقد– صورة الشاعر المشتت، المبتور الذي لم يتوازن، ولم يثقف عقله، والمقطع يعبر عن هذيان، وصور ممزقة، ونتف وأهداب منثورة، كما يعبر عن اللامنطق واللاواقع واللاحقيقة، وأبسط سؤال يطرح على مثل هذا النقد: هل أن الشعر منطق وواقع وحقيقة؟، ويرى الناقد أيضا أن المقطع ذاته تعترضه الزوائد والطفيليات وقد سرد قصة الطفل بأحداثها الواقعية، طفل يتحرى عن والدته، ومثل هذه الحادثة مطروح بين أقدام الحياة منذ البدء، وقد نقلت الفاجعة إلى النص نقلا مما يوحي بأن الشاعر يتلقف أيسر ما يتيسر له ليشحن القصيدة بانفعالات طارئة.

إن هذا السبيل في النقد لا ينفك يلتقط اللفظ والتعبير بطريقة تتسم بالبساطة والسطحية دون الغوص في المرامي الفنية، فهي قراءة نثرية للنص، لا صلة لها بالقراءة النقدية الفنية التي تدرك سر الإشارة الشعرية وسر اللمح الخاطف، فالمدرك لِكُنه الشعر يستشف من الحادثة – وهو يتقراها– جمالية شعرية تستولي على وجدان المتلقي، حيث تمتزج البراءة بالأمومة المفقودة، وبالشوق إلى اللقاء، وبالحزن والمعاناة، ووطأة العزلة والانفراد، والحنين إلى الأصل، كل ذلك وغيره يرد في صوغ شعري يبدو في ظاهره بسيطا وعاديا، ويحكم الناقد على بعض العبارات الواردة في النص بأنها نثر مسف لا شعر فيه، وربما يتوخى الناقد من الشاعر أن يوظف البلاغة القديمة التي تتصف بالرصانة الملائمة للأفكار المحسوسة القريبة حيث تطغى البلاغة الفخمة على المعنى الساذج، إن فنية

التعبير المعاصر والرؤى المعاصرة الدقيقة المتعددة لا تتأتى إلا بطريقة يسيرة في التعبير فالشاعر يراود المعنى في لطف للوصول إلى فلسفة العادي من أجل الكشف عن أشياء غير عادية.

أما الصياد بالنسبة للشاعر فيرمز إلى المصير الفاجع وهو الكفاح العبثي غير المجدي من أجل طلب الرزق، ويمثل الإنسان العراقي الذي ينفق عمره مصارعا أمواج الحياة، والصياد في النهاية يمثل الشاعر الذي يقوم مقام الكل، وقد اتخذ من الأحداث الفردية الخاصة مصيرا عاما.

تبدو للمتلقي هذه الأحكام مسبقة تخص شخصية الشاعر وليس شعره، فقد أبدع الشاعر في هذا الصدد أسطورة أخرى تشبه أسطورة سيزيف، فالصياد وهو يلقي شباكه كل مرة وتعود إليه خاوية يجسد معاناة اجتماعية قاسية من جراء القهر والتسلط السياسي آنذاك وصورة المعاناة بواسطة الصياد الذي يصارع البحر صورة فنية غاية في الإبداع الفني، والإحساس بها يتطلب شفافية متناهية في الرؤيا وإدراكا ثاقبا في فهم متناقضات الكون وفلسفة الحقيقة والوجود.

إن قراءة إيليا الحاوي لا تمثل "القارئ المعاصر" للنص بقدر ما تمثل قراءة تقليدية لنص معاصر، فهي قراءة تقع خارج النص ومكوناته الحداثية المعاصرة، فالسياب قد مثل المفاجأة لجمهور القراء – نقادا وغيرهم– الذين تعودوا على الأطر الفنية القديمة، ولا يمكن لقراءة إيليا الحاوي أن تشف عن جمالية الاستقبال التي يتوخاها البحث من وراء تلك القراءة التي انصبت على إبداع الشاعر.

قراءة ياسين النصير للجزء الأخير من المقطع الثالث:

ويعرض ياسين النصير إلى قراءة الجزء الأخير من المقطع الثالث، فيرى بأن الصور الشعرية تتمحور حول فاعلية المطر وتأثيره، ويركز على هذا العنصر بالذات دون التطرق إلى أبعاد أخرى، فالمطر يبعث الحزن، وتنشج المزاريب من خلاله، ويزداد الشعور بالوحدة والضياع عند انهماره، ويشعر بالدم المراق وبالموت أيضا، فالمطر في

عرف السياب المغترب ليس المانح بل المميت أيضا، وقد أكد الشاعر ذلك في مقاطع أخرى عندما يصبح المطر تهديدا بالغرق والضياع، فالمطر في مخيلة السياب الشعرية: موت وميلاد، طفل وقبر، دم وضياع، حركة ونشيج، وكثرة التشبيهات في المقطع الثالث وسعة المشبه به، بالإضافة إلى كثرة أفعال المضارعة فيه: تعلمين، تنشج، يشعر...إلخ دلالة على فاعلية المطر الآتي من " الغور/ الضباب "، فالمطر في المقطع لا يحيا إلا ضمن جدلية مولدة هي جدلية: الموت والميلاد[1].

قراءة إيليا الحاوي للجزء الأخير من المقطع الثالث:

أما إيليا الحاوي حين يتطرق إلى هذا القسم من المقطع فهو يرى فيه رومانسية لم يتحرر منها الشاعر فهي تقنية تعانق الانفعال المباشر بصدق، وتمثل وقع المطر في النفس الذي لا يعدو الوجدانية التي تفصح عن أحزان النفس، ويرى الناقد بأن الأسطر طفرة من أصفى التجارب الرومانسية، وخواطر متداعية عبر المصادفة دون نمو وتصميم ظاهر أو مضمر وهي تراكمية انداحت في هذه القصيدة بفعل لفظة "مطر"، والمقطع يشبه القصيدة القديمة التي هي مجموعة من النبذ والأشلاء المتناثرة، والتشابيه المنفرطة في المقطع منفصلة كالأرقام البلهاء وهذه التشابيه واردة بلا طائل، وهي مجرد فقاعات تنم عن اللامسؤولية، فأية بلاغة في قوله: إن المطر كالموتى، كالأطفال، كالحب، وهي تشابيه غثة رثة مسفة، وقد يعترض معترض في كونها سريالية ممزقة تعمل على تأليف ما لا يأتلف وتهزأ بالمواثيق والعلائق المنطقية، وأشكال العبارة البلاغية، وينفي الناقد كونها سريالية بل هي انفعالية ولا مسؤولة، ويستمر إيليا الحاوي في تجريد المقطع من كل فنية أو شعرية[2].

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص110.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص185 وما بعدها.

موازنة بين القراءتين السابقتين:

يستنتج من الموازنة بين القراءتين قراءة ياسين النصير وقراءة إيليا الحاوي أن القراءة الأولى تعبر عن نظرة شاملة عميقة للمقطع نفذت إلى معنى المطر في كونه عنصرا فاعلا ومؤثرا أساسيا في تشكيل الرؤيا عبر تلك التشبيهات التي أدت إلى سعة الأفق ضمن جدلية مولدة هي جدلية الموت والميلاد، ويتجلى من التحليلين أن ياسين النصير قد التقى مع النص (إن الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده)[1]، وكان مستقلا عن مزاجه الفردي، وينبغي الإدراك أن الالتقاء بالنص لا يعني الذاتية والمزاجية، ويمكن القول أن هذه القراءة هي قراءة شعرية حقا (قراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص... ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ماهو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم)[2].

بخلاف قراءة إيليا الحاوي التي كانت بمثابة المحاكمة التعسفية ضد أفكار شعرية حرة، فالناقد "القارئ الممتاز" في قراءته للنص يحاول أن يتماهى مع المبدع إلى أن يعثر على تلك الانقطاعات والمفارقات فيتوقف عندها ويحاول ملأها، حينئذ يكون للنص تأثير في القارئ تنجم عنه المسافة الجمالية – بمفهوم ياوس– أما أن يداهم القارئ النص بأحكامه المسبقة دون غوص وإمعان، فإنه لن يصل إلى ذلك التأثير ولا يشعر به أصلا، ومن ثمة تفقد القراءة النقدية مصداقيتها.

إن إيليا الحاوي يجعل إيحاءات المقطع مجرد إيحاءات رومانسية لم يتحرر منها الشاعر، ويرى أن المترادفات في التشبيه لا تعني شيئا والحقيقة أنها تحمل شبكة من

---

[1] – جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص113.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص78.

المفارقات الشعرية والانقطاعات الفنية والكثير من ألوان الاستبطان والسريالية والرمزية على الرغم من بساطة التشكيل اللغوي.

إن الأحكام التي أطلقها إيليا الحاوي على النص أحكام تزيف التجربة وتجهض النص من كل مقروئية فهي قهرية ولا تقترب من النص.

ويرد هذا النوع من القراءة عند محمد الغذامي بمصطلح "القراءة الإسقاطية"، وقد اقتبسه عن تودوروف، وإن كان يختلف عنه في شرحه، وهي تنطبق على التناول الذي تناول به إيليا الحاوي نص السياب (القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة)[1].

إن استحضار الشاعر لطيف أمه التي واراها التراب ومخاطبتها بقوله: " أتعلمين أي حزن يبعث المطر"، هي حالة درامية يعيشها السياب في صميمه، وحزن مر يقتل الروح يبعثه المطر، إنه الحوار مع العدم أو بالأحرى اقتراب الذات من ملامسة العدم، من جراء الشعور بالعزلة والانفراد والألم والموت في آن واحد، وتزداد الدراما وطأة وتزداد نفس الشاعر انمحاقا حين ينبعث النشيج الذي تعزفه المزاريب عندما ينهمر المطر، ويتكثف الشعور بالوحدة أكثر إلى أن تقرف نفسه، إنها وحدة قاتلة تشبه الدم المراق أو تشبه قسوة الجوع، أو طعم الموت الزؤام وفي هذه اللحظة "العزلة والموت" يطفر الحب، وتتعلق النفس بالبداءة الأولى والطفولة التي لا تفكر في العناء، كل هذه الأحاسيس المحتدة تتمخض في وجدان الشاعر الذي ينوس ويتأرجح بين طقوس الموت وطقوس الحياة.

المقطع الرابع: يقول السياب:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

[1] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص77.

سواحل العراق بالنجوم والمحار،

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثار.

أصيح بالخليج: "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

" يا خليج

يا واهب المحار والردى.."[1].

قراءة سامي سويدان:

يرى في هذا المقطع خروجا إلى العالم الاجتماعي الوطني، حيث يبرز بعد جديد في العلاقة بين العناصر السلبية الطاغية والعناصر الإيجابية الضعيفة والحسيرة، وهنا يقع صراع محتدم بين الخير بما فيه من تألق وانتعاش ويتمثل في المحار الواعد بالغنى والثراء، والأنوار المشعة المتلألئة الواعدة بالمستقبل الرغيد وبين الشر بما يحمل من قهر واضطهاد رازح ويبدو في الليل المسيطر مضمخا بدماء القمع والإرهاب، ومن هذه الزاوية تتضح غلبة الحزن والخيبة على مستوى فردي واجتماعي، إنه إحساس بالبطش المفروض على البلاد من قوى الشر والظلام ضد قوى الخير والنور[2].

قراءة ياسين النصير:

يقرأ المقطع من زاوية مختلفة حيث يستنتج من تأمله للأفعال التي وردت كلها بصيغة المضارع: "تطيف، تمسح، تهيم، يسحب، يصيح، يرجع"، أنها تجمع بين حالتين متناقضتين، فهي ليست أفعالا ضاجة مشحونة بالصخب والحركة بل هي أفعال هادئة

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص477.

[2] – سامي سويدان: المرجع السابق، ص117.

شبه مغمى عليها حتى فعل "أصيح" يعود منكسرا مسحوبا مشربا بصوت داخلي حزين هو "النشيج"، فينمحي اللؤلؤ، وتبقى العبارة الأخيرة " المحار والردى..." مفتوحة بنقاط ثلاث دلالة على التلاشي وخفوت الصوت.

لكن ياسين النصير يرى من خلال المقطع أن السياب لا يستسلم، لأن المغترب يمتلك سبلا كثيرة، وإذا لم يتحقق مطلبه في الصورة التي رسمها يمتطي صورة أخرى فالمقطع لم ينته عند تلك اللحظة اليائسة ولا عند مشارف الخليج المتزمل بالموج والدم[1].

قراءة إيليا الحاوي:

ويفسر هذا المقطع بقوله إن الشاعر يصف البرق الذي يخطف سواحل العراق بما يشبه صور النجوم والمحار، وكأن الليل الذي أشرف لم يلبث أن ادلهم من جديد، ويرى الناقد أن الشاعر قد كف في هذا المقطع عن العزف على الوتر الوجداني والأجواء الشعرية المعبرة عن وقع أحداث الطبيعة في الذات الفردية، لينطلق الشاعر إلى أفق آخر أنأى وأبعد، حيث أن المطر المنهمر على الخليج والبروق والرعود يعانيها الشاعر بذاته وذات الآخرين، ويغدو الخليج رمزا للعراق لثراه الذي يحمل الخصب والفقر والحياة والموت في آن معا، فبعضهم متخم دون كدح وبعضهم يملقون ويموتون وهم يكدحون، فالخليج مصدر للؤلؤ والمحار أي الثراء والجمال وخير الطبيعة، ويثرى منه ذوو الحيلة والطمع ويقتل أبناء الكفاح والفقر.

إن السياب – في نظر الناقد– كأنه يرثي مصير الإنسان أو كأنه مقيم على أطلال الحياة وبلقعها يندب حظها التاعس، لا ينظر السياب في هذا المقطع نظرة روحانية مخلصة منقذة للعالم ولا يترجى معجزة بالروح الغامضة ولكنه لازم جانب الواقعية وأبقى الإنسان مسؤولا عن قدره بذاته[2].

---

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص112.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص192.

قراءة عثمان حشلاف:

ويستشف من المقطع أن الصراع الحاد كان بين قوة الحياة وقوة الموت وبين الخير والشر، كما عبرت صور المقطع أن النهاية ستكون لصالح قوى الخير والمحبة والسلام[1].

موازنة بين القراءات:

يستخلص من القراءات السابقة للمقطع أن النقاد الأربعة قد لاحظوا انعطاف الشاعر عن الأجواء الروحانية والعاطفية إلى التعبير عن الواقع المرير الذي يصطرع فيه الخير والشر والظلمة والنور والسلم والمعاناة، يكبر الحلم تارة ثم يتلاشى:

يا خليج/ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى! / فيرجع الصدى / كأنه النشيج.

وفعلا لم يستسلم الشاعر لليأس –كما ذكر ياسين النصير– إذ ختم الشاعر المقطع بقوله: "يا خليج/ يا واهب المحار والردى..."، وفي هذا التعبير يتجلى انفتاح الأمل، يعبر عنه المعنى الذي توحي به النقاط الواردة أو البياض الطباعي المتروك في آخر العبارة.

لقد أدى الرمز المزدوج في هذا المقطع دورا كبيرا في الكشف عن مكنون الشاعر فقد جاء قسم من الرموز معبرا عن الحياة والتفاؤل والأمل مثل: المطر، البروق، النجوم المحار، الشروق، اللؤلؤ، والقسم الآخر معبرا عن العناء، والدمار، والموت مثل: الليل دثار، الردى، النشيج، وهذه الثنائية في الرمز أتاحت للمتلقي النظر من زاويتين مختلفتين، زاوية يطل منها على الخير العميم والألق المشرق، وزاوية أخرى يطل منها على مقاساة الحياة، وقد أفلح الشاعر وهو يشرح الواقع وما فيه من مأساة على الرغم من إمكانية العيش في رفاهية ونعيم.

إذا كان هؤلاء النقاد قد اتفقوا في قراءاتهم للمقطع فذلك لأن الشاعر قد عبر بواقعية عن المأساة الناجمة عن الصراع بين الخير والشر، وكانت معانيه واضحة وألفاظه شبه مباشرة، فالمقطع خامة تبين الواقع العراقي المعيش، وقد نزع السياب في هذا القسم

[1] – عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص107.

من النص إلى مرحلة ماضية من شعره عندما كان شيوعيا يحمل هم الطبقة الكادحة التي تصارع لكسب لقمة العيش.

ويستخلص من هذه القراءات المتشابهة أن أفق الانتظار للقراء قد تطابق مع رؤيا الشاعر لذلك فإن تعابير المقطع لم تتوفر فيها الانزياحات والانقطاعات الشعرية التي تفتح المجال للتأويلات المتعددة.

المقطع الخامس: يقول السياب:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال،

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

مطر...

مطر...

مطر...

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول... حولها بشر

مطر...

مطر...

مطر...[1].

قراءة إيليا الحاوي:

يرى أن الرياح العاتية في المقطع كناية عن التفجر الهائل للمطر بعد طول احتباس في الرعود المذخورة والبروق المخزونة، وأن الوادي هو مجراها ومجال فعلها ويرهص الواقع من خلال الرمز بالثورة.

ويرى أن الشاعر أيضا ليس لديه رؤيا ماورائية أو وافد يفد من الغيب، وليس هناك روح تأتي من الغيب لتغسل أدران العالم، إنما هناك واقع رعود وبروق مختزنة تنفجر وتدوي بالكبريت والنار، فتحرق العالم، ويأكل الناس لحوم بعضهم بعضا، وينتشر الشر والطمع والموت، لتخفق راية الحرية والسلام، ويورد الشاعر قصة ثمود كرمز للدلالة على البعد الإنساني المعبر عن الحتمية التاريخية، وإن ثمة حصاد تنثره المواسم وثمة لآلئ ومحار، إلا أن غربان الأطماع والجراد تأكل الغلال فتشبع وتتخم[2].

قراءة ياسين النصير:

يشير في هذا المقطع إلى أن الشاعر ينهض حاسة "السمع" بعدما تلاشت الرؤيا في أعماق المقلتين وتحولت إلى صدى نشيج يعود الشاعر ليسمع ما كان قد عاشه ورآه، فالعراق لا يستعيد فعل التغيير بل يخزنه بذخره وينمو من خلاله، فهو يبعث القوة في سواعد الملاحين ليصارعوا عواصف الخليج.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص477، 478.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص193.

ويكمن في أمكنة المقطع فعل السماع، فالأمكنة هي: السهول، الجبال، النخيل القرى، المجاذيف، القلوع، العواصف، وهي أمكنة حية نامية ليس فيها سكونية متطلعة إلى أعلى، وضاجة بالنمو والحركة والحيوية، وفي هذه الأمكنة يخزن الأمل ويذخر ليوم آت.

إن الصيحة التي أطلقها الشاعر في نشيج المقطع السابق تصير "رعودا" مذخورة في سهول العراق وجباله، إنها صورة انبثاق الحياة فـ "الرعد" في العراق الشعبي ينبت الأجنة – الكمأة – ويخزنها للجياع، والنخيل في العراق الشعبي يخزن ماء المطر إذا ما جفت الأنهار، والمهاجرون يصارعون ماء وعواصف الخليج من أجل الوصول بعيدا مغتربين عن العراق ومن أجل العراق.

ويشير الناقد أيضا إلى أن أزمنة المقطع كلها في المضارع ويتأجل فيها الفعل فهي تستوفز الأمل وتهيئ لما سيأتي، مقتدرة على الولادة فهي الرعد الواعد، والمطر الساقي والأتين الفردي، وصراع المجاذيف والقلوع، والنشيد المنغم بـ "مطر... مطر... مطر..." كل ما يحمله المقطع يعد بميلاد جديد[1].

قراءة سامي سويدان:

يقرأ المقطع معتمدا على ما يتجلى من معان خلف الثنائيات الواردة فيه فهو يرى أن تفحص هذا النشيد يفترض وضعه في الثنائيات المذكورة، فالثنائية الأولى تبين التعارض بين وضع إيجابي غبطوي يتمثل في حال النخيل الذي يرتوي، وبين وضع سلبي بائس يتمثل في حال الفلاحين الذين يشكون أوجاعهم والمهاجرين الذين يشكون متاعبهم، ففي الجانب الأول تظهر عناصر الطبيعة مؤتلفة متجانسة حد الانصهار الإيجابي بينما تقوم في الجانب الثاني عناصر إنسانية مخالفة "فالقرى" تبدي الطابع السلبي الذي يسم حياة الشاعر.

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص112، 113.

ويستخلص الناقد في النهاية أن هناك تكاملا في الثنائية حيث يبدو الأنين قائما في خلفية النشيج كما هو حال المقيمين بالنسبة إلى المهاجرين، فلا يفقه الطرف الأخير إلا عبر استكناه الأول، ولا يمكن تناول أحدهما دون الآخر[1].

موازنة بين القراءات:

كثيرا ما يعتمد السياب على الرمز، وقد لا يشكل لدى القارئ لغزا عويصا فيكون سهل المأخذ، فجل الرموز الواردة في المقطع توحي للمتلقي بأن السياب ينبئ بثورة قادمة ضد الاستبداد والطغيان من خلال الشقاء الذي تعانيه القرى ويعانيه الكادحون من فلاحين وصيادين يصارعون من أجل الحصول على الحياة والبقاء، هذا المفهوم يتجلى بوضوح في المقطع، لذلك فإن النقاد الثلاثة، قد تقاربت وجهات نظرهم في تفسيره لما يتسم به من واقعية، لكن القراءة الدقيقة الفاحصة التي تتجاوز السرد الواقعي هي التي يعنى بها الشاعر ويعنى بها الناقد الفنان.

ترى هل هذه الرموز وهذه الألفاظ المعبرة عن الواقع المرير هي كل ما يتوخاه الشاعر من المقطع؟ هل وقع الشاعر في النثرية والمباشرة حتى أصبح المعنى في متناول كل قارئ وبالتالي يمكن فهمه ببساطة ودون تأويل أم أن وراء هذه التعابير وهذه الرموز مسافة أخرى يدركها الناقد الحصيف، وفيها تتجلى جمالية التلقي؟

لاشك أن السياب لم يقصد المباشرة، ولا يحق لناقد أن يركن للشروحات النثرية ويقف عندها ولا يتجاوزها إلى الجانب الشعري الجمالي، بل ينبغي للمتلقي أن يتأمل الصياغة الشعرية بحثا عن الأفق أو الآفاق الرؤياوية الشعرية في النص (إن المتلقي الأمثل هو متلق يصغي إلى الكلام ويتدبره)[2].

إن البعد الجمالي الآخر في المقطع يظهر في بروز الأنا "أكاد أسمع" كشاهد على ما يجري في أرض العراق، وليست الأنا ذاتية سلبية إنما هي نقطة تنثال من خلالها معاني السرد وتصوير الواقع، وفي نفس الوقت تضخم الإحساس والشعور بالواقع الأليم.

---

[1] – سامي سويدان: الرجع السابق، ص124.

[2] – نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص79.

إن الغوص في دلالات الرؤيا وأبعاد الخطاب الفنية في المقطع تفتح تأويلات أخرى لم يشر إليها النقاد الذين توقفوا عند الوجه الأمامي للنص، فالشاعر يسمع العراق وهو يتململ كالعملاق، لا يسمعه ولا يراه أحد سواه، وبإحساسه المرهف يتوقع ثورة عارمة قادمة تطيح بكل الطواغيت والجبابرة العتاة الذين يستغلون الضعفاء، فالسياب في هذا المقطع رومانسي رمزي استبطاني يقرأ الطقوس وينبئ بأشياء سوف تحدث، فوطأة أنين القرى والجوع والمعاناة كل ذلك يرسم في مخيلة الشاعر نتائج وخيمة حيث الدمار والموت، فتشبع الغربان والجراد من الجثث وتدور رحى الهلاك لتمحق كل شيء كما فعلت الريح الصرصر العاتية بثمود فلم تبق لهم أثرا.

إن الصراع المحتدم الذي يضج في أعماق الشاعر والمتمثل في هاجس الحياة والموت يتجلى في الثنائية التي أشار إليها الناقد سامي سويدان، فالشاعر في الحقيقة قد انطلق من الثنائية الضدية للواقع المتجسدة في حياة الرخاء والازدهار، وحياة الشقاء والمعاناة وتجاوزها ليعبر إلى فلسفة العدم والوجود.

2. قصيدة "المومس العمياء":

يقول السياب في استهلاله للنص:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينه

والعابرون، إلى القرارة.. مثل أغنية حزينه.

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون "ميدوزا"*، تحجر كل قلب بالضغينه،

وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق[1].

* – عيون ميدوز في الأساطير اليونانية تحول كل من تلتقي به عيناه إلى حجر.

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص509.

قراءة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني:

تفسر الناقدة هذه المقدمة مشيرة إلى ما فيها من أجواء أسطورية تصور الحزن والبؤس في هذه المدينة العراقية التي يتحول كل شيء فيها إلى شقاء ينذر بالدمار، وهي مقدمة تمثل لوحة فنية وصفية تناسب القصة المأساوية، وبطلتها امرأة من ضحايا المدينة البائسة، وقد أصبحت في النهاية مومسا عمياء، ويمعن الشاعر في وصف أجواء الرهبة الخانقة حيث يطبق الليل بظلامه فتشربه المدينة، وباستخدامه للفعل "يطبق" يزداد تكثيف الصورة بالسوداوية، فالليل يشيع في كل منحى واتجاه، أما العابرون إلى القرارة فهم مثل أغنية حزينة يؤثرون بتعاستهم وشقائهم فيمن يراهم يعبرون، وهو تشبيه غريب موح في نظر الناقدة، وتزيد مصابيح المدينة التي تشبه أزهار الدفلى الظلام وحشة وسأما وتمتلئ قلوب الناس في المدينة حقدا ويتحول الحقد إلى أسطورة فكأنما التقت تلك القلوب بعيون "ميدوزا" فحجرتها، وقتلت فيها كل العواطف والأحاسيس وهي لعنة إلهية نزلت على بابل الجاهلية القديمة "بغداد اليوم" فهي توشك أن تحترق إذ كل وسائل الدمار الإنساني وعناصر الهلاك تلفها فهي مقبلة على دمار ساحق لا يبقي ولا يذر، وتقول الناقدة بأن الشاعر لم يعد يهتم بالبلاغة القديمة التي يعنى فيها بوجه الشبه وعلاقة المشابهة المألوفة الواضحة التي يفهمها القارئ بسهولة ويهتدي إليها بسرعة، بل أصبح هم الشاعر هو خلق العلاقات العميقة التي تجسد الحالة أو الموقف أو التصور، والشاعر ينقل من خلال المقدمة الجو العاطفي العام أو النفسي أو الفكري إلى القارئ، فهو يرسم جوا تراجيديا لتلك المدينة التي يتوخى رسم صورتها، حيث ينتقل في التشبيه من بيت إلى بيت ليؤكد الصورة المأساوية للمدينة، وهو حين شبه "العابرين" بالأغنية الحزينة يفصح عن بؤس أصحاب المدينة، وتشبيه مصابيح الطريق الخافتة بأزهار الدفلى ذات الرائحة الخانقة المسمومة دلالة توحي بالاختناق والضجر والمأساوية أكثر مما توحي بالإضاءة، ويهدف الشاعر إلى وضع القارئ منذ البدء أمام المناخ الشعري الذي يريد للقارئ أن يعشيه[1].

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: الرجع السابق، ص33، 34.

قراءة إيليا الحاوي:

يرى أن تقنية العبارة قد طرأت عليها مظاهر لم تكن موجودة في شعره السابق وهي مقدمة وجدانية كحفار القبور استهلها بذكر الليل، وقرن مصابيح الليل بعيون "ميدوزا" التي تحجر من تبصره بالضغينة، ويخيل للشاعر أن الليل قادم من كهوف الذئاب وأعشاش المقابر، والليل هو ليل المدينة العمياء، أبناؤها مرضى هالكون، ويرى الناقد بأن طارئ الأسطورة قد طرأ على شعره، وهذه الأسطورة إما أن تكون ملتحمة بالتجربة وتوحي بالكلية والشمول والرؤيا العامة أو هي زي تزيى به الشاعر، وقد أخذه مما هو مطروح في ساح الشعر الغربي، وشبه المصابيح بأزاهر الدفلى وهو تشبيه بقدر ما هو جديد بقدر ما هو أليف، أما مقارنتها بعيون "ميدوزا" فهو تشبيه مقحم إقحاما على المشهد، فالشاعر نفسه لم يرتبط بهذه الأسطورة ارتباطا وجدانيا، وإنما اقتبسه عن طريق الثقافة فضلا عن كون القارئ يقف أمامها بعين فارغة، حيث لا صلة للأسطورة بتراثه وحياته، فهي أسطورة لا تدوي في وجدانه ولا تبلغ مداها فيه، ويرى الناقد بأنها مقدمة نفسية نعى بها الشاعر حياة المدينة مدينة يشيع فيها الفسق والفجور، وقد اصطدم فيها بالواقع وصعق به وهو القادم من الريف حيث الحب حلم عذري بتول في مراعي الطبيعة وليس شهوة تباع وتشترى في سوق الأجساد، إنها المدينة البغي التي تعرض جسدها على الشوارع والأرصفة والمواخير.

وانطلاقا من نزعة السياب الرومانسية فهو يهوم في مطلع القصيدة في الأجواء الطبيعية والنفسية اللازمة للفاجعة التي هو بصدد التعبير عنها، وما دام يعبر عن مسألة الخطيئة فلا بد أن يضعها في جوف الليل، فالخطيئة تؤثر الليل على النهار، والظلام على النور، فالليل تقية والنهار فضاح ذو عيون محملقة، كما أن الشهوة الفاسقة لا تتفتح زهرتها إلا في جنح الظلام[1].

قراءة إحسان عباس:

يقول إن السياب في قصيدة "المومس العمياء" قد تجنب موضوع التضاد "كالحياة والموت أو الحرب والسلام"، وانتحى منحى آخر أبسط من البناء المزدوج، وقد وازن

[1] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (د.ت)، ص117 وما بعدها.

إحسان عباس بين قصيدة "حفار القبور" وبين قصيدة "المومس العمياء" حيث كان الظمأ الجنسي هو الدافع الأقوى في توجيه قصيدة الحفار، أما عنصر المال فهو الأقوى في قصيدة "المومس العمياء" وتصبح الشهوة الجنسية وسيلة للحصول عليه وتغدو الغاية من العنصرين: الشهوة والمال هي الحصول على القوت، ويرى الناقد أن قصيدة "حفار القبور" ليست سوى صورة لرجل ما يمشي في طريق الجبانة ذاهبا آيبا، أما قصيدة "المومس العمياء" فهي تمثل حياة امرأة في حي البغاء في بلد عراقي، وتقوم القصيدة في نظر الناقد على لحظتين: لحظة ما قبل السقوط وما بعده، واللحظة الأولى هي الجديرة بالتصوير من أجل رسم المفارقة بين الماضي والحاضر واعتمد السياب في هذه القصيدة على التداعي واللمح الرجوعي في بناء القصيدة، ويمثل النص سردا تاريخيا خاليا من الأحداث إلا بما اتصل بقتل والدها لذلك كان البدء به ممكنا، وكانت مقدمة القصيدة عرضا لصورة الليل الذي أطبق فيها على المدينة، فإذا المدينة نفسها عمياء، والعابرون في طرقاتها هم أحفاد "أوديب" الأعمى فهم أيضا نسل العمى، ينقادون وراء شهواتهم العمياء إلى المبغى حيث المقبرة الكبرى، وتوحد العمى الحقيقي والمجازي في مقدمة النص يجعل قصة المومس العمياء جزءا لا يتجزأ من اللوحة الكبرى[1].

قراءة حيدر توفيق بيضون:

يرى أن العالم العربي كان في نضال ضد الاستعمار والعالم كله في صراع وويلات مع الحرب العالمية، ونتج عن ذلك الفقر، والجوع، والمرض، والبغاء والعمالة...إلخ.

ويقول الناقد أننا نلمح تأثر بدر وتضايقه مما آلت إليه الأوضاع في العراق من الناحية الاجتماعية، فهو مجتمع مريض متفسخ يتجلى من خلال هذه "البغي"، وقد استشرى البغاء في ذلك الوقت في العراق حيث الفقر والجوع يأكلان البلاد طولا وعرضا فالعراقيون كلهم ضحايا، وقد استطاع السياب أن يبرز سوء الأوضاع الاجتماعية ببراعة وساعده على ذلك معرفته في حياته السابقة حين كان يرتاد مواخير العراق ودور عهرها

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص193 وما بعدها.

ويظهر ذلك في أوصاف الشهوة وما يدور داخل هذه الأماكن، ووظف في النص الأساطير القديمة بشكل جيد "ميدوزا"، "أوديب"، "فاوست"، وهي رموز توحي بالشر والسواد وقد افتتح السياب النص على وقع سوداوي انعكست عليه العلاقات الاجتماعية التي تتبدى وتظهر خلال تلك المرحلة[1].

موازنة بين القراءات:

لقد لجأ النقاد إلى تفسير مقدمة النص انطلاقا من البعد الاجتماعي والتاريخي، وهذا خلافا لما ذهب إليه "إنجاردن" الظاهراتي الذي تأثر بفلسفته رواد نظرية التلقي، وهو يبعد كل القيم الاجتماعية التي لها علاقة بتاريخ الأدب بشكل عام.

فالقيمة الفنية والجمالية المرتبطة بالعمل الأدبي في حد ذاته تختلف عن القيمة العامة المرتبطة بالمجتمع الذي ينتمي إليه هذا العمل، وهذا العنصر يدخل ضمن مبادئ الظاهراتية التي تتعامل مع الظاهرة فحسب، فتفسير الأدب حسب هذه الفلسفة التي اعتمدتها نظرية التلقي أو تبنت مبادئها يرفض أي افتراضات مسبقة، فالعمل الأدبي يدرس معزولا عن جميع العوامل والمؤثرات التي ترتبط به، فالنص ينبغي أن يحلل من الداخل بعيدا عن المؤثرات الاجتماعية والنفسية التي تعد حقلا معرفيا آخر لا ترتبط بالأدب إلا من حيث هي كذلك[2].

ومن هذه الوجهة التي تأثرت بها نظرية جمالية التلقي فإن التفاعل الحاصل بين الذات والموضوع هو الأساس لاستخراج المعاني الجديدة في منأى عن كل التأثيرات الأخرى، فـ "إيزر" يرى أن كل عمل أدبي يقوم على قطبين: قطب فني وهو النص الذي يبدعه الكاتب أو المؤلف بطريقة قصدية، وقطب جمالي ينشأ عن النشاط القصدي للمؤلف.

إذا فإن التحليلات النقدية السابقة هي تحليلات لم تخرج عن النظريات السياقية في تفسير النصوص، لذلك فإن معظم النقاد العرب لم تتبلور في أذهانهم نظرية التلقي، ولم

---

[1] – حيدر توفيق بيضون: المرجع السابق، ص56.

[2] – يوسف الأطرش: طبقات العمل الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 23، نوفمبر 2011م، ص 414.

تظهر في معظم دراساتهم تلك الطريقة الجديدة في تأويل النصوص بكيفية يعزل فيها الناقد الخبرات الجمالية الماضية.

إن السياب في هذا النص يحكي طقسا تعيشه الذات حيال أجواء اجتماعية مفروضة، فهو يصف ألوانا من تأثر النفس بطقوس المدينة التي تبعث الحزن والألم ولا يجد الشاعر وسيلة تقرب إحساسه العميق إلا رموزا لا تكاد تحمل رؤاه نحو الواقع، فكل الأشياء عاجزة في تقريب المعنى، فالليل المطبق على المدينة هو معاناة داخلية أو حس درامي مرعب يجيش بداخله، فالمدينة لما تشرب الليل هي نفس الشاعر المعذبة الرازحة تحت وطأة الهموم، والأغنية الحزينة تسري ألحانها في دمه في كل لحظة يرى فيها العابرين إلى القرارة فهو لا يذكر سوى المرارة في الحياة حتى مصابيح الطريق المشتعلة لها طعم أزهار الدفلى، وهو يرقب في خوف ما ستؤول إليه الحياة في المدينة التي توشك أن تصاب بلعنة التحجر من تلقاء ما يجري فيها من أحداث لا إنسانية.

إن "المسافة الجمالية" المتمثلة في أفق التوقعات التي حددها الشاعر لنفسه في النص تحديدا غامضا، غامضا عليه هو نفسه أيضا، وخيبة أفق التوقعات لدى القراء النقاد قد تحقق فعلا، ويظهر ذلك في الاختلاف بين القراءات أو بتقاربها في اتجاه بعيد عن أفق النص، حيث اختلف النقاد في طريقة التحليل ويعكس ذلك نجاح الشاعر في كتابة النص إذ خيب أفق الانتظار لديهم وتقاربوا في تحديد معنى النص، ولم يتحقق التطابق مع أفق النص بتقارب الرؤى لديهم حيث أن هناك أفقا فنيا آخر إذ هناك أفق فني آخر للشاعر لم يدانوه والنص السابق مليء بالفجوات أو الفراغات التي تستدعي الملء، وينبغي البحث عن تلك الفجوات بالتأمل والتدقيق في مرامي الصياغات الشعرية ليتم التفاعل بين النص والقارئ ولكن قراءته وفق نظريات سياقية جعلت تلك الفجوات تردم أو تختفي في تلك القراءات ويبرز بدلا منها النواحي الاجتماعية والنفسية البعيدة عن الآفاق الفنية المرسومة من قبل الشاعر، تلك الآفاق التي تمثل جوهر العمل الأدبي لذلك فإن الطروحات السابقة في تفسير المعنى انحرفت عن النشاط القصدي للشاعر.

لقد قام إنجاردن بتفكيك العمل الأدبي إلى أربع بنى، وهي الطريقة التي تسهل فهمه ودراسته، وهذا العمل الذي قام به إنجاردن كان تمهيدا لنظرية القراءة، وقد سمى هذه البنى الأربعة "طبقات العمل الأدبي" وهي ثلاث طبقات وهذه الطبقات الشاملة للبنى الأربع هي التي تحقق الموضوع الجمالي الذي يحدث من خلال القراءة وتلك الطبقات هي[1]:

- **الطبقة الأولى:**

وهي طبقة النصوص والأشكال الصوتية، وتتشكل هذه الطبقة من المواد الأولى أي طبقة اللغة وهي على وجهين: المادة الصوتية وتتغير حسب استخدماتها من حيث النغم والإيقاع ويكون لها تأثيرات جمالية، ووجه المعنى الذي يظهر من خلال المادة الصوتية.

- **الطبقة الثانية:**

وهي طبقات الوحدات المعنوية، وتشمل كل وحدات المعنى من كلمات وجمل ووحدات مكونة من جمل متعددة، وهذه الطبقة هي مركز العمل الأدبي.

- **الطبقة الثالثة:**

وهي طبقات الموضوعات المتمثلة أو المعروضة وتتضمن الشيء المعروض وقد يدل على الأشياء أو الشخصيات، وكذلك على الأحداث والأحوال وتشمل هذه الطبقة أيضا أشياء ليست معروضة بواسطة اللغة وإنما تكون متضمنة في إيحاءات اللغة المتنوعة والأفعال التي يستنتجها القارئ من تفسيره للطبقة الثانية، وإذا كانت الأشياء المعروضة في العمل الأدبي تمثل نموذج الوجود الواقعي أو نماذج وجودية، فإن الخبرة الجمالية المعرفية هي سبيل تحقيق هذا الوجود.

لقد سعى النقاد في تفسير استهلال قصيدة " المومس العمياء" إلى إيجاد مقاصد الشاعر ومقاصد النص من خلال تماسك العبارات شكليا، وهذا النوع من البحث ينتمي إلى النقد الكلاسيكي، وهذا ما أكده "أمبيرتو إيكو" وغاية ما يريده إيكو ليس هذه الوجهة

[1] – يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص415، وما بعدها.

الكلاسيكية وإنما التوصل إلى تنظيم نوع من العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقين، حيث يظل النص والمتلقي حاضرين ومتلازمين دائما[1].

ليس الحكم على تلك القراءات بأنها قراءات كلاسيكية باعتبارها تبحث في مقاصد المؤلف ومقاصد النص مبعدة أثر المتلقي فحسب، بل لأن الدراسات النقدية الحديثة تركز على العملية التفاعلية بين النص والمتلقي، وهذه العملية يمكن الاصطلاح عليها بـ" التلقي الداخلي"، ويكون داخل العمل الفني المتخيل للنصوص الأدبية ذاتها[2].

ويلي تلك المقدمة الشعرية المقطع التالي:

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟

"قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،

والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعد آنية تتلألأ في حوانيت الخمور:

---

[1] – عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص14.

[2] – نفسه، ص09.

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور![1]

قراءة إيليا الحاوي:

يقرأ الناقد هذا المستهل للمقطع ويوازنه بمقدمة الحفار من خلال ما يوحي به من أحوال نفسية من تلقاء الأجواء الطبيعية، ففي قصيدة "حفار القبور" ثمة كان الغربان والبوم والطلل ومدرج الطيور البرية، وهنا الغاب والذئب والكهف وعش في المقابر والغراب، ويقول الناقد بأن هذه المقدمة جاءت أعمق من الناحية الفنية والنفسية لأنها لم تقم على الوصف التأليفي الافتراضي بل على اليقين النفسي، يقين الشؤم والوحشة، وكان الشاعر بارعا في وصف الليل فهو ينضح بكارة ونضارة لما ابتدع له رموز الوحشة، فكأنه وحش هائل يهبط إلى المدينة من كهفه الخفي أو من مكمنه بين المقابر، وهو ليل لا يبعث السلو والطمأنينة والجمال، إنه ليل بدائي عات ضار، والسياب بهذا الوصف كأنه حل في روح الليل أو أن روح السياب القانطة المستوحشة قد حلت في الليل، ويورد الشاعر قصة قابيل وهي ألصق بوجدان الناس وأقرب إلى أفهامهم.

إن المقطع يحمل منازع الشاعر ومواقفه، فالليل هو ليل الفجور في المدينة حيث يفترس المرء أخاه الإنسان منتهكا عرضه، إلا أنها مدينة تشع بالألق والبهرج، نساؤها العاهرات مضمخات بالطيب، والمقاهي الدنسة بالفسق تخلب بالبريق، فكأن الإنسان يتوارى بدنسه وقذارته وراء هذا الطلاء الخارجي، كأن قابيل المجرم الذي قتل أخاه يتظاهر بالشفقة والمواساة، ويضع على قبر أخيه زهور الكذب والنفاق.

أما عابرو مدينة هذا العصر فهم يرزحون تحت وطأة نفوسهم ضاربين في فلواتها الآهلة يفترسهم الغيب والخوف من الغد، يتعاطون الخمور هربا من وطأة نفوسهم، إنهم يعانقون الموت باللذة والنشوة.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص509، 510.

فهذه المقدمة في نظر الناقد ينعي فيها الشاعر حياة المدينة، مدينة الفسق والفجور، وهو مصعوق بواقعها، وهو القادم من الريف حيث الحب حلم عذري[1].

قراءة حيدر توفيق بيضون:

يرى أن الشاعر في هذه القصيدة يكشف بطاقة المدينة من خلال ما أورد من أوصاف تتعلق بالناس وبالمومس العمياء فهو وصف سوداوي للعراق المدينة[2].

موازنة بين القراءتين:

تنطلق هذه الشروح للمقطع من نظرية "إيزر" التي يعنى فيها بالبعد الاجتماعي للنص وللقراءة سيما وأن تلك الشروحات قد ركزت على الجوانب الجمالية، لذلك جسدت البعد الجمالي الذي يمثل مضمون نظريته، ومن خلال تفسير إيليا الحاوي للمقدمة يكون قد حقق شرطا أساسيا اشترطه إيزر للعمل الأدبي كي يحقق فعل القراءة وذلك بأن يعطي النص ذاته دفعا للقارئ نحو وعي نقدي جديد، فالنص من وجهة نظر إيليا الحاوي ينضح بكارة ونضارة من تلقاء تلك الرموز التي ابتدعها الشاعر، وهذا التعبير من الناقد يؤكد عملية التفاعل بينه وبين النص، وإذا كان "إيزر" أيضا يهتم بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات، فإن قراءة إيليا الحاوي لهذا المقطع قد أبانت عن إنتاج جديد للمعنى حينما رأى مثلا أن روح السياب القانطة في هذا الوصف قد حلت في روح الليل أو أن روح الليل قد حلت في نفس السياب، وهو تفسير نتج عن إيغال الناقد في أعماق النص وتفاعله معه إلى درجة اكتشف فيها جانبا من جوانب الحلول الصوفي حين اندمجت روح الشاعر في روح الليل وصارتا كيانا واحدا، بالإضافة إلى أن الناقد قد فسر بأن المقطع يحمل منازع الشاعر ومواقفه الناجمة عن انصعاقه بواقع المدينة وهو القادم من الريف حيث الحب حلم عذري وهذه قراءة تندرج ضمن المناهج السياقية التي تعنى بالتاريخ وحياة المؤلف.

---

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص122 وما بعدها.

[2] – حيدر توفيق بيضون: المرجع السابق، ص59.

ولم يخرج توفيق بيضون عن منهج إيليا الحاوي في تأويله للمعنى، فقد اعتمد المنهج الاجتماعي التاريخي هو الآخر، فالمتعة الجمالية عند كل من الناقدين جاءت وفق الذوق العربي السائد الذي لم يهضم بعد نظرية جمالية التلقي، ويتجلى من خلال هذه القراءات التقارب بين المدرستين العربية واليونانية، حيث أولت كل منهما أهمية للعلاقة بين النص والمؤلف، والاعتماد على الذوق الفني والحس الجمالي واستلهام البيئة والعصر في استكناه المعاني وكشف الغوامض، ومن الصعوبة بمكان أن يعثر الدارس على ما يشير إلى تبني نظرية جمالية التلقي والانتقال إلى المفهوم الجديد الذي يعتمد النزعة الإنسانية للأدب ويولي أهمية للقارئ.

إن نصوص السياب الحداثية لها قابلية لكي تفهم على وجوه متعددة، نظرا لقيمتها الأدبية، ونظرا للانزياحات الوافرة التي تشكل جل معانيها، ولهذا فإن تقارب الأفق في شرح الناقدين كان بسبب الاعتماد على التقنيات الكلاسيكية والمناهج السياقية القديمة أساسا والابتعاد عن الدراسات التي تؤسس وتمكن للقارئ.

وقد يرجع الاختلاف في الشرح والتأويل إلى طبيعة النص وقيمته الأدبية من ناحية، أو إلى اختلاف القرائح والأفهام، وقد اختلف القدماء كثيرا في شرح الدواوين الشعرية وأولوها بطرق مختلفة ونزعوا في تفسيرها منازع شتى حتى لنجد شروحا كثيرة لديوان واحد (وتمثل هذه الشروح على الدواوين الشعرية المختلفة صورة بسيطة من صور نظرية التلقي التي عرفتها الثقافة العربية في جانبها التطبيقي، مع التأكيد على أن العلماء العرب القدماء لم يكونوا على وعي بالنظرية، فإن لم يعرفوها أو يصرحوا بها أو ينظروا إليها بوضوح، فإنهم ربما مارسوها دون وعي أو معرفة منهجية، ولم تكن ممارستهم لها على الصورة نفسها التي نجدها اليوم في النقد العربي الحديث، بل في شكل أميل إلى البساطة، تتمثل في تعدد المعاني التي تدور حول نص ما، لكنه في الغالب لم يكن مصحوبا باعتراف كل شارح بالرأي الذي توصل إليه الشارح الذي سبقه، وهذه نقطة اختلاف جوهري بين نقدنا القديم والنقد الذي انطلقت منه نظرية التلقي)[1].

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص156.

ومن هذه المقولة للناقدة فاطمة البريكي يمكن التأكيد بأن النقاد العرب المحدثين في معظمهم ظلوا متمسكين بالتراث بالاستناد إلى ما يصدر عنهم من دراسات لا تعدو مضمون ما ذكرته الناقدة فاطمة البريكي.

ويقول السياب في مقطع آخر من نفس النص:

الحارس المكدود يعبر، والبغايا متعبات،

النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين،

وعلى الشفاه أو الجبين

تترنح البسمات والأصباغ ثكلى، باكيات،

متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات،

وكأن عارية الصدور

أوصال جندي قتيل كللوها بالزهور،

وكأنها درج إلى الشهوات، تزحمه الثغور

حتى يهدم أو يكاد. سوى بقايا من صخور[1].

قراءة إيليا الحاوي:

يرى أن هذا الوصف هو وصف رومانسي يقوم على التشبيه ونسبة الأحوال النفسية للمظاهر الحسية، ويتخذ هذا الوصف عند السياب بعدا إنسانيا يتمثل في مقارنة حاضر أولئك البغايا وحالة البراءة الأولى التي كن عليها، حيث استحالت تلك الطفلة الزاهية اللعوب التي تفرح بالطبيعة والزهر والضوء إلى امرأة تبيع الشر وتمتهن اللذة الفاجرة، وقد غدا جمالها الطبيعي القديم جيفة منكرة، وهي تتشح بطلاء فاسق مبهرج، وإذا كان الحنين إلى الطفولة أحد الموضوعات الأثيرة لدى الرومانسيين، فإن فكرة البراءة

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص512.

والخطيئة تسطع في هذا المقطع فكأن الإنسان الأول لم يتلوث بالخطيئة وإنما هي وليدة الحضارة التي حولت هبات الطبيعة إلى غير ما خلقت له، فهي قد أحالت زهرة البراءة إلى زهرة سامة، ومن أهداب الطفلة البريئة تخرج امرأة مراوغة يفترسها الشبق افتراسا، يتفجر الشاعر وهو يرى هذا التبدل، إذ كيف يخرج الشر من إهاب الخير؟ أو كيف يغرس المرء غرسة الخير، فتعطي ثمارا شريرة؟ فالسياب لا يزال يبكي العواطف والبراءة ويحن إلى نعيم الطهارة، وهو يسيء الظن بهذا الزمن الذي ينفث سمه الشرير الخفي، لقد أصبح للبؤس مظهر اللذة، وأمست العاطفة شهوة عمياء[1].

تعليق نقدي على القراءة السابقة:

يبقى إيليا الحاوي يتبع نمطا واحدا من القراءة ويفسر النصوص من بعد أكاديمي اجتماعي وأخلاقي، ويقرأ المعاني من منطلقات منهجاوية رومانسية أو نفسية أو كلاسيكية أو غيرها من المناهج السائدة، فهو لا ينفذ إلى النص الخلفي، ولا يتعدى حدود النص الأمامي محاولا تشريحه وتفسيره. وهذا المستوى الذي توقف عنده إيليا الحاوي في قراءته للسياب قد يكون مبررا لأن قراءة بعض النقاد لشعره رأوا بأن إبداع السياب لم يصل به إلى التخلص التام من سلطة الذاكرة والمحاكاة (وفوق هذا بدأ السياب ما نجده عند الشعراء الجدد "المتطرفين" من اختراق لجدار الذاكرة في اتجاه الخلق، وبحث عن ينابيع لغوية عذراء، لكن هذا يتجلى في عدد قليل من قصائده كالنهر والموت وشناشيل ابنة الجلبي مثلا، وقد توقف عند البداية ولم يتخلص من سلطان ذاكرته، ولم يبلغ ما يسميه "جاك دريدا" "قلق اللغة" هذا القلق الذي يهز البنية الداخلية أو البنية التحتية للغة – إن صح أن نستعير للغة هذا التعبير السوسيولوجي– ومنطقها الخاص، هكذا بقي السياب، في معظم قصائده ضمن التراكيب والصيغ التقليدية...)[2].

يشكل هذا المقطع –حقا– نوعا من صدمة الحضارة فالمظاهر التي يتحدث عنها السياب تمثل زعزعة لمبادئ كبرى كانت راسخة أو بالأحرى نسفا لها، فالشاعر مشدوه

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص127، 128.

[2] – خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م، ص138.

أمام هذه المشاهد التي يرى فيها انهيارا أخلاقيا ودمارا إنسانيا كبيرا، وهو بصفته ابن الريف لا يحتمل هذا النوع من الحياة، فهو يرى عالما آخر، عالما للشيطان يحول فيه كل خير إلى شر، يطمس البراءة والنقاء ويعكر أجواء الحياة السعيدة للبشرية، وإذا كان السياب يجمع هذه الأوصاف في هذا القالب الشعري الجديد، إلا أنه لم يخلخل بنية الفكر في الشعر العربي ولم يبلغ به مستوى الشعر الغربي، ولكنه وقف على عتبة التحول وكأنه يطرق بوابة أخرى لا عهد للشعر العربي بها، فهو يريد أن يحدث ثقبا واسعا في الجدار الحائل بين الفكر البدوي البسيط وبين آفاق الفكر الغربي المتطور، إلا أن الفرق بين مستوى الحياتين لا يمكنه من تجاوز الواقع المفروض (إلا أن السياب استطاع، وإن لم يخلخل البنية الداخلية التي تمس بنية الفكر، أن يمتص البنى القديمة)[1].

من قراءة إيليا الحاوي أو غيره من قراء السياب السابقين يبدو أن سؤال التلقي لم يطرح بعد في أذهانهم لهذا لا يلحظ أي انقلاب في التحليل يكشف عن علاقات أخرى في نصوص السياب، بل ظل الفكر النقدي على وتيرته القديمة ولم يتخل عن وسائله التقليدية، ولا غرابة في ذلك لأن التلقي في الأدب الغربي نشأ عن حوار عميق مع تلك المناهج السائدة لديهم بعد الحرب العالمية الثانية.

3.قصيدة "حفار القبور":

قراءة ياسين النصير:

يتركز موضوع هذه القصيدة حول مصير كائن مفرد معزول ولعل السياب قد كتبها بعد اطلاع واسع على تقنية القصيدة الدرامية الطويلة وخاصة عند إليوت، وهي تجسد اغترابا من نوع متماسك، ويشكل استمرار توافد الموتى للحفار مصدرا للنقود والخمر، وهو لا ينتمي إلى البشر القاتلين والمقتولين إنه عراب الموتى، وبالتالي فإن الحفار ليس رمزا للشر كما أشار إلى ذلك إحسان عباس، إنما هو رمز لآلام الجماهير المعزولة والمعطلة

[1] – خالدة سعيد: المرجع السابق، ص 138.

التي ليس في يدها صنع السلام أو الحرب، ويحدد ياسين النصير ثلاثة مستويات للقصيدة:

أ. المافوق: وهو العالم الكائن ما بعد وعي الفرد أي الواقع الخارج عنا، وهذا العالم هو الفاعل والمهيمن القادر على فعل الأحداث في الأسفل، وهو المتحكم بمصائر الناس والمستنجد به في الشدة، وقد وظفه السياب كطاقة لامتناهية للتحكم والهيمنة والفعل ويعيش البشر جميعا تحت وطأته الساحقة.

ب. القبر: وهو المكان الواقعي الرامز إلى نهاية الحياة، وانغلاقه يعني الأبدية "الماتحت" وانفتاحه يعني علاقته " بالمافوق"، وهو النافذة إلى " الماتحت"، فهو المضاد الخارجي لعالم " المافوق"، لذلك فإن القصيدة تحمل بعدي الموت والحياة.

ج.**الحفار:**- إنسان مغترب بعمله مملوء رغبة في الحياة، والحفار والقبر كلاهما جائع فالحفار جائع إلى النقود والخمر والحياة الرغيدة، والقبر جائع إلى جثث الموتى، ويظل الحفار مشدودا بين عالمي " المافوق والماتحت".

والقصيدة تشكل وحدة عضوية بين مستوياتها الثلاثة، والقارئ يجد القصيدة ذات بنية مركبة داخليا ويتماس القارئ أثناء القراءة مع المستويات الثلاثة في آن واحد.

وينتقي ياسين النصير من القصيدة الأسطر الشعرية التي تمثل كل مستوى:

أ- المستوى الأول: المافوق:

- ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب. على القبور
- والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور،

كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفة ظلماء فيه

- والجو يملؤه النعيب..

فتردد الصحراء، في يأس وإعوال رتيب،

أصداءه المتلاشيات،

فكأن ديدان القبور

فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق

وكأنما أزف النشور

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق!

وتدفع السرب الثقيل،

يطفو ويرسب في الأصيل،

- النور ينضح من نوافذ حانة عبر الطريق،

وتكاد رائحة الخمور.

تلقي، على الضوء المشبع بالدخان وبالفتور

ظلا كألوان حيارى واهيات من حريق

ناء. تهوم، في الدجى الضافي، على وجه حزين.

- درب كأفواه اللحود

لولا التماعات الكواكب، وانعكاس من ضياء

تلقيه نافذة ووقع خطى تهاوى في عياء

يصدي له الليل العميق، وحارس تعب يعود

- هوذا المساء

يدنو، وأشباح النجوم تكاد تبدو، والطريق

خال، فلا نعش يلوح على مداه.. ولا عويل..

- وتململت قدمان، وارتفعت يد بعد انتظار

وهوت على الباب العتيق، فأرسل الخشب البليد

صوتا كإيقاع المعاول حين إدبار النهار

بين القبور الموحشات، وأطبق الصمت الثقيل،

- في زهوة الشفق الملون حيث يحترق النهار...
- في ساعة الشفق الملون كان إنسان يثور

بين الجنادل والقبور،

نفس معذبة تثور...

- في آخر الأفق البعيد، ولألأت قطرات نور

مما تبعثره المدينة وهي تبسم في فتور[1].

ب- المستوى الثاني: القبر:

- في مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود
- والقبر خاو، يفغر الفم في انتظار.. في انتظار،

ما زلت أحفره ويطمره الغبار..

تتثاءب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل

مما تعصر أعين الموتى وتنضحه الجلود..

- ... والنور منفلتا من الأهداب.. تثقله الطيوب،

قلقا كمصباح السفينة راوحته صبا لعوب،

- ... فأرسل الخشب البليد

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص60، 61.

صوتا كإيقاع المعاول حين إدبار النهار

بين القبور الموحشات. وأطبق الصمت الثقيل...

- ... ويظل يزحف كالكسوف – يحجب الألق الضئيل

عن وجهها – ظل يقيدها بحفار القبور

وتغيم أخيلة وتجلى ثم تفتح مقلتاه:

فيرى القبور،...

- ... ويرى الطريق إلى القبور

يكتظ بالأشباح زاحفة إليه على اتئاد.[1]

ج- المستوى الثالث: الحفار:

- فانجاب عن ظل طويل

يلقيه حفار القبور

- ... وفم كشق في جدار

مستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار

عند المساء.. ومقلتان تحدقان، بلا بريق

وبلا دموع، في الفضاء:

هوذا المساء

- ... وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور

فتبيد نسل العار.. تحرق، بالرجوم المهلكات،

[1] –ياسين النصير: المرجع السابق، ص61، 62.

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟..

- سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت، هذا المساء إلى غد بعض الأنام،

فابعث به قبل الظلام!

أفكلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال؟

ما زلت أسمع بالحروب، فأين أين هي الحروب؟

- أواه لو أني هناك أسد، باللحم النثير،
- لم أقرأ الكتب الضخام، وشافعي ظمأ وجوع.
- رباه، عفوك.. إن "قابيل" المكبل بالحديد

في نفسي الظلماء هب وقر يعصره الملال!

فالليل جاء، وما أزال

مستوحدا أرعى القبور وأنفض الدرب البعيد

في ساعة الشفق الملون كان إنسان يثور

بين الجنادل والقبور

نفس معذبة تثور...

أأظل أحلم بالنعوش...

- وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد،

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات.. يحلم باللقاء، وبالخمور![1].

1- المافوق: وتتمثل صورة المافوق حول الأماكن التالية:

الأصيل، العاصفات، الأشباح، الظلماء، الجو، الصحراء، القضاء، الضوء النشور، الطريق، النور، الحالة، الخمور، الدخان، الألوان، الظلال، الدجى، الأفواه الدروب، الكواكب، الليل، المساء، الجنادل، الأفق، المدينة ... وهناك أماكن أخرى كثيرة في القصيدة.

إن اتساع رقعة المافوق ينم عن اتساع مخيلة الشاعر المتجهة نحو السماء ومعظم الأماكن توحي بالظلمة والعتمة والاسوداد والإحباط، والخلفية الاجتماعية لهذه الصورة ربما تولدت من مناخ أواخر الأربعينات حيث الحروب والإحباطات السياسية، وقد اتجه السياب نحو السماء وكل ما يتصل بها فلم ير إلا الظلمة والكآبة والمجهولية والنأي، ثم اتجه نحو الأرض فلم يجد إلا صحراء ودروبا وأبوابا مقفلة وقبورا موحشة، ثم اتجه إلى نفسه فوجد الصمت والأشباح والأحلام الدامسة، كل ذلك يعكس غياب الحرية والديمقراطية والعمل وظهرت بدلا عنها الظلمة والعتمة والمجهولية والعزلة.

وتجسد أمكنة المافوق الالتباس والحيرة والقلق، فالأصيل غائب، والجو مليء بالنعيب، والأفق مشرب بضوء غريق، والألوان حيارى، والليل عميق، والكواكب نائية والصمت ثقيل، والبيت مليء بالأشباح، والمدرج ناء، والطريق خالية، والباب عتيق لا يقوى، أما الحارس فمتعب حزين، وأما الموتى فقد خرجوا يلهثون.

وكل شيء من المافوق مهيأ ليمارس فعلا مدمرا، والمافوق هو مكان للحسم، وهو صورة مقلقة، ولا إرادة تمنع المافوق من التدمير، وأزمنة المافوق ماضية مستمرة منذ بدء الخليقة وإلى ما لا نهاية، ويعني ذلك أن الحاضر مسبوق بالماضي، فالأفعال التالية: برز، فار، أزف، استيقظ، تدل على التحفز والاستعداد، أما المضارع فتشكل أفعاله حالا ملتبسة بالعتمة والتهديد والرعب: يغيم، تهب، ترعب، تردد، تلتهم، تشرب، يلهث، يطفو

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص62، 63.

ينضح، تلقى، تهوم، ويدفع الماضي الحاضر إلى الثورة والتدمير والامحاء: برزت لترعب، فارت لتلتهم وتشرب، استيقظوا يلهثون ..إلخ، وللمافوق القدرة على تدمير وانمحاء بقية الأمكنة لذلك يتجه الحفار حين يلم به خطب مناشدا الله وصانعي الحروب والسحرة ليمارسوا فعل الموت لمحو العار.

2- القبر: تتمحور صوره حول (أماكن – حالات) هي:

المقلة، القبر، الفحم، الأعين، الظلماء، الجليد، الأهداب، المصباح، المعول، النهار الصمت، الكسوف، الظل، الشفاه، الأخيلة والأشباح.

أ- والملمح الأول لهذه (الأماكن – الحالات) يظهر في كونها أنها شاملة، بعضها يخص الحفار مثل: المقلة، الفم، الأعين، الجلود، الأهداب، المعول، الشفاه، وبعضها يخص المكان الذي يحيط به: القبر، القاع، الظلماء، المصباح، الصمت، الكسوف، الظل الأخيلة، الأشباح.

وتجسد هذه (الأماكن – الحالات) الصورة المكانية للقبر وما يحيط به نفسيا واجتماعيا.

ب- أما الملمح الثاني لهذه (الأماكن – الحالات) فتتجسد في الفراغ وليس العكس: المقلة جوفاء، خاوية، القبر خاو، الفم مفغور، الظلماء متثائبة، القاع بليل، الجلود ناضجة، الأهداب منفلتة، الصباح قلق، النهار مدبر، القبر موحش، الصمت ثقيل، الكسوف، الظل مقيد، الشفاه مختلجة، الأخيلة غائمة، الأشباح زاحفة.

ج- والملمح الثالث لأمكنة القبر ويشمل الأرض والحفار معا وتمثل حالا وسطى بين الحياة والموت، فالظلماء المتثائبة آيلة للزوال بفعل الضوء، والقاع البليل آيل لليبوسة أو النقيع، والجلود الناضجة آيلة للجفاف أو الانقطاع، والأحداق المنفلتة آيلة هي الأخرى للنوم، والصباح القلق آيل للانطفاء أو للإلغاء...إلخ.

وتعكس الحالة الوسطى طبيعة التوليد والاستمرارية والانبعاث الشعري لأن الشعر لا يحيا إلا في الأماكن القلقة، فهو العنصر الذي يتفاعل مع المواد غير المحدودة.

د- والملمح الرابع (للأماكن – الحالات) ويتمثل في القبر الذي هو مركز فاعل لتحديد الرؤية إلى العالم، ثمة ترقب سماوي بشري لمن يملأ القبر، وعندما يمتلئ ويسد التراب فراغه يكون كل شيء قد انحسر بانتظار غد، غد القبر وغد الحفار، وهي جدلية مولدة لا تنتهي، وهذه الجدلية تكتسب قيمة الشعر نفسه في استمراريته وتجدده.

3- الحفار: تمثل حالاته صور مشبعة باليأس والإحباط: ظل طويل، فم كشق، صخور صم أنقاض دار، مساء، مقلتان تحدقان، ظمأ وجوع، جوانح، حروب، جوع نفس، مكبل بالحديد، ليل، ظلماء، قبور، درب بعيد، ساعة الشفق، نعوش، أنوار بعيدة، حلم باللقاء ...إلخ.

يدرك القارئ من خلال هذه الصور أن الحفار متوحد معزول، فهو مجرد مقلتين تحدقان في ظلماء القبور، يحلم بلقاء نعش، وما حوله ليس إلا: أنقاض دار، ومساء وليلا، ودروبا طويلة، وأضواء مدينة قابعة في نهاية المساء، ومصيره مهدد بالشفق، وهو أنموذج للإنسان المعزول المقهور الذي يمثل قطاعا أو جماعة جماهيرية عاجزة عن الثورة والتغيير[1].

قراءة إحسان عباس:

حفار القبور هو الرجل الجائع تنتهي حياته حين لا يموت الناس، يكره السلم، يحب الحرب، يتمنى أن يبطش الله بالناس " نسل العار" ويهلكهم بالرجوم:

يا رب .. مادام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمإ وجوع

إن لم يمت –هذا المساء إلى غد- بعض الأنام[2].

---

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص64 وما بعدها.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص546، 547.

إنه لا صنعة لحفار القبور إلا بوجود الحرب، فهو ما أن يحصل على بعض النقود حتى يندفع إلى الحانات ودور البغايا وهو فريسة لنزواته البويهمية.

وها هو ينفض يديه من تراب قبر المرأة التي كانت تهبه جسدها، ويسترد الأجر الذي دفعه لها ويحلم بلقاء آخر وخمر يشربها:

ماتت كمن ماتوا، وواراها كما وارى سواها:

واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها..[1]

إلى أن يقول:

وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد،

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد.

متعثر الخطوات.. يحلم باللقاء، وبالخمور![2].

ويعيش الحفار نهبا للشهوة الآثمة فهو في صراع حاد مع غرائزه المشبوبة ووازع الضمير:

أنا لست أحقر من سواي. وإن قسوت فلي شفيع

إني كوحش في الفلاء...

لم أقرأ الكتب الضخام وشافعي ظمأ وجوع.

أو ما ترى المتحضرين

المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع؟

إني نويت.. ويفعلون؛[3]...

---

[1] – **بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص561، 562.**

[2] – **نفسه، ص562.**

[3] – **نفسه، ص551.**

والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور؛[1].

هذا الحفار هو صورة مقابلة للمومس فهو يعيش مترددا بين عقله وغرائزه وقد كانت المومس تعيش أيضا في صراع بين المبدأ والحاجة، ثم تغلبها الشهوة على كل مبدأ، وقد ربط الشاعر بين الشخصيتين، فالحفار يهلل لقدوم ميت "ضيف جديد" والمرأة المخطئة تردد هي الأخرى نفس المقولة عندما تسمع طرقا على الباب.

ويقول إحسان عباس بأن السياب قد أسرف كثيرا في تصوير الشهوات حتى يتخيل القارئ أنه يريد أن يجعل من القصيدة متنفسا لشهواته وغرائزه المحمومة.

وقد وقع الشاعر في بعض الهنات حين جعل الحرب موضوعا للأخذ والرد إذ ليس في الوجود من يستحسن الحرب، لأن الحرب تهلك الحفار وغيره، ثم إن الموتى لا يدفنهم حفار بأجر، وهنالك روح مخربة تسكن الحفار فهو رمز للطاغية المستبد الذي يضحي بأفراد أمته من أجل أن يأكل.

وملحمة حفار القبور تهم الذين يربطون بين الأدب وعلم النفس، لأن القصيدة تشمل بعض العقد النفسية، وهذه الأنثى التي واراها الحفار هي الأنثى المظلومة التي ترمز للأمومة وقد وقعت فريسة له مرتين: حين كان يشتري جسدها بالنقود وحين يسترد نقوده منها، ويصرح الناقد بأنه قد تجنب الحديث عن البناء الهيكلي للقصيدة وركز على شخصية الحفار، كما آثر أن يأخذ القصيدة على وجهها الظاهري دون اللجوء إلى الرمز ويقول بأن السياب قد عاش في فترة نظم القصيدة مشردا يعاني الضياع في شوارع بغداد وكان يحس بأن مثله الريفية النقية قد تردت وهو يرتاد بيوت البغاء والدعارة، وهو في هذه القصيدة يتلذذ بتعذيب نفسه المتهالكة على الشهوات وتعذيب أبيه الذي حمله وزر شقائه في صورة الحفار، ويرى الناقد أن السياب قد أخفق في قصيدته في توظيف الرمز، فهو يجسم حال الفقر الذي يعانيه ويتحدث عن الدمار الحقيقي الذي يصنعه تجار الأسلحة في عالم الأثرة والاستغلال الفاحش، وقد ماتت كل مشاعر الإنسانية في الحفار، فهو

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص552.

يشعر بالمرارة حين لا يرى نعشا يلوح على المدى، ويتبرم من تلك الغربان التي تنعب من دون جدوى، ويتساءل لم يعيش المرضى الجائعون؟ ويعني ذلك أنه سوف يموت، ولذلك يتجه إلى الله متضرعا إليه أن يرأف به ويهلك نسل العار، ويتمنى أن لو عاش في تلك الأرض التي يتحدث فيها الناس عما فعلته فيها الحرب:[1].

ما زلت أسمع بالحروب. فأين أين هي الحروب؟ [2]

موازنة بين القراءتين:

الملفت في ياسين النصير أنه اعتمد في تحليله على رؤيا حداثية جدا في تحليله لنص السياب على الرغم من أن معظم نقاد الشاعر قد تذرعوا بالمذهب التاريخي مثل أعمال عيسى بلاطة وإحسان عباس وناجي علوش حتى بحوث علي البطل المقارنة وبحوث عبد الكريم حسن البنيوية وإيليا الحاوي الجمالية، كل تلك الدراسات حاولت مطابقة الشعر بواقع الحياة حتى كادت تلك الدراسات أن تنكر عملية الخلق الإبداعية في خطاب السياب الشعري[3].

لذلك فإن قراءة ياسين النصير المبنية على تحليل المستويات في هذا النص قد لا تتوافق مع نهج معظم نقاد السياب ودارسيه، فالسياب لم يكن – في نظرهم– يصوغ شعره بأسلوب يرتكز على العقل الفلسفي، بل كان ينظم شعره على وتيرة من "الصدق التعبيري"، فهو في قصيدة "حفار القبور" يكاد يترجم رؤاه الشعرية دون وضع استراتيجية مسبقة لنمو القصيدة لديه، ومع ذلك فإن جمالية الخطاب الشعري لدى السياب تقوم على آليات وخواص يتصف بها شعره ويمكن أن تتجلى في العناصر التي حددها صلاح فضل وهي:

---

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص159 وما بعدها.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص548.

[3] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص60.

أولا: تنويع المادة الشعرية من حيث المكونات اللغوية والموسيقية فتظهر بذلك المفارقات الشعرية والألوان المتعددة المجسدة لثراء التجربة التعبيرية، ويشحنها بروح الخلق ونكهة الحياة.

ثانيا: ديناميكية النص الشعري وقابليته للتشكل والتبنين، وهو يوظف عناصر السرد، والتناص، والتنظيم المقطعي.

ثالثا: اتباع العفوية في الأسطرة والترميز الشعري ويظهر ذلك في داخل النص بصورة لا تخفى على المتلقي، ويعمل على تشكيل الشفرة والنظام المجازي[1].

وربما بين نقد السياب لأدونيس قدرة الشاعر على إبداء نظرات نقدية تنطلق من رؤى الحداثة (كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور لا أكثر، ولكن: هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور، أين هذه القصيدة من "البعث والرماد" تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعا دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم يبق منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها، وليس هناك من نمو للمعنى وتطور له)[2].

فتقسيم النص إلى مستويات على أساس المافوق والماتحت والمابين توصيف فلسفي لم يكن يدور في خلد الشاعر، ولكن كان ينظم النص في تلقائية وغنى روحي وثقافة اجتماعية ودينية وتجارب شخصية، وربما يكون ياسين النصير قد توصل إلى بعض النتائج وهو يحلل تلك الألفاظ والأفعال التي أحصاها في النص ودرسها بطريقة بنيوية في استكناه المدلولات.

أما قراءة الناقد إحسان عباس للنص فإنها تركزت على المعنى المباشر الظاهر من النص، وقد انحرفت قراءته إلى الحكم على الشاعر بأنه يعبر عن نزواته وغرائزه المحمومة، وهو – في نظره– قد أسرف في تصوير الشهوات ليجد متنفسا له وهو يفضي

---

[1] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص61.

[2] – ماجد السمرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994م، ص135.

بتلك الغرائز، وهذه القراءة المعتمدة على نسبة النص إلى المؤلف هي إيقاف للنص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا، وهي إغلاق للكتابة كما يقول بارث[1].

وخلاصة دراسته للنص أن القصيدة تصور تجربة خاصة عاشها السياب حين كان يعيش مشردا يعاني الضياع في شوارع بغداد وقد فقد مثله الريفية النقية.

كل قراءة لا تتجاوز حرفية المعنى قد تكون مسيئة للنص أكثر مما تخدمه (إن عملية الشرح لا تقتصر على شرح ما في البيت أو النص من معنى، بل تساعد على استثارة المتلقي وإمتاعه روحيا وعقليا، وتهيئته لتقبل شكل أدبي ربما كان بينه وبين النص حاجز، فالشرح بهذا المعنى إذا يؤدي وظيفتين على الأقل وهما:

1- وظيفة تفسيرية تتعلق بدلالة النص الظاهرة والباطنة، وتسهم في مجال النقد الأدبي.

2- ووظيفة جمالية تتعلق بالقارئ وتسهم بالتالي في نظرية التلقي)[2].

4. قصيدة "الأسلحة والأطفال":

يقول بدر شاكر السياب:

عصافير؟ أم صبية تمرح؟

أم الماء من صخرة ينضح

ولكن على جثة دامية؟

وقبرة تصدح

ولكن على خربة بالية؟

عصافير؟!

بل صبية تمرح

---

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص171.

[2] – عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر (د.ط)، 2005، ص63.

وأعمارها في يد الطاغية؛

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد:

"**حديد عتـ...يق**

رصا...ص

حديـ...د"[1]

قراءة موسى ربابعة:

يحمل عنوان القصيدة بعدا تناقضيا، حيث أن كلمة الأسلحة تعني الدمار والقتل والاندثار ويعطف عليها الشاعر كلمة الأطفال التي ترمز للبراءة والنقاء والطهارة والصفاء، ومن هذا التناقض العكسي يهدف الشاعر إلى إبراز مدى الدمار والخراب الذي يهدد العالم.

وتظهر في النص كلمات خاصة مكتوبة بخط ثخين لتكون لها دلالة وإيحاء في كونها من الكلمات المحورية في النص وهي تعبر عن عالم القتل والموت والدمار "**حديد عتـ...يق، رصا...ص، حديـ...د**"، وهذه الطريقة الطباعية لها تأثير فاعل في إثارة القارئ لا من حيث الدلالة اللغوية وإنما من خلال التشكيل الفضائي للنص الذي يقوم على لعبة البياض والسواد، فالمراوحة بين هذين النمطين تؤسس لبلاغة جديدة تقرأ بطريقة بصرية، وتعمل على إنتاج دلالة أخرى بالإضافة إلى الدلالة المحققة من بلاغة الأسلوب، فهذه الكلمات لم تكتب دون قصد أو غاية وهي ليست زخرفة أو تنميقا، إنما هي قصدية الشاعر من أجل إثارة القارئ على المستوى البصري، فطريقة قراءتها يثير وعي القارئ، وهذه الدلالة ترفد الدلالة الأولى وتدعمها، فسمك الخط وحجمه هو نبر بصري يؤكد مقطعا أو سطرا أو وحدة معجمية أو خطية.

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص568، 569.

إذا فهذا التشكيل البصري يعد عنصرا في عمليتي الإنتاج والتلقي حين يصطدم المتلقي ويدهش بهذا النمط الجديد من الكتابة الذي هو غير مألوف لديه، ومادام غير مألوف فهو أكثر إثارة وإدهاشا لوعي المتلقي الذي يستنفر من أجل البحث عن تفسير مثل هذه الظاهرة البصرية، ومن ثمة فإن جهد المتلقي يتضاعف لوقوعه تحت تأثير الدلالة اللغوية ودلالة التشكيل البصري للنص، والشاعر عندما ينهي قصيدته بهذه العبارة فهو يهدف إلى تأكيد الحذر من الحروب والدمار والقتل، وهذا الحذر لا يكون على صعيد ذهني وانفعالي فقط وإنما على صعيد بصري أيضا وكأنه يريد أن يزرع ويرسخ هذه الكلمات في ذهن ووعي القارئ، وفي مقطع آخر من نفس النص يقول السياب:

حديد عتيق لغزو جديد

حديد .. ليندك هذا الجدار

بما خط في جانبيه الصغار

وما استودعوا من أمان كبار:

"**سلام**"

كأن السنا في الحروف

تخطى إليها ظلام الكهوف

بآمال إنسانها الأول

وما اختط من صورة في الحجارة

تحدى بها الموت: فهي انتصار

وتوق إلى العالم الأفضل؟[1]

لقد كتب الشاعر كلمة "سلام" بخط سميك وهي تقابل العبارة المكررة في القصيدة "حديد عتيق .. رصاص حديد"، وهذا يوحي بأهمية السلام الذي يحلم به الصغار ويحلم به الإنسان منذ القدم، غير أن الشاعر لم يكتب كلمة "سلام" بخط سميك إلا مرة واحدة

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص572، 573.

على الرغم من أنه افتتح بها كثيرا من مقاطع النص، ويشي ذلك بأن الانتصار في عالم القصيدة ليس للسلام وإنما لصوت تاجر الحديد العتيق والرصاص الذي هو الصوت المرشح لتشييد كون جديد.

والملاحظ أن كلمة "سلام" عندما كتبت بخط سميك كتبت عبارة "حديد عتيق رصاص" بخط عادي، وهذه العملية دلالة على التنافر بين عالمين عالم الحرب والسلام وموقف الشاعر منهما، وهذا التشكيل الفيزيائي للغة يجسد دالا بصريا من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر فهي منبه بصري بالإضافة إلى كونها منبها لغويا، ولكي يستطيع القارئ التأويل فإنه يحتاج إلى جهد مضاعف حيث يصبح القارئ ليس أمام نص لغوي وإنما أمام نص تشكيلي أيضا[1].

قراءة إيليا الحاوي:

يتغنى السياب في هذه القصيدة بالطفولة التي ترمز للسلام وطيب الحياة ونعيمها، ويندد بالسلاح كرمز للشقاء والفناء. وهو في المقطع الأول يقرن الأطفال بالعصافير في لعبهم ولهوهم وكرهم وفرهم مستطلعا روعة الغد فيهم مشبها أقدامهم بالمحار وأذيالهم بالنسيم في حقل قمح، ويقوم المقطع على التواتر والتداعي وحشد التشابيه التي توحي بالخصب والخير والفرح والولادة الجديدة، بل السعادة النابعة من الألفة والبراءة:

كأني أسمع خفق القلوع

وتصخاب بحارة السندباد ...

رأى كنزه الضخم بين الضلوع

فما اختار إلاه كنزا ...وعاد**!**[2]

كان السياب قبلا يحشد في شعره الأساطير الإغريقية، وربما هي الإشارة الأولى إلى السندباد في قصائده، والسندباد يشبه عولس الإغريقي الذي طوف العالم بحثا عن

---

[1] – موسى ربابعة: المرجع السابق، ص202 وما بعدها.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص564.

السعادة وأدرك في النهاية أنها كنز لا يوجد إلا في النفس، ويشير السياب أن الأطفال هم كنز الحياة، ومن تلك الحياة التجريدية ينزل إلى واقع الحياة فيحكي حياة الوالد الذي يعود مكلولا في آخر المساء، ويلقاه طفله فينسى تعبه بما يبثه فيه من فرح وأمل، ويحكي حياة العجائز والجدات اللواتي يستعدن بهم ذكرى شبابهن، ولكن حلم الطفولة الجميل تكدره رؤى الغد إذ يبصرهم جنودا في سفينة قتال:

أتلك السفينة التي تعول

على مرفأ ناوحته الرياح؟

تلوح منها أكف الجنود

لألف كـ "جولييت" فوق الرصيف:

"وداعا وداع الذي لا يعود!"[1].

لقد تجهم الضوء الساطع الذي كان يسود القصيدة، فالطفل البريء الذي تنضح منه السعادة لسواه يصبح هو جندي الغد رسول الدمار والهلاك والموت يمضي على سفينة إلى بلد آمنة فيخيف أطفالها ويبدد شمل أبنائها، ويرى إيليا الحاوي أن القصيدة تنمو بالأحداث والقيم السياسية التي تطغى على القيم الفنية.[2]

قراءة إحسان عباس:

تمثل القصيدة صورة لحرية الإرادة الإنسانية وتعبر عن قدرة الإنسان على التغيير والثورة، وقد بنى الشاعر قصيدته على التقابل "السلام والحرب"، ويرى الناقد أن المنظر العام للقصيدة قروي الطابع، وقد انعكست صور طفولة الشاعر على النص حيث كان يلتقط المحار على ضفة النهر فيتصور أن أقدام الأطفال الأبرياء "محار يصلصل في ساقية" ويرسم أجواء تطفح بالنعومة حيث أن أكفهم المصفقة "كخفق الفراشات مر النهار عليها بفانوسه الأزرق"، ثم يرسم من أجواء الطفولة وطقوسها صورا للسعادة والطمأنينة،

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص568.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص159 وما بعدها.

وهو – في نظر الناقد– متأثر أحيانا بالشاعر الفرنسي أراغون في قصيدته "عيون إيلزا"، وبالشاعر الإنجليزي شكسبير في روايته "روميو وجولييت"، وكذلك بالشاعرة إيديث سيتويل، وبعض اللمسات من قصيدة شوقي التي يتحدث فيها عن الأطفال:

ألا حبذا صحبة المكتب وأحبب بـــأيامـه أحـــبب

ويـا حبـذا صبيـة يلعبـون رداء الحياة عليهم صبي

ويستمر الناقد في شرح القصيدة مركزا على ما ورد فيها من معان مباشرة دون الغوص في الأبعاد الفنية والنقدية للنص[1].

موازنة بين القراءات:

يمثل النص بعدا إنسانيا ونفسيا في أعماق الشاعر لذلك اتسم بالطول حيث أراد الإفضاء والتعبير عن جانب لصيق بشخصيته وهو صفاء الروح القروية وتأثرها بالدمار الشامل للحرب، فهو يصدر عن جرح لا ينكأ وإحساس حي معذب، فالقصيدة تمس جمهورا عريضا لدلالتها الإنسانية والأخلاقية والدينية، وقد تركز هم النقاد الثلاثة على هذه الأبعاد وجاءت تفسيراتهم متقاربة، وقد حاول موسى ربابعة شرح تلك الألفاظ المتقطعة والسميكة بما يلائم الهدف البارز من النص وهو "كراهية الحرب والانتصار للسلام"، والقراءة البصرية للنص من حيث حجم الخط ولعبة السواد والبياض تضيف مساحة أخرى للتأويل فالتعريف العام للفن الجميل Fine Art عند فيرون هو: "الفن مظهر الانفعال، معبرا عنه بطريقة خارجية، عن طريق تنظيم الخط والشكل واللون حينا، وعن طريق سلسلة من الحركات أو الأصوات أو الكلمات حينا آخر "[2].

ويعتقد الشاعر المعاصر أنه لا يوجد منظر طبيعي ولا توجد فكرة تخرج عن مجال الشعر فالغرض الشعري في العصر الحديث يمس كل موجود ... وقد كان نوفاليس ومالارمي يعتبران الحروف الأبجدية هي أعظم الآثار الشعرية[3].

---

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص181 وما بعدها.

[2] – جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2007م، ص246.

[3] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م، ص10، 11.

أما إيليا الحاوي فقد كانت قراءته –كالعادة– مركزة على الجانب الدلالي للغة فحسب، ويرى أن القيم السياسية قد طغت على القيم الفنية وربما كان ذلك عيبا في نص السياب من وجهة نظر الناقد (إن صلة الشعر بالسياسة ليست طارئة أو مستهجنة فالشعر وربما الشعر الحديث منه بوجه خاص مشبع بالوجدان السياسي كما يقول روزنتال إن ما نرفضه هو أن يصبح الموضوع السياسي عبئا على القصيدة، حجرا مشروخا يعكر سماءها الصافية العميقة فيدفعها إلى الصراخ والاندفاع إلى الخارج والاحتكام إلى مرجعياته)[1].

ويوجه إيليا الحاوي نقدا انفعاليا لاذعا إلى الشاعر، وقد برزت في نقده الوجهة الذاتية الحماسية اللاموضوعية من خلال بعض الألفاظ (وبعد أن اتخذ الشاعر الأطفال كرمز للبراءة والسلام وهناءة الحياة وغفلتها كان لزاما عليه أن يتخذ لها نقيضا يفجعها بنعيمها، فلم يعثر إلا على هذا التاجر البائس الذي نسب إليه كل فرية لا علم له بها ولا حقيقة لها فيه، ولنقل في ذلك أن السياب كان لا يزال متتعتعا، يغلو به الانفعال فيعمى ويزل به ويشتط، كما هو دأب الرومانسيين غالبا)[2].

وقد تخرج القراءة البصرية الفيزيائية للنص الشعري من دائرة التصور الشعري لذلك فإن القراءة الحقة تنطلق من أبعاد خاصة (إذ من الوهم الكبير أن لا نفرق بين القراءة كعلم مستقل بذاته له خصوصياته ومميزاته وبين فعل القراءة كحدث فيزيائي أو بيولوجي أو نشاط ذهني أو بصري)[3].

إن قراءة نص "الأسلحة والأطفال" قراءة فاحصة تحليلية تبين أن الحس الشعري الذي انطلقت منه هو الشعور العميق بطقوس الطفولة الجميلة التي عاشها السياب والحنين والشوق إليها، وقد عاف حياته الراهنة المليئة بالمحن والنكسات ورؤية آثار

---

[1] – علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م، ص151.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص166.

[3] – عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م، ص7.

الحرب والدمار، فالقصيدة هي استعادة لأحلام الشاعر السعيدة الماضية (إن وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا)[1].

إن وطأة الواقع على الشاعر جعلته يرجع بالذاكرة إلى تلك الطقوس الجميلة الحالمة، وهذه الرحلة الذهنية تخفف على الشاعر عبء الحياة وتجعله ينسى أو يتناسى البؤس والشقاء ويشعر بالدفء والحرارة والنور، فالقصيدة لم تخرج عن كونها استرجاعا للماضي السعيد ونسيانا للحاضر المنكود، فمن الألفاظ التالية نستشف بؤر الحلم: عصافير، محار، ساقية، حقل، السنبل، عيد، الوليد، الفراشات، فانوس، الضحكة، الصافية، ربيع، الصبا، يرقصن، أرجوحة، مقمرة، تفاحة، مزهرة، الصباح، "جولييت"، الأنجم، الضحى، سلام، التوت، الأريج، الشموس، عناقيد، نضار، الزاهية ...إلخ.

فحياة السياب كانت سلسلة من النكبات والنكسات التي زلزلته في الصميم، ولم يحقق حلمه كشاعر، يعود في هذه القصيدة ليسكت في أعماقه مرارة الآلام الدفينة، ومشاعر الأسى والحزن التي تجتاح دخيلته فتشقيه وتجعله يستروح كل نسمة للسعادة أو خفقة للفرح، وهذا الإحساس أدى به لأن يضع عالمه الخاص في حلم رومانسي هروبا من واقع أليم (فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك. كل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة ... فالبيت وحجرة النوم والعلية حيث كنا وحيدين، قدمت الإطار لحلم يقظة متصل، وحلم يستطيع الشعر وحده، خلال إبداعه أن يحققه بشكل كلي وإذا حددنا وظيفة أماكن العزلة هذه كملجأ للأحلام، فإننا نستطيع القول أن لكل منا بيتا للأحلام، بيت ذاكرة الحلم، التائه في ظل ما قبل ماضينا ... هنا نجد أنفسنا قد وصلنا إلى نقطة محورية حيث يمكن بالتبادل تفسير الأحلام بالفكر والفكر بالأحلام ...)[2].

فالشعر يحقق الأحلام والأحلام من شأنها أن تنسي الهموم، فالسياب عندما أثقلته الحياة بالمحن يلجأ في هذه القصيدة إلى بيت الحلم الخاص به، لذلك فإن الأحكام التي

---

[1] - غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م، ص44.

[2] - نفسه، ص44.

أطلقها النقاد على النص وعالجوها بطريقة ربما تكون أبعدتهم عن المعاناة الحقيقية للشاعر، وأبعدتهم أيضا عن التأويل الذي يترجم تلك الطقوس الذاتية الخاصة التي تتوارى خلف ذلك التقابل بين "السلام والحرب" كمحور للإفضاء وتداعي الألفاظ المعبرة عن "السلم" وعن "الحرب"، ربما تطرق النقاد إلى النص الأمامي بالقراءة والتحليل تاركين النص الخلفي الجديد، لذلك غابت حقيقة النص بين القراءة القائمة على المنطق الخالص تارة والقراءة القائمة على الحماس والانفعال أو القراءة القائمة على التعلق بحرفية اللغة تارة أخرى.

إن الأشياء الفنية التي ذكرها الشاعر في نصه قد لا تكون لها أية أهمية جمالية في ذاتها ما لم يبلورها الخيال والذهن والذات لاستكشاف ما توحي به من صور أو جمال (فليس للشيء الفني في ذاته أية قيمة، وهو لا يصبح موضوعا لدراسات جمالية إلا بالذهن وفيه، فهو قبل أي شيء، الذات التي تتصوره، تخلقه، تنجزه، تتأمله أو تتذكره)[1].

5.قصيدة "النهر والموت":

قراءة ياسين النصير:

ينتخب الناقد ثلاثة مقاطع من القصيدة، ثم يعلق عليها وهي:

-أ-

بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

[1] - دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ط2، 1975م، ص201.

"بويب ... يا بويب!"،

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر[1].

– ب –

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر.

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟

والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟

وهذه النجوم، هل تظل في انتظار[2].

– جـ –

أود لو عدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتي ثم أصفع القدر.

أود لو غرقت في دمي إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة. إن موتي انتصار![3].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص453.

[2] – نفسه ، ص454.

[3] – نفسه، ص456.

ويعلق الناقد على أن هذه المقاطع الثلاثة من قصيدة "النهر والموت" هي من فضليات قصائد السياب في ديوان أنشودة المطر، فهي تحمل الواقعي الرمزي والواقعي الأسطوري مكونة حلم الشاعر في البحث عن القرية المثل، القرية التي تعوض الغربة الاجتماعية والسياسية.

والمقطع الأول يحمل صورا شعرية تتمحور حول الأمكنة التالية: بويب، البرج، البحر، الجرار، الشجر، المطر، الدم، النهر.. وهذه الأماكن جنوبية، فهي جيكور قرية الشاعر، هي رموز حنينه إلى بيت جده، وملعب صباه وكل الأمكنة منداة بالماء الذي هو شريان الحياة، وهو الذي يمنح الخصب والنماء، وهو الرمز الأسطوري للزمن المستمر، ويغلب الحزن في المقطع ويقل الفرح، واقع دائم مشبع بالإحباط: ضياع البرج والجرار الناضحة، وأنين البلور، والدم المدلهم بالحنين... صورة بانورامية للحزن تعبر عن ماض مليء بالمآسي والحزن والموت البطيء، وكل الأفعال الماضية والحاضرة في المقطع تؤكد الإحباط والموت: تنضح، يذوب، يدلهم، تعبر عن الفقدان والخسران والنضوح والذوبان، أما الماضي فهو ضياع وفقدان أيضا، وكل الأمكنة السابقة كانت في الأسفل.

وفي المقطع الثاني يقول الناقد إن الشاعر يبدأ في تلمس أسباب النهوض، والرموز والأمكنة الواردة فيه تؤكد ذلك: القمر، القرار، الشجر، النهر، السحر، النجوم، وقد أعيدت ثلاثة أمكنة من المقطع السابق: القرار، الشجر، النهر، وثلاثة أمكنة جديدة: القمر السحر، النجوم، ومن يريد النهوض لا يلقي كل ما سبق ولا يأتي بكل شيء جديد إذ لا بد من الموازنة.

وتبين الأمكنة الثلاثة الجديدة فاعلية النهوض وهي في العلو، بينما كانت أمكنة المقطع السابق في الأسفل حيث الإحباط، فالمقطع الثاني بداية النهوض، ومحاولة النهوض هذه لم تخل من صور الحزن السابقة حيث بقيت الدموع وبقي الندم وبقي الأنين، وإلى جانبها انبثقت صور جديدة هي الخوض والإرادة والانتظار، وقد حشد في

المقطع أربعة أفعال مضارعة تدل على أن الشاعر بدأ ينهض وهي: أود، أخوض، أتبع أسمع، وكلها تحمل أمرا ذاتيا ورغبة دفينة في التحرر من الإحباط.

وفي المقطع "ج" ينهض الشاعر من موته ويحقق الانتصار ويتمحور هذا الحس في الرموز التالية: قبضتي، الدم، القرار، الحياة، الموت، ويوازن الشاعر في المقطع بين متناقضين الحياة والموت، الأسفل والأعلى، ولفظة "قبضتي" تصميم أكيد على الحياة وبلوغ الغاية، والأفعال المضارعة كلها تعبر عن الإرادة والقوة والتصميم والتحفز: أود أعضد، أشد، أصنع، أبعث، إنه عزم على تحويل الموت إلى انتصار والحزن إلى فرح والعدم إلى نشور، أما الأفعال الماضية فقد أكدت الإصرار، إصرار الأنا على النهوض: عدوت، غرقت، وتبدو غاية السياب في المقطع هي معاضدة الكادحين المكافحين والموت من أجلهم هو انتصار.

ويخلص الناقد إلى أن تعامل السياب مع القرية يمكن إيجازه في قرية الشاعر جيكور التي هي أمه وملاذه بعد الغربة، هي وطن الأحلام والحكايات والصبا، هي الزرع والخضرة والمياه، وهو حين يؤكد هوية القرية يعني ضمنيا رفضه للمدينة الحديد والقلاع السود، ويوظف السياب الحس الثوري في التغيير: الماء، الدم، الموت، البعث[1].

قراءة خالدة سعيد:

وتورد نص النهر والموت كاملا دون انتقاء وتدرسه دراسة بنيوية إحصائية، فترى أن أول ما يلفت القارئ هو تكرار لفظة بويب التي تكررت تسع مرات فضلا عن كلمة النهر، وهي ترد في النص كنوع من اللازمة أو العنصر المميز الذي يطبع الكلام بطابعه، وترد لفظة بويب في مطالع المقاطع وفي داخلها وفي نهاياتها، ومن ثمة تتغير اللهجة أو الدلالة ويحدث نوع من الانعطاف في المسار، وتكرار لفظة بويب عبر صيغة النداء يوحي بجو طقوسي، وتأتي القصيدة بصيغة الخطاب الموجه إلى بويب، ينادى النهر عشر مرات، وترد كاف المخاطبة التي تعود على النهر عشر مرات، لكنها

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص153 وما بعدها.

محصورة بين الأبيات "1-34"، تسع منها ترد في الأبيات "11-34"، وفي هذا المقطع يرد ضمير المتكلم فاعلا ثماني عشرة مرة مقابل إحدى عشرة مرة في ما تبقى من القصيدة، ويستنتج من ذلك أن الأبيات "11-34" ستكون مسرحا للعلاقة بين النهر والمتكلم.

أما الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات، فترى الناقدة أن الطابع الغالب على كلمات النص هو الماء، وهناك ثلاث وأربعون إشارة إلى الماء موزعة على العنوان والمقاطع بحسب أجوائها ودلالاتها، وتوزع الناقدة كلمات القصيدة في ثلاثة حقول وتحصرها في حقلين: الطبيعة والماء/ والإنسان، إذ أن كثيرا من الإشارات المائية تدخل في حقل الطبيعة، كالمطر، النهر، الجزر، البحر، السمك، الماء، ونسبة الكلمات المائية المنتمية إلى الطبيعة 54/42 أي بنسبة 9/7 وبالمقابل هناك 58 إشارة إلى الإنسان، وعدد كبير من الكلمات التي تشير إلى الإنسان تنتمي في الوقت نفسه إلى الماء مثل "غرقت، أغرق، أخوض".

ونقاط الانعطاف كما يحددها ورود اسم بويب هي كما يلي: المقطع المؤلف من الأبيات "1-10" خمس عشرة كلمة تنتمي إلى الماء: "بويب، قرارة البحر، الماء، الجرار، تنضح، المطر، يذوب، نهر..."، وهناك اثنتا عشرة كلمة لا تنتمي قاموسا إلى الماء لكنها مرتبطة به فهي إما وصف له "الحزين" أو مستعارة له "بلورها" أو غارقة فيه "أجراس برج" أو مناظرة له وموافقة "الغروب في الشجر" أو متحركة نحوه " فيدلهم في دمي حنين/ إليك ..."، وتتمثل الطبيعة بخمس عشرة كلمة يحتل الماء منها ثلاث عشرة كلمة.

أما الإنسان فيمثل ابتداء من البيت "8" ثلاث كلمات "دمي، حنين، وفاعل فعل النداء المقدر". ويمكن أن نلحق الكلمات التالية بعالم الإنسان: الأجراس والبرج والجرار على اعتبار أنها صنيع إنساني.

وفي المقطع المؤلف من الأبيات "11-34" توجد إحدى وثلاثون كلمة تنتمي إلى الطبيعة، بينهما إحدى وعشرون كلمة خاصة بالماء ولا سيما النهر، ويشار إلى حضور الإنسان المتزايد بعشرين كلمة.

وفي الأبيات "35-51" يتراجع حضور الطبيعة إلى ثماني كلمات ويتراجع حضور الماء إلى ست كلمات "من أصل ست وستين كلمة أي بنسبة 11/1"، ويقفز حضور الإنسان إلى خمس وثلاثين كلمة أي ما يفوق النصف.

ويظهر في المقطع عنصر جديد وهو عنصر الزمن المحدد المرتبط بالإنسان أي الزمن التاريخي "عشرون قد مضين/ واليوم حين"، أما كلمة عام التي وردت في البيت "12" فلا تشير إلى زمن تاريخي إنما إلى دورة الفصول. وينتهي المقطع دون ذكر اللازمة "بويب" ودون ذكر للماء أو الطبيعة أو أي حقل آخر غير الحقل الإنساني.

وتضع الناقدة الجدول التالي الذي يوضح توزع الكلمات:

مقاطع النص	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
المقطع الأول (01-10)	33	15	15	3
المقطع الثاني (11-34)	72	31	21	20
المقطع الثالث (35-50)	45	8	6	31
المقطع الأخير	4	0	0	4

فالقصيدة تتحرك بين قطبين، بين سيادة الماء "10-11"، وسيادة الإنسان "51"، فهي تخرج من سديم مائي، ومن هذا السديم يتحرك ضمير المتكلم معلنا ولادة الإنسان. وتستمر الناقدة في إبراز هندسة القصيدة فتنتقل إلى دراسة الأفعال والمجال الذي تتم فيه ثم تبحث في أنواع العلاقات في البنية الخارجية لتفسير البنى الداخلية، وترسم شكلا تخطيطيا هندسيا يبين مسار القصيدة وجدولا يبين علاقة التوازي بين النهر والموت وتواصل الناقدة تشريح القصيدة لتصل في كل مرة إلى نتيجة كانت مستكنة خلف جدار النص[1].

[1] – خالدة سعيد: المرجع السابق، ص141 وما بعدها.

موازنة بين القراءتين:

ربما كان النص من أغنى النصوص وأثراها لما يتسم به من استعارات وانزياحات لفظية متعددة، بالإضافة إلى عنصر الغياب الذي طغى بشكل بارز، (ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته)[1].

والملاحظ في القراءتين السابقتين أن كل ناقد أخذ بوجهة نظره في تفسير النص فياسين النصير بانتخابه للأسطر المضيئة في النص قدم إضاءات جديدة تختلف عما قدمته خالدة سعيد في قراءتها البنيوية للنص، حيث استطاع أن يدرك أن القرية هي المسيطر الرئيسي على وعي الشاعر، واستطاع أن يدرك أيضا أن العنصر المهيمن هو الماء الذي هو شريان الحياة، كما أشار إلى ظاهرتي الإحباط والحزن في النص وقد ربط ذلك بحياة الشاعر الماضية الأليمة ودلل على ذلك بألفاظ تعبر عن الأسفل، ثم ينهض الشاعر من جديد ويرفض الموت والاندثار، وقد أشار الناقد إلى كل الرموز المعبرة عن ذلك.

أما خالدة سعيد فقد قرأت النص من زاوية بنيوية، ولكل ناقد تجربته وخبرته وأفقه للكشف عن مستويات النص المتعددة (وبوسعنا أن نضيف اليوم بمصطلحاتنا المحدثة، أن هذه المستويات تختلف طبقا لمدى اتساع "أفق التلقي" أو "الانتظار" أي بمدى تراكم الخبرتين المعرفية والجمالية لدى القارئ ومدى قدراته على استيعابه وفك شفراته المتشابكة)[2].

إن هذا النص منفتح على قراءات متعددة وهو قابل للتأويل ويرجع ذلك إلى الفجوات والفراغات التي تخللته بالإضافة إلى احتوائه على الصور المجازية بصورة مكثفة فضلا عما اشتمل عليه من مواطن للغياب وليس بالضرورة أن تكون تلك التأويلات

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص85.

[2] – صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1997م، ص30.

مقبولة تماما أو قابلة للإقناع (وما ينطبق على النص القرآني "المغلق" – بنوع من الحيطة– ينطبق على كل النصوص، فهي قابلة للتأويلات المفتوحة منها والمغلقة، غير أن النصوص المفتوحة تسمح بالتأويل أكثر، لكن أحيانا يكون التأويل غير قابل للإقناع، وأحيانا إذا سألنا صاحب النص سيجيب بالنفي وقد لا يقبل بعض التأويل... ولكني أقول إنه يصعب أن يحصل التأويل المقبول لأنه يحصل أن تتداخل أشياء بين قصدية الكاتب وقصدية القارئ، فهنا تكمن الصعوبة)[1].

وتركز خالدة سعيد على النص وقراءته قراءة بنيوية وتشريحية مما أتاح لها أن تكشف عن خاماته العميقة وأنساقه الداخلية بطريقة أقرب للمنطق والعلم (وهذا يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي الذي يبرز أمامنا كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي حيث يعطي مجالا تاما للتركيز على النص، وفي نفس الوقت يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ، ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحول القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له، وكما قال دي مان – فيما نقلناه أعلاه – "إنه يركز على اعتماد التفسير اعتمادا مطلقا على النص مثلما يعتمد النص اعتمادا مطلقا على التفسير" وبذلك نعطي القارئ ونعطي النص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين الوحيدين اللذين التزما بالحضور في التجربة الأدبية وما عداهما فهو غياب يعتمد على وجودهما كي يمكن إحضاره)[2].

وينبغي للقارئ لكي يفض أقفال النص ويلج إلى مساربه الخفية والعميقة أن يستحضر تجاربه ويعد نفسه لرحلة شاقة مع النص كي تكون قراءته إبداعا ثانيا للنص لأن النص لا يكشف عن نفسه بسهولة (إن القصيدة تتمنع على القارئ فلا تبوح له بمكنوناتها دفعة واحدة لأنها مبنية على قاعدة "التحفظ" فهي تحاول أن تختبئ خلف نقابها ولا تكشف عن مفاتنها إلا على مراحل ليزداد إغراؤها وتتكرس فاعليتها وجاذبيتها، ومن هنا فإن القارئ قد يخفق في الوصول إلى دلالاتها أو هتك أسرارها إلا بعد جهد مضن

---

[1] – صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002م، ص166.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص85.

يدأب فيه على ترويضها وكبح جماح تمردها، ففي القراءة الأولى قد يلمح مفتنا من مفاتنها وهو أبرز ما يلفت انتباهه وقد ينبهه هذا الملمح إلى فكرة كانت راقدة في خاطره أو يستدعي عنده فنا أو لوحة زيتية أو قولا مأثورا أو منظرا رآه، وهكذا تثير – عنده – كل خاصية أمورا كانت دفينة في نفسه أو أفكارا كانت غائبة عنه، ويظل يعاود القراءة مرة بعد مرة إلى أن تستوي القصيدة بين يديه، وتتحدد اتجاهاتها)[1].

إلا أنه في كثير من الأحيان لا ينبغي للدارس أن يوغل في علمنة النص إلى درجة تغيب معها شعريته وجماليته فيصبح خطوطا هندسية ومعادلات رياضية بعيدة عن طبيعة الشعر، وربما وقعت خالدة سعيد في شيء من هذا القبيل، حيث خرجت بتحديداتها العلمية عن مسار القصيدة الفني التلقائي الذي لا يخضع للإحصاء حسب الحقول الدلالية ولا لتلك الجداول الرياضية التي لا تفسر النص تفسيرا يلائم طبيعته الشعرية.

إن خلاصة التجربة في قصيدة "النهر والموت" هي أن السياب يعبر عن حالة من الانسحاق النفسي الناجم عن صدام القرية بالمدينة في أعماقه، فهو يعبر عن حالة إحباط شديدة، ويعكس هذه الحالة في تلك الصور الشعرية الحزينة المؤلمة الدامية وهذه القيمة كامنة في النص والقارئ يستطيع أن يجليها عن طريق استنطاق تلك الصور (فالقيمة كامنة في العمل ولكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئ ما)[2].

6. قصيدة "العودة إلى جيكور":

يقول بدر شاكر السياب:

نزع ولا موت،

نطق ولا صوت،

طلق ولا ميلاد.

من يصلب الشاعر في بغداد؟

---

[1] – نخبة من أساتذة الجامعات العربية: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م، ص235.

[2] – تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، درا توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م، ص83.

من يشتري كفيه أو مقلتيه؟

من يجعل الإكليل شوكا عليه؟

جيكور يا جيكور

شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح.

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي[1].

قراءة علي جعفر العلاق:

يستنتج من هذا المقطع أن الشاعر الحديث يتمتع بيقظة جمالية عالية حيث يلجأ فيه إلى استدراج الجمهور بطرق شتى كالتلاعب بالجمل الشعرية والتنويع المرهف في القافية والتنقل بين الخبر والإنشاء، مما أتاح للقصيدة حدا عاليا في الإثارة والجدة.

ويرى الناقد أنه مقطع مكثف نام استنفر أقصى طاقات الشاعر في إحساسه باللغة والإيقاع والتقفية وبناء الجملة من أجل أن يشد القارئ ويكسر كل أثر للرتابة، فمن حيث التقفية تتوزع الأبيات "1-8" على أربعة حروف " ت،د،ه،ر" إذ يشترك كل بيتين في قافية واحدة، ولا تشذ عن هذه التقنية إلا الأبيات الثلاثة الأخيرة "9-11"، وهذه القوافي تتأرجح بين الحركة والسكون، فهو يبدأ بقافية التاء المضمومة، وينتقل بعد بيتين فقط إلى سلسلة من القوافي الساكنة، ولا يعود إلى الأبيات المتحركة إلا في آخر المقطع.

كما أن الشاعر قد نوع في طول الأسطر، والأسطر "4-6" أكثر طولا من غيرها، أما الأسطر الباقية فتكاد تكون متساوية، ولكي يكسر الرتابة فيها بسبب التساوي يلجأ إلى تنويع بارع في التفعيلة الأخيرة من كل بيتين يشتركان بقافية واحدة حيث جاءت التفعيلات على الترتيب بالشكل التالي: فعل، فعلان، فاعلان، فعلان، فعل، فاعلان، فعل، مما يجعل القارئ يحس وكأن هذه الأبيات تتفاوت في الطول والإيقاع.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص424.

وقد نوع الشاعر في الجمل أيضا فتعزز المقطع بالحيوية والتموج النفسي والإيقاعي، حيث استهل المقطع بثلاثة أسطر تبدأ كلها بجمل اسمية وتقوم كل جملة على التضاد، وقبل شعور القارئ بثبات النسق في هذه الجمل يتحول إلى ثلاثة أسطر جديدة بصيغة الاستفهام، ولكي لا تنقطع الأسطر عن الأسطر السابقة يجعل البيت الأول منها مرتبطا بوشيجة القافية "د".

ويلاحظ أن الأسطر السابقة مستقلة ولا تتعلق ببعضها بعضا ترتيبا ودلالة، فكل سطر وحدة تركيبية مكتفية بنفسها، وغرام الشاعر بالتنويع والتجديد يخرج في الأسطر "8-11" على النسق السابق، فالسطر لا يكتفي بذاته، بل يرتبط كل بيتين ببعضهما بعضا على المستوى التركيبي والدلالي معا:

شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح.

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي[1].

قراءة إيليا الحاوي:

يفسر الناقد المقطع السابق بقوله إن السياب قد قال إن المسيح يظل ليس يموت، أو يحيا، ثمة نزع لا يعقبه موت، ربما يحيا الإنسان وكأنه يحيا الموت، وقد ساوى الشاعر بين الحياة والموت حين غابت المحبة والكرامة الإنسانية والتواصل الوجداني، لأن الإنسان يأنس بالوجود حين يتقاسم الحياة بإخلاص مع الآخرين، فإذا اعتزل الإنسان غيره تدهور وصار أعزل، وحينذاك أحس الشاعر بالوحدة والوحشة والعوز إلى سماع صوت بشري، فالعيون والملامح تنطق بالوحشة والألم لكنها تتكلم دون صوت، وهناك شيء يتمخض في الغيب إنها معاناة الولادة فيعود إلى المسيح وهو في أورشاليم بغداد، إنه مصلوب صلب الفراغ والعبث والوحدة، يدميه إكليل الشوك الذي وضعوه على جبينه، جراحه تأكلها

[1] – علي جعفر العلاق: المرجع السابق، ص78 وما بعدها.

الطيور ويولم النمل ولائمه فيها، إن المسيح يرافق الشاعر ويرافق معظم شعراء المعاصر، لأن الشاعر رسول الكلمة التي لا تأخذ بالعنف وإنما تعمل على التغيير من الداخل باللين والتعاطف، والشاعر لا يحمل السيف لأنه خارج عن تجاربه، فالشاعر كالمسيح واعظ ومبشر بملكوت الروح، لا يملك فلسا ولا يحمل سيفا فهو كما قال عن نفسه (للثعالب أوجار، ولطيور السماء أوكار، أما ابن الإنسان، فليس له مكان يسند إليه رأسه)[1]، ذاك المسيح هو الشاعر يتوق كلاهما إلى الإنسان المطلق الذي لا يتكرس إلا للحقيقة، وقد انتصر المسيح في النهاية، كذلك فإن الشاعر له أمل الخلاص والنصر[2].

قراءة ياسين النصير:

يرى الناقد أن الشاعر قد حدد مكان حصاره وهو بغداد المدينة، فهو محبط يعيش بين الموت والحياة، إن المدينة بالنسبة للشاعر القروي سجن كبير، وترتسم القرية في مخيلته فتمثل الحرية والأمل والسعة، وحشدت صور المقطع حالة القلق: نزع ولا موت/ نطق ولا صوت/ طلق ولا ميلاد...، فالمدينة في عرف السياب رديف للعقم الفكري والإنساني، وصنو للقتل والقيد، وتصبح القرية في نظره مضادا لكل الإحباطات[3].

موازنة بين القراءات:

إن مفهوم نظرية القراءة أو جمالية التلقي هو معرفة كيف يتعامل ناقد معين مع نص معين؟ ومن خلال الآراء النقدية السابقة يبدو أن جعفر العلاق قد تنبه إلى بعض الأدوات الفنية التي استعملها الشاعر لإثارة القارئ واستدراج الجمهور، كالتلاعب بالجمل، والتنويع في القافية، والتنقل بين الخبر والإنشاء، وحاول الناقد أن يرصد بدقة تقنيات الجانب الهيكلي للنص لينفذ إلى أسراره الفنية وهذه العناصر قد أتاحت لنص السياب لأن يكون محاورا للقارئ ويكون القارئ عنصرا فاعلا في محاورة النص ليوحي له بالمعاني المتعددة (وقد اضطلعت فيما بعد نظرية القراءة وجمالية الاستقبال أو التلقي بالدور المهم

---

[1] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: المصدر السابق، إنجيل متى، 8: (20 – 21)، ص1896.

[2] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص20 وما بعدها.

[3] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص141.

في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية المتمثلة في "تعدد المعاني" الناجم عن عدم إحالة النص على مرجع معين، ويكون النص وفق ما سبق محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته)[1].

أما إيليا الحاوي فقد نظر إلى نص السياب من زاوية أخرى حيث انصبت قراءته على الجانب الفكري الإنساني لذلك راح يبحث عن مفاهيم المعنى من خلال ما توحي به العبارة الشعرية من منظوره الخاص، ولم يخرج بقراءته عن سياق النص، وقد يرجع ذلك إلى كون النص يبرمج كيفية تلقيه بنفسه أو لأن الناقد نفسه كان يرصد الدلالة الظاهرة من اللفظ دون الغوص في تفكيك الرموز والشفرات للكشف عن الأبعاد المستكنة في البنى التحتية للنص، إذ ربما يشير النص إلى شيء آخر غير الذي يفصح عنه (ولقد يشير النص في أحيان كثيرة إلى شيء آخر غير ما يظهره أو غير ما يظهر أنه يعنيه، وهناك يتوجب على الطرف المتلقي أن يفك ألغاز اللغة الرمزية، ولكي يبلغ مراده هذا لا بد له أن يأخذ بعين الاعتبار انتقال النص من السرد المباشر إلى الإيحاء أو التشبيه أو التمثيل)[2].

أما ياسين النصير فقد رصد حالة معينة يعيشها الشاعر تتمثل في ذلك الإحباط الشديد الذي يعانيه في سجن المدينة وهو يتوق إلى الحرية المتمثلة في سعة القرية.

7. قصيدة "المسيح بعد الصلب":

قال بدر شاكر السياب:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص199.

[2] – حسن مصطفى سحلول: المرجع السابق، ص61.

لم تمتني. وأنصت: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينه

مثل حبل يشد السفينة

وهي تهوي إلى القاع. كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى، في سماء الشتاء الحزينه.

ثم تغفو، على ما تحس، المدينه.

حينما يزهر التوت والبرتقال،

حين تمتد "جيكور" حتى حدود الخيال،

حين تخضر عشبا يغني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها،

حين يخضر حتى دجاها،

يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.

قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نور،

قلبي الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،

قلبي الماء، قلبي هو السنبل

موته البعث: يحيا بمن يأكل.

في العجين الذي يستدير

ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياه

مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله.

كنت بدءا وفي البدء كان الفقير.

مت، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،

كم حياة سأحيا: ففي كل حفره

صرت مستقبلا، صرت بذره،

صرت جيلا من الناس: في كل قلب دمي

قطرة منه أو بعض قطره

هكذا عدت، فاصفر لما رآني يهوذا...

فقد كنت سره.

كأن ظلا، قد اسود، مني، وتمثال فكره

جمدت فيه واستلت الروح منها،

خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه...

"عيناه صخره

راح فيها يواري عن الناس قبره"

خاف من دفئها، من محال عليه، فخبر عنها.

أنت! أم ذاك ظلي قد ابيض وارفض نورا؟

أنت من عالم الموت تسعى! هو الموت مره.

هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان زورا؟"

ذاك ما ظن لما رآني، وقالته نظره.

قدم تعدو، قدم، قدم

القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم.

أترى جاءوا؟ من غيرهم؟

قدم.. قدم. قدم

ألقيت الصخرة على صدري،

أوما صلبوني أمس؟.. فها أنا في قبري.

فليأتوا، إني في قبري.

من يدري أني...؟ من يدري؟

ورفاق يهوذا؟! من سيصدق ما زعموا؟

قدم.. قدم.

ها أنا الآن عريان في قبري المظلم:

كنت بالأمس ألتف كالظن، كالبرعم،

تحت أكفاني الثلج، يخضل زهر الدم،

كنت كالظل بين الدجى والنهار

ثم فجرت نفسي كنوزا فعريتها كالثمار.

حين فصلت جيبي قماطا وكمي دثار،

حين دفأت يوما بلحمي عظام الصغار،

حين عريت جرحي، وضمدت جرحا سواه،

حطم السور بيني وبين الإله.

فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي

فاجأوا كل ما ليس موتا وإن كان في مقبره

فاجأوني كما فاجأ النخلة المثمره

سرب جوعى من الطير في قرية مقفره.

أعين البندقيات يأكلن دربي،

شُرَّع تحلم النار فيها بصلبي،

إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي

من ضياء السماوات، من ذكريات وحب

تحمل العبء عني فيندى صليبي، فما أصغره

ذلك الموت، موتي، وما أكبره!

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينه

كدت لا أعرف السهل والسور والمقبره:

كان شيء، مدى ما ترى العين،

كالغابة المزهره،

كان، في كل مرمى، صليب وأم حزينه.

قدس الرب!

هذا مخاض المدينه[1].

قراءة سامي سويدان:

يعرض سامي سويدان نظرته النقدية للنص وتتخللها آراء نقاد آخرين يتبنى بعضها ويخالف بعضها الآخر، فهو يرى أن نص "المسيح بعد الصلب" ليس هو أول عمل يلجأ فيه السياب إلى شخصية يسوع المسيح ليستمد منها معاني ودلالات تتصل بتجربته الذاتية، ويتخذ قصة المسيح مرجعا تاريخيا وصيغة من صيغ التعبير الرمزي ليبلغ بنصه درجة عليا من الكثافة في الدلالية والرقي الجمالي، فمنذ عام 1953م حتى ظهور هذه

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص457.

القصيدة عام 1957م كان السياب ينشر قصائد تحمل الطابع المسيحي وتتقارب هذه القصائد في أبعادها الدلالية والرمزية وهي تتراوح بين معاناة العذاب الذي يستدعي الصلب عادة وبين تمثل الموت انتصارا، والقصيدة رمز ينوه بالتضحية بالذات في سبيل الآخرين ليكون الشاعر بابا للخلاص من الظلم والاستبداد أو تجاوز البؤس والشقاء الإنسانيين، وربما إلى خروج المستعمر الغربي عن القيم المسيحية الإنسانية والأخلاقية وممارسة الطغيان في اجتياحه للمنطقة العربية وقهر شعوبها من أجل مصالحه وتحقيق أهدافه الاستعمارية، وتمثل القصيدة منعطفا هاما في شعر السياب حيث كانت تمثل تطلعات الشاعر الحداثية المتأثرة بالنتاج الشعري الغربي وقيمه ومعاييره السائدة أيامه وخاصة في التعبير بالرمز العام الذي يحقق وحدة القصيدة وتماسك أجزائها، وبالتالي الوحدة العضوية التي شغلت الشعراء والباحثين آنذاك، وقد بث الشاعر في الرؤيا العامة المنفتحة زخما دلاليا وثراء في تعدد المعنى وتناسل النص ليصبح فضاء لا نهائيا للإشارات والدلالات الشعرية غير المحدودة، وهي تنهض عن المألوف والمبتدع معا وهو ما يسعى إليه الشاعر في تلك الفترة ليؤمن للقصيدة الحداثية الوصل بالتراث والتواصل مع الرائج في البلدان المتقدمة، وهو بذلك ينفي تقوقع القصيدة العربية وتخلفها ويسعى لحل إشكالية العلاقة بين الأصالة والمعاصرة، وقد اجترح في القصيدة أساليب جديدة متحررة من قيود البلاغة القديمة والانطلاق نحو آفاق مبتكرة من التفنن والجمالية ملبيا من زاوية أخرى التطلعات الثورية والإصلاحية للشاعر كداعية يدين الوضع الاجتماعي السائد الرازح تحت القمع والأضداد، ويشير إلى تجاوز تلك الأوضاع إلى أوضاع وقيم العدل.

ويرى الناقد أن السياب لم يكن أول الآخذين بهذا النمط الجديد من التعبير الرمزي وإن كان يعد من الرياديين فيه، فقد سبقه إلى ذلك خليل مطران وسعيد عقل ولويس عوض وغيرهم، وفي النص تداخل رهيف وعميق بين الوضوح المرجعي والغموض التأويلي، وينشأ عن ذلك مضاعفات لادلالية وحسب، بل وابتكارات أسلوبية ولغوية وتركيبية معجمية أيضا.

وتعبر القصيدة عن المعاناة العميقة التي تتخبط فيها البشرية وهي تواجه قوى الموت والدمار الغاشمة، والقصيدة إدانة صارخة للموت وهي في نفس الوقت احتفاء بالحياة في أشد ظواهرها تأججا وتفجرا وفعالية، ويبرز التعارض الظاهر فيها بين المسيح وصالبيه وهو طرق لجدلية الموت والحياة، ومن خلال هذا التعارض يظهر تعارض أعمى وأساسي بين قوى الخير الإيجابية ممثلة بالطليعة المناضلة ومن يعضدها من ناحية، وقوى الشر السلبية ممثلة بالسلطة الجائرة ومن يتعاون معها من ناحية ثانية، وينكشف الصراع بينهما عن انتصار واضح للأولى وإدانة جلية للثانية[1].

قراءة إحسان عباس:

يجيب الناقد عن سؤال جوهري قد يخطر للقارئ وهو: كيف يستطيع شاعر مسلم أن يتحذ من "الفداء" – وهو أحد المعالم البارزة التي تفصل فصلا تاما بين الإسلام والمسيحية – رمزا في شعره؟ والإجابة تتمثل في أحد الفروض الآتية: إما أن الشاعر لم يفهم فكرة الفداء في المسيحية وإما أنه فهمها ولم يحفل بالموقف الديني الذي نشأ عليه منها، وإما أنه – في سياق الشعر– يعد "الفداء" أسطورة من الأساطير، فهو لا يراها حقيقة تاريخية، وهنا يضيع الحد بين الظاهر والحقيقة أمام عيون قرائه.

ويرى الناقد أن السياب كانت له حوافز معينة دفعته إلى التعلق بذلك، وفي مقدمتها إحساسه بالضياع في حومة الشعور الديني، حيث أنه بعد انفصاله عن الحزب الشيوعي كان في حاجة إلى تبني مشاعر جديدة تعوض اهتزاز المقاييس المادية في نفسه، فتعلق بالصفحة الإسلامية من القومية العربية، غير أن قناعته المادية السابقة جعلته جريئا في التعبير عن بعض "المقدسات" بحيث توحي عباراته بشيء من الاستخفاف، وقد وقع في تلك الأثناء تحت تأثير الشاعرة الإنجليزية سيتويل إديث في تكرارها للصور المسيحية، وقد شعر السياب بيسر الاستعارة لتلك الصور وبسهولة جريانها على سن قلمه، واحتذاها دون تفكير عميق فيما تعنيه من الزاوية الدينية، بالإضافة إلى

[1] – سامي سويدان: المرجع السابق، ص193 وما بعدها.

ذلك اقترابه من مجلة "شعر" البيروتية حيث كان عليه أن يدخل حومة طقوس جديدة تتطلب منه قسطا من المشاركة في اللون والسمة والفكرة مما يشير إلى أن "النواة الصلبة" في شخصيته كانت مفقودة، والقصيدة – كما يقول الناقد– شديدة الاضطراب تتعاقب فيها صور مستمدة من قصة المسيح على غير انتظام، والشاعر يتخذ المسيح رمزا للتعبير عن حالته النفسية، ولذلك فقد صلب ليموت ثم يقوم من بين الموتى لينعش الحياة: [1]

حين يخضر حتى دجاها،

يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.

قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،

قلبي الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،

قلبي الماء، قلبي هو السنبل

موته البعث: يحيا بمن يأكل.

في العجين الذي يستدير

ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياة،

مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله[2].

قراءة إيليا الحاوي:

تعد قصيد "المسيح بعد الصلب" أكمل أنموذج تمثل فيه السياب شخصية المسيح في حياته وموته، وهو ظل للسياب ذاته، السياب القائم في بغداد وجيكور والمنتصر على أعدائه بالفقر والمحبة والموت، وقد حل الشاعر في ضمير المسيح وتفتحت له بذلك الرؤى والصور النازحة، وقد أراد السياب أن يخرج من الضوضاء والجلبة الشعرية السائدة آنذاك، وذلك النوع من الصخب يكشف عن خواء مريع لذلك كان يتحرى في المضمون

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص305 وما بعدها.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص458.

الحقائق التي لم يتفطن لها الشعراء، ويلتقي الشاعر في عمق التجربة مع معاناة المسيح في صلبه، وقد قامت تلك المعاناة على معاندة الظلم والانتصار عليه دون عنف، ولا يدري القارئ متى يتكلم السياب عن ذاته ومتى يتكلم عن المسيح، بل إن المسيح هو الذي قاد الشاعر إلى تفجير أبعاده الفكرية والنفسية والشعورية، فعالج من خلال النص قضية الفقر والمحبة، ويقف السياب فوق هامة الزمن فهو في بغداد والمسيح في قلب الماضي ولكنه مازال حيا ومقيما فيه، ويهوذا كذلك هو رمز الطغاة والبائعين ذواتهم للشهوة والنشوة والغريزة.

إن السياب هو المسيح، السياب هو الجرح، هو الأنا وما تنطوي عليه من معاناة فعلية لواقع الظلم والأسى، إنه يلبس إهاب المسيح ويتخذ معاناته تجربة له، فهو يستهدي بهديه وإن كان الشاعر يقصر عنه في الفداء والقدرة على الاضمحلال في ذوات الآخرين، فالشاعر قوال وليس فعالا، فهو يحقق الصورة بالقوة اللفظية والتعبيرية، ويستضيء بالثقافة التأملية التي تتولد من تفكر النفس لتتفتح لها آفاق وكوى موصدة ومستغلقة، وقد استهدى بالمسيح إلى معنى المحبة الكلية الشاملة، وكان الشاعر في الماضي مأخوذا بحمى القتل والفتك والصور القانية والسوداء، ولم يكد يتفطن إلى أن ثمة انتصارا آخر غير الانتصار بالسيف والدم والأشلاء، إنه الانتصار بالموت الذاتي، الانتصار عن طريق الفداء من أجل الآخرين فتزول عنه طينة الظلمة والعماء وتسقط عنه أثقال المادة ولا تبقى فيه إلا أنوار الروح، ويتخذ السياب اتجاها آخر، اتجاها روحيا صوفيا:

مت، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،

كم حياة سأحيا: ففي كل حفره

صرت مستقبلا، صرت بذره،

صرت جيلا من الناس: في كل قلب دمي

قطرة منه أو بعض قطره[1].

إن الرؤيا ليست ضبابية في ذهن الشاعر وإنما يتلمسها بوعي، فهو يدرك عدوه الذي أسلمه إلى الموت، إنه يهوذا الذي استطال ظله عبر التاريخ، وقد باع الروح بثلاثين من الفضة، إنه الطغمة الحاكمة في بغداد إنه يمثل أصحابه الذين صحبهم من قبل وهو فترة الشيوعية وقد باتوا يفرحون بانكساره.

إذا فقد التقى السياب مع المسيح مصادفة في تطوافه عبر "جلجلة"* الآلام التي لقيها من الظلم والعجز عن الثورة والثأر[2].

موازنة بين القراءات:

يبدو من قراءة سامي سويدان لنص "المسيح بعد الصلب" أنها قراءة موازنة بين رأيه وآراء النقاد الآخرين في هذا النص أكثر منها قراءة تحليلية تفسيرية من زاوية نقدية خاصة بالناقد نفسه انطلاقا من النص حتى وإن تخللت تلك الموازنة بعض الأحكام الصادرة عن الناقد التي استنبطها بعد الآراء المتعددة التي اطلع عليها، والسؤال الذي ينبغي طرحه من أجل فهم جوهر نظرية التلقي هو: هل أن تلك الموازنات بين رأي الناقد وآراء النقاد الآخرين هي ما تتوخاه نظرية جمالية التلقي من القارئ؟

قد تمثل قراءة سامي سويدان جانبا من تلك النظرية الحداثية، إلا أن شقة الابتعاد عنها كانت أوسع لأن جميع تلك الآراء المطروحة كانت تهدف إلى البحث عن قصدية الشاعر من النص، وهذا الاتجاه في القراءة لا يمثل الاتجاه الأمثل نحو قراءة نص من النصوص قراءة حداثية لأن القارئ الممتاز هو الذي يجسد قصديته هو شخصيا من خلال تفسيره للنص وليس قصدية المؤلف أو المبدع (والجدير بالملاحظة أن قصدية الكاتب الفعلي قد تم تجاهلها كليا ضمن جدلية قصدية القارئ وقصدية النص، فهل يحق لنا التساؤل عن فحوى القصدية "الحقيقية" لووردزوورث عندما كتب Lucy poèms؟ إن

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص 459.

* - الجلجلة أو الجلجثة: المكان الذي صلب فيه المسيح.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص23 وما بعدها.

تصوري لتأويل النصوص باعتبار هذا التأويل يشكل الكشف عن استراتجية الغاية منها إنتاج قارئ نموذجي يعتبر هو الآخر البديل المثالي للكاتب "باعتباره استراتيجية نصية فحسب" يجعل من مقولة قصدية كاتب فعلي أمرا لا أهمية له)[1].

والملاحظ هو أن القراءات النقدية التي جمعها سويدان ووازن بينها تمثل قراءات خاصة وفق منهج سياقي تاريخي يبرز فيه التأثير التاريخي، والاجتماعي، والنفسي الانثروبولوجي، وإذا كانت نظرية التلقي لا ترفض قطعيا الدور التاريخي مثل بقية مناهج الحداثة وما بعد الحداثة "البنيوية وما بعد البنيوية" بعد مناهضتها للمنهج التاريخي في بداية ظهورها، إلا أن دراسة سويدان كانت تارخية بحتة (وبمثل واضح نجد أن الانتقال من المناهج التاريخية إلى مجموعة المناهج البنيوية وما بعدها قد تم في مرحلة محددة حاولت إنكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخية للانقلاب عليها وإحداث قطيعة مع الماضي، لكن هذا الأمر لم يستمر وقتا طويلا كما سندرسه بالتفصيل، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتها أخذت تستمد بعض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتضع مصطلحاتها الخاصة بها كي تنفذ إلى قلب المنهج البنيوي تأخذ منه مجموعة من تصوراته وتضمها إلى جهازها النظري والإجرائي والاصطلاحي ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانت في بداياتها شكلية بحتة مضادة للتاريخ تعدل مقولاتها لتستبقي تلك العناصر التي مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية في نظرية الأدب التاريخية وتدرجها في نسقها الجديد فيما بعد البنيوية)[2].

أما النظرة السياسية التي استشفها الناقد من النص فقد تكون مجرد نقطة ارتكاز اتكأ عليها السياب للخوض في أفق إنساني فني آخر تشير إليه رموز النص، أما كون الشاعر يتحرى حل إشكالية العلاقة بين الأصالة والمعاصرة والبرهنة على أن القصيدة العربية الحداثية غير متقوقعة حول نفسها، فإن هذا الطرح يعنى به الناقد دون الشاعر وإلا يكون هذا الأخير قد تقمص شخصية الناقد ويغدو ما كتبه خارجا عن إطار الإبداع،

[1] – أومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م، ص79، 80.

[2] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 1996م، ص17، 18.

ويشير سامي سويدان في تحليله إلى تلك العلاقة الدقيقة بين النص المرجعي والغموض التأويلي وما ينشأ عن ذلك من مضاعفات لا دلالية، وهي نقطة تهتم بها نظرية القراءة والنظرية التأويلية باعتبار أن عنصر "اللادلالة" يفتح آفاقا للتوقعات المختلفة وبالتالي تعدد التأويلات والقراءات التي تجعل النص منفتحا يستوعب ما لا يحصى من التفسيرات والتأويلات.

أما إحسان عباس فإنه يطرح سؤالا يراه جوهريا يتمثل في إشكالية استطاعة الشاعر المسلم أن يتخذ من عملية "الفداء" رمزا في شعره مع أن هناك فصلا تاما بين الإسلام والمسيحية في هذه القضية، وهذا الطرح ينبغي أن يوجه إلى الفقهاء وليس إلى الشعراء، لأن الرمز كفيل بالإجابة عنه.

أما تفسير الإشكالية لدى إحسان عباس نفسه فإنه لا يقل عن كونه كلاما إضافيا لا يمس موضوع الشعر الحداثي، وهو بعيد عن طقوس التأويلات الشعرية، فقوله مثلا إن السياب ربما لم يفهم حادثة "الفداء" قول لا يرقى إلى مستوى الطرح النقدي باعتباره معلوما لدى كل من له ثقافة بسيطة في العقيدة المسيحية، ثم إن القصيدة نفسها تدل على أن السياب يعرف كل تفاصيل مسألة الفداء التي هي جوهر العقيدة المسيحية، وقد خاض الناقد في تأويل تلك الإشكالية التي يجيب عنها عمق النص.

وتدل قراءة إيليا الحاوي على أن السياب يعي ما يقول في قضية "الفداء" عكس ما تصوره إحسان عباس وأطال البحث فيه، فقضية الفداء بغض النظر عن العقيدة المسيحية هي رمز للتضحية ضد الظلم والطاغوت وهي رمز للمحبة الفائقة لأي محبوب أو معشوق يستحق الفداء والتضحية وفي التارخ نماذج كثيرة لذلك، ومن هذا المنطلق فإن إيليا الحاوي قد نزه الشاعر عن عدم فهمه لـ "الفداء" وهو الذي درس معظم أشعار السياب، وأكثر دراساته له كان تحاملا عليه وعلى شعره إلا أنه في هذا النص نراه يخفف عنه لذع النقد، ربما لكون السياب تحدث عن قضية فداء المسيح التي هي عقيدة إيليا الحاوي. ورأى إيليا الحاوي أن القصيدة تمثل انقلابا جذريا وتحولا جوهريا في فكر السياب حيث

يستبدل عقيدة العنف والسيف والدم بعقيدة المحبة الكلية الشاملة التي ترمز إليها قضية الفداء.

ومن النقاد اللغويين الحداثيين "بلوم فيلد" الذي يرى أن مثل هذه التأويلات من أجل البحث عن المعنى من خلال تحليل لغة النص يفسح المجال للدخول في المعايير الذاتية والأفضل – في نظره– أن يبقى الناقد بعيدا[1]، غير أن هذه وجهة لسانية تقوم على الدقة العلمية.

إن السياب حين قرأ الإنجيل وانتقى منه حادثة الصلب كان يدرك أنها هي القضية الجوهرية في الإنجيل التي جاء من أجلها المسيح ليكون فداء للخطيئة البشرية المتوارثة منذ آدم، وقد تحمل المسيح من أجلها أشد أنواع الآلام في "درب الآلام"*، وتحمل الموت على الصليب لتخلص البشرية من الخلود في بركة النار والكبريت كما يرى المسيحيون.

هذا الحدث المسيحي الهام انخرط فيه الشاعر بروحه ووجدانه وقد استفرغه من معناه اللاهوتي إلى معناه الميثالي الشعري الإنساني، ولذلك نجد إيليا الحاوي على الرغم من مساندته للشاعر في هذه القصيدة إلا أنه يقول بأن الشاعر يقصر عن المسيح في معنى الفداء من حيث القدرة على الاضمحلال في ذوات الآخرين، فالشاعر – في نظر إيليا الحاوي– يقول فقط ولا يفعل، وهو يحقق الصورة بالقوة اللفظية والتعبيرية فحسب.

إن الاطلاع على المصادر الأخرى من شأنه أن يوسع مجال الإدراك مهما كان مخالفا لعقيدتنا ومنهجنا، فتلقي الأثر – مهما كان نوعه– يزيد في الفهم والتصور للذات وللعالم (إن عملية التلقي – في هذا التصور– ليست متعة جمالية تنصب على الشكل، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل، إن عملية التلقي تفتح لنا عالما جديدا، وتوسع – من ثم– أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت)[2].

---

[1] – خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص28.

* - درب الآلام: طريق سار فيه المسيح تحت الضرب والجلد من قبل الرومان وهو يحمل صليبه لإيصاله إلى مكان صلبه وهو الجلجثة.

[2] – نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1994م، ص30.

8. قصيدة "تموز جيكور":

قراءة إيليا الحاوي:

عانى السياب عقدة المدينة منذ قصائده الأولى وخاصة في حفار القبور، والمومس العمياء، ويتجلى إحساسه في شعوره بالعزلة والتفرد في زحام المدينة وجلبتها الكثيرة، وهو صامت مقهور تلازمه التعاسة كظله، وفي خضم ذلك يعروه الحنين إلى عالم القرية والطفولة والسعادة كما يحن الرومانسيون إلى الطبيعة العذراء، ويتضاعف خذلان المدينة في نفسه، وتتنازع في أعماقه الأضداد، الكرامة والهوان والحياة والموت والسعادة والشقاء، يقول السياب:

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي،

ودمي يتدفق، ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا[1].

إن السياب يتمثل بأدونيس الذي قتله الخنزير، والخنزير هو المدينة التي ضاع في متاهتها، وقد كان الوحش في الأساطير القديمة يرمز إلى البداوة والشر، واستحال الوحش في شعر السياب رمزا للمدينة المتوحشة التي تفترس أبناءها ويرمز الملح إلى الجدب والفقر المدقع، وأصبح الشاعر بهذه الرموز يلامس الحقيقة الفعلية ذات الطابع الإنساني، وقد غفل الشعراء العرب منذ القديم عن رمزية القمح والملح، إذ لا شأن لهما بالجمال، أما السياب فقد أشبعهما بالدلالة الإنسانية العميقة، الحياة والموت، الخصب والجفاف، الرزق والفقر.

وفي المقطع اللاحق يقول السياب:

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص410.

"عشتار".. وتخفق أثواب

وتزف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب[1].

إن الشاعر في هذا المقطع يعود –في نظر الناقد – إلى أسلوبه القديم إلى التداعيات اللفظية والإيهام الذي ليس وراءه شيء من الحقيقة الفعلية، وما أن ذكر عشتار حتى تداعت في ذهنه صور الجمال المترف والربيع الخصب، وما عشتار في ذهنه إلا جيكور التي تعج بالخصب والجمال، وما زالت تخفق في وجدانه وهو يحتضر وقد افترسه وحش المدينة، ويتمنى وهو على هذه الحال أن تعود إليه لذة الحياة، كما كان في عالم الريف من قبل أن يمزقه غول المدينة:

لو يومض في عرقي

نور، فيضيء لي الدنيا!

لو أنهض، لو أحيا!

لو أسقى! آه لو أسقى!

لو أن عروقي أعناب![2].

ويطغى على الشاعر اليأس والموت، وتخذل عشتار ذاتها، فهي وإن قبلته وعانقته لا تتمكن من بعثه وإحيائه، فالمدينة قد ابتلعت جيكور في نفسه ووجدانه، لذلك فإن عشتار مكتئبة حزينة وأدونيس ملقى جثة هامدة بين يديها:

وتقبل ثغري عشتار

فكأن على فمها ظلمه

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص410.

[2] – نفسه، ص410، 411.

تنثال علي وتنطبق،

فيموت بعيني الألق

أنا والعتمه[1]...

ولا يزال السياب يقتفي أثر الأسطورة، فعشتار تقبل حبيبها أدونيس وهو طعين مضطجع اضطجاعة الموت، والسياب أيضا قد قتلته المدينة بالكذب والنفاق والزنى والقسوة والغربة، ماتت فيه سعادته وذكرياته الماضية في القرية، وربما ستعبر الفصول وتزدهر الأرض، ولكن الشاعر لن ينهض من جديد ولن يعانق الحياة، يقول السياب:

سيفيض البيدر بالقمح،

والجرن سيضحك للصبح،

جيكور ستولد.. لكني

لن أخرج فيها من سجني

في ليل الطين الممدود

لن ينبض قلبي كاللحن

في الأوتار،

لن يخفق فيه سوى الدود[2].

يرمز البيدر في معناه ودلالته لا في شكله الظاهري إلى الخير والبركة، وكذلك القمح والجرن، ثم تتجهم الألفاظ ويعتري الشاعر الإحساس باليأس والزوال، ولم يأخذ الطين دلالته الصوفية بل إن له دلالة الكثافة والجهل والحمأة، ويتبنى الناقد آراء النقاد المعاصرين في حكمه على هذا التشبيه "لن ينبض قلبي/ كاللحن في الأوتار" في كون التشبيه وسيلة قاصرة وإن كان أسمى من التقرير.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص411.

[2] – نفسه، ص411، 412.

ويظل الشاعر يعاني من وطأة اليأس فيتضاعف في نفسه ويشتد:

هيهات. أتولد جيكور

إلا من خضة ميلادي؟

هيهات. أينبثق النور

ودمائي تظلم في الوادي؟

أيسقسق فيها عصفور

ولساني كومة أعودي؟

والحقل، متى يلد القمحا

والورد، وجرحي مفغور

وعظامي ناضجة ملحا؟

لا شيء سوى العدم العدم،

والموت هو الموت الباقي.

يا ليل أظل مسيل دمي

ولتغد ترابا أعراقي؟

هيهات. أتولد جيكور

من حقد الخنزير المتدثر بالليل

والقبلة برعمة القتل

والغيمة رمل منثور

يا جيكور[1].

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص413.

يلاحظ في المقطع شيوع الألفاظ العدمية: الدم المظلم، الجرح المفغور، الناضح ملحا، انتصار الموت، هزيمة الحياة، ويتمنى الشاعر في النهاية أن يلفه الموت والعدم ويغدو ترابا فلا جدوى من الحياة وقد راحت ضحية المدينة الخنزير، وأصبحت القبلة نفاقا وغدرا بل موتا وقتلا قبلة* يهوذا[1].

قراءة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني:

ترى الناقدة أن شعر السياب يتسم بالحركة الحية وهي ميزة أسلوبية في شعره الغنائي والدرامي، وتأتي هذه الحركة من تقابل أمرين أو طرفين متصارعين، بالإضافة إلى أن السياب في هذا النص قد استخدم القناع جزئيا عندما توحد مع تموز، وكان مصرع تموز منطلقا لقصيدته، وفي هذا المشهد التمثيلي تمتلئ الصورة بالحركة والصورة واللون في لوحة حية، ويدخل الشاعر قارئه إلى عالمه في لحظة من العنف في نهاية الصراع بين عالمين، خير وشر، ولا ينتهي الحدث ولا تخمد الحركة بعد نهاية الصراع فما أن يصرخ الإله الطعين مستغيثا بعشتار حتى يمتلئ الجو بخفق أثوابها وبرفيف الأعشاب من أثر خطواتها المتسارعة الطائرة، وتمتزج الألوان المتقابلة الصارخة، حمرة الدم وخضرة العشب ووميض البرق المتطاير من أقدام الربة اللهفى، ويصنع الشاعر عالما آخر مخالفا للأسطورة القديمة ولكنه يبعثها من جديد ويمنحها دلالة جديدة تتعارض مع الدلالة الأسطورية القديمة، إلا أن الشاعر يبرز ذلك التناقض من خلال جزئيات سياق الحدث.

وتمضي الناقدة في دراسة إحصائية للأفعال والجمل والألفاظ لاستنتاج دلالات معينة من حركة وسكون واستمرارية وثبات، وإذا كان السياب قد فضل استخدام صيغة المضارع على الماضي – حسب رؤية ابن الأثير – إلا أن الناقدة لا ترى فضلا لفعل على آخر، إنما تأتي الأفعال حسب السياق الذي يفرض نمطا معينا من الجمل والأفعال والأساليب[2].

---

* - اتفق يهوذا – أحد تلاميذ المسيح وقد خانه- مع قائد المائة الروماني على أن الرجل الذي سيقبله من بين الجماعة هو المسيح كإشارة للقبض عليه وهو في جبل الزيتون بفلسطين مع تلاميذه.

[1] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج2، المرجع السابق، ص110 وما بعدها.

[2] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص249 وما بعدها.

موازنة بين القراءتين:

ربما كان إيليا الحاوي أكثر غوصا وأعمق تحليلا في هذا النص من نصوص السياب الأخرى، ولعل القبض على لب القصيدة والتوغل في فلسفتها من قبل الناقد أدى إلى استنباط تلك الرؤى النافذة في صميم النص وفي صميم نفسية الشاعر، فقد جسد حقيقة في تحليله مدى أثر صدمة المدينة في كيانه الداخلي فأذهبت تلك الصدمة كل سلام فيه ودنست وجه البراءة التي تحلى بها زمن الطفولة والشباب في جيكور، ولكن الناقد يرجع إلى طريقته التقليدية في نقد السياب مرة أخرى فيراه يعيد ألفاظه القديمة، ويعود إلى الإيهام الذي لا يحل شيئا، إلا أن إيليا الحاوي ما فتئ يكرس أسلوبه النقدي في قراءة السياب، ذلك الأسلوب الذي لم يمكنه من التوغل في الداخل وظل يرصد الوجه الخارجي للنص ويستنبط أحكاما بعيدة عن إبداع الشاعر (على النقد أن يكون داخليا ويسكن في مركز العمل وليس حوله)[1].

فالناقد الحصيف هو الذي يبحث من وراء تلك الإشارات الشعرية البسيطة على أبعاد أخرى موغلة في الشعرية والفن، وينبغي أن يقلب الناقد الإبداع الأدبي على وجوه عدة دون أن ينخدع بالرموز التي تبدو في ظاهرها عديمة القيمة، بينما تكمن من ورائها طقوس فنية أوسع مما يتخيله القارئ العادي أو يتخيله القارئ الذي ينطلق من موقف ذاتي (فالتحليل العميق يظهر أن الإشارات التي تكون في ظاهرها غامضة وآيلة للسقوط إنما هي متجذرة في بنى متجانسة وشفرات تحتية تنهل منها قيمها)[2].

فإبداع السياب في هذا النص قد بلغ مرحلة عالية من النضج وهو يشكل من الفن والأسطورة والفلسفة أبعاده التأملية التي جعلت من نصه يشق طريق الحداثة في أرقى أنموذج يصل إليه الشعر العربي في تلك الفترة من مساره التاريخي، وقد أدركت الناقدة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني فنية القناع الذي اتخذه الشاعر جزئيا في نصه ليعطي شعره بعدا إضافيا ومساحة أوسع من الدلالة، والناقد حين يضع أمامه عملا أدبيا ما

---

[1] – بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص56.

[2] – بيير جيرو: علم الإشارة، ترجمة منذر عياش، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، ط1، 1988م، ص116.

يفترض أن يمنحه طقوسا شعرية تتلاءم مع التأويلات المتعددة والآفاق المنفتحة التي يوحي بها النص، ولا يبحث عن المبررات التي تجعله منغلقا أو شبه منغلق (حين نمنح شيئا ما مكانا شعريا فذلك يعني أن نعطيه مساحة أكثر مما نعطيه موضوعية)[1].

كما تنبهت الناقدة إيمان إلى قدرة السياب على بعث الأسطورة القديمة وتوظيفها بصورة جديدة دون أن تتعارض مع دلالتها القديمة وبحثت الناقدة في حركية الإبداع في القصيدة فقامت بدراسة إحصائية للأفعال التي تدل على الحركة والسكون، وخلصت إلى نتيجة مهمة أو خاصية عامة في شعر السياب وهي خاصية الانتقال من السكون إلى الحركة التي تمنح شعره الجدة والتجديد.

ولا شك أن الناقد أو القارئ الممتاز هو الذي اكتسب التجربة الواسعة التي يستطيع بها أن يجد تلك العلاقة الخفية القائمة بين الذات القارئة والموضوع، وهو يتجاوز حدود النص الفنية إلى أبعاد أخرى ثقافية وحضارية[2]، وهذا ما دلت عليه أشعار السياب منذ أن تجاوز المراحل الأولى من شعره، حيث انطبعت قصائده بالجدة واتسمت بخصائص الحداثة بعد اطلاعه على تجارب المحدثين من الشعراء الغربيين.

9. قصيدة "شباك وفيقة":

قراءة صلاح فضل:

وفيقة فتاة كاعب جميلة، كان الشاعر يحلم بها أحلام المراهقة المبكرة، وقد منعته التقاليد والعادات من أن يتغزل بها أو يذكرها في شعره، ولكنها ظلت في الخفاء مثله الأعلى في الحب إلى نهاية حياته، تزوجت وماتت وهي تضع مولودها في عام 1953م، وأصبحت وفيقة في نظر النقاد في حياتها وموتها تمثل العلاقة بين بدر وأمه، فهي فتاة من عائلته ماتت أمها فعانت مرارة اليتم، وهي في شخصها تمثل مشكلة بدر، وهي في

---

[1] – غاستون باشلار: المرجع السابق، ص184.

[2] – شراف شناف: الكتابة النقدية والتأويل السيكولوجي للذات، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع 24، جوان 2011م، ص165.

موتها تمثل الأم، وانطلاقا من علاقة التشابه يضفي الشاعر على هذه الشخصية طابعا مثاليا وميثيولوجيا، وقد انبثقت في شعره في وقت متأخر.

ويتذرع الشاعر بإطار مادي خارجي هو "شباكها" لإخفاء تجربة ذكرى المراهقة التي عاودته مرة أخرى، فيجعل منه رمزا كليا ويضفي على الشباك دلالات تتجاوز معناه المادي والحسي المباشر فيحيطه بهالة من الخيال تخلع عليه إيحاءات رمزية شتى يقول السياب:

شباك وفيقة في القريه

نشوان يطل على الساحه

(كجليل تنتظر المشيه

ويسوع) وينشر ألواحه

إيكار يمسح بالشمس

ريشات النسر وينطلق،

إيكار تلقفه الأفق

ورماه إلى اللجج الرمس[1].

يضفي الشاعر على الشباك صفة النشوة، وهو في منتهى الوجد بالحياة وهذه مفارقة بارزة لأن وفيقة ماتت منذ سنوات بعيدة، والشباك مغلق لكن مخيلة الشاعر تبعثه من جديد، فهو يطل على القرية، ولم يصرح باسم القرية ولكنه يربطها بمكان آخر بأرض المسيح وهي تنتظر بعثه، ثم ينتقل فجأة إلى استخدام رمز آخر يتمثل في أسطورة إخفاق "إيكاروس" الذي حلق نحو الشمس بجناحين من الشمع فذاب الشمع وسقط في لجة الرمس، ويبدو هذا الاقتباس معلقا في فضاء القصيدة، فلا علاقة له بشباك وفيقة ولا مجال لربطه بالنص لا بتشبيه ولا باستعارة ولا بشيء آخر، إنه مجرد عنصر سياقي

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص117.

مصاحب، وما على القارئ إلا أن يحدس بشكل أو بآخر العلاقة بين العناصر وربما كانت العلاقة في كون أسطورة "إيكاروس" توحي بنشدان المستحيل كسعي الشاعر إلى بعث شباك وفيقة وبث الحياة فيه، ويعود الشاعر إلى الشباك بغية تحريكه:

شباك وفيقة يا شجره

تتنفس في الغبش الصاحي

الأعين عندك منتظره

تترقب زهرة تفاح،

وبويب نشيد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف[1].

إنها غنائية الإيقاع الموسيقي في هذا المقطع، فالشباك شجرة تتنفس في الصبح، تتساقط عليه خيوط الرؤى والترقب ليغدو زهرة تفاح، ثم يبعث الشاعر الحياة في عناصر الطبيعة فنهر "بويب" ينشد والريح تلعب بأنغام الماء على سعف النخيل، تتوحد الطبيعة بكل عناصرها لتشكل بعثا يحيط بالشباك، ويستكمل الشاعر مشهده اللامعقول قائلا:

ووفيقة تنظر في أسف

من قاع القبر وتنتظر:

سيمر فيهمسه النهر

ظلا يتماوج كالجرس

في ضحوة عيد،

ويهف كحبات النفس.

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص118.

والريح تعيد

أنغام الماء (هو المطر)

والشمس تكركر في السعف.

شباك يضحك في الألق؟

أم باب يفتح في السور

فتفر بأجنحة العبق

روح تتلهف للنور؟[1].

لم تعد وفيقة كائنا عبثيا، بل لها حياتها في الوجدان العربي، وهي لا تزال تنتظر مرور ظله المتماوج كالجرس، ويستنطق الشاعر أدواته الشعرية الخاصة، فالنهر والكركرة والجرس والمطر والسعف تمثل قاموس السياب، فهي ألفاظ ترددت كثيرا في شعره لتخليق الشعرية، وهو هنا – في هذا المقطع– يستحث تلك المفردات لتحريك المشهد وفتح باب في سور الحياة والأبدية كي تنعتق الأرواح وتتعانق في عالم النور.. وتتفجر الطاقة الأسطورية من تلك الرموز المكثفة يقول:

يا صخرة معراج القلب

يا "صور" الألفة والحب

يا دربا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القرية،

في الريح عبير

من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا

(عوليس مع الأمواج يسير

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص118.

والريح تذكره بجزائر منسية:

"شبنا يا ريح فخلينا")[1].

تتلاقى في هذا المقطع ملحمة المعراج الإسلامي مع الملحمة اليونانية ويصبح الشباك إطارا رمزيا، فليست وفيقة هي وحدها التي تطل منه بل تبدو منه روح الشاعر وهي تبغي الخلاص والصعود للملكوت الأعلى، ويغدو الشباك منظورا كونيا يتجاوز الزمان والمكان، يصبح شباكا للعالم كله:

العالم يفتح شباكه

من ذاك الشباك الأزرق،

يتوحد، يحمل أشواكه

أزهارا في دعة تعبق[2].

يتحول الشباك الأزرق إلى سماء، وتغرق أشواكه في دعة الزهور العطرة، ويتوحد العالم في سلام ومحبة في موازاة مع التوحد الصوفي، عبر وحدة الأمكنة، وينبثق الحلم الإنساني الصافي فيها بالخير والحب والجمال:

شباك مثلك في لبنان،

شباك مثلك في الهند،

وفتاة تحلم في اليابان

كوفيقة تحلم في اللحد

بالبرق الأخضر والرعد[3].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص119.

[2] – نفسه، ص120.

[3] – نفسه، ص120.

عبر هذه العناصر الفنية يتحول الشباك إلى رمز كلي، حيث لم يعد ألواحا تطل منها وفيقة بل أصبح منفذا لروح الكون كله في توحد وجودي طاغ ويصبح الفناء الوجه الآخر للحياة، وينهي الشاعر رحلته قائلا:

شباك وفيقة في القريه

نشوان يطل على الساحه

(كجليل تحلم بالمشيه

ويسوع).

ويحرق ألواحه[1].

هذا الحريق الرمزي لألواح الشباك يحل محل نشره وبعثه في المطلع حيث لا يتم البعث عبر جدلية بين الحياة والفناء، والنص الشعري السيابي له شكل لولبي، وشعره ليس دائرة مغلقة بل مجموعة من الدوائر المتداخلة في تقنيات تعبيرية متعددة[2].

قراءة إيليا الحاوي:

يترقب السياب شباك وفيقة كما كان يترقب شناشيل ابنة الجلبي:

شباك وفيقة في القريه

نشوان يطل على الساحه[3].

يتصل ذكر شباك الحبيبتين بتجربة الحرمان والمعاناة والكتمان في حبهما، كانت الحبيبتان وراء الجدار لا أمل له في اللقاء والمحادثة والمناجاة، لذلك فهو يترقب الإطلالة فحسب من نافذة السحر والجمال، وأثناء ذلك يغذي أحلامه، ومن ثمة تتوحد الحبيبة بالشباك في خاطر الشاعر، إن الذكرى غائرة في وجدانه وقد أناطت بها وشائج أخرى كالنهر والمطر والريح والبرق والرعد، ولوفيقة في خلده حضور فعلي، يقول الشاعر:

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص120.

[2] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص 81 وما بعدها.

[3] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص117.

شباك وفيقة يا شجره

تتنفس في الغبش الصاحي

الأعين عندك منتظره

تترقب زهرة تفاح،

وبويب نشيد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف[1].

ويبقى الشباك قائما في متن القصيدة لأنه لا يزال قائما في نفس الشاعر، ووفيقة لا تزال دونه إذ قام الشباك مقامها، ولعل وفيقة كشجرة التفاح تنشد أناشيدها والريح تعصف في سعف النخيل، وقد انطبع المشهد في ضميره فلم يعد الشباك من خشب بل شيئا له اتصال بوجدانه، وحين تطل وفيقة من الشباك كما ينشق المحار عن عشتروت يقول عن إطلالتها في القسم الثاني من النص:

أطلي فشباكك الأزرق

سماء تجوع،

تبينته من خلال الدموع

كأني بي ارتجف الزورق.

إذا انشق عن وجهك الأسمر

كما انشق عن عشتروت المحار

وسارت من الرغو في مئزر

ففي الشاطئين اخضرار

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص118.

وفي المرفأ المغلق

تصلي البحار[1].

ربما يكون الشاعر قد افتقد الوعي بالزمن، فوفيقة التي صارت رميما باليا يستحضر صورتها كأنها ماثلة أمامه ولا تزال مقيمة في منزلها بحسنها المتألق يرى وجهها الأسمر فيقرن بينه وبين السماء، وينسب إليه الجوع المؤلم في نفسه، ويمتزج كل ذلك بالدموع، ومن وراء ذلك جميعا أحاسيس غائرة في صميم وجدانه.

المشاعر مختلطة ومتآلفة وما أضمر منها أعمق مما أسفر عنه، والمعاناة شاملة فالشباك هو الوحيد الذي يغشى أفق عينيه ونفسه والعالم، وهو سماء تغطي كل شيء سماء متجهمة منقبضة يطل عليها الشاعر وفي نفسه جوع روحي وفي عيونه دموع الآلام والخيبة، والزورق يوحي بالإحساس بالانحدار والغرق والسقوط، فالشاعر في هذه الفلذة يعاني الأشياء دون أن يعيها، وهي تحتل يقين الشاعر احتلالا، فذاك الشباك هو شباك الحب وشباك الانتظار والخيبة والعمر المهدور في نفس الوقت.

إنه ينادي وفيقة لتطل منه وهي ترقد في التراب وقد ضاعت وتلاشت فيه، فهو يخاطبها وكأن حدود الممكن والمستحيل قد زالت بين الحياة والموت، غدت عاطفته مطلقة تنكر كل الحوائل التي تقوم أمامها،فهي تفرض يقينها وتفرض ذاتها، وقد نظم الشاعر قصائده في وفيقة خلال 1961م حين أصبح الداء يخبط في ظلام أعصابه، ويحدث التفكك والتهتك العاطفي لديه، فإذا حضرت لحظة الماضي ارتفعت الحدود ويصير غير الموجود كأنه موجود والمفقود على أنه حي فيتعامل ويتفاعل معه يخاطبه وكأنه مقيم، وهكذا بعدما أوصد في وجه الشاعر باب الغد ارتد إلى الماضي يعل لحظات هناءته القديمة ثم يعود لوصف حاله إزاء وفيقة، فيقول:

كأني طائر بحر غريب

طوى البحر عند المغيب

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص121.

وطاف بشباكك الأزرق

يريد التجاء إليه

من الليل يربد عن جانبيه

فلم تفتحي[1].

إنه يقرن روحه الهائمة حول نافذتها بطائر البحر، إنها روح مشردة وفدت من أصقاع الغربة النائية، وقد انتشرت حولها الظلمة واليأس وهي تروم مجلس أنس ورحمة وهي منبوذة في الفراغ.

قراءة إيمان "محمد أيمن" خضر الكيلاني:

تورد الناقدة ما ذكره جبرا إبراهيم جبرا في مقالة له بعنوان "من شباك وفيقة إلى المعبد الغريق" عما حدثه به السياب في أواخر عام 1960م أو أوئل 1961م أنه فجأة جعل يتذكر فتاة أحبها في الصبى تدعى وفيقة، وقد ماتت في صباها ولها شباك تطل منه على الطريق المحاذي لبيته، وقد نظم فيها ثلاث قصائد يصور فيها محبوبة أسطورية ماتت صغيرة، وهي في العالم السفلي تتعم بالجنة وتبث الفرحة والحياة في الموتى، وقد قفزت إلى ذاكرته صورة وفيقة وصورة شباكها الأزرق الذي تطل منه، والشعور بقرب الموت ربما كان هو الداعي إلى هذه الذكرى.

فشباكها هو الخيط الوحيد الذي بقي من تلك الذكرى يعبر من وراء خشبه إلى عالم من الخصب والحياة فهي سعيدة في برزخها يبعث موتها في نفوس اللاحقين الطمأنينة والسلام، ثم يتحول الشباك إلى أسطورة إلى شجرة تتنفس وتورق وينتظر الناس أن تثمر تفاحا وكأن ما تعيشه في برزخها يصل إلى الشباك.

ووفيقة لا تعيش هناك وحسب بل إنها تملك طاقة خارقة لتبعث الحياة والتجدد ووفيقة في نظر الشاعر "رهينة القبر" غير أنها تنتظر من يفتح لها الباب الموصد بين عالمها والدنيا لتخرج روحها إلى النور.

[1] - بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص122.

إن الشاعر هو الذي سيرتقي إليها في عالمها لذلك فإن شباكها يقع في غير مكان من العالم، وهي تنتظر وتحلم وتتحول إلى مسيح مخلص، إنها تحلم بالخصب والجنة، وهي فتاة طاهرة ماتت صغيرة نقية وتعيش في عالم أكثر جمالا وطهرا، ويشتاق إلى لقائها من يحبونها وهي أيضا تشتاق إليهم، ويتحول الحبيب إلى أمير يصل إليها ويحدثها بما عاناه من جراء طول الانتظار، إن من أرادها يعرج إليها في عالمها، والأمير هو السياب الذي اتصل بها هناك.

يريد الشاعر أن يكون عالمه بعد الموت سعيدا ومريحا وهو يشتهي الموت لأنه يعيش في عناء، وصورة وفيقة مثالية وفي منتهى الكمال وهي ماضيه الذي يستلهم منه مستقبله، إنها رمز لحياة خصبة سعيدة بعد الموت، ووفيقة مدخل للعبور إلى الآخرة مثل صاحبة دانتي "بياتريس" التي كانت سببا لدخول دانتي إلى العالم الآخر، وتقول الناقدة أن السياب قد استقى من القرآن والسنة الشريفة تلك الصور، المعراج، الأنهر، العصافير صفاء الطبيعة وغيرها.

موازنة بين القراءات:

إذا كان شعر السياب صورة لحياته الواقعية – كما يقول النقاد– إلا أن ذلك لا يعني أن يعكس الناقد كل الأحداث الجارية على الشاعر في عمره الزمني لتفسير شعره، وتكون تلك الأحداث والوقائع هي المصدر الأساس للرؤيا النقدية، وإلا فإن هذا الناقد لا يعدو أن يكون قارئا عاديا، إن شاعرا مثل بدر شاكر السياب يمتلك طاقة إبداعية وثقافية تجعله واعيا بذاته وبشعره وبالمحيط من حوله، لذلك فهو يرسم صوره وأحلامه انطلاقا من واقع عاشه لكنه لا يلبث أن يحلق في آفاق أخرى من الرؤى الشعرية الحداثية المفتوحة حتى ليكاد يلتحم بعالم آخر يروم فيه الكمال، ونص "شباك وفيقة" يمثل أنموذجا حيا للتعبير عن الذات التواقة إلى فضاء الحرية والانعتاق من ظلمة الواقع وكثافة الوجود (والإنسان في تعاليه المستمر وفي لحظة نزوعه نحو المطلق، لا يرى في الواقع مقوما من مقومات كماله الذاتي، ومن هنا فهو في تجاوزه لذاته يضمر حنينا إلى الالتحام مع

عالم آخر وانفصالا عن هذا الواقع... ومن هنا يكون الشعر عونا للذات في تعاليها المستمر، ناقلا لها إلى عالم الكمال...)[1].

إن القارئ الأفقي هو الذي يفسر الشعر انطلاقا من ظاهر خطاب الشاعر ولا يتجاوزه، فيعود في كل مرة ليصدر عنه، ويستمد المعنى من الفضاء الأول الذي يحلق فيه الشاعر، والقارئ الأمثل هو الذي لا يركن لهذا الفضاء الأولي بل يتجاوزه إلى عمق أبعد،لأن تلك القراءات الأفقية لا تنتج إلا دلالات مسطحة، وربما انساق نقاد السياب إلى هذا الاتجاه دون الغوص في كنه الشعر الذي (هو العمق الروحي والنفسي للإنسان)[2].

إن كلا من الناقدين قد انتحى منحى مشابها للآخر، حيث يصبح المقتطف الشعري مرجعا لتفسيرات لا تبعد كثيرا عن الصورة الواقعية التي انطلق منها الشاعر، إلا أن شرح بعض المقاطع كان في صميم التجربة، فإيليا الحاوي حين أدرك أن "الشباك" هو الوحيد الذي يغشى عيون الشاعر ونفسه والعالم من حوله، ويمثل الشباك في النهاية الانتظار والخيبة والعمر المهدور، ويخلص بعد ذلك إلى أن حدود الممكن والمستحيل لدى الشاعر قد زالت، يعني بين الحياة والموت، حينئذ يكون الناقد قد عرف ما يرومه الشاعر من تطرف وضياع في طقوس لا تشبه الواقع (تبدو لي الحياة في عمقها نزوعا إلى الخلاص كذلك يبدو لي الشعر، لكنهما لا يلتقيان على الطريق ذاته، ولا يشربان من النبع ذاته، ولا يكون سلما نطل به على وشائجهما المتعددة، غاية ما هناك رغبة عارمة تتدفق حيث الجهات مرهونة إلى التطرف والضياع)[3].

كما أن صلاح فضل هو الآخر قد استطاع الاقتراب من رؤيا الشاعر حين ربط بين المعراج الإسلامي والملحمة اليونانية، وقد اتصل الشاعر روحيا بوفيقة في العالم الآخر بعد أن صار الشباك منظورا كونيا، شباكا للعالم كله يمكن من خلاله أن تتحد الأرواح وتنفذ إلى عالم الملكوت.

---

[1] – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص61.

[2] – محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005م، ص9.

[3] – نفسه، ص87.

تمثل وفيقة رمزا للتعبير عن رغبة لا تكاد تبين، وهي اشتهاء الموت والتوق إلى الخلاص، إنه استعادة السياب لذكرى وفيقة التي أحبها في الصبا يعني استشراف العالم الآخر حين زالت في نظره المسافة بين الحياة والموت، وانشق الستار الفاصل بين الهنا "الحياة" والهناك "عالم الملكوت"، لقد تذكر وفيقة في الكبر فجأة وربما كان الإحساس الشديد باقتراب الأجل من جراء المرض هو الذي جعل طيفها يبرز طفرة في أفق الشاعر، أو ربما كان السبب في استعادة تلك الذكرى سببا أبسط مما يتصوره ناقد، حيث تبرز أشياء الطفولة والشباب الجميلة لمجرد الاستمتاع والارتماء في أحضان البراءة والرومانسية الحالمة بعد أن أثقلت النفس بأوزار الحياة، فهي تصبو إلى طقوسها الأولى التي لم تتلوث بالأغيار والأوضار.

قد ينطلق الشاعر من عنوان يحدده لفكرة لا تمت له بعلاقة فيكون العنوان معراجا لرؤى شديدة الخصوصية للشاعر حيث لا يتجلي من وراء النص أي شبه ظاهر يتعلق به أو بحياته، ربما كان السياب في نص "شباك وفيقة" يغازل حسا معينا آخر، أو يعاني شعورا لا يتعلق بذكريات حبه لوفيقة، ربما لم يكن يحس تجاهها في لحظة الكتابة بأي نزوع نحوها حيث كان شباكها مجرد شيء أسقط عليه لواعج نفسه التي تطوف وتمور في سماوات أخرى لا علاقة لها بالأرض أو بالأحداث الطارئة له في الحياة.

إنه في شباك وفيقة يروم ما يرومه الصوفي وهو يتخذ من عناصر جمال المحبوبة رموزا من أجل الكشف والتجلي، قد لا يكون ما يرومه السياب عالم الملكوت، وإنما عالم من طراز مخصوص صنعه لنفسه يقع في برزخ لا يمكن أن يتصوره أحد غيره، لذلك فإن "القراءة الواقعية" للنص مهما بلغت فيها درجة التأويل فقد لا تكون هي القراءة النموذجية له، ولا ينبغي للقارئ أن ينساق وراء عناصر التمويه التي كثيرا ما يلجأ إليها الشاعر للتعتيم والتعمية عن طبيعة شعره، لأن الشعر في معظمه رؤيا وليس موضوعا، ولم تخرج الناقدة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني عن نظرات صلاح فضل وإيليا الحاوي في تفسير النص.

10. قصيدة "فجر السلام":

قراءة ياسين النصير:

يلمس القارئ في هذه القصيدة شيوع الجانب الاجتماعي الذي طغى على الجانب الفني وبروز الانتماء السياسي الذي أبعد النص عن صياغة المشاعر النفسية، وقد شهد العراق في تلك الفترة بين الأربعينات والخمسينات نهضة تقدمية، بالإضافة إلى المناخات السياسية السائدة آنذاك كانهزام الفاشية في العالم، وما تلاها من انتكاسات وقمع للحريات وفي هذا الظل الاجتماعي والسياسي كتب السياب قصيدته التي تعبر عن السلم العراقي ضمن السلم العالمي والاضطرابات الداخلية ضمن الحرية العالمية.

والقصيدة اتخذت شكل التقابل بين طرفي الحرب والسلم، واستحضر من خلال المحورين كل صور الظلم والموت والدمار، وصور الخصب والنماء والدعة، فهي ترصد حالات متناقضة متعايشة.

ولا تخرج القصيدة عن المرحلة الشعرية الأولى للسياب خاصة فيما يتعلق منها بالأرض، الأم، الساحة، الأنا، فالحرب إن هي إلا تدمير للأرض والأم وما يتصل بهما، والسلم ما هو إلا إحياء للأرض والأنا عن طريق فعل سياسي اجتماعي يصوغه الآخرون، موت ثم حياة، وتطورهما يفضي إلى مرحلة لاحقة تنجم عنها حركة كونية أسطورية هما تموز وعشتار، وقد يعود نجاح هذه القصيدة جماهريا – في رأي الناقد– إلى اكتشاف الوحدة العضوية التي اشتملت على مفارقات زمانية ومكانية، ويرى ياسين النصير أن دراسة إحسان عباس لهذا النص هي الأفضل، حيث قسمها إلى أربعة أدوار موضحا صيغ التقابل بين السلم والحرب.

ويقول ياسين النصير أن النتائج التي توصل إليها في دراسة القصيدة متشابهة مع تلك التي توصل إليها إحسان عباس مع الاختلاف في المنهج حيث اعتمد على المكانية في إيضاح معنى السلم والحرب، وانتخب ياسين النصير أبياتا نماذج تمثل الحرب وأخرى تمثل السلم.

1. نماذج الحرب

لا شهـوة المـوت في أعـرق جـزار ... تقـوى عليها ولا سيـل من النـــار
وهي التي لمت: الأحقاب واعتصرت ... مما انطوى من دجاها، فيض أنوار
ومست الصخــر فـاخضلت جـوانبه ... بالسنبـل الغـض والريحـان والنـــار
كـأنمـا فجـرت مـــــاء لظـــامئـه ... أو أطلعت كوكبـا يأتمــه السـاري
فانقـض من كهفـه الـداجي لـيبعثـها ... شعواء كالبــحر إن دوى بـإعصـــار
وانـداح من لجـة الليل التي شحبت ... شـدق يزيد اتساعـا كلـما اقتـــربا
كـــأن مقبـرة طـــال الـزمـــان بـــها ... وازلزلت فهي تبـدي جـوفـها الخـربا
تعـلقت أعـظـم المـوتى بـــه ورنـت ... ألحـاظها الحــور فيما يشبـه الغضبا
آلى عـلـى الأرض أن يـجتث عالـيها ... سفلا ويصفع من يأتي بمن ذهبا
تسعى بـه الـريح في الآفــاق نـاسجة ... للشمس من جذوة أو من دم حجبا
فالجـــو مقبـــرة كبـــرى.. معلقـــة ... تستعرض الشمس في ذراتها الحقبا
والأرض كـالأبـــرص المـنبـــوذ هـرأه ... داء وعـــانى عليه الجـوع والتعبـا
تكـدست فوقــها الأجســاد نـاضحـة ... قيحا ودوى عويل الناس واصطخبا
ظـــل لقـابيـل ألـــقى عـبء ظلمتـه ... فحما يسود البـرايا حولـه القلـق
إذا تضـــرم، فانـــدك الفضـــاء جذى ... عضبى، ونش الدم الفوار والعـــرق
وانقض من حيث تـهوى الشمس غاربة ... ليـل من القاصفات السـود أو شفق[1]

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص47.

2. نماذج السلم

هنـــاك يـــريـــن الســـــلام كـأهـداب طفـــل ينـــام
ويضحـــك مـلء الحقـــول وفـــي أغنيـــات الغـــرام
وينبـــض حيث المعـــامـل يجـــرحن قـلـــب "الظـــلام"
وفي المـــدن الضاحيات ينـــــدس وســـط الزحـــام
برغـم اللـظى والحـديـد نمـــت زهـــرة للســـلام
أيـــد تلـــوح بـالســـــلام كـــان موشكـــة الضحـايـــا
أودعنهـــا الأطفـــال لمـــا ينطقـــوا حـــذر المنـــايـــا
ولكم تناقلت المعابر والدروب صـــــــدى نـــــــداء
تتشـــابك الرغبـــات مثـــل الغـــاب، فيـــه علـى رجـــاء
هو معبر الأجيال، من خطر يهـــــم، إلـــى نـــجـــاء
ويظـــل يخفـــق بالســـلام كأنما نشـــرت جنـــاحـــا
فيه الحمـــامة ... يلطـــم الظلمـــاء، فانفطـــرت ولاحـــا
الشاطئ الضحاك والأصداء والقمـــــــر الطـــــروب
سكـران يغـرق في جدائلـها وتـــهمســـه الطيـــــوب
وتضـمهـــا ... ويطـل مـــن خلـل العيـون مـــدى رحـيب
ليل العبودية النكـراء صدعـه مهوى الطاوغيت واستبسال ثوار[1]

ويقول الناقد بأن الأبيات الباقية من القصيدة إن هي إلا تعليق على موضوعة السلم والحرب، الإيجاب والسلب، مما جعل النقاد يعدون تلك الأبيات حشوا أو كلاما إضافيا لا طائل تحته، ويفسر ياسين النصير سبب ذلك فيرى أن الشاعر قد كلف نفسه ليضع القضية "السلم والحرب" في الشارع من أجل التأثير في الحس الاجتماعي المباشر وقد نجحت القصيدة فعلا في هذا الغرض، إلا أنها ترهلت من جانب آخر.

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص48.

وانتخب الناقد الأبيات المباشرة التي تصب في صلب الموضوع، أما تصوير الشاعر للأب والأم والزوجة والإبن والطفل فما هي إلا إضافات أو تنويعات لأبعاد السلم والحرب.

وتتمحور صور الحرب حول الألفاظ التالية: الموت، النار، الأحقاب، الدجى الصخر، الماء، الكوكب، الكهف، البحر، الليل، الشدق، المقبرة، الجوف، الخراب الموتى، العالي، السافل، الريح، الأفق، الشمس، الجو، الذرات، الأبرص، الجوع، الدوي ظل قابيل، الظلمة، فحما، حول، الفضاء، ليل القاصفات، السفن.

وتتمحور صور السلم حول الألفاظ التالية: الطفل، الحقول، المعامل، المدن الزحام، الزهرة، الأيدي، المعابر، الدروب، الصدى، الغاب، المعبر، الجناح، الأجيال الظلماء، الشاطئ، القمر، الجدائل، الطيوب، العيون، المدى، مهوى الطواغيت.

وتتوزع موضوعة الحرب على العالم كله (الأعماق، السطح، الأعالي)، فالأعماق تمثلها الألفاظ التالية: الموت، الماء، الكهف، البحر، الشدق، المقبرة، الجوف، الخراب الأسفل، الجوع، الظلمة، الفحم، وتمثل السطح الألفاظ التالية: النار، الدجى، الليل، الريح الأفق، الدوي، الظل، حول، الأبرص، وتمثل الأعالي الألفاظ التالية: الحقبة، الكوكب العالي، الشمس، الجو، المقبرة، الذرات، الدوي، ظل قابيل، الفضاء، ليل القاصفات الشفق.

إذا فإن خامة الحرب لدى السياب تشمل الكون حيث التدمير الكلي الذي لا يبقي ولا يذر، ويبدأ التدمير من أعماق الأرض "الإنسان – الزمن" وتشمل الحياة وما فوق السطح من مجتمعات ودول ومدن وتحيلها ثانية إلى الأعماق، وقد محقت ثم تمتد يدها لتنوش السماء وما فيها: الريح، العواصف، الشفق، الليل، وقصف هيروشيما من منظور الشاعر هو امتداد لفعل قابيل الذي قتل أخاه هابيل، وتبدأ الحرب في القصيدة من الأعالي لتحيل الأماكن إلى الأعماق، مخلفة فوق الأرض النار والدجى والليل الطويل، وكل ما يترسب في الأعماق يذهب إلى الموت: القبر، الكهف، البحر، الجوف الفحم، فالحرب تبدأ من الأعلى فتمحق الناس والمدن والحياة، ويتجلى تدميرها في ثلاثة

مستويات، موت من الأعلى ومن السطح ومن الأعماق، لذلك فإن صوت السلام في القصيدة كان واضحا، والسلام هو إعادة الحياة والتوازن الطبيعي للكون المخرب، وهو ليس مجرد نداء تنادي به الأحزاب بل هو إبقاء على الأعلى أعلى والأسفل أسفل وتصل بينهما الحياة.

إن الحرب في نظر السياب تعيد كل شيء إلى موقعه الأصلي "الأعماق" حيث ينصهر الكل لتعود الخليقة إلى البداية الأولى، فالحرب أكبر من الموت، وهي احتلال لموقع الإله، وقد سلك البشر طرق استعمار الشعوب، فانتشرت الأفعال الدالة على الحرب: اعتصر، انطوى، يجتث، يصفع، تسعى، تستعرض، اندك...إلخ.

ويرى الناقد أن السياب قد مهد لصورة الحرب الشاملة البشعة بمرحلته الأولى التي كان فيها حضور الإحساس بالموت قويا جدا، واعتمدت القصيدة الخطاب المباشر لكي تتوسع دائرة أنصار السلام.

وتختلف موضوعة السلم عند السياب عن موضوعة الحرب كل الاختلاف فصور السلم جميعها تقريبا تقع بين السماء الخفيضة والسطح، إنه الإنسان والأشياء المادية الحية النامية: الطفل، الحقول، الدور، الشاطئ، القمر، الزهرة...إلخ، إنها صور مشرقة وادعة هانئة، وهذه الأمكنة المفرحة قابل بها الشاعر أماكن الحرب المدمرة، وبالتالي فإن موضوعة السلم شاملة وكونية كموضوعة الحرب وهي تناقض الخراب والتدمير، وتبدأ صور السلم على الأرض وتنتهي على الأرض والقمر هو نداء الأعلى لسلام الأرض حيث تتحد رغبات الناس برغبات الإله. وتبدو معظم أفعال السلم مضارعة: يرين، ينام، يضحك، ينبض، يندس، يخفف، تهمس...إلخ، ويتصف المضارع بالحركية والديمومة ويوحي بالاستمرارية والمستقبل الآتي، إنه لما أحاط بالسياب الموت أو الإحساس بالموت كان وصف الحرب بهذه الصورة البشعة، وكانت الرغبة في السلم هي الرغبة الحقيقية الدفينة فاستعاد أحلامه وأشواقه ليتطلع من خلالها على السلم الأبدي[1].

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص45 وما بعدها

قراءة إحسان عباس:

ربما كانت قصيدة "فجر السلام" من أحب وأهم قصائده إليه كما يقول محمود العبطة عندما سأل الشاعر نفسه عن أحب قصائده إليه، ويعلق إحسان عباس عن ذلك قائلا إن السياب كان يعلم حق العلم أن الذي سأله صديق ذو ميول يسارية، ومن ثمة فإن التنويه بهذه القصيدة يرضي ذلك الصديق كما يرضي السياب نفسه لأنه كان في غمرة الحماسة لنزعته اليسارية.

ويرى الناقد أن السياب قد تراجع نوعا ما عن فكرته تلك أو كان ينظر بتردد إلى القصيدة بعد سنوات.

وكانت خطة القصيدة ذهنية واعية تتمحور في جانبين متقابلين جانب الخير وجانب الشر، السلم والحرب، الإيجابية والسلبية، هناك نغمة ينبعث منها هول متفجر شديد الوطأة، ونغمة أخرى كالأغنية الرقراقة تصور الهناءة والسلام.

ويرى إحسان عباس أن الشاعر لم يبق محافظا على الانسجام في التراوح بين الجانبين سوى الانتقال من وزن بحر البسيط الذي يمثل الجلبة والقوة والدمار إلى أوزان أهدأ لتصوير سمات السلم في حياة البشر.

ففي الدورة الأولى من النص صور لتجار الموت الذين يقطعون يد الشعب الخيرة لإثارة حرب جديدة، ويجمع التجار حطب الفتنة لإشعال نارها، ثم التفت الشاعر إلى حمى السلم الآمن أو ما سماه "الأم الرؤوم" فصور العيون الراجية والعذارى وهن يحملن السلال في موسم الحصاد، والسلام الضاحك في الحقول، وأشار إلى الحقول والأغاني والمعامل والمدن الضاحيات، ووصف زهرة ترف رفيفها الجميل:

هناك يرين السلام كأهداب طفل ينام
وحيث التقت وهي ترنو عيون الورى في وئام
برغم اللظى والحديد نمت زهرة للسلام

وفي الدورة الثانية يصورالحرب وقد فتحت شدقها لتلتهم كل شيء في طريقها:

شدق يزيـد اتسـاعا كلما رفـعـت ستر الدجى خفقت من كوكب غربا
آلى على الأرض أن يجتث عاليها سفلا ويصفع من يأتي بمن ذهبا
ولا يريـق دمـــــا إلا وأضـرمـــهم نـــارا وذرى رمـادا منـــه أو لـهبا
تسعى به الريـح في الآفـاق ناسجـة للشمش من جــذوة أو من دم حجبا

وقد أصبحت الأرض "كالأبرص المنبوذ" بعد الحرب وامتلأت أجسادا تنضح قيحا ثم علق نظره بأجساد النساء الجميلات وقد انمط ثدي كل امرأة منهن كالعجين الرخو وسكت عن الوصف وأخذ يتذكر جمال تلك النساء:

كم عاشق كانت أمانيـه أن يرتشف النور على جيدها

وفي الدورة الثالثة تحدث عن القنبلة الذرية وهي تشوه الآدميين وسماها "ظل قابيل":

إذا تضرم فاندك الفضاء جذى وانقض عضبى ونش الدم الفوار والعرق
مــن حيث تهــوي الشمس غــاربة ليل من القاصفات السود أو شفق
جن الرضيــع الــذي يحبو وهـب على رجليه يعدو ويلوي جسمه العنق
من فرط ما طال واسترخى وقد صهـرت أعـراقه الـزرق نــار فيـه تـختنـق

وعندما أطبقت الظلمة ظهرت هناك أياد من الأفق الذي يفتحه الشروق تلوح بالسلام، ثم يبين في مقاطع أخرى المعاناة من القنبلة الذرية في حياة السلم.

ويصور الشاعر في الدورة الأخيرة كيف بدأ الظلم ينحسر، وقد ثارت الشعوب المستعمرة محطمة أغلال العبودية، ورفعت رؤوسها أمم كانت مثل سيزيف مشدودة إلى الصخر، ثم يعم نداء السلم. ويكرر الشاعر في ختام القصيدة تلك المقاطع التي عبر فيها عن نداء السلم وعن حمامة السلام.

وقد اعترت القصيدة سمات من الضعف الفني، والقصيدة تمثل خطا فاصلا بين الشعر الذاتي الذي أضرب عنه الشاعر في مرحلته الأولى وخرج من صدفة الذات ليعرض المشكلات الإنسانية الكبرى، ولم يكن شكل القصيدة القديم مسؤولا عن الضعف الفني الذي لحق القصيدة، فالشاعر كان يجرب، فمرة يضع الموضوع في قالب قديم ومرة

يعكس الأمر، فإذا استقامت التجربة وصلحت ظهر نجاحه، وإحسان عباس لا يعارض الشاعر في ذلك، والشاعر كان يجرب نفسه في القدرة على إنشاء القصائد الطويلة، أو أن السياب في تلك المرحلة أو ربما في مرحلة بعدها كان يحس أن انفعاله لا يستطيع أن يعيش في نطاق ضيق قصير.

وقد يكون أحس بالخطأ بعد ذلك حين كان يقول كل شيء، وقلما حاول النجاة من هذا الخطأ لأنه لم يستطع أن يشيع انفعاله في نصوص قصيرة لامحة أو ومضات سريعة غامضة[1].

موازنة بين القراءتين:

لقد تلقى كل من الناقدين نص "فجر السلام" من زاوية نظر واحدة تقريبا، إذ انطلق كل منهما من تفسيرات سياقية معتمدا المنهج الأنثروبولوجي النفسي، وعلى معطيات المنهج الاجتماعي والتاريخي خاصة وهما المنهجان السياقيان اللذان تعرضا لصدمة الحداثة بعد أن كانت سلطة النقد سائدة باتباعهما، فياسين النصير يصرح مباشرة أن الجانب الاجتماعي قد طغى على الجانب الفني وقد أدى بروز الانتماء السياسي في النص إلى البعد عن المشاعر النفسية، ويتحدث الناقد عن تلك الفترة التاريخية التي ظهر فيها النص، ويبدو من اطلاع ياسين النصير على تفسير إحسان عباس للنص تأثره بمنهجيته في التحليل، وإن كان ينظر للقصيدة من زاوية أخرى اعتمد فيها على خامتي الحرب والسلم، مفسرا المعاني حسب ثلاثية وضعها للتحليل "الأعماق والسطح والأعالي".

والحقيقة أن الناقد الذي يسبر غور النص يفترض فيه أن يحيط بكل ما له علاقة بالنص، لأن نتاج الشاعر لا يمكن أن يفسر من بعد واحد، ومن أهم ما يتزود به المتلقي يتمثل فيما ذكره أحد الدارسين (إن النص الأدبي – في رأيي– تتلاقى فيه جملة من المعارف أهمها: المعرفة الأدبية واللغوية وقد نجد فيه المعرفة التاريخية والنفسية والسياسية والاجتماعية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية، وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص149 وما بعدها.

المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف بقدر الإمكان للاستعانة بها في كتابة النصوص الأدبية وقراءتها والكتابة عنها وتحليلها)[1].

ولا شك أن الكاتب أو المبدع حين يكتب نصا يكون قد وضع في حسبانه عنصر القارئ، ويكون قد وضع معايير لنصه لكي يتلقاه القراء بالطريقة التي يأملها مراعيا في ذلك مواصفات القراء والمحيط والمؤثرات الخارجية التي يستجيب لها القراء، وانطلاقا من هذه الحسابات ينطبع النص ويشحن داخليا بإمكانيات ليتواصل بها مع القراء، فيكتشف المتلقي خبرات وتجارب كانت حاضرة في قصدية الكاتب أو المبدع[2].

إن آليات قراءة النص متعددة وهي تمثل شبكة للقراءة واعتمادها يتطلب من المتلقي أن يحيط علما بكل المنطلقات الإجرائية التي تحقق أهداف القراءة، وينبغي أن يكون الإبداع الثاني (قراءة المتلقي) غنيا يزخر بالاكتشافات الجديدة لأن النص بمثابة المنجم الذي لا يفنى عند استخراج ما يكتنز به، لذلك فإن المتلقي ينبغي أن يتسلح بكل الوسائل التي تمكنه من سبر مكونات النص.

إن شبكة القراءة للنص الأدبي عامة تتمثل في مجموعة من الإجراءات والخطوات المنهجية التي تناسب وتلائم تحليل النص الأدبي ويقصد بها المقاطع الأساسية المشكلة لعملية القراءة وتتمثل في القراءة الاستكشافية، وهي دراسة كل ما يتعلق بالمحيط النصي Le paratexte ثم القراءة الداخلية وتتعلق ببنية النص الداخلية وبكل العناصر المشكلة لهذا البناء أي تفسير العمل الأدبي من داخل العمل ذاته، ثم القراءة الخارجية بمعنى كل ما يتعلق بالعناصر "الخارج نصية" أو مختلف الظروف المحيطة التي يتولد منها النص[3].

---

[1] – بشير إبرير: إشكالية تصنيف النصوص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع5، ديسمبر 2003، ص141.

[2] – نفسه، ص141.

[3] – محمد بن يوب: نحو قراءة منهجية للنص الروائي، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع6، ماي 2007، ص100.

ترى هل حققت الدراستان هذه الأبعاد الإجرائية الثلاثة التي لا غنى لدارس النص الأدبي عنها أم أن التركيز كان على جانب واحد، مما أدى إلى تفسيرات خارجية لا تمثل أفق المبدع الذي كان يتسع لتفسيرات أخرى لم يقاربها الناقدان؟

والجواب عن السؤال لا يحتمل الشك في كون الناقدين قد انطلقا في تفسيرهما للنص من مفاهيم تحليلية لا تعدو الدراسات السياقية، والحقيقة أن الشاعر قد يلجأ إلى كثير من الأقنعة لتمرير أحاسيسه ومشاعره ورؤاه التي لا يريدها أن تظهر وتتكشف للقارئ بصورة جلية، فإذا كان النص يشمل أربع دورات كما قال إحسان عباس "تجار الموت، الموت، القنبلة الذرية، الثورة"، فإن الشاعر يعطي لكل دورة وجهين، وجها ظاهرا وهو ما فسره الناقدان ووجها باطنا متروكا لتأويلات القراء المتعددة، فوصف المفسدين بتجار الموت قد يتخطى به الشاعر الأشخاص الذين كانوا يفسدون ويقطعون يد الشعب الخيرة إلى إحساس آخر دفين عاناه الشاعر في حياته الخاصة من مهانة الفقر أو الشعور بالنقص من الناحية الجسدية أو ما لاقاه من جراء اليتم أو غير ذلك، فالنص يحمل شبكة معقدة من الصور والمشاعر التي لا تطفو على السطح، وهكذا فإن عملية التلقي التي تضمن الانفتاح التام على التأويلات والتفسيرات المتعددة والعميقة للنص تتطلب من القارئ الخبرة الكافية والقدرة على التحليل والتأويل والغوص في طبقات النص للكشف عن تلك العلاقات الداخلية العميقة والدقيقة في آن واحد، ثم يقارب بين تلك الخامات الدقيقة التي تكون البنى التحتية للنص، ومن ثمة يمكن كتابة نص آخر هو النص الحقيقي، وهذا ما تدعو إليه نظرية التلقي.

الفصل الثاني

جماليات التلقي
وآليات الخطاب الشعري
عند السياب

جماليات التلقي وآليات الخطاب الشعري عند السياب

1. أفق الانتظار L'horizon d'attente:

إن ياوس لما وضع هذا المفهوم حتى ولوكان فيه بعض الغموض إلا أنه يعد الركيزة في النظرية الجمالية لديه، وانطلاقا من تعريف النقاد لأفق الانتظار يمكن التوغل في قراءة النصوص الأدبية فهو عندهم القوة الفاعلة في إنارة النص للقارئ.

إن القارئ يدرك في نصوص السياب الشعرية بؤرا مضيئة مشتعلة تعمل على إدراك دينامية النص وتسهم في حركيته إلا (أن القارئ الذي لا يكون مزودا ببنية معرفية يستخدمها كشفرة لتحليل النص لا يستطيع أصلا أن يشكل تواصلا مع النص لأنه يوجد إطار مرجعي للتفاهم)[1]، ومن تلك البؤر الفاعلة:

1.1.الفجائية:

وهي الخروج عن المألوف والمعتاد واللهث وراء الجديد المدهش، وتلك هي ميزة الحداثة، فالقصيدة تكون ذات قيمة أدبية يعنى بها القارئ وينجذب إلى سحرها بالدرجة التي تتوفر في حدة المفاجأة فيها(لأن الأدب متعة ودهشة وإحساس فياض ومشاعر متفجرة تعبر عنها اللغة وهي نتيجة ما في الأديب الفنان من تباين وفردية)[2]، يقول السياب يصف السوق القديم وصفا يتجاوز الأشياء المادية وينفذ بالرؤية إلى أعماق أخرى تكون مفاجئة للقارئ حين يزيح الكلمات والألوان التي يرسم بها الشاعر تلك المشاهد الخلفية المفاجئة:

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

---

[1] – اليامين بن تومي: القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلة قراءات، ع1، المرجع السابق، ص34.

[2] – بشير إبرير: المرجع السابق، ص141.

في ذلك الليل البهيم.

الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين،

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،

– مثل الضباب على الطريق–

من كل حانوت عتيق،

بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم

كم طاف قبلي من غريب،

في ذلك السوق الكئيب.

فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم.

وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء،

والريح تعبث بالدخان...

الريح تعبث، في فتور واكتئاب، بالدخان،

وصدى غناء..

ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل،

وأنا الغريب... أطل أسمعه وأحلم بالرحيل.

في ذلك السوق القديم[1].

يواجه القارئ أفقا سطحيا للنص لأول وهلة يتمثل في المعنى الصريح المباشر الذي يتبدى من ظاهر اللغة، وهذا الأفق الأمامي يفضي بالقارئ إلى أفق أبعد إذا كان

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص21، 22.

القارئ على حظ وافر من الدراية المكتسبة والمعرفة المسبقة حتى ينفذ ببصيرته إلى ذلك الأفق الخلفي المتعدد، وفي لحظة الاختراق تلك تحدث المفاجأة والدهشة حين تنكشف الأستار وتتجلى الغيوب وتومض المعاني التي تقنصها الشاعر في سنة من الاختمار واللاوعي أثناء مرحلة الكشف الإبداعي.

ولكي يدرك القارئ المعنى ينبغي أن يدرك الواقعين المعطى Donné والمدرك Perçu، فالأول يشترك فيه كل الناس، أما الثاني فإنه يتسم بخصوصية المبدع الذي يخفي الواقع بصبغة ذاتية، ويجمع الرمز بين النصين الحاضر والغائب، الحاضر البسيط المدرك من أولى القراءات التي يتشكل فيها أفق ضيق لا يتسع لفضاءات الشعر، وهو غالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الوجود، وأفق غائب بعيد لا يدرك إلا بعد القراءات المتوالية التي تصنع أفقا جديدا للتوقع يعمل على تعديل الأفق الأول ويتجاوزه[1].

إن السياب وهو يجوب أرجاء السوق مشحونا بهواجس كبرى خفية لا يدري كيف يعلنها، فهو يريد البوح ولا يريده في آن واحد، يبدو متناقضا من خلال ما ينطق به من ألفاظ ورموز ومايعتلج في أعماقه من معان متمخضة يدفع بعضها بعضا لتطفو على السطح ولكنها تومض ولا تتجلى بشكل كلي مفضوح إلا أن ما يبدو متناقضا هو في الحقيقة انسجام غير مفهوم كما يقول جلال الدين الرومي، ومن ثمة فإن القراءة هي البحث عن البنى العميقة المخبوءة الثاوية في أغوار النص وتفجيرها ليتسنى التمتع بجماليات النص، فالليل الذي يلف طقوس السوق رمز لحزن ثاقب يتمشى بين ضلوع الشاعر، تزيده تلك الأصوات والغمغمات الصادرة عن أولئك العابرين حوله حدة ومرارة تلتقطها أذن الشاعر وكأنها الحراب الماضية، وتكبر الغربة والاغتراب في دخيلته من تلقاء الريح التي تبث نغما حزينا في ليل مدلهم بهيم، فالأشياء في السوق تبدو منكسفة منتقصة فالمصابيح الحزانى تعصر النور فيغدو أصفر شاحبا، والحوانيت العتيقة تبعث الملل والضجر في نفس الشاعر، ويتخيل الشاعر شخصا غريبا قبله كان يطوف محزونا في ذلك السوق الكئيب، كما كان الجاهلي يستوقف صاحبين متوهمين حين يقف على

[1] – مداس أحمد: المرجع السابق، ص17.

الرسوم الدارسة يناجي حبيبا مضى وارتحل، وهو بهذا التخيل الواهم يخفف عن نفسه وطأة الغربة وحدتها، رموز صغيرة يبثها الشاعر في نصه ليصل بها القارئ إلى أجواء مفتوحة لانهائية فالريح تعبث بحلق الدخان، وهناك في هذه العتمة المضاءة تنفتح نافذة، فالشاعر يقترب كثيرا من العبثية واللاجدوى، مما يشي بمعاناة شديدة يكابدها الشاعر في صميمه، وهو لا يستسلم للحزن ولا للضجر القاتلين ولكنه أثناء ذلك يعطي لنفسه دفقا من الحياة حين يذكر الليالي المقمرات ويحلم بالنخيل ويظل يسمع ويحلم شاعرا بالحياة وقد أوشك اليأس أن يطويه ويثنيه.

إن المدلول المعجمي يشكل للعنصر اللغوي قيدا يحاصر النص وقد يخنقه بعد أن يكبل حركته بالمعاني السالفة والحاضرة ولكن روح النص وخلاصته تتم بفتح حدود عناصره وإطلاقها[1].

فالغوص في تضاريس النص وجغرافيته الوعرة المضلة تسلم في نهاية المطاف إلى إدراك الفضاء المتخيل للشاعر، فالنص الأدبي كما يقول "بارت" ليس نتاجا بل إنه إشارة إلى شيء وراءه ومهمة الناقد هي تفسير الإشارة واستكشاف حدودها وتأويلها وخاصة الحد الخفي والمعنى العميق ولا ينحصر معنى النص في المعنى والدلالة السطحية، إنما يتشكل النص تشكلا جديدا مع كل قراءة ومع كل قارئ.

فالقصيدة بهذا الغوص الذي يعتريها توحي بثراء مكثف مخزون وراء القشرة الفوقية والإشارات والرموز البسيطة، واختراق العادي يؤدي إلى الحيرة والعشق والإعجاب (القصيدة الغامضة هي بالضرورة مفاجئة ومدهشة، هذه الفجائية هي أساسا من الوظيفة الأساسية للشعر، فمن مهمات الشعر أن يفتح دروبا إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر، حيث يتيح للإنسان التخلص من العوائق فيصبح الإنسان بموجب ذلك أشبه ما يكون بسائل روحي يتمدد في العالم، من هنا يصبح الشعر مفاجئا غريبا متمردا على قوالب المنطق والعقل)[2]، وما دامت الأسئلة هي جوهر المعرفة فإن النص المنفتح الذي

---

[1] – حلاسة عمار: المرجع السابق، نقلا عن عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، ص76.

[2] – بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م، ص42.

يفتح الشهية نحو التساؤلات اللامحدودة يمكن من استكشاف زخم المعاني المثيرة للدهشة واستشعار لذة النص من تلقاء أفاويق يستدرها وهو يراود النص لاستجلاء خباياه وأسراره.

إن تفسير دلالة النص بهذه الكيفية لا يعني الوصف للحزن والكآبة فحسب، إنما السر الخفي للحياة والكون يتوارى خلف السحب المدلهمة والدخان الكثيف والأوقينوسات المظلمة فيما يشبه اعتقاد المثنوية في النور والظلمة بأنهما أزليان، فالتولد الحقيقي للمعنى يتجلى من تعاقبهما وتكورهما على بعضهما بعضا.

إن السياب الحقيقي هو ذلك الكائن الذي يعيش وراء الستار الكثيف لشعره فهو ينتقل إلى عالمه الشعري الخاص المبهر المفاجئ من وسائل شعرية لا تكاد تفصح أو تبوح بذلك العالم المدهش، فالسوق، والليل، والريح، والنور، والمصابيح الحزانى، والحوانيت العتيقة وغيرها من الأشياء، تخفي وراءها عالما صوفيا باهرا يتوارى وراء الظلمة والديناميس، إنه عالم متفجر بالدلالات والرؤى الخارقة.

فالنص الحداثي يتميز بحقله الدلالي المفعم المليء بالألغام الدلالية التي كلما وضعت يدك على أحدها انشطر إلى ما لانهاية من الدلالات التي تجعل النص ينفتح على مختلف القراء والقراءات المختلفة اللامتناهية وهي ميزة تجعل النص الحداثي قابلا للحضور في كل وقت[1].

إنه بإمكاننا أن ننظر من عدة زوايا لنص السياب السابق لنكشف دلالات أخرى وتأويلات مباينة للحصول على اللامألوف وغير المتوقع المثير للدهشة بمعنى أنه يمكن إخراج النص من أحادية المعنى، يقول أدونيس مشيرا إلى الاتجاه المدهش اللامعقول العجيب (هو ردة فعل ضد يأس الحياة، وهو تفجير لأرض الألم المعتمة، حيث ننقذ حريتنا الداخلية...)[2].

---

[1] – حلاسة عمار: المرجع السابق، ص57.

[2] – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص60.

إن السياب وهو يكابد شقاء العيش في زاوية من زوايا الكون "في السوق القديم" إنما يستشرف بروقا وانبجاسات مبهرة (فكل إبداع هو برق لا يتكرر، وانبجاس مفاجئ)[1] فالفجائية هي أداة وآلية من آليات الشعرية تثير المتلقي بعد أن يفض الغشاء الساتر للنص (والاغتصاب هنا يعني تمزيق الغشاء الذي تنسجه المفردات والأفكار والعوطف حول نفسها مع تقادم الزمن، إنه يعني إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة، وعظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة)[2].

إن الشعر الحداثي ليس ما تقوله نظرية الانعكاس من أنه انعكاس للتاريخ والبيئة والجنس، بل إن الرموز والصور تفضي إلى المفاجأة، والمفاجأة تفضي إلى طرح أسئلة أخرى تحث وتحرض على مواصلة الإيغال والكشف وفتح النص المتعلق برؤية منفتحة وكل مدهش جميل – كما يقول أندريه بريتون–، فالصدمة المدهشة بخبايا النص وبما يحتويه من مفاجآت لا تؤتى إلا لقارئ مطلع لا تدهشه اللغة في درجة الصفر (والمفاجأة مقياس عام، مثلها مثل الشعرية، فما يعد مفاجئا لقارئ، قد لا يعد مفاجئا لقارئ آخر، لأن مقياس المفاجأة، أن تصدم المتلقي بما لا يتوقعه، أي أن تقدم له نموذجا جماليا لم يسبق أن تلقاه، ومن هنا نسبية المفاجأة، فالمتلقي المطلع قد لا تفاجئه إلا النماذج النادرة، أما المتلقي العادي فقد تفاجئه كل القصائد، وهكذا يبقى مقياس الفجائية – على أهميته – نسبيا وهلاميا)[3].

بالإضافة إلى أن بناء القصيدة على وزنة الكامل "متفاعلن" وهي من بحر ممتد صاف، والتفعيلة نفسها ذات نبر ممتد أيضا يمكن الشاعر من الإفضاء الطويل الموغل في اللانهائي لتكون الرحلة أبعد وأثرى وأكثر إدهاشا فخاصية النفس الممتد الإبحار في سفر لا محدود.

---

[1] – أدونيس: المرجع السابق، ص103.

[2] – نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص78.

[3] – عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص151.

فالسياب وهو يضع هذه الوسائل الفنية إنما يسعى لبناء استراتجية شعرية تستقطب جمهور القراء لاسيما الجمهور المثالي الذي يستطيع أن يرسم الآفاق تلو الآفاق للوصول إلى أفق الشاعر ولكن العجز ومعاودة الكر للوصول إلى ذلك الأفق النهائي المحجوب عن كل رؤية واضحة هو رسالة القارئ المثالي الذي اكتسب الخبرة والممارسة والدراية.

ولا يزال الحزن يمتد عبر المتن الشعري فتركض وراء الحزن أسرار الشعر المدهشة عبر رؤية موغلة في ملكوت الشعرية وانحرافات المعاني الشديدة، يقول السياب في المقطع التالي من النص نفسه:

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار،

يرمي الظلال على الظلال، كأنها اللحن الرتيب،

ويريق ألوان المغيب الباردات، على الجدار

بين الرفوف الرازحات كأنها سحب المغيب.

الكوكب يحلم بالشراب وبالشفاه

ويد تلونها الظهيرة والسراج أو النجوم.

وربما بردت عليه وحشرجت فيه الحياة،

في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح،

في مخدع سهر السراج به، وأطفأه الصباح[1].

في هذا المقطع تستمر الرؤية في الانفتاح على أشياء لا نراها بالعيان فالضوء الضئيل المتناثر على البضائع على شكل غبار، يوحي برفض ما تراه العين في الواقع من مبصرات، وظلاله حين يرتمي بعضها على بعض كألحان رتيبة تزيد من غربة الشاعر وإراقة الضوء لألوان المغيب الباردة على الجدران وبين الرفوف الرازحة المثقلة يصيرها

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص22، 23.

كسحب المغيب، كل هذه التعابير تبدو متناقضة وغير مرتبطة، ولكنها ترسم حقيقة نفس الشاعر وهي تقاوم الروتين والموت في عالم يغتصب الروح ويقيدها من أن تسبح في ملكوت مثالي، فالفوضى في الأشياء وعدم الانسجام بينها موانع وعقابيل تقف ضد رؤية عالم باهر تستمتع فيه النفس، وهذا العالم الخفي المثير للدهشة يجعل له الشاعر رموزا وقرائن تدل عليه فالحلم والشراب والسراج والنجوم والحياة والكواكب، كلها ثغرات في جدار الغيب تنبعث منها أشعة تبوح به وتعلن عنه في سر وخفاء.

فالغموض الذي يكتنف المقطع يمنح النص تلك الخلفية القرائية المتعددة أو ذلك الغنى والثراء الشعري الذي تنبجس منه الصور التي لا حصر لها أمام القارئ المنقب عن الحقائق وهو يثقب الظاهر برؤية نافذة مفجرة لحدود الغيب، ولولا ذلك الغموض لوقع الشاعر في النثرية والمباشرة (وإنما الغموص هو حالة نفسية طبيعية كانت منذ البدء حين كانت النفس الأولى مفعمة بذاتها تنطلق منها وتقفل إليها ولم تستذل أو ترتهن لضرورات العالم الخارجي وقرائن الإيضاح والوضوح...التجربة تكون قابلة للإبداع الشعري مادامت في حالة غموص، وأما إذا تحولت إلى أفكار تفهم ومعان تتضح، فإنها تكون قد نزحت عن الحالة الشعرية وسقطت إلى الحالة النثرية)[1].

وفي هذا المقطع ينأى الشاعر كثيرا عن التعابير والصيغ القديمة ويلجأ إلى صيغ حداثية وبلاغة جديدة تجسد عمق الرؤية الحداثية فالانقطاع بين التعابير اللغوية يشكل معظم بناء النص السيابي الحداثي (تحضر في النص الشعري علاقات اقترانية وصيغ لغوية ليس بينها علاقات تجانس واقتراب إذ إنها تكون متعارضة ومتقاطعة وقد عد رومان جاكبسون هذه التقاطعات طاقات شعرية في النص)[2].

[1] – إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1980م، ص117، 118.

[2] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، (د.ط)، 1999م، ص51.

تناثر الضوء ←ربط بين فكرتين لاعلاقة منطقية بينهما

تناثر الضوء ←كالغبار← لاعلاقة

يرمي الظلال على الظلال ←كأنها اللحن الرتيب ←لاعلاقة

ويريق ألوان المغيب على الجدار بين الرفوف ←كأنها سحب المغيب ←لاعلاقة

الكوكب يحلم ←لاعلاقة

الكوكب يحلم ← بالشراب وبالشفاه ←لاعلاقة

فهذه الانقطاعات وغيرها تبث جوا شعريا لا يتحقق بالتجانس، ومن ثمة فإن الانتقال من طرف إلى طرف مباين يحقق شعرية خارقة للنص.

إذا فإن الشاعر قد رسم آفاقا للانتظار يروم من ورائها إثارة المتلقي للوصول إليها، ولكن المتلقي يظل يرسم الآفاق تلو الأخرى دون أن يصل إلى كنه الحقيقة أو شبه الحقيقة التي تمور في خلد الشاعر، إذ أن وراء الانقطاعات واللاتجانس بين الأفكار والصور عوالم مثيرة للدهشة والفجاءة ومليئة بألوان المعنى غير المحدود.

وفي نص "رئة تتمزق" ينحو الشاعر بخطى مضطربة متعبة ونفس يتضاءل في الحياة من جراء الداء الذي ينخر جسده نحو عالم الموت، فهو يتحسر ويتألم وهو يزحف نحو القبر وكل شيء بدأ يذوي أمامه وكل نور بدأ ينطفئ، وترقص أشباح العدم والزوال في مخيلته، يقول السياب:

الداء يثلج راحتي، ويطفئ الغد.. في خيالي

ويشل أنفاسي، ويطلقها كأنفاس الذبال

تهتز في رئتين يرقص فيهما شبح الزوال

مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال...

واحسرتا!؟ كذا أموت؟ كما يجف ندى الصباح؟

ما كاد يلمح بين أفواف الزنابق والأقاحي،

فتضوع أنفاس الربيع تهز أفياء الدوالي،

حتى تلاشي في الهواء.. كأنه خفق الجناح!

كم ليلة ناديت باسمك أيها الموت الرهيب

وددت لا طلع الشروق علي إن مال الغروب

بالأمس كنت أرى دجاك أحب من خفق آل

راقصن آمال الظماء.. فبلها الدم واللهيب![1]

يتسم النص بالذاتية المفرطة لكون الشاعر يتحدث عن نفسه ويرى الموت شاخصا ماثلا أمامه مهددا إياه في كل لحظة بالزوال، لذلك فإن الرعب الذي اعترى السياب لحظة الكتابة كان أطغى من الفن فغابت صور المفاجأة أو ربما تضاءلت حتى كاد النص يقترب من النصوص الرومانسية الذاتية، ومع ذلك فإن الشاعر يتجاسر ولا يستسلم لحديث الموت فتظهر تلك الفجوات التي تستروح فيها النفس ويعود الفن من جديد في بعض صيغ النص، حيث تظهر الانزياحات والانحرافات اللغوية لتشكل اللغة خرقا أو عدولا عن المعنى المباشر أو عن النثرية، وتتعزز بذلك آراء أصحاب نظرية التلقي انطلاقا من شعرية النص الناجمة عن الانزياح والعدول، فيصير الداء عاملا مريحا، ويطفئ الغد من حياة الشاعر، ويشل الأنفاس فتصبح كأنفاس الذبال المهتزة في رئتين آيلتين إلى الزوال ومشدودتين إلى القبر والفناء وهما تنفثان الدم بالسعال، فينحسر الشاعر ويذوي كالغصن الذي يعتريه الموت، ويجف الندى، ويتمنى القضاء إذا جاء الغروب قبل أن يأتي الشروق ويفكر بالأمس حين كان حبيب الدجى يتوثب وراء ظلامه توثب الظامئ للآل الملتمع.

ففي هذا النص نجد المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحبط في بعض أجزاء النص أو في بعض السطور على الرغم من كون النص ذاتيا مباشرا بشكل عام، فالتفاعل

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص42، 43.

العميق بين القارئ والنص يوصل القارئ العادي بالضرورة إلى عتبات مجهولة فيستخرج خبايا النص بالوقوف عند المدهش والمثير فيه (جاءت كلمة المفاجأة في النقد الأسلوبي وفي الشعرية بشكل واضح، وهي تعني ذلك الأثر الذي يخلفه نص أو عبارة من نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستفار الذي تثيره المنبهات في القارئ وتجعله مستنفرا، وقد اعتمدت نظرية ريفاتير في تحديد مفهوم الأسلوب على عنصر المفاجأة ويتمثل هذا فيما يحدثه تجاوز النمط أو السائد أو المعروف من مفاجأة لمتقبل الرسالة)[1].

إن أفق الانتظار الخائب يلتقي مع اللامتوقع والمدهش والمفاجئ، فالقارئ يبقى حائرا حين يرى الشاعر يقف في برزخ بين الموت والحياة تتجاذبه رؤيتان متضادتان رؤية نحو الأسفل "الزوال" ورؤية نحو الأعلى "البقاء" ويتجلى ذلك في هذا التقابل:

الموت ⟷ ندى الصباح

الموت ⟷ الزنابق والأقاحي

الموت ⟷ الربيع وأفياء الدوالي

الموت ⟷ الشروق

الموت ⟷ خفقات الآل

الموت ⟷ راقصن آمال الظماء

ومن هذه التقابلات أو المفارقات يتجلى أفق يشد القارئ إليه، وتتخلق لديه جملة من الافتراضات فيتوقع وينتظر ويخيب، ويعيد الكرة مرة أخرى لاستنطاق النص حين ينكسر التوقع والذي يسميه كمال أبو ديب "خلخلة بنية التوقعات".

إذا فقد ارتبط عنصر التوقع والمفاجأة وأفق التوقع والانتظار الخائب والفجوة ومسافة التوتر وكسر التوقع بالمتلقي، وقد منحت هذه العناصر دورا أساسيا للقارئ فلم يبق في الظل وإنما من خلال توقعه استطاع أن يقيم علاقة تفاعلية بينه وبين النص[2].

---

[1] – موسى ربابعة: المرجع السابق، ص101.

[2] – نفسه، ص108.

وهو في قصيدة "حدائق وفيقة" يرسم للعالم السفلي صورة تثير القارئ الذي يذهب به النص في متاهات من الأحلام في سرمدية العالم الآخر، يقول:

لوفيقه

في ظلام العالم السفلي حقل

فيه مما يزرع الموتى حديقه

يلتقي في جوها صبح وليل

وخيال وحقيقه

تنعس الأنهار فيها وهي تجري.

مثقلات بالظلال

كسلال من ثمار، كدوال

سرحت دون حبال.

كل نهر

شرفة خضراء في دنيا سحيقه

ووفيقه

تتمطى في سرير من شعاع القمر

زنبقي أخضر[1].

إن وفيقة تعيش في العالم الآخر، وقد استعاد الشاعر ذكراها، فيرحل إليها بروحه أو يتمثل طيفها هناك، ويفضي من خلال النص بمكنونات نفسه، فيلجأ لوصف العالم السفلي ويرسم أفقا للتصور، فهناك حدائق وحقول وهناك تتوحد الأشياء وتتمازج المتناقضات في انسجام، فالموتى يزرعون الحدائق، ويلتقى الصبح والليل في تلك

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص125، 126.

الأجواء، وهناك الأنهار تجري ناعسة مثقلة بالظلال، فتبدو كسلال ملأى بالثمار، أو كأغصان الدوالي الممتدة دون حبال، وهناك شرفة خضراء ووفيقة تتمطى في سرير زنبقي أخضر محبوك من أشعة القمر.

يلاحظ أن الشاعر يفتح آفاقا متعددة لذلك العالم عن طريق التدرج في الوصف فوجود وفيقة في "العالم السفلي" أمر يستثير القارئ ليكشف أجواء ذلك العالم، فيضع تصورات مختلفة لطقوسه، ولكن الشاعر يرسم للقارئ طقسا آخر فيه حقول وحدائق فيخيب انتظار القارئ، ثم ماذا؟ إن الموتى يزرعون الحدائق، ولا يتصور القارئ ذلك من قبل، ويتدرج الشاعر في بناء الآفاق كأن يلتقي هناك الصبح بالليل والخيال بالحقيقة وهي صورة مفارقة للواقع لا تخطر بخلد القارئ، ثم يتنقل إلى أفق آخر حيث تجري الأنهار ناعسة مثقلة بالظلال، وهناك شرفة لوفيقة يكدح القارئ في تصور كنه حقيقتها، ووفيقة في مخدع سحري تتمطى فيه على سرير قمري زنبقي أخضر، ومن خلال طبقات الوصف يفاجأ القارئ ويندهش وهو ينظر ببصيرته إلى ذلك الأفق المدهش، ولا تكاد الصورة المدهشة تستقر في مخيلته حتى يفاجئه الشاعر بأفق آخر وصورة أخرى، ويحاول القارئ في كل مرة أن يقبض على الحقيقة الشعرية في الوصف دون جدوى وتظل الارتدادات الشعرية تراقص أحلام القارئ ولكن لذة الخيبة تجعل القارئ في حماس نحو المزيد من الرحلة ليحظى باللذة الكبرى في اكتشاف الحقيقة ولكن النص لا يبيح نفسه على الرغم من تحريض القارئ وإغرائه بالإبحار في أجوائه اللانهائية (إن إبحار القارئ في عالم النص فتح باب القراءة على مصراعيه مما يجعل القبض على مقصدية الكاتب صعبا بل وفي بعض الأحيان مستحيلا، في ظل تحول النص إلى كتلة مشفرة يعشق المتلقي فكها)[1].

فالقارئ يحاول أن يحاور النص ويسائله ويظل يسائله ولكن الأفق اللامتوقع الذي رسمه الشاعر يكون أكثر إثارة ويشد القارئ إليه ويجذبه ويغريه بالتعمق في القراءة التي

[1] – صباحي حميدة: المفاهيم التأويلية والظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي، مجلة قراءات، ع2، المرجع السابق، ص37.

تستبطن سر الأشياء، وهذا التفاعل مع النص يجعل القارئ مشاركا إيجابيا، وتكبر مساحة المشاركة كلما زادت حدة الصدمة والمفاجأة (فالقارئ الذي يختزن توقعه أو أفق توقعه شيئا ما لا بد أن يكون منجذبا إلى النص الذي يتعامل معه، فهو يحاول أن يحاور النص وأن يسائله، والنص يشاركه هو الآخر الحوار بما يثيره من توتر وخلخلة للتوقعات، وبما يسببه من مسافة الفجوة أو الصدمة أو المفاجأة، وكلها عناصر تسهم في رفع درجة المشاركة والتفاعل بين النص والقارئ)[1].

ومن الملفت أن العنوان "حدائق وفيقة" وهو العتبة الأولى للنص مثير ومدهش فوفيقة قد ماتت منذ سنوات فأي حدائق لها في هذا العالم أو في العالم الآخر؟ وإذا كان العنوان هو المفتاح السحري لولوج عالم النص فإن قراءته أيضا تتطلب من القارئ مجهودا آخر، وقد يحقق العنوان معادلة صعبة للقارئ فلا يكون من اليسير عليه استجلاء دلالاته، وربما كلما كان العنوان عصيا على الفهم كلما زادت قيمته، يقول الطيب بودربالة في دلالة العنوان (إنها لعبة الخفاء والتجلي، الحضور والغياب، الواقع والمتخيل، الوجود والعدم، الاعتباطية والحتمية، يقول لسنغ:"ينبغي ألا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته")[2].

وتكفي الإشارة إلى هذا الجانب لأن دراسة عناوين السياب بشكل أكثر اتساعا ستأتي في موقعها من هذا البحث.

إلا أن الخلاصة المستفادة من هذه العنصر"الفجائية" هي أن النص بآفاقه المتعددة الناجمة عن الغموض "اللاتحديد" يحدث شكلا من اللاتناسب بينه وبين القارئ، وهذا اللاتناسب أو ارتجاج العلاقة بينهما يشكل أثناء محاورة القارئ للنص العجب واللذة إثر كل مفاجئ مدهش لأن عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة كما قال نزار قباني.

---

[1] – موسى ربابعة: المرجع السابق، ص132.

[2] – الطيب بودربالة: قراءة في كتاب السيمياء والعنوان لبسام قطوس، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع2، أفريل 2002، ص25.

2.1.الكشف:

أخذ هذا المصطلح من التراث الصوفي ووظفه النقاد في مجال الشعر، والشاعر والصوفي يبحر كلاهما في المستوى الأفقي في بداية الأمر ثم يحدث عن طريق الغوص استكشاف فضاءات خارج الكون مذهلة وتلك هي مرحلة الكشف، وتظل المعاني والإشارات المثيرة تطفح وتنبجس من غيوب لا نهائية في رؤية شعرية خارقة، فالشاعر الحقيقي يتجاوز صورة الواقع المرئي ليكشف حقيقة الكون، فهو يتجاوز البعد الظاهري ليرى بعدا آخر، واختراق الوقع يجعل الشاعر يتجاوز المباشرة والحرفية اللغوية ويطيح بالوضوح والزمن للدخول في اللازمن واللاشيء، ومن ثمة تولد القصيدة الجميلة أو الرؤيا الجمالية التي تتطلب من الشاعر طاقة للكشف غير اعتيادية، وهو في ذلك يتوسل بأدوات كثيرة تعينه على بلوغ ذلك المستوى المجهول، أو بلوغ مرحلة مستقبلية تستبق الزمن ويتمثلها أدونيس في الجنون الذي هو نوع من رؤيا الغيب.

ومن قصائد السياب التي ينسلخ فيها عن الواقع ويتحدث بلسان الجن قصيدة "أغنية بنات الجن" يقول:

شعورنا بلها المطر

وأشعل القمر

فيها فوانيس، فيا قوافل الغجر

بشعرنا اهتدي،

سيري إلى السحر،

سيري إلى الغد؟

نحن بنات الجن لا ننام،

نهيم في الظلام

على ذرى التلال أو نركض في المقابر،

نعشق كل عابر،

نسمعه أغاني الشباب والغرام[1].

يبتعد الشاعر في هذا النص عن المنطق والعقل بالغا بالرؤية مرحلة الجنون ليرسم أفقا متافيزيقياالامرئيا ونحن برؤيتنا العادية نرى ذلك كلاما خرافيا وهلاميا، أما الشاعر بقدراته الخاصة فإنه يرى أبعد مما نرى (إننا لا ندرك برؤيتنا العادية – سوى المألوف والمتداول من الواقع حين ينكشف لنا غير المألوف، نحس كأن به فوضى أو تفككا أو لامنطقية، لكن الشاعر بفضل كفاءته الشعورية يرى أكثر مما يراه الآخرون كما يقول حجازي)[2].

قد يتوقف القارئ العادي عند حدود الرسم ولايجاوز بفكره هذا الأفق المضلل الذي وضعه الشاعر كقناع لرؤية بعيدة، فهذه الأغنية لبنات الجن مجرد أوتار آلية لشعور عميق وحس إنساني موغل في السر والكتمان، وإن قراءة ما وراء هذا الأفق تتطلب فكرا استبطانيا وطاقة كشفية، ومقدرة على فهم الإشارة والعلامة الشعرية وتجاوز اللغة المعجمية.

ففي هذا النص الذي يبدو بسيطا في لغته الشعرية ملغم بصور التشظي، إنه لاشيء إذا كان الشاعر لا يعدو تأليف أغنية كهذه لبنات الجن، فالأمر أبعد من هذا التأويل بل إن الشاعر تستر وراء آلية الغياب أو التخفي ليترك القارئ يبحث في هذا المستوى عن إشارة طفيفة أو خيط ضئيل ينطلق منه إلى ارتياد عالم الشاعر المستتر وراء التعتيم والمراوغة، فحب الشاعر الدائم لتجاوز هذا العالم الكثيف المليء بالأغيار المثقل بالأتعاب والمعاناة يجعله ينتقل بطريقة أو بأخرى إلى أجواء الغيب في كل مرة يشعر فيها بالعناء ليصبح ذلك ديدنه دائما، فالسياب الشاعر المعنى الذي يكابد شقاء الحياة لا بد له أن يصنع لنفسه المخارج للانعتاق من وطأة الوجود للتخلص مما هو فيه، ونافذة الجن مخرج له، إنه وهو ينظم هذه القصيدة يعيش طقسا آخر من السحر

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص652.

[2] – عبد الله العشي: المرجع السابق، ص117.

والعجائبية تجعله منفلتا عن ذاته وعما حوله، إنه نوع من الإعدام النفسي – بتعبير علماء النفس– لهذا الواقع المرير المليء بالشرور والأحزان.

تتجلى المفارقة من هذا الفعل، والمفارقة في مصطلح النقاد تعني أن يتحدث الشاعر عن شيء لا يقصده أو عن حس مخالف لشعوره والمفارقة أنماط متعددة تقوم جميعا على التناقض فالنص السابق تقوم فيه المفارقة على "الشعوذة" أو "الخرافة" التي يقصد من ورائها بشكل عبثي التنصل من معاناة الواقع (ويكاد يكون التعبير بالمفارقة أكثر الأبنية انتشارا في شعر الحداثة، ذلك أن الشعر القديم في مجمله كانت له نظرة وحيدة البعد في هذه الناحية، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهي العملة، وذلك ناتج عن اختفاء أحد الجانبين عن النظر إلى الجانب الآخر، وعلى هذا جاء التعبير بالمفارقة في الشعر القديم مرتكزا على ساق واحدة، أي أن الشاعر يرصد وجها معينا، ثم يعود مرة أخرى يرصد الوجه الآخر، بينما الشاعر الحداثي يستطيع بإمكاناته التعبيرية أن يعاين الوجهين على صعيد واحد، ومن هنا كانت المفارقة عنده عملية مكتملة بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد ساعة أنتجها للآخر)[1].

إن عملية الكشف التي يقودنا الشاعر إليها بوسائله الفنية الخاصة تجعل المتلقي في حالة من الاندهاش (الدهشة كمفهوم نفسي وإبداعي حالة مصاحبة للكشف، كل كشف من قبل الشاعر تقابله حالة اندهاش من قبل المتلقي)[2].

ويستمر السياب بنفسه الشعري الطويل متسترا وراء مفارقة "تصديق الكذب"[3] ليضل قارئه أو يموه عليه الحقيقة، وقد اتخذ الأسلوب الحكائي السردي وهو ينشئ صور هذا العالم الكشفي يقول السياب إثر الأسطر الشعرية السابقة:

إن نزلت صبية فيها من البشر

وأوحشتها وحدة القبور أو دجنة الحفر

---

[1] – إيمان "محمد أيمن" خضر الكيلاني: المرجع السابق2008، ص48، نقلا عن عبد المطلب محمد: الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، ص145.

[2] – عبد الله العشي: المرجع السابق، ص118.

[3] – سامح الرواشدة: المرجع السابق، ص88.

سرت أغانينا إليها تعبر التراب

تقول: "إن عريت فالثياب

تنسجها عناكب السحر

وكل خيط من خيوطها يرف كالوتر.

نامي إلى أن يؤذن القدر

ويحشر الموتى إلى الحساب.

حبيبك الوفي مس ثغره ابتسام،

فقد رأى سواك

بل رآك في قوامها الندي كالزهر..."[1].

وتمضي القصيدة بهذا الأسلوب الحكائي السردي إلى نهايتها دون أن يصل المتلقي إلى شيء ملموس أو فكرة منطقية، ويظل يتابع الظلال الشعرية السردية الغرائبية دون جدوى، ولكنه في الوقت ذاته يدرك أن الشاعر يعني شيئا ما ولكن هذا الشيء يبقى هاربا دائما، وقدرة الشاعر الفنية تجعل المتلقي يتابع المسرحية الباهرة دون فهم كامل لأحداثها الملغزة.

فالسياب وهو يصف هذا العالم المجهول لا يعني أنه أعدم ذاته بل هو في محاولة فهم الذات وكشف للذات وللعالم، فالإنسان العادي تنسجم ذاته مع المألوف المرئي فهو منسجم تماما مع الواقع، أما الشاعر فله طبيعة أخرى تختلف عن الواقع بل تتصادم مع الأسوار والآليات والمظاهر فهو في رحلة دائمة بحثا عن حقيقة الذات وحقيقة الكون.

ففاعلية الكشف في التجربة الشعرية الحداثية هي فاعلية كشف وعثور على الذات أولا، وللعالم من حولها في تجربة تجاوزية ثانيا، فتتحد الذات والعالم وتستحيل الذات إلى صورة من صور العالم المجهول اللامرئي، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تقوم بممارسة

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص653.

فعل الكتابة الشعرية داخل دائرة المجهول لتجعل من المجهول معلوما، والكتابة الحداثية إن لم تشق طريقها نحو المجهول فإنها ستسقط في التكرار ولا تعد كشفا، لأن الكشف مرتبط بخلايا الكون الغامضة، فالقصيدة الحداثية جاءت لتصنع لنفسها مناخا كشفيا يتخطى المعمارية العتيقة للشعر القديم، فالشعر الجديد الكشفي يتخطى العالم المغلق المنظم ويتجاوز الأسس والمفاهيم التي يقوم عليها واقعنا، إنه تطلع إلى عالم لم يعرف بعد، إنه استبطان من أجل القبض عليه دون جزم أو تحديد أو أي نسق أو نظام عقلاني منطقي، فالشاعر الحداثي يطارد العالم لأجل تحويله إلى قصيدة شعر ولكن العالم يظل هاربا من فعل الكتابة والتقييد كما تهرب القصيدة الشعرية من النقد، فالشعر الكشفي لعبة أخرى تستدعي لعبة كشف نقدي جديد، فلا مجال لمحاكاة الطبيعة في القصيدة الكشفية[1]، يقول السياب في آخر القصيدة:

فيهتف الشاعر:

"خذنني إلى حماها

لأنني أهواها

لأنني القمر!"

وجن وانتحر[2].

فالسياب قد أخذ بالكلام السحري لبنات الجن اللواتي وصفن له ملكة خرافية يحبهاالقمر.. وتاه وراء الوصف بلسان الجنيات، فهو يوغل أكثر فأكثر في مجاهيل آفاق الكشف، وتقتله رغبة الهوى هوى تلك الملكة الخرافية ويجن وينتحر ليدخل طقسا آخر من الكشف وهو "اكتشاف الموت".

إن هذا السلوك الشعري لا يفسر على أنه لعبة تافهة يمارسها الشاعر بل إنها لعبة تعكس الوجه الآخر للكون وللحياة فالشاعر يشبه الصوفي وهو يعيش حالة من الازدواجية

---

[1] – بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م، ص153 وما بعدها.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص654.

(وإذا كان خطاب ابن عربي يتشكل في أفقين مختلفين، أفق التاريخ والثقافة والواقع، وأفق الوجود المتجاوز للمناخ الواقعي ولمعايير الزمان والمكان وما هو مألوف ومتداول ومشترك، فإن الطبيعة الازدواجية لهذا الخطاب تدفعنا إلى النظر إليه من زاويتين: زاوية الواقع وما يلتئم عليه من ضغوط، وزاوية الانطلاق المتحلل من كل الأغلال التي يفرضها المناخ الثقافي والإيقاعات الاجتماعية والتاريخية)[1].

فالقارئ يبحث عن أفق متعدد المعاني أفق أوسع يشمل كل إحساس فني أو فلسفي، وقد توفرت في هذا النص وغيره من نصوص السياب تلك الخاصية الشعرية التي يتميز بها الشعر الحداثي وهي البحث عن معنى اللامعنى، فالقارئ لم يعد يعنى بتقرير الحقائق والأفكار في متن النص الشعري لأن الكاتب الأول سبق إلى ذلك ولكنه يشتق من الخطاب معنى جديدا مستعملا لغة ثانية تقارب لغة العمل ولكنها تتميز عنه، فحرية القراءة هي التي تجعل القارئ يعيد كتابة النص لينمو بعيدا عن كاتبه[2].

أما في قصيدة "غريب على الخليج" فيمكن للمتلقي أن يتصور الأجواء الكشفية أثناء غربة الشاعر وهو يسرح البصر في مياه الخليج ويفتح آفاقا للشعر من خلال الإفضاء وحديث النفس "المنولوج" يقول:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى، أوتنشر للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

من كل حاف نصف عار.

وعلى الرمال، على الخليج

جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء، بما يصعد من نشيج

---

[1] – قدور رحماني: المرجع السابق، ص102.

[2] – بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م، ص76.

"أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: عراق،

والموج يعول بي: عراق، عراق ليس سوى عراق!

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق"[1].

يكشف النص عن غربة نفسية شديدة يعانيها السياب أثناء بعده عن الوطن يراها بعض النقاد مجرد تصورات رومانسية إذ يوظف الشاعر تقنيات التعبير الرومانسي المعهودة مستخدما مفردات الطبيعة وسيلة للتصوير، فالريح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتنشر مثل وجيب ضلوعه، وبذلك تطغى على خطابه عاطفة صارخة[2].

حقيقة إن النص هو انكفاء على الذات وإفضاءات رومانسية مثقلة بالشوق والحنين، والقراءة الأولى لا تكشف سوى عن أفق باهت غير مفاجئ وغير مدهش نظرا للطابع الرومانسي العام للنص الذي يتجلى للقارئ المشبع بالخبرة الرومانسية، وإذا كانت بعض الملامح الرومانسية قد طفت على سطح المتن الشعري فليس معنى هذا أن النص له طبيعة واحدة هي الرومانسية كما يرى صلاح فضل، والمتمعن في شفرات اللغة من خلال النسيج اللفظي يدرك تماما أن السياب في هذا النص قد كثف من التعابير الإشارية والرمزية المختلفة حيث مزج بين الرومانسية والسريالية والرمزية والاستبطان الصوفي في خامة سحرية غرائبية لا تكاد تفصح بسهولة عن دخيلة الشاعر، فقد انصهر السياب في هذا النص في لحظة الشعور بالغربة مع الآخر أي مع الوطن العراق انصهارا كليا، ويرى جورج بوليي أن القراءة حالة أو طقس يشبه الغيبوبة نوعا ما القراءة التي تنصهر فيها

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص317.

[2] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص67.

النفس بوعي الآخر في اندماج تام وبذلك تحصل إشراقة صوفية خاصة في شكل حلول بين النص والقارئ[1]، إن السياب لم يكتف بتوظيف عناصر الطبيعة توظيفا رومانسيا فحسب بل إنه استحضر عامل الزمن "هي دورة الأفلاك من عمري تكور لي زمانه في لحظتين من الزمان"، واستحضر الشخصيات التاريخية عروة بن حزام وعفراء، "وهي المفلية العجوز وما تشوش عن حزام"، "وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة"، كما استحضر أيضا الأساطير الشعبية.. إلى غير ذلك من الرموز التي لا يحفل بها الشاعر الرومانسي عادة، لذلك فإن الأفق الشعري البعيد الذي غطى عنه الشاعر لا ينكشف لمن يقرأ النص قراءة رومانسية خالصة لأن ياوس يعني بـ "القارئ" ذلك القارئ الذي يكون له حظ كبير أو معقول من المعارف التي اكتسبها سابقا من جراء ممارسة القراءة ومعاشرة النصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تتمايز بها النصوص[2].

والسياب في نصه السابق يلجأ إلى صيغ كثيرة جديدة تخرج النص من إطاره التقليدي الرومانسي والقارئ المثالي يستطيع التفرقة بين ألوان الرموز والإشارات المباينة للرموز الرومانسية، ويطرح من خلال تلك الرموز الجديدة تساؤلات تصنع أفقا آخر بعيدا عن التوقعات الفنية القديمة وقد أوجد ياوس مفهوما يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظريته يقوم على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء تناول النص الأدبي وهو:

مفهوم تغيير الأفق:

إن التعارض الذي يحدث للقارئ وهو يباشر قراءة النص بأدوات فنية سابقة لتاريخ النص يجعل النص لا يستجيب لتلك الانتظارات والتوقعات كقراءة صلاح فضل مثلا لقصيدة السياب ومن ثمة يضطر القارئ لبناء أفق جديد يتطلب اكتساب وعي جديد وقد أوضح ياوس في شرحه للمسافة الجمالية التي هي – في نظره – المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار السابق والعمل الجديد مما يؤدي بالمتلقي إلى " تغيير الأفق" بسبب

---

[1] – أحمد بوحسن: المرجع السابق، ص23.

[2] – نفسه، ص29.

التعارض الموجود مع التجارب المألوفة أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها تدخل إلى صميم الوعي[1].

لذلك فإن نص "غريب على الخليج" يقرأ من زاوية هذا المفهوم "تغيير الأفق" كي لا يقف المتلقي ثابتا في لحظة توقيتية سانكرونية ما Syncronie تألف فيها النص، من ثمة لا يصل القارئ إلى الكشف الحقيقي في رؤيا الشاعر البعيدة، ولا تحصل الدهشة المتوخاة من القصيدة جراء ذلك الثبات على القشرة السطحية التي لم يستطع المتلقي أن يفتقها فينفذ بوعي آخر مخالف للوعي المبني على الخبرة التقليدية السابقة، فإذا قرئت القصيدة بهذا الوعي الذي يكون فيه للمتلقي أفق مختلف تماما، ومن تجاوز الأدوات الرومانسية والإمساك بالرموز غير الرومانسية المتواجدة في النص يدرك أن السياب قد تجاوز مرحلة كونه شاعرا تعبيريا مفعما بالحرارة الغنائية –كما قال صلاح فضل– الذي استطرد في شرح النص وتفسيره رومانسيا على ضوء المنهج التعبيري مؤكدا أن النص مهما كان مفعما بالحيوية ومهما كانت العناصر متعددة فيه إلا أنها لا تتمدد أو تتحول، فهي منظومة شاملة متماسكة لا تخرج عن الدلالة الوحيدة التي لا تختلف فيها القراءات ولا تسمح بتعدد وجهات النظر، فالشاعر في نظر –صلاح فضل– يروي "بأمانة" ما حدث، لا يكاد يبدع شيئا لذلك فإنه سيبقى ذاتيا مهما وظف من عناصر السرد والقص، وهو لا يقيم أصواتا أخرى تناوئ عالمه الشخصي أويبتعد عن تجربته الشخصية وهو لا يتمثل الآخر في نصه ويورد صلاح فضل مقطعا آخر من القصيدة يقول فيه الشاعر:

زهراء، أنت.. أتذكرين

تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين؟

وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين؟

ووراء باب كالقضاء

[1] – أحمد بوحسن: المرجع السابق، ص30.

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي رجال

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.

أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء.

حشد من الحيوات والأزمان، كنا عنفوانه،

كنا مداريه اللذين بينهما كيانه.

أفليس ذاك سوى هباء؟

حلم ودورة اسطوانة؟

إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء؟[1].

يقول صلاح فضل إن القصيدة قد بلغت ذروتها الغنائية التعبيرية في هذا المقطع، ويستمر الناقد في شرح النص من منطلق رومانسي ولكنه لا يلبث أن يسمه بأنه نص مخالف للتراث الرومانسي (يوظف السياب عددا من التقنيات التعبيرية اللافتة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مدهشة تتجاوز الإطار الذاتي المحدد لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلباته وعذاباته الوجودية والاجتماعية ولأنه كان واعيا بهذا الطابع المميز لشعره، ومخالفته للتراث الرومانسي المباشر الذي كان يتكئ عليه في الأدب العربي المعاصر له، خاصة عند علي محمود طه الذي افتتن به مع نازك الملائكة، فقد أراد السياب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطابع الغنائي، وطموحه في أن يحقق مستوى أرقى

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص319.

وأشمل في إبداعه، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعري قائلا –كما ينقل عنه مؤرخوه– "لست شاعرا غنائيا، ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة مطولة")[1].

إن الوضوح في قصيدة ما لا يعمي عن الطاقة الكشفية المستكنة فيها، لأن فلسفة العادي التي تستعمل فيها أبسط الأدوات قد تؤدي إلى بعد تصوري مذهل من الأبعاد الكشفية الغيبية، والقصيدة هي من هذا النوع البسيط في لغته وتراكيبه الفنية إلا أن التركيز بوعي يفتح أمام القارئ دلالات واسعة لا تحصى، وآفاقا شعرية لا حدود لها فيما يطلق عليه صلاح فضل –وهو بصدد قراءة هذا النص– لحظة "الاستغراق والنشوة" التي تحصل للشاعر أو القارئ إذا اخترق حدود العادي، ويحدث ذلك للقارئ بما تملكه القصيدة من قوة في عنصر الإشارة ليستجيب القارئ ويدخل في عوالم كشفية ذاهلة (بل إن الطاقة الكشفية في القصيدة هي طاقة تعمل على تمزيق ستار الوضوح لتزج فيما بعد في خرائط العمق والغموض والقصيدة التي لا تتوفر على هذه الطاقة والكشفية تبطل من أن تكون شعرا)[2].

وقد يستطيع المتلقي وهو يقرأ نصا يتميز بأدواته غير الراهنة أن يجمع بين الآفاق الأولى للأعمال الأدبية السابقة والآفاق المعاصرة ليحدث نوع من التجاوب وهو يعرف في نظرية التلقي بـ:

مفهوم اندماج الأفق:

وهو ما أطلق عليه جادمير في كتابه "الحقيقة والمنهج" بمنطق السؤال والجواب الحاصل بين القارئ والنص عبر الأزمنة المختلفة، ولهذا المفهوم أثر بالغ في القراءات التأويلية المعاصرة، ولكن المهم عند "ياوس" هو أن اندماج الأفق سيكون معينا في القراءات التاريخية للأعمال الأدبية حيث يعطي لتلك الأعمال حداثتها أو التعبير عن

[1] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص67.

[2] – بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، المرجع السابق، ص165.

الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ، وإذا وقع التعارض بين الآفاق فإن الاستجابة تكون بشكل آخر وهو "تغيير الأفق"[1].

إن نص السياب يزخر بفلسفة إنسانية عميقة فهو من وراء رموزه يريد أن يفتح عالما للسلم والبراءة والطمأنينة يريد أن يمزق كثافة النفي ومسافات الاغتراب الخانقة فيلجأ إلى تلك الرموز البسيطة في محاولة لتغيير الواقع بما يحتويه من ريح، وأعمدة للضياء، ودموع، وموج معول، وغياب حبيبة ...إلخ، يريد أن يتخطى عتبات الواقع التي تمثل حجابا يواري خلفه أجمل ما يتوق إليه الإنسان الكادح المتعب بظلام الولادة وازورار البشر واحتقارهم للشحاذ الغريب، فالشاعر يتمنى أن تكون الأرض مثلما قال: "أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!"[2].

إن القارئ حين ينكث نسيج البناء النصي ويحل ألغازه التي تبدو بسيطة يدرك ذلك الأفق الخلفي الذي يموج بكل عجيب مذهل، فللنص قدرات وممتلكات فنية، يدركها القارئ المجرب، أما الجمال فيكمن في الذات المتلقية والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها في كل مرة وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو ما يسميه ياوس بجمالية التلقي[3]، ويمكن عرض نص السياب "غريب على الخليج" على طريقة فولفغانغ إيزر المسماة فرضيات إيزر أو نماذج إيزر[4]، ويركز هذا المفهوم "نموذج إيزر" على ثلاثة مظاهر متداخلة لصيرورة القراءة:

1- النص:

ركز إيزر باعتماده على ما قدمه رومان إنجاردن في العمل الفني على وصف دقيق لممتلكات النص، حيث يفترض أن تكون في النص بنيات داخلية تمكن من تحديده ممثلة في المكونات اللغوية والسيميائية والتركيبية، كما يوجد في النص إمكانيات عدم تحديده

---

[1] – أحمد بوحسن: المرجع السابق، ص30، 31.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص 322.

[3] – أحمد بوحسن: المرجع السابق، ص28.

[4] – نفسه، ص35 وما بعدها.

وهي التي تسمح بإنتاج المعنى وانفتاح القراءة، والمتمعن في دراسة نص السياب يدرك بوضوح هاتين الإمكانيتين، وتتجلى الإمكانية الأولى في:

أ. التحديد:

ويظهر في مكونات النص اللغوية وفي الوحدات اللفظية الرومانسية كعناصر الطبيعة: الريح، الهجيرة، الأصيل، السحابة، النخيل، الهواء، الظلام ..إلخ، وفي ذاتية الشاعر "جلس الغريب" وهو الشاعر بصيغة الغائب، قرارة نفسي، مررت بالمقهى، من عمري..إلخ، وفي ألفاظ الحزن: تطوى، الرحيل، حاف، نصف عار، نشيج، الثكلى ادلهم، الغروب، الأشباح ..إلخ.

ب. اللاتحديد أو الفراغات:

وهي ثغرات أو تشققات تتخلل النص وتتطلب من القارئ ملأها وتحديدها حسب ما توحي به آفاق النص، ونص السياب تكثر فيه هذه الخاصية الحداثية، ومن الفجوات البارزة في النص جلوس الشاعر على ضفة الخليج يصعد نشيجا أعلى من العباب الهادر رغوه، ويتفجر صوت في قرارة نفسه الثكلى كالمد الصاعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون، إنه يجعل الغربة عن العراق قناعا، ربما يكون الأمر متعلقا بالغربة عن الوطن ولكن من خلال العناصر الأخرى يبدو أن الفجوة أعمق من بعده عن العراق، ربما الحنين إلى الأم أو الشوق إلى الحبيبة، أو هو يبكي تعاسته في الحياة ولا يجد العزاء في شيء، هناك فراغ فني يمكن ملؤه بأسئلة متعددة، وتظهر فجوة أخرى في قوله:

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي رجال.

من هذا المعنى الذي يتحدث فيه الشاعر عن مجتمع ذكوري يقيد حرية المرأة حيث الأبواب موصدة على النساء بقوة، يطرح القارئ تساؤلات أخرى عن إحساس الشاعر تجاه

هذه الأعراف القاسية، هل يعاديها أم أنه يفضلها على أجواء المدينة؟ يبدو للوهلة الأولى أنه يرفض تلك الأعراف، ومن وجه آخر يفضلها حيث يقول مباشرة بعد تلك الأسطر مخاطبا زهراء التي هي وفيقة ابنة عمه:

أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء

بين الأسطر الأولى والأسطر الأخيرة فجوة أو بياض لم يفصح عنه الشاعر والقارئ لا يجد بدا من ملئه، وملء تلك الفجوات هو جمالية القراءة التي يقصدها ياوس، ويمكن أن يجد القارئ عدة قراءات لتلك الفجوات في آن واحد.

إن المساحة التي تتركها الفجوات هي المكان أو الطقس الذي يتواجد فيه أفق الكشف المليء بالدهشة والفجاءة، والمسافة الجمالية تتجلى في ذلك الفراغ الذي يريد القارئ ملأه أي في ذلك البعد بين الذات والموضوع.

2- صيرورة القراءة:

تمثل القراءة نشاطا مكثفا وهذا النشاط يختلف من قارئ إلى آخر، فالقارئ عند إيزر يمشي باستمرار ولا يتوقف بمعنى أن القارئ عنده يمشي ويبني فعل القراءة وبذلك تتسع الحدود وبالتالي لا يمكن ضبط القراءة فهي أكثر ليبرالية، ونص السياب "غريب على الخليج" من البداية يهيئ القارئ لرحلة لا تنتهي إلى حدود في المعنى، وهذه الرحلة اللامنتهية هي أفق الانتظار المقصود الهارب من آلية المعنى والتحديد، ومن خلاله تتجلى تلك العوالم الكشفية الغريبة الباهرة الضاغطة على القارئ عن طريق لذة الكشف والمتعة الفنية، فعتبة النص الأولى التي هي عنوان "غريب على الخليج" تغري القارئ بما سيجد من معنى من خلال تلك الغربة، وقد يكون العنوان مفتاحا للنص، وقد يكون مضللا أيضا عن المعنى حيث يرى بعضهم أنه بقدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته، وهناك وظائف عدة متباينة للعنوان لا مجال لسردها في هذا الموقع، ويمكن القول بأن هذا

العنوان بالذات كانت له وظيفة إيحائية، فهو حقيقة نص مواز للنص، يتسم بالاختزال والكثافة.

أما عتبة النص الثانية وهي الاستهلال فإن الشاعر يدخل القارئ مباشرة في المتاهة وفي المجهول: "الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل" فالحزن هو الطقس الاستهلالي الذي يصدم القارئ، ترى لماذا الحزن؟ لماذا التشاؤم؟ لماذا هذا الإحباط الشديد لدى الشاعر من الوهلة الأولى؟ لماذا هذه الأغنية الحزينة ولوعة الانكسار من أول كلمة في النص؟ من هذه الأسئلة وغيرها يدلج القارئ منذ البدء في عالم كشفي محبط، ويتضح أكثر وتتجلى جوانبه وأرجاؤه كلما أوغل القارئ في دهاليز النص من خلال تلك الرموز التي لم تخرج عن دائرة الحزن والنواح والنشيج الصاعد من أعماق نفس ثكلى تئن وتعول، إنه طقس تغمره الأنواء والبروق والعواصف الشديدة، ويجد القارئ نفسه كأنه مسؤول عن إيجاد نافذة للخروج من جدار النص المرصود بكل ألوان المعاناة، إن القارئ يعلم أن دائرة الكشف لا تكون دائما وردية حالمة فقد تكون الرحلة في ظلمة الديناميس وفي قلب الغيوم الدموية الكثيفة.

3- تفاعل القارئ مع النص: يحدد إيزر للعمل الأدبي قطبين:[1]

أ. القطب الفنـــي: وهو نص المؤلف.

ب. القطب الجمالي: وهو الإنجاز الذي حققه القارئ من النص.

والعمل الأدبي لا يختصر في أحد الطرفين حقيقة النص أو ذاتية القارئ وإنما يجب أن يكون في مكان بين الإثنين، وبما أن القارئ سيعرج إلى آفاق متعددة من خلال النص فإنه سيفتح المجال أمام النص كما سيفتحه لنفسه، ومن ثمة يتحرر العمل الأدبي.

انطلاقا من هذا المنظور القطبي، فإن نص السياب بما يتوفر فيه من آليات شعرية إبداعية كالانزياحات اللغوية التي ينشأ عنها غموض يسمح بالتأويل وتعدد القراءة يتطلب قارئا له قدرة على إنجاز العمل الأدبي، ولنص السياب صراعان صراع يحمل عناصر الرومانسية التقليدية وصراع آخر يحمل عناصر الجدة والنقاء، هذه العناصر ينبغي أن

[1] – فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص12.

تكون في تكامل جشتالتي – كما يشترط إيزر– وهو الذي يحقق أفقا كشفيا للنص له فسيفساؤه الغريبة وأبعاده ونسيجه الجمالي الذي ينطلق أساسا من أفق القارئ، بمعنى أن القارئ هو الذي يرسم ويلون ذلك الأفق بواسطة تلك العناصر أو ذلك النسيج المبهم الغامض الذي صنعه الشاعر ليصبح مرجعية للقارئ، فالنص يحقق ذاته ووجوده من خلال تلك المعطيات والمرجعيات التي يضعها الشاعر أمام القارئ حتى تتكشف له تلك الآفاق المجهولة للنص، وأهم قارئ عند إيزر هو القارئ الضمني.

3.1.الشمولية:

يتطلب أفق الانتظار خصوصية هامة تعمل على اتساعه وامتداده اللانهائي وهي الشمولية، فالشاعر الذي يكتب عن حادثة جزئية ولا يعبر فيها عن رؤيا شمولية مكثفة واسعة لا يعد شاعرا فالأساس في النص الشعري هو احتواؤه لأبعاد الكون الشمولية بحيث يذوب الجزء في الكل، ولكل جزء علاقة بذلك الكل الشامل وقد قال أحد الشعراء عن الإنسان:

وتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

إن الغرزة الصغيرة تشارك في تماسك النسيج الكلي للثوب الذي ينحل إذا نكثت الغرزة أو تقطعت، فالأشياء لا ترى بوضوح إلا من بعد كلي شامل، وقد مثل الصوفية هذه النظرة تمثلا واضحا في رؤاهم الصوفية حين عبروا عن وحدة الوجود ووحدة الكون، أما في الشعر فإن القصيدة الكلية التي تتوفر على الرؤيا الشاملة هي القصيدة التي تحظى بالبقاء لأنها تمتد في الكل كجزء له خاصية الشمولية، فقد يختصر الصوفي الكون كله في جزء أو في عنصر من عناصر الحياة، وقد توفرت في الشعر المعاصر هذه الميزة بحيث تمازج في نماذجه الشعرية العالم الميتافيزيقي والواقعي في قصيدة كلية تمثل الوجود أو الكون مختصرا في بنائها الفني مما يجعل قارئها يبحر في رحلة تأملية لا تنتهي في صورها وأبعادها الفنية والإنسانية الشاملة، لذلك فإن القصيدة الواقعية التي لا تتجاوز وصف الكائن في وجوده المجسم لا قيمة لها (وهذه الشمولية مشروطة لدى

حجازي بالتأمل والعمق والإخلاص وهي سمة الشعراء لا المتشاعرين، وليكن واضحا أننا نستبعد التجارب الفاشلة أن تتصف بهذه الشمولية)[1].

إن شعر السياب في مجمله قد حقق هذا البعد الشمولي، لذلك كان الرعيل الأول من شعراء المعاصر يحذون حذوه في إنشاء القصائد بما توفر لديهم من ثقافة ووعي واحتكاك بالآخر، فقبلوا تلك النماذج ونسجوا على منوالها.

كان السياب مطلعا على التراث بشكل واسع، ثم فتح نافذة على الغرب، وكانت له تجارب خاصة وذاتية مكنته من إنشاء القصيدة الكلية المعاصرة المتسمة بالرؤية الشمولية، لذلك اتخذ لقصائده الأدوات المناسبة لتحقيق ذلك النموذج الجديد الذي أراده أن يسود، والقارئ باختياره الحر للعناصر والأدوات التحليلية الملائمة يستطيع أن يفتح آفاق قصائده ليبحر في شمولية نصوصه (كما تتسم هذه الطريقة الإجرائية – شبكة القراءة – بأنها تتميز بنوع من المرونة في التعامل مع النص، إذ للقارئ حرية اختيار أهم العناصر والأدوات التحليلية التي يراها تتناسب وطبيعة النص)[2]، ومن قصائد السياب التي تحقق هذا البعد الشمولي قصيدة "غارسيا لوركا"، يقول السياب فيها:

في قلبه تنور

النار فيه تطعم الجياع

والماء من جحيمه يفور:

طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلتاه تنسجان من لظى شراع

تجمعان من مغازل المطر

خيوطه، ومن عيون تقدح الشرر

---

[1] – عبد الله العشي: المرجع السابق، ص126.

[2] – محمد بن يوب: المرجع السابق، ص99.

ومن ثدي الأمهات ساعة الرضاع

ومن مدى تسيل منها لذة الثمر

ومن مدى للقبلات تقطع السرر

ومن مدى الغزاة وهي تمضع الشعاع

شراعه الندي كالقمر

شراعه القوي كالحجر

شراعه السريع مثل لمحة البصر

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخصيب من نجيع

كأنه زورق طفل مزق الكتاب

يملأ مما فيه، بالزوارق النهر،

كأنه شراع كولمبس في العباب

كأنه القدر[1].

وفي هذا الوصف لغارسيا لوركا الشاعر السريالي الرمزي، يمزج السياب كل شيء بكل شيء – كما قال أدونيس– فالسياب وهو يستجمع الرؤية ممثلة في لوركا ينطلق منه ككائن جزئي في الكون إلى آفاق ضاربة في المتاهات الشعرية الشمولية التي تختلط فيها الحدود الرؤيوية، لذلك فإنه يصفه مجسدا فيه اللامرئي واللامحدود، وهو لا ينظر إليه كشخص، إنما كصانع شعر، فالأفق الشمولي الذي يغوص فيه السياب من خلال الوصف هو أفق شعر لوركا الذي كان يعجب بشعره، وهو في هذه القصيدة المكثفة الرامزة يريد أن يلج بالقارئ إلى الطقوس الشعرية الرمزية السريالية للوركا، يبدأ بمنبع

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص333.

الشعر الحقيقي "في قلبه تنور" فالقلب هو النبراس الذي تشع منه رؤى الشاعر فهو يبصر الأشياء بنور فيرى ما لا يرى غيره، "النار فيه تطعم الجياع" النار رمز للقوة والكرم فهو إنساني جدا ومعانيه الشعرية تحمل أحاسيس الذين لوحتهم الحياة، فهم في شقاء ومعاناة، إنه يتعاطف مع هؤلاء الجياع ويزرع فيهم بذور الأمل، "الماء من جحيمه يفور" الماء رمز الحياة، وهو يفجره من صميمه بقوة نارية وطاقة خارقة تسكنه، "طوفانه يطهر الأرض من الشرور" شعره كالطوفان المتفجر، ماؤه مطهر لا كدر فيه نابع من عيون شعره الصافية أو من سماوات شعرية تفيض شآبيبها النقية لتطهر الأرض، فأفكاره وعواطفه الشعرية الغامرة تزيل كل الشرور.

ويستمر السياب متمثلا شعر لوركا مبينا آفاقه الشمولية الواسعة في كل رؤية وكل عتبة داخلية جديدة في النص.

وجهة النظر الجوالة:

يبين إيزر في كتابه "فعل القراءة" هذه الآلية القرائية، فوجهة النظر الجوالة تكون في كل لحظة من لحظات القراءة، وهي تنتقل بشكل مستمر بين المنظورات النصية، وكل تنقل يمثل لحظة قراءة متمفصلة، فهي تبين منظورات النص وتربط بينها في نفس الوقت، بمعنى أنه خلال القراءة كلها ينبغي أن تكون الأجزاء الماضية المقروءة حاضرة، فلحظة القراءة الآنية لا تكون منعزلة حيث يبقى الماضي يمثل خلفية للحاضر مؤثرة فيه وفي نفس الوقت يعدل الماضي نفسه بتأثير الحاضر[1]، فالقارئ حين يتتبع أسطر النص يجد أن كل لحظة قراءة جديدة تحرك منبها داخل الذاكرة، فالسياب في السطر الأول من النص يرى قلب لوركا ككوة فيها تنور ويتمفصل هذا المعنى مع معنى السطر الثاني " النار فيه تطعم الجياع" ويستمر التمفصل في اللحظة القرائية في السطر الثالث: "والماء من جحيمه يفور"، وفي لحظة القراءة في السطر الرابع يحدث التمفصل أيضا "طوفانه يطهر الأرض"، فالكلمات التالية الموزعة بين الأسطر "تنور، النار، الماء، الطوفان، لظى، المطر، ثدي الأمهات، ساعة الرضاع، تسيل ..إلخ"، تشكل رموزا لتمفصل المعنى

[1] – فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص63، 64.

حيث تتآلف القراءات الماضية مع الحاضرة وتعدل كل منها الأخرى في نسيج داخلي يشد بعضه بعضا في كل مرحلة من مراحل القراءة، فالقراءة من وجهة النظر الجوالة لا تجري للأمام فحسب بل إن الأجزاء المتذكرة لها تأثير رجعي[1].

وهناك مظهر آخر لوجهة النظر الجوالة التي يتم بها فهم النص المكتوب، وهي أن المنظورات القرائية لا تشير بشكل كرونولوجي صارم متتابع زمانيا، لأن ذلك سيؤدي حتما إلى نسيان ما قرئ تدريجيا، لذلك فإن المنبهات لا تثير سابقتها مباشرة بل تثير منظورات قد غارت في عمق الماضي، فالقارئ وهو يتذكر ما كان قد غار سابقا في الذاكرة، فإنه سيستعيده لا كشيء منعزل بل كشيء يسترجع من خلال السياق، ففي آخر الأسطر من نص السياب التي يقول فيها:

كأن زورق طفل مزق الكتاب

يملأ مما فيه، بالزورق النهر،

كأنه شراع كولمبس في العباب

كأنه القدر.

فالمعنى المتواجد في هذه الأسطر الأخيرة له خيوط متصلة بأجزاء النص من البداية وسياق النص هو الذي حافظ على عملية التذكر، فالزورق يذكر بالماء والمطر الواردين في البداية وكذلك عملية تمزيق الكتاب التي هي سورة غضب يذكر بالنار، والعباب يذكر بالطوفان، وبالتالي فإن الانتقال المتعدد لوجهة النظر الجوالةعبر فصوص النص لا يزيل النظرة الشمولية له بل إن الطقوس تتعدد دون أن يلغي أحدها الآخر عبر مسافات النص أو صيرورة القراءة، فقصيدة السياب المكثفة المعدودة الأسطر تشكل رؤية جامعة مانعة عن شعر لوركا المتميز بالانفتاح السريالي الرمزي السائخ في طلاسم النفس والكون، والنظرة الشمولية للنص لا تتأتى من الدراسة المحايثة للنص المنصبة على

[1] – فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص65.

المستوى اللغوي الأفقي بل تجمع بين السطح والعمق للوصول إلى دراسة جمالية تتصف بالشمولية.

فأي دراسة جمالية تهدف إلى تحقيق الشمولية ينبغي أن تهتم بسطح الخطاب كما تهتم بالعمق، لأن كلا منهما يعمل على كشف جمالية الآخر، فالكشف يتطلب تحليل الكل لأن التجزيء يفسد الرؤية الشاملة[1].

ولا شك أن السياب الذي تأثر بشعراء الغرب كإديث سيتويل وإليوت خاصة وبآخرين مثل بودلير ومالارمي ورامبو تأثر كذلك بالشاعر الإسباني لوركا، وكل هؤلاء ينزعون في الشعر منزعا سرياليا رمزيا، لذلك نجد السياب في هذا النص أو من وراء هذا النص يتجلى عشقه لتلك المذاهب التي مثلت انزياحا مع الواقع وأنتجت شعرا لم يكن معتادا في عرف الناس، لذلك فإن السياب يبدو مبهورا مشدوها أمام طاقة لوركا الشعرية، إنه وهو يصفه أو بالأحرى يصف شعره نلمس ملامح التأثير لتلك المذاهب حيث تظهر في رموز قصيدته: الماء من جحيمه يفور، ومقلتاه تنسجان من لظى شراع، شراعه الندي كالقمر، كأنه زورق طفل مزق الكتاب ..إلخ، إنها عبارات صادرة من مشكاة الرمزيين والسرياليين.

إن الآلية السابقة "وجهة النظر الجوالة" تشارك فعليا في بناء المعنى الشامل للنص على الرغم من أنها تتسم بالمقطعية لأن تمفصل اللحظات القرائية في تشكيل المعنى يؤدي في النهاية إلى الوحدة الموضوعية الشاملة للنص، فنص السياب السابق يعبر عن طقوس لوركا اللانهائية، والقارئ حين ينعم النظر فيه ويفحص وحداته اللغوية الرامزة الإشارية يدرك أن السياب كان ينتقي تلك الكلمات والرموز بجهد فني كي تعبر عن رسم ذلك الأفق الشامل لشعر لوركا الذي لا حدود لأبعاده الإنسانية والشعرية.

إذا فشمولية القصيدة تجمع بين المبنى والمعنى، لذلك فإن القصيدة الكلية المتصفة بهذه الميزة هي التي يطلق عليها بحق "القصيدة الكلية" وأية ثغرة تمس المبنى الفوقي تحدث اضطرابا في القصيدة الرؤيوية الشاملة.

---

[1] – الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007، ص60.

والقصيدة الأخرى التي تمثل الشمولية قصيدة "ياغربة الروح" يقول السياب:

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضجر،

يا غربة الروح .. لا شمس تأتلق

فيها ولا أفق.

يطير فيه خيالي ساعة السحر.

نار تضيء الخواء البرد، تحترق

فيها المسافات، تدنيني، بلا سفر،

من نخل جيكور أجني داني الثمر

نار بلا سمر

إلا أحاديث من ماض تندفق

كأنهن حفيف منه أخيلة

في السمع باقية تبكي بلا شجر.

يا غربة الروح في دنيا من الحجر![1]

يجسد الشاعر في هذا المقطع الفجوة النفسية التي تحدثها الفوارق بين المدينة والريف، وقد تجاوز ألم الغربة والفكر والنفس ليصل إلى أعمق ما في الإنسان وهو الروح، إنه يعيش الضجر والقلق والعزلة في دنيا قاسية متحجرة فلم يبق من الماضي السعيد إلا أحاديث كحفيف الأخيلة التي تدخل السمع باكية حزينة، ومن خلال مواجهة القارئ لهذا النص يمكن استنتاج الشمولية التي تتصف بها القصيدة من وراء الرموز والإيحاءات ولا يتأتى ذلك إلا بالكشف عن:

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص660.

العلاقة الدياليكتيكية بين النص والقارئ:

هذه العلاقة تمثل البداية في نظرية فولفغانغ إيزر الجمالية وهي تقوم على جدلية التفاعل بين النص والقارئ دون تركيز تام على أدوات المؤلف الإبداعية وحدها أو سيكولوجية القارئ، ويستخلص من ذلك التفاعل الخفي الشديد بينهما أن السياب يرمي إلى أفق أشمل يتجاوز قساوة الحياة والعيش في غربة فيها إلى طقس شمولي آخر وهو ثنائية الموت والحياة، وكأن هذه القصيدة التي ألفها في أخريات حياته تجربة أخرى يقترب فيها من استكشاف المجهول الذي هو آيل إليه لا محالة وقد هده المرض، فالقارئ حين يحدث له ذلك التفاعل الخفي يكتشف أبعادا أخرى لا تؤدي إليها تلك الأدوات الفنية الظاهرية، وهذه الاستراتجية بين النص والقارئ استند فيها إيزر على الفيلسوف والمنظر البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden (1893–1970) في تحليله للعمل الأدبي، والقارئ في مفهوم إيزر يقيم أحداث الماضي وتوقعات المستقبل، فنص السياب "يا غربة الروح" يتطلب من القارئ أن يغوص في ماضي الشاعر ليدرك أبعاده، ويبدو السياب من خلال النص شخصا عاش تلك الصدمة التي تحدث غالبا لكثير من الناس "الصدمة بين المدينة والريف" وقد عانى البؤس والشقاء في طفولته من يتم وتشرد، كما عانى قساوة المدينة في بغداد وخارجها، ولاحقه المرض منذ كان شابا حدثا وأشياء أخرى كابدها في مسيرة حياته لا تحصى وهو الشاعر الريفي الحساس، فإيزر وهو يشترط على القارئ أن يقيم النص في ضوء أحداث الماضي وتوقعات المستقبل إنما يكشف عن موقف القارئ وهو في موقع التفاعل الحادث بين معطيات الماضي وما يتوقعه في المستقبل، فالسياب وهو في هذا الموقف الخفي وغير المعلن يرسم في كلماته ظلام الموت القادم كليل مظلم ولعل الكلمات أو الوحدات اللفظية تحمل في إهابها لون الظلمة والموت "غربة الروح، القار، الفولاذ، الضجر، لا شمس، لا أفق، الخواء، البرد ...إلخ"، ففي هذا النص كل شيء يتفاعل في دخيلة القارئ، الماضي بكل أحداثه الصغيرة والكبيرة والحاضر الشقي المضجر بما فيه من شعور بالغربة والعزلة والانفصال عن الواقع المؤلم والمستقبل الذي تمثل ظلاله القاتمة أمام ناظره فيعتريه هاجس الموت الذي يراه أقرب إليه من حبل الوريد،

فالشاعر في هذا النص يرمي إلى أفق أشمل وأوسع مما يوحي به معجم الكلمات، لأن الدلالة والقصيدة يرتبطان بحال المتكلم التي تحاكي الملابسات التي يعيشها المتكلم نفسه[1].

ويرى إيزر أنه من العسير وصف التفاعل بين النص والقارئ، فتحديد المعنى المتوصل إليه من هذه القراءة لنص السياب نجم عن ذلك التفاعل بين الباحث والنص ولا يستطيع ناقد أدبي أن يحدده لأن تفسيره يتجاوز دارس الأدب حيث تدخل المعطيات النفسية التي يهتم بها علم النفس.

إن الشمولية التي يتسم بها نص السياب وهي معالجة فكرة "الموت" من خلال الحياة ماضيا وحاضرا لا تنكشف من التفسير السطحي والفوقي للنص بل تتطلب الارتكاز على التأويل وملء الفراغات والفجوات التي توصل إلى تلك الأبعاد التي يخفيها النص بواسطة تلك التشققات والتصدعات أو البياضات التي تمثل الصمت المتضمن للمعنى أو الكلام غير المعلن، وأثناء هذه العملية التأويلية يجد القارئ نفسه مجهزا بفهم مسبق Précompréhension، وهذا الفهم يحمل انتظارات القارئ القائمة على احتياطاته ومصالحه وتجاربه التي يشكلها المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وتاريخه الشخصي، فأفق توقع القارئ يختزل التجارب الشخصية والثقافية والاجتماعية التي تكون لها سلطة من نوع ما على عملية التلقي[2]، لذلك ينبغي إدراك كيفية التوصل إلى معرفة طبيعة شمولية النص أو المعنى الكلي الرابض وراء خلفية النص.

بناء المعنى:

يرى ياوس أن بناء المعنى أو الفهم لا يمكن أن يتم إلا من خلال التاريخ لأن الإنسان لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ لأنه تاريخه الخاص، ولأنه موسوم فعلا بما سبق، لذلك فإن التاريخ هو تجربة نعانيها، وأطلق على التأثير التاريخي " الأفق

---

[1] – خليفة بوجادي: المرجع السابق، ص164.

[2] – أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص101.

التاريخي" أما إيزر فإنه يعزو بناء المعنى وطرائق تفسير النص إلى ما ينطوي عليه من فجوات.

فنص السياب من منظور ياوس يحمل أبعادا تاريخية شخصية وبالكشف عن الأفق التاريخي وهو تلك التأثيرات أو البصمات التي خطتها أحداث الزمن عبر مراحل العمر يتم تجلي المعنى، فتلك الأحداث القاسية التي مر بها السياب تظهر في استنطاق القارئ للنص وتفسيره لرموزه في حوار داخلي عميق يتم من خلال تلك المعطيات من رموز ولغة وآليات فنية عديدة يوحي بها النص، فمنذ مطلع النص يبدو الشاعر متبرما من الحياة "يا غربة الروح، دنيا من الحجر، الفولاذ والضجر" لذلك فإن القارئ يتوجه أساسا من مستهل النص إلى البحث في سجل تاريخ الشاعر، ولا شك أن تلك الرموز أو الألفاظ تحمل لمحا واضحا إلى تاريخ مليء بالمحن والنكسات، وقد يوضح الشاعر أكثر أو بشكل مباشر المعاناة الماضية "إلا أحاديث من ماض تتدفق، كأنهن حفيف من أخيلة، في السمع باقية تبكي بلا شجر" ومن ثمة فإن شعر السياب من خلال النص برمته يشكل صورة تاريخية للسياب.

بغض النظر عن الفجوات المتعددة في النص التي ينجم عن جمعها بناء المعنى الكلي فإنه يمكن الإشارة إلى ذلك المعنى الكلي الشمولي الواسع للنص وذلك بتجاوز التحديدات الإخبارية والإبلاغية الواردة في متن النص، حيث يظهر بجلاء أن السياب يهدف إلى أفق آخر قوامه الحيرة والسواد والإحباط والضجر، وهنا يبرز التقارب والاتفاق بين ياوس وإيزر في مفهوم نظرية جمالية التلقي.

4.1.العتبات النصية:

ما من شك في أن عتبات النص تسهم بشكل واسع في إبراز أفق النص وإجلائه، فهي آليات هامة في رسم الحيز الجغرافي له داخليا وخارجيا، بما تتصف به من إيحاء وما لها من ميزة إشراك حاسة البصر في بناء المعنى ولما لها من هيمنة بصرية على القارئ، فالعتبات المضيئة في الشعر تحملنا إلى فضاءاته الواسعة، والعتبات النصية تمثل نوعا من تضاريس النص التي تتطلب الوقوف عندها لاستجلاء المفاهيم الفضائية

الشعرية، وقد لا يفهم القارئ النص إلا من خلالها، فهي تضيء طريق النص للقارئ وتوجه فهمه لبلوغ الآفاق الشعرية، وتعدد العتبات ناتج عن تنوع التجارب لدى المبدع وتقود إلى فهم ما يحمله النص من رسائل يرمي إليها الشاعر أو المبدع وتتجلى في مظاهر عدة كالعناوين، والمداخل، والمقدمات، والرسومات، والتشكيلات الخطية ..إلخ.

إن تحديد عتبات نصوص السياب الشعرية ومحاولة فهمها لتكون دليلا للقارئ ومفاتيح تعين على اكتشاف الدهاليز الشعرية المعتمة يمنح القارئ القدرة على بناء آفاق متعددة تتجدد عن قراءة كل عتبة نصية، وقد وظف السياب الكثير من العتبات ليهيئ القارئ لاستقبال شعره ثم الولوج به إلى فهم صوره الشعرية الجزئية والكلية ومنها:

1.4.1.العناوين:

لم يكن للعنوان في القديم أهمية شعرية جمالية لذلك تخلو معظم القصائد القديمة من العناوين، أما في العصر الحديث فقد أصبحت العنونة فلسفة تسهم في بناء المعنى، حيث أصبح العنوان بؤرة مركزية دائمة الإشعاع في شعرية النص، وهو لا يقل أهمية عن المضمون، فهو يثير فضول القارئ ويدفعه إلى معرفة محتوى المضمون[1].

ومن العناوين التي تتسم بالانزياح والتوسع والقراءات المتعددة في شعر السياب قصيدة بعنوان "**سراب**"، يقول السياب فيها:

بقايا من القافلة

تنير لها نجمة آفلة

طريق الفناء،

وتؤنسها بالغناء

شفاه ظماء.

تهاويل مرسومة في السراب

---

[1] – نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص48.

تمزق عنها النقاب

على نظرة ذاهلة

وشوق يذيب الحدود

ظلال على صفحة باردة

تحركها قبضة ماردة

تدفعها غنوة باكية،

إلى الهاوية.

ظلال على سلم من لهيب

رمى في الفراغ الرهيب

مراتبه البالية

وأرخى على الهاوية

قناع الوجود.

سنمضي.. ويبقى السراب

وظل الشفاه الظماء

يهوم خلف النقاب،

وتمشي الظلال البطاء

على وقع أقدامك العارية إلى ظلمة الهاوية،

وننسى على قمة السلم

هوانا ..فلا تحلمي

بأنا نعود![1]

بالقراءة الفاحصة لعنوان النص وهو عنوان مراوغ ومخادع، وليس من السهولة أن يتولد معناه من النص بما يتصف به من انحراف، يمكن تحديد آفاق متوقعة بفك شفرته الغامضة بمحاولة تأويل رموز النص وإيجاد قرينة تشي ببعض خيوط المعنى، فكلمة "السراب" التي تتضمن حمولة دلالية إشارة إلى حالة قصوى من الإحباط وفقدان الأمل في العودة إلى الماضي، وربما كان الشاعر يقصد حبيبة قد توارت إلى الأبد، يقول:

وتمضي الظلال البطاء

على وقع أقدامك العارية

إلى ظلمة الهاوية،

وننسى على قمة السلم

هوانا ..فلا تحلمي

بأنا نعود!

لا يرى الشاعر بصيص أمل للعودة وما يتخيله أو يحلم به إن هو إلا سراب مضل، فدلالة البنية السطحية للسراب تظهر في كونه رمزا للضياع أو الحلم التائه أما دلالة البنية العميقة فتتمثل في الانفصال الأبدي عن المحبوب، ووراء هذا السراب ظلمة الهاوية، وهو موقع للمعاناة والشقاء الدائم، والسراب المضل هو البوابة لذلك المكان الرهيب:

ظلال على سلم من لهيب

رمى في الفراغ الرهيب

مراتبه البالية

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص54.

وأرخى على الهاوية

قناع الوجود

سنمضي ..ويبقى السراب.

فالقارئ وهو يتفحص دلالة العنوان ينفذ رويدا رويدا إلى طبقات النص الداخلية وتمثل تلك الطبقات آفاقا جديدة تكشف عن أبعاد فلسفية وفنية لا يتوصل إليها إلا بقدرة المتلقي على التأويل، لأن العنوان لا يبيح نفسه ولا يفضي بحمولة دلالته إلا للقارئ الخبير المتمرس الذي له تجربة واسعة وعميقة بهذا العمل الأدبي، فكلمة السراب إذا مشحونة بقيم شتى، يرى R.Barthes أن العناوين تمثل أنظمة سيميولوجية تحمل مختلف القيم الأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية، فالجانب الأخلاقي الإنساني يظهر في تلك العلاقة الحميمة بالحبيب وهذه العلاقة وإن اندثرت إلا أن الشاعر لا يزال يذكرها ويحتفظ بها في ذاكرته بل إنه لا يزال يكن الحب لتلك العلاقة ولا تزال ظلال المحبة تعرش في خواطره على الرغم من بعد المسافة الزمنية، والعنوان يمثل علاقة إشارية تواصلية مع ذلك الحبيب الفقيد، إنه يحمل رسالة النص مختزلة وهي مبثوثة في ثنايا النص، فالعنوان نص مواز في نظر"جيرار جينيت"، فالسياب من خلال العنوان يبدو إنسانيا أخلاقيا حيث تظهر هذه القيمة واضحة في دلالة العنوان ودلالة النص لما بينهما من اتساق وانسجام.

أما الجانب الاجتماعي والإيديولوجي فإن العنوان يظهر علاقة السياب بالمجتمع الذي يتبرم منه فينأى بفكره إلى معارج الشعرية والمتاهات القاصية من أجل الخلاص والانعتاق التام من ربقة العناء ووطأة الحياة، ومن هذه العلاقة الغامضة بين العنوان والنص التي توحي برسالة الشاعر يصبح الكل غامضا (إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة ... وباختصار فإنه لازم للشعر ... وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضا)[1].

[1] – رومان ياكبسون: المرجع السابق، ص51.

إن دلالة "السراب" لا تتحدد بالمعنى الرومانسي، فهي تتجاوز إلى أفق أبعد من تلك الدلالة النفسية التخيلية الأحادية إلى بعد فلسفي فني متعدد أي إلى أفق كثيف للرؤية الشعرية.

ومن العناوين الأخرى المثيرة المغرية التي تفضي بالقارئ المتمعن إلى الكشف عن آفاق معنوية وتوحي بفيض من الدلالات العميقة "**مدينة السندباد**"، فهذا العنوان يشكل مرتكزا دلاليا يتسم بالاختصار والتركيز، ويحمل سمة التجديد في آن واحد حيث أن المجتمع يعيش مرحلة التركيز والاختصار والبعد عن التطويل، كما أنه من العنوانات التي تكسر أفق المتلقي حيث أن المعنى يذهب بالقارئ –قبل أن يحلل العنوان– إلى تصور أجواء سحرية عجائبية مليئة بالصور الجمالية المدهشة الناجمة عن الكشف عن الجوانب السرية المجهولة في الحياة إلا أن الإبحار المستشف من العنوان، هو إبحار في واقع حياة العراق الذي يتسلط عليه حكام أحرقوا البيادر، وأصبح الناس يتمنون الموت الذي ينطوي على الحياة:

نود لو ننام من جديد،

نود لو نموت من جديد،

فنومنا براعم انتباه

وموتنا يخبئ الحياة[1].

لقد كثف الشاعر لوصف هذا الأفق من الرموز الابتكارية والأسطورية والشعرية لكي يجسد واقع الحياة آنذاك في العراق ومن تلك الرموز: "الشتاء، الثلوج، المطر، ألعازر، أدونيس، ..إلخ"، وهي رموز مراوغة متحجبة متسترة لا تفك إلا بالتأويل، لأن العنوان لا يقود إلى المعنى بسهولة، فهو ليس مفتاحا سحريا يجلي المعنى تماما، فقد يكون العنوان أحيانا مضلا ولا يوحي بأية دلالة مما يتضمنه النص يقول بيرنانوس Bernanos في كتابه "الفرح": "قد تعثر في كتابي هذا على كل شيء عدا الفرح"، فعلا

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص464.

فإن هذا العنوان "مدينة السندباد" قد لا يجد القارئ بينه وبين النص أي معنى أو أية دلالة، ومن ثمة فإن القارئ يتوقف عند العنوان ولا يجد له تأويلا أو تفسيرا فيتورط في متاهة يرسمها بخياله دون أن يجد لها مبررا من النص، ويصبح العنوان حينئذ قناعا للتنكر والتمويه، ولكن قد تبدو أحيانا تلك الحركة الشعرية المتعاقبة التي تحدثها العنونة بينها وبين النص نوعا من ألق المعنى (العنونة هنا لا تحيل إلى نفسها أو إلى مرجعيتها بل تشوش المرجعية قصد الإحاطة بخبايا ما تخفي وراءها، لتفضحها وتعريها وتكشف عن زيفها، فتقول المضمر وتضعنا وجها لوجه أمام المسكوت عنه، وتبتني شعريتها النصية متحركة من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان)[1].

فمفهوم العنوان "مدينة السندباد" إذا قورن بمفهوم النص تتجلى منه مفارقة تحيل إلى التضاد أو التقابل العكسي، لأن الطرف الأول وهو العنوان يحيل إلى عوالم حلمية عجائبية بينما الطرف الثاني وهو النص يشكل بعدا فلسفيا اجتماعيا ينطلق من الواقع.

وقد استشف الناقد بسام قطوس من عنوان آخر من عناوين السياب وهو "**عكاز في الجحيم**" آلية التكثيف وغزارة المعنى حيث رأى بأنه من العنوانات التي جسدت هذه الظاهرة فالعنوان – في نظره – اختزل المعنى أو قاله دفعة واحدة، وقد نظم السياب هذه القصيدة في المرحلة الأخيرة من حياته لما أصبح العكاز رفيقه، ولما فقد القدرة على المشي، فكانت معظم قصائده بعد ذلك تشي بحالة اقتراب الموت، والعكاز هو إشارة إلى حالة العجز في الدنيا، وإلى نوع من العذاب يستشعره صاحب العكاز وهو محاولة للتحدي ومواصلة الحياة، إنه يعبر من خلال العكاز على قلقه وشعوره بالفناء الشامل خلال دوران الزمن الذي هو كالطاحونة التي تطحن ما تحتها، يقول السياب:

وبقيت أدور

حول الطاحونة من ألمي

ثورا معصوبا، كالصخرة، هيهات تثور

---

[1] – بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص89.

والناس تسير إلى القمم

لكني أعجز عن سير – ويلاه – على قدمي

وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم

وإلى العدم![1]

إن السياب يعبر عن ذات منكسرة، ويرى بسام قطوس أن المباشرة تطغى على أداء بدر الشعري في هذه القصيدة، إذ لم يستطع أن يوسع الرؤية وظل منشدا إلى التعبير عن حالته النفسية وعن عجزه، ويبرر قطوس هذه المباشرة بكون السياب يواجه الموت ولا يحاول أن يفلسفه، ويتوصل الناقد في النهاية إلى أن العنوان كان يمكن أن يثير في المتلقي الوجه الآخر للعدم والتلاشي بفعل دوران الزمن أو تسليط الضوء على اللامعنى في هذا الوجود[2].

ومن زاوية أخرى في قراءة هذا العنوان "عكاز في الجحيم" فإن السياب يصل إلى مرحلة قصوى من اليأس والقنوط، وقد بلغ به الأمر إلى التحدي والعنف والصراخ:

وشققت إلى سقر دربي ودحوت الأبواب السودا

وصرخت بوجه موكلها

لم تترك بابك مسدودا؟؟...

ولتدع شياطين النار

تقتص من الجسد الهاري

تقتص من الجرح العاري

ولتأتي صقورك تفترس العينين وتنهش القلبا[3].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص691.

[2] – بسام قطوس: المرجع السابق، ص104 وما بعدها.

[3] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص692.

إن قراءة العنوان بإمعان وتمل تجعل القارئ يقف مندهشا أمام الزخم الشعري والدلالي الذي يحمله، فالآفاق الشعرية المفتوحة عبره –بشكل لا محدود– تمكن من إدراك فضاءات قرائية لا حصر لها وتفتح آفاق توقعات لدى القارئ بصورة تجعل المعنى كثيف الدلالة، لذلك فإن موازاة العنوان للنص في قصيدة السياب والمقارنة النصية بينهما تجعل القارئ يدرك أن السياب يضع عناوينه بدقة متناهية مستحضرا كل الأبعاد الفنية والدلالية التي تجوس خلال عالمه الشعري، لذلك فإن العنوان أصبح حلقة أساسية في البناء الاستراتيجي للنص[1]، ومن عتبات شعر السياب الأخرى:

2.4.1.المقدمات النثرية:

حيث يستفتح الشاعر بنصوص نثرية توضيحية ترشد إلى مساراته الشعرية، ففي قصيدة "أساطير" أجمل السياب معنى النص في مقدمة نثرية مختصرة تمكن المتلقي من الإمساك بالمعنى منذ البداية، وهذه المقدمات هي العتبة الثانية الخطية البصرية بعد العنوان التي تربط العلاقة بين النص والقارئ، فهو حين يذكر أن المعنى الذي تتناوله القصيدة هو "**قصة حب يونانية**" حيث يقف اختلاف المذهب بين الحبيبين فيها حائلا بينهما فيألو الحبيب على نفسه أن يلعن الأوثان ويشتمها، فالشاعر في هذه القصيدة يتقمص أحداث تلك القصة وذلك الحب الذي جرى في العهد اليوناني، فهو يلعن الأساطير القديمة التي نسجتها يد الزمان البالية وما الخضوع للأوثان إلا حكاية مروية من ظلام الهاوية فهذه المقدمة النثرية التي استهل بها السياب نصه هي مفتاح للمعنى الكلي للقصيدة، وربما لو استغنى عنها الشاعر لكان النص مبهما قاتما لا يرى منه أي أفق للقارئ لذلك فإن المتلقي في قراءته للنص يستحضر مدلول تلك العتبة ليفسر على ضوئه كل أجزاء النص، يقول السياب في مستهل تلك القصيدة:

أساطير من حشرجات الزمان

نسيج اليد البالية،

[1] – رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، 1998، ص110.

رواها ظلام الهاوية

وغنى بها ميتان.

أساطير كالبيد، ماج السراب

عليها، وشقت بقايا شهاب،

وأبصرت فيها بريق النضار

يلاقي سدى من ضلال الرغيف،

وأبصرتني، والستار الكثيف

يواريك عني فضاع انتظار

وخابت مني، وانتهى عاشقان[1].

فالاستهلال الشعري يلخص مضمون القصة اليونانية الأسطورية وهو في نفس الوقت "معادل موضوعي" لما يعانيه السياب من حب فاشل في الحياة، لذلك فإن المقدمات النثرية التي يضعها الشاعر في البداية تتجسد وتتأكد في التفاصيل الشعرية للنص وتنتشر عبر مسافاته وأبعاده القرائية، متشظية في مكوناته الباطنية والخارجية، فهي العريكة الأساسية التي تعمل على تماسك النص والربط بين فصوص المعنى، فهي صنو العنونة وتختلف عنها في طبيعتها النصية، فهي أطول من العنوان، وتوازي شعريتها شعرية العنوان.

3.4.1.الإهداءات:

ومن بين المقدمات الأخرى الإهداءات ففي نص "أهواء" هناك إهداء يقول "**إلى المنتظرة..**"، وهو يشبه العنوان في اختصاره وقد يكون كلمة أو كلمتين أو نصا صغيرا ينبث معناه في ثنايا النص، وهو بمثابة الضوء المسلط على متن النص جميعا، والإهداء يمثل جوهر العلاقة بين النص والكتب والمهدى إليه، لذلك فإن القارئ من خلاله يستطيع

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص33.

أن يفتح في كل قراءة أفقا جديدا وسماوات هذه الآفاق لا تنتهي، فالسياب وهو يهدي هذا النص إلى زوجته تتثال من خلال الإهداء إشعاعات دائمة تغذي النص، إنها فضاءات غامرة تتدفق من وجدانه دون انقطاع ليصبح النص جدولا يغذيه نبع الإهداء الثر باستمرار، يقول السياب في المقطع الأول من القصيدة:

أطلي على طرفي الدامع خيالا من الكوكب الساطع
ظلا من الأغصن الحالمات على ضفة الجدول الوادع
وطوفي أناشيد في خاطري يناغين من حبي الضائع
يفجـرن من قلبي المستفيض ويقطرن في قلبي السامـع[1].

ويقول في المقطع الثاني:

لعينيـــك، للكــوكبين اللذيـــــن يصبـان في ناظـري الضيــاء
لنبعين كالدهـــــر لا ينضـــبان ولا يسقيان الحيارى الظمـــاء
لعينيــك ينثـــــال بالأغنيـــات فؤاد أطـــال انثيـــال الدمـــاء
يــود، إذا مـا دعــاك اللســـــان على البعد، لوذاب فيها النـداء[2]

فهذان المقطعان – بما يكتظ فيهما من معنى – يجسدان ما يرمي إليه الإهداء، فمشاعر السياب تسيل في زخم من الفيوضات، ويحس المتلقي أن ذلك الإهداء هو المعين الذي تنبجس منه تلك المشاعر دون انقطاع، وتزداد المشاعر قوة وكثافة في كل مقطع فتمثل القصيدة في النهاية بحرا من تلك المشاعر التي مرت عبر ذلك الإهداء الصغير "إلى منتظرة".

قد يبصر القارئ في البداية أفقا ضيقا من ذلك الإهداء ولكنه يظل يتسع ويتناسل وينمو، وفي كل قراءة تزداد الآفاق كثافة واتساعا وتتشظى المعاني تشظيا ذريا فلا يقف انسياب المعاني عند حد معلوم.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص12.

[2] – نفسه، ص12.

ومن القصائد المصدرة بإهداء قصيدة " ديوان شعري" ونص الإهداء هو " **إلى مستعيرات ديوان شعر**" فالإهداء هنا نافذة تطل على كل تفاصيل النص، فالمتلقي من خلالها يستطيع أن يقرأ أو يرى كل ما يكتظ به النص من دلالات، لذلك فإنه لا فرق بين النص الشعري وبين الإهداء النثري إذا نظر المتلقي من مرآتين متعاكستين مقعرة ومحدبة، يقول السياب في هذا النص الموازي للإهداء:

ديوان شعر ملؤه غزل بين العذارى بات ينتقل
أنفاسي الحرى تهيم على صفحاته، والحب والأمل
وستلتقي أنفاسهن بها وترف في جنباته القبل
ديـوان شعـر ملـؤه غـزل بين العذارى بات ينتقل[1].

فهذا المقطع لا يخرج في معانيه الرومانسية الغزلية البسيطة عن دائرة الإهداء "إلى مستعيرات ديوان شعري" ويستمر الشاعر في تجسيد معنى الإهداء في كامل أبيات القصيدة، ولا شك أن أفق التوقع في هذا النص لا يمثل انفتاحا واسعا للقارئ لأن القصيدة نظمت في المرحلة الرومانسية للشاعر قبل أن ينتقل السياب إلى مراحل الحداثة والتجديد.

ومن القصائد الأخرى أيضا قصيدة "الشاعر الرجيم" ويهديها إلى شارل بودلير يقول السياب في مطلعها:

حملت للنزال سيفك الصديء
يهتز في يد تكاد تحرق السماء
من دمها المتقد المضيء،
تريد أن تمزق الهواء.
وتجمع النساء
في امرأة شفاهها دم على جليد

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص 108.

وجسمها المخاتل البليد

أفعى إذا مشت، وسادة على فراش...

لا تريد

أن تفتح الكوى ليدخل الضياء[1].

إن العتبة الأولى للنص وهي العنوان "الشاعر الرجيم" تبقى مهما شعت بالمعنى مبهمة، ومهما غاص المتلقي في تحليل النص لا يستطيع أن يدرك المقصود بالشاعر الرجيم، ولكن العتبة الثانية المتمثلة في الإهداء "**إلى شارل بودلير**" فإن المتلقي وهو يسترجع معاني هذا الشاعر الرمزي الفرنسي يستطيع أن يفك شفرات نص السياب الذي يفسر أو يلقي الضوء على طبيعة شعر بودلير، وقد تعين هذه القصيدة المتلقي على الفهم أو الاقتراب من ذلك الشاعر الذي يكتب بطريقة تخالف تماما الشعر العربي شكلا وأسلوبا وصورة، لذلك فإن السياب في هذه المرحلة أصبح مولعا بطقوس الأشعار الأجنبية التي تختلف في آفاقها الشعرية وطقوسها الرمزية عن كل ما تراكم من شعر في الساحة العربية منذ قرون عديدة، وهناك قصائد عديدة للسياب مصدرة بتلك الإهداءات ولا شك بأن هذا العنصر الجديد في الشعر مقتبس من الأشعار الغربية، ومن بين العتبات الأخرى:

4.4.1.الشروحات الهامشية:

تخلل شعر السياب بعض الشروحات في الهامش وهذه الشروحات هي نوع من العتبات النصية أيضا، ومن تلك الشروحات ما ورد في قصيدة "غريب على الخليج" جاء فيها تعريف لاسم "حزام" الوارد في قول السياب:

وهي المفلية العجوز وما تشوش عن "حزام"

وكيف شق القبر عنه أمام "عفراء" الجميلة

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص191.

فاحتازها .. إلا جديلة[1].

وقد ورد في هامش الصفحة من الأسفل في الديوان هذا الشرح: "**هكذا أصبح اسم الشاعر العاشق عروة بن حزام عند العامة الذين يروون قصة حبه لعفراء وموته ويرددون معاني قصيدته، بشعر عامي**". فالشرح المتعلق بكلمة "حزام" يعيد قصة ذلك العاشق البطل الذي أصبح حبه حكاية تروى مع الأجيال وأصبحت معاني قصيدته تردد على الأفواه عبر السنين، فهذه العتبة أو هذا الشرح يضفي على نص السياب ظلال قصة عروة بن الورد، وبذلك فإن المتلقي المطلع على قصة عروة وعلى أشعاره لا يسعه إلا أن يأخذ ملامح المعنى من خلال وجوه الائتلاف بين شعر السياب وتلك القصة التاريخية التي تمثل بؤرة إشعاع في لحظة من التاريخ العربي، لذلك فإن هانز روبرت ياوس في نظرية جمالية التلقي ينوه بالجانب التاريخي للشعر وأن أي قراءة له ينبغي أن تستند للتاريخ.

ومن بين الشروحات الأخرى الواردة في شعر السياب ما جاء في قصيدة "جيكور والمدينة" حيث ورد في هامش الصفحة شرح لكلمتي "الزمان، والحوادث": واضح أن " **الزمان** " و" **الحوادث** " **جريدتان**، يقول السياب:

وتنشر "الزمان" و"الحوادث" الخبر[2].

ولولا ذلك الشرح لاعترى السطر الشعري نوع من الغموض الذي يعمي على المعنى، ومن الشروحات الأخرى ما ورد في قصيدة "من رؤيا فوكاي" حيث جاء في الهلمش **أسطورة "كونغاي وهي ابنة ملك صيني أراد ناقوسا ضخما يصنع من المعادن، الذهب والفضة والنحاس، ولكن المعادن المختلفة لم تنصهر واستشارت كونغاي العرافين فأنبأوها أن المعادن لا تتحد إلا إذا امتزجت بدماء فتاة عذراء، فألقت كونغاي بنفسها في القدر الضخمة التي تصهر فيها المعادن، فكان الناقوس، وظل صدى كونغاي يتردد كلما دق: هياي.. كونغاي، كونغاي.**

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص318.

[2] – نفسه، ص417.

يقول السياب:

هياي .. كونغاي .. كونغاي

مازال ناقوس أبيك يقلق المساء

فأفجع الرثاء.

"هياي .. كونغاي، كونغاي"[1]

وهذه الشروحات كثيرة في شعر السياب، وهي عتبات تشارك في بناء المعنى وتفتح آفاقا للمتلقي، ومن أنواع العتبات الأخرى عند السياب **التأريخ** للقصائد فقد كان السياب حريصا على كتابة تاريخ كل قصيدة مما يسهل على المتلقي أن يلمس ملامح التطور والتجديد عبر مراحل شعره، وهناك عتبات أخرى هامة تتمثل في **البياضات الطباعية**، وقد أولاها النقاد أهمية قصوى إذ أصبح ذلك البياض في نهاية الصفحة أو في وسطها دليلا على تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي[2]، وهذه البياضات تعمل على إثراء النص الشعري، وقد كان البياض في القصيدة الأصولية لا يعني شيئا، لذلك فإن الشاعر المعاصر أصبح معنيا بهذا اللون من التعبير، وقد يلجأ الشاعر إلى وضع **نقاط متتالية** في نهايات بعض الأسطر كما جاء في قصيدة "النهر والموت":

بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص355.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990م، ص128.

بلورها يذوب في أنين

"بويب ... يا بويب!"[1]

إن المتلقي ينبغي ألا يرى تلك النقاط كوقفات ظاهرية فهي فراغات يكمن وراءها معنى شعري قد تعجز اللغة المرسومة أن تظهره، فالسياب له ذكريات منذ طفولته في هذا النهر الذي يعبر جيكور القرية التي عاش فيها، وهذه الذكريات لا تحصى ولا تعد لذلك فإن النهر رمز يثير فيه كل حوادث الماضي وأشجانه، فالشاعر لا يستطيع أن يبلغ ذلك الزخم من الأحداث والذكريات فيلجأ إلى وضع ذلك الفراغ ليترك القارئ حرا في تصور المعنى، ومن ثمة فإن المتلقي يرسم في مخيلته آفاقا وتوقعات كثيرة من خلال محاولة ملء الفراغ البياضي، والشاعر حين يكرر ذلك البياض في قوله من نفس النص: "بويب ... يا بويب!"، يجعل القارئ يقف عند هذا السطر يتملى ذلك البياض المتكرر، فهو لم يوضع لهدف شكلي، فقد يتبادر إلى ذهن المتلقي أن السياب بعد أن ذاق مرارة الحياة يستعيد ذكرى ذلك النهر الذي كان مرتعا له في ميعة الصبى وشرخ الشباب، فكأنه هروب إلى ذلك العهد البريء الذي كان يخلو من المنغصات والأغيار. ومن البياضات الأخرى الرامزة إلى آفاق شعرية قوله في قصيدة "أنشودة المطر":

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم[2]

إلى أن يقول في نفس النص:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص453.

[2] – نفسه، ص474.

أنشودة المطر ...

مطر....

مطر....

مطر...[1]

فهذه البياضات وغيرها هي عتبات تخللت مساحة النص لتجعل القارئ أمام فضاءات للشعرية لا تنبئ بها الكلمات أو الجمل وهذه الميزة في الشعر المعاصر لا يكاد يستغني عنها شاعر، فقد أصبحت وسيلة من وسائل الشعرية في انفتاحها وشموليتها وثرائها بالمعاني الفنية التي تحمل القارئ على اختراق جسد النص للوصول إلى مضامين وآفاق وطقوس بائنة عن التعابير الخطية.

ومن أنواع العتبات **ترقيم المقاطع النصية**، حيث يضع الشاعر أرقاما أو **فواصل بين المقاطع**، وهي وسيلة أخرى لتجديد الأفق لدى المتلقي فالشاعر يجعل قارئه يتنقل من أفق إلى آخر كلما انتقل من مقطع إلى مقطع، ومن تلك القصائد التي لجأ فيها السياب إلى هذه الوسيلة قصيدة "حفار القبور"[2]، حيث جزأ النص إلى أربعة مقاطع، في كل مقطع تتبدل فيه الألوان الشعرية كألوان الطيف المتمازجة، أو كما في قصيدة "القن والمجرة"[3]، حيث جزأها الشاعر إلى أربعة أجزاء أيضا لنفس الغرض، وهناك قصائد أخرى كثيرة مقسمة بنفس الطريقة وفعلا فإن المتلقي يجد نفسه جائلا بين تلك المقاطع في أجواء شعرية مختلفة تتميز بمتعة التجديد ولذة الاختلاف.

5.1.الثنائيات الضدية:

هذه الآلية الشعرية وجدت في الشعر التقليدي منذ القدم، وقد شكلت عائقا في سبيل الإبداع الشعري حيث أصبح تفكير الشاعر الإبداعي مقيدا بتلك الثنائيات، كأن

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص475.

[2] – نفسه، ص543.

[3] – نفسه، ص687.

يقسم البيت قسمين متساويين أي أنه يبنى من جملة مركبة تربط بين جزئيها علاقة تماثل وتضاد[1].

أما في الشعر الحديث فقد أصبحت تلك الثنائيات عاملا هاما في النص به يفهم وبه تدرك مراميه[2]، كذلك فإن معظم الشعر لا يخلو منها بل يتأسس الكثير من الرؤى على الثنائيات، ومن ثمة فإنها متعددة وتحيل إلى آفاق رؤيوية يستنتجها المتلقي من خلال سلطة القراءات المتعددة لها، والمطلع على شعر السياب يدرك توظيف هذه الآلية في بناء رؤيته الشعرية، وتتمثل هذه الثنائيات لديه في الحضور والغياب، الجدب والخصب، النص الحاضر والغائب، الموت والحياة، الحزن والسعادة، الماضي والحاضر، الحلم والواقع ..إلخ، وهذه الثنائيات تبرز تصور الشاعر للوجود المعروف، والمجهول " والفكر الإنساني يقوم على الثنائية"[3].

1.5.1. الحضور والغياب:

تشكل هذه الظاهرة في شعر السياب مساحة واسعة، فلا تكاد قصيدة تخلو منها، ففي قصيدة "أنشودة المطر" يدرك القارئ نصين نصا أماميا حاضرا ونصا آخر خلفيا يكمن وراء الستار، يقول السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[4]

إن اللغة التي تشكل حضورا عينيا تحيل إلى تداخل كبير حتى تكاد تغيب الرؤية الشعرية الواضحة، ويعمل الشاعر بطريقة فنية على تبديد الحضور بتجاوز السطحية، وقد طرح جاك دريدا سؤالا جوهريا، كيف نبدد الحضور؟

---

[1] – ثامر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م، ص42.

[2] – محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980م، ص209.

[3] – شلواي عمار: طلاسم إيليا أبي ماضي دراسة سيميائية، مجلة السيمياء والنص الأدبي، المرجع السابق، ص56.

[4] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص474.

والقارئ معني بأن يبحث عن عناصر الغياب في تقصي مقصدية الشاعر التي تستعصي وتتأبى عن الظهور المباشر، لذلك فإن معرفة المخاطب في السطرين الشعريين السابقين يحدث شكلا من الاختلاف بين جمهور القراء فنص الواجهة هو خطاب موجه لحبيبته قد تكون وفيقة أو غيرها وتباينت آراء النقاد في قراءة النص الخلفي، فمن قائل إن المقصود هو عيون عشتار ومن قائل إنها عيون الأم، ومن قائل إنها تشخيص للعراق إلى آخر ما هنالك من التفسيرات المتباينة التي سلف ذكرها في الفصل الأول، وهذه الآراء التي يكسر بعضها بعضا هي آفاق ناجمة عن قدرات اللغة المشحونة بالمعنى عن طريق وسائل عديدة كالانزياحات والتشبيهات والاستعارات المجازية، لذلك يصعب التحديد وينجم عن ذلك خواء أو فراغات تستدعي الملء كما يرى إيزر.

وفي نص "القصيدة والعنقاء" يتجلى هذا العنصر بوضوح، يقول السياب:

جنازتي في الغرفة الجديده

تهتف بي أن أكتب القصيده

فأكتب

ما في دمي وأشطب

حتى تلين الفكرة العنيده.

غرفتي الجديده

واسعة، أوسع لي من قبري[1].

يبلغ الشاعر في هذا النص حدا أقصى من العبثية، فصورة الموت "جنازتي، دمي، قبري" تطغى على المشهد الظاهر، فتتحول الأفعال وأشياء الواقع إلى العبث واللاوجدوى "أن أكتب، غرفتي الجديدة، أشطب" وعبثية الوجود هذه تعطي قراءة أخرى ونصا آخر للمتلقي يظهر في اليأس والملل والشعور بعدم جدوى الحياة، ولعل العنوان في ذاته تجسيد

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص303.

لهذا الشعور اليائس "القصيدة والعنقاء" والعنقاء أو الرخ طائر خرافي عند العرب "طائر الفينيق في التراث الإغريقي: Phoenix" فالقصيدة أو الشعر إن هو إلا خرافة لا جدوى منها "جنازتي في الغرفة الجديدة، تهتف بي أن أكتب القصيدة" فالعدم هو الذي يحثه على الكتابة، "فأكتب، ما في دمي وأشطب" صورة أخرى للعبثية، "وغرفتي الجديدة، واسعة، أوسع لي من قبري" فاليأس واللاجدوى والعدم هو الإحساس المسيطر على السياب، وهذه المشاعر هي من صفات الوجودي العبثي، لذلك فاللغة بحضورها الكامل تخفي مشاعر وأفكار غائبة عن المشهد اللغوي العياني.

والسميائيون يرفضون فكرة الربط بين الدال والمدلول ورأوا بأن الإشارات عائمة وسابحة تغري المدلولات إليها لتتحد بها وتصبح جميعا "دوالا" ثانوية تتضاعف لتجلب إليها مدلولات مركبة، ومن ثمة فإن الكلمة تتحرر ويطلق عتاقها لتكون إشارة حرة، وتمثل حالة "حضور" في حين أن المدلول "حالة غياب" معتمدا على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة[1]، لذلك فإن الأفق الماورائي، هو أن السياب يصبح وجوديا عبثيا دون تصريح مباشر والكلمات العائمة المشكلة للنص تستدعي هذه الفلسفة التي تأثر بها الشعراء العرب من الفلسفات والأشعار الغربية.

ويظهر عنصر الغياب والحضور في قصيدة "الليلة الأخيرة"، يقول السياب:

وفي الصباح يا مدينة الضباب

والشمس أمنية مصدور تدير رأسها الثقيل

من خلل السحاب،

سيحمل المسافر العليل

ما ترك الداء له من جسمه المذاب

ويهجر الدخان والحديد

[1] – بسام قطوس: المرجع السابق، ص23، 24.

ويهجر الإسفلت والحجر.

لعله يلمح في درام من نهر،

يلمح وجه الله فيها، وجهه الجديد

في عالم النقود والخمور والسهر[1].

إن السياب حين كان مريضا في المستشفى بلندن يعتريه الإحساس بالغربة فيحن إلى العودة لبلاده، فهو يصف مدينة الضباب التي يشعر فيها بالاختناق وهو يشاهد الطبيعة العابسة المتحجرة بضبابها وسحبها ودخانها وحديدها فيتمنى العودة ليرى النهر ووجه الله ويعيش السلام الحقيقي، فأي شيء يختفي وراء هذا النص الحاضر أو الواجهة، إنه الشعور بالموت الذي يقترب منه رويدا رويدا، لم يصرح الشاعر بهذا الأفق ولكنه يتجلى للقارئ حين يزيح ستار اللغة الظاهري، فالنص الغائب هو المضمون الحقيقي للشكل الفني، فإذا كان هناك التحام وتجسد في الشكل والمضمون والشكل الفني فإن الإحساس بالجمالية الشعرية يكون فيهما معا[2]، ومن الثنائيات الأخرى:

2.5.1. الموت والحياة:

وهي الثنائية التي كان عليها مدار الشعر منذ العهد اليوناني "إيروس ثاناتوس" أي غريزة الموت والحياة، وهو عنصر ظل يشغل الفلاسفة والشعراء إلى يومنا هذا، وهو من أكبر القضايا التي كانت تؤرق السياب وظهرت بكثافة في شعره، ومن بين القصائد التي تكررت فيها هذه الثنائية قصيدة "ثعلب الموت"، يقول السياب:

كم يمض الفؤاد أن يصبح الإنسان صيدا لرمية الصياد؟

مثل أي الظباء، أي العصافير، ضعيفا

قابعا في ارتعادة الخوف، يختض ارتياعا، لأن ظلا مخيفا

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص299.

[2] – حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998، ص134.

يرتمي ثم يرتمي في اتئاد.

ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ

النصل. آه

منه آه، يصك أسنانه الجوعى ويرنو مهددا .. يا إلهي

ليت أن الحياة كانت فناء

قبل هذا الفناء، هذي النهاية،

ليت هذا الختام كان ابتداء[1]

مهما كانت آفاق الرؤية التي يراها القراء متعددة إلا أن الوسيلة المشتركة لاستكشاف تلك الرؤى المختلفة هي ثنائية الحياة والموت فبقدر ما تكون شاعرية الإنسان بقدر ما يتكثف في مركز تفكيره هذا الإحساس، لذلك فإن السياب بصفته شاعرا أولا وبصفته شخصا تعرض للشقاء والعنت في هذه الحياة فإن حضور هذا الإحساس كان يلازمه دائما، لذلك فإن النص السابق وليس جزءا منه يجسد هذا الشعور الشديد الوطأة على نفسه، فخوف السياب من أن يصيبه سهم طائش يمض فؤاده كثيرا، وهو في نكد شديد حين يرى ظلا مخيفا يزحف نحوه متئدا، وما أتعسه وهو يتصور عزرائيل قادما ليقبض روحه، حينئذ يتمنى أن لو كانت الحياة فناء أو كانت بدايتها هي نهايتها، فهذه الألفاظ وغيرها في نص السياب هي الأفق الظاهر، ولكن المتلقي يمضي ليكشف ما وراء هذه الظلال من حقائق شعرية، إن الأفق الآخر للنص هو رثاء، رثاء للذات بعد الخيبة في هذه الحياة فالشاعر يتنفس تلك الخيبة الناجمة عن ذلك التفكير في كل لحظة تمر من حياته، وأدى به هذا التفكير إلى العزلة والحسرة واليأس، فالسياب لا يكاد يرى بريقا للأمل أو شعاعا للحياة حتى يداهمه ظلام المصير المحتوم يداهمه الإحساس بالموت ويمكن ملاحظة التقابلات بين الموت والحياة في قصيدة "أنشودة المطر":

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص447.

ملامح الحياة	ملامح الموت
عيناك غابتا نخيل	ساعة السحر
شرفتـان	ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان	ساعة السحر
تورق الكروم	
ترقص الأضواء	
كالأقمار	
الميـلاد	الموت
الضياء	الظـلام
نشوة الطفل	خاف من القمر

فالقصيدة مركبة من هذه الثنائية الضدية ويستمر الشاعر في توظيفها عبر كامل النص في لغة شعرية مراوغة.

والمتلقي وهو يعيد القراءة يكشف أفقا مكثفا من الأحاسيس المتضادة المنسوجة من هذا الاستعمال الفني لظاهرة التضاد بين الموت والحياة، ويكمن وراء هذا التشكيل الفني مضامين تحمل الأحاسيس والانفعالات غير أن الناقد "كروتشيه" يرى أن المضمون يتحدد في الأحاسيس الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا، أما الشكل فهو صقل تلك الأحاسيس وإبرازها في تعبير بواسطة النشاط الفكري[1]، ولا شك أن القصائد التالية تجسد هذه الظاهرة بوضوح وكل قصيدة من خلال هذه الثنائية تفتح أمام القارئ صورة معينة لأحاسيس وانفعالات الشاعر المنبثقة من هذا الشعور الذي احتل مركز التفكير عنده.

ويتجلى هذا العنصر أيضا في قصيدة "شباك وفيقة" ويوغل السياب في فك لغز الموت بالتحدث إلى وفيقة مستحضرا روحها من خلال الشباك الذي طالما كانت تطل منه، يقول السياب:

[1] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د،ط)، 1996، ص287.

ووفيقة تنظر في أسف

من قاع القبر وتنتظر[1]

ويقول من نفس النص:

وشباكك الأزرق

على ظلمة مطبق،

تبدى كحبل يشد الحياة

إلى الموت كي لا تموت[2]

ويقول في آخر النص:

وهيهات أن ترجعي من سفار

وهل ميت من سفار يعود؟[3]

ويقول في قصيدة "حدائق وفيقة":

لوفيقه

في ظلام العالم السفلي حقل

فيه مما يزرع الموتى حديقه

يلتقي في جوها صبح وليل

وخيال وحقيقه[4]

فهذه المقاطع الأربعة ترسم عالم الموت كما يتصوره السياب ويدرك القارئ من هذا الأفق ما يجول في خيال الشاعر عن ذلك العالم السري الغامض، ويدرك أن الشاعر

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص118.

[2] – نفسه، ص123.

[3] – نفسه، ص124.

[4] – نفسه، ص125.

أيضا يحاول أن يرسم له صورة تقارب الواقع، فوفيقة في المقطع الأول تنظر في أسف من قاع القبر تريد الأوبة مرة أخرى إلى هذا العالم ولكنها لا تستطيع، وفي المقطع الثاني يجعل الشباك معراجا إلى العالم الآخر أو حبلا يشد الحياة إلى الموت.

وفي المقطع الثالث يرجع الشاعر إلى الواقع ويتأكد أنه لا رجعة بعد الموت.

أما في قصيدة "حدائق وفيقة" فيبدو أن السياب تختلط في ذهنه الحقيقة والخيال الوجود والعدم، فهو يحاول أن يوائم بين كنه الحياة وكنه الموت ولكن دون جدوى.

وهناك مجموعة كثيرة من قصائد السياب تحمل هذا الإحساس وهذه الثنائية، مثل: "رئة تتمزق"[1]، "أمام باب الله"[2]، "حفار القبور"[3]، "المومس العمياء"[4]، وغيرها من القصائدالأخرى التي تعالج هذا الموضوع المغلق المحير، وقد تناوله الشعراء قديما وحديثا ولكل شأن فيه وتصور شخصي ينفرد به، أما السياب فإنه يجمع في شعره في هذا الإطار رؤى مختلفة، فتارة ينظر إليه من منظور إسلامي وتارة من منظور مسيحي، وتارة أخرى تطفر منه تصورات شعرية وجودية عبثية، لذلك فإن متلقي شعر السياب تنفتح أمامه آفاق متعددة ليقرأ تلك الرؤى الهاربة من طقس إلى طقس ومن لون إلى لون آخر.

3.5.1. الحركة والسكون:

يتميز العمل الأدبي بآلية الحركة والسكون ولا يعني ذلك الصراع وإنما يعني التوثب المستمر الدائم والمطلق للنص، وتعمل شعرية النص على تفجير طاقات الإشارات اللغوية، وبذلك تتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك في داخل النص لتفرز فيه مخزونها الذي يمكن النص من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تمتلك مقومات التفاعل الدائم.[5]

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص42.

[2] – نفسه، ص135.

[3] – نفسه، ص543.

[4] – نفسه، ص509.

[5] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص24.

ويمكن رصد هذه الظاهرة "الحركة والسكون" في شعر السياب ومن ذلك قصيدة "الباب تقرعه الرياح"، يقول السياب:

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق،

الباب ما قرعته كفك.

أين كفك والطريق

ناء، بحار بيننا، مدن، صحارى من ظلام

الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق

من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام.

* * * * * *

الباب ما قرعته غير الريح

آه لعل روحا في الرياح

هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار

لتسائل الغرباء عني، عن غريب أمس راح

يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار

هي روح أمي هزها الحب العميق:

حب الأمومة فهي تبكي:

"آه يا ولدي البعيد عن الديار!

ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل ولا رفيق؟"

أماه .. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار[1].

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص615، 616.

يتحرك النص من الداخل حركة متجاذبة بفعل كثير من الأدوات الإشارية، ويمكن إظهار ذلك في الجدول التالي:

السطر	الحركة	السكون
1-	قرعته الريح	الباب، الليل
2-	قرعته كفك	الباب
3-	أين؟	كفك والطريق
4-	بحار	مدن، صحاري
5-	الريح، الصدى، القبلات، الحريق	----
6-	يعدو، يزهو	نخلة

وقد طغت الحركة في هذا المقطع على السكون من جراء الإشارت الحركية التي فاقت الإشارات السكونية، ومن هذه الثنائية ينفتح أفق يعج بالاضطراب، مما يوحي بأن نفسية الشاعر يتملكها القلق وانعدام الهدوء الوجداني.

وفي المقطع الثاني يزداد الاضطراب حيث تتسارع الحركة ويقل السكون وقد نجم ذلك عن تكثيف عوامل الحركة، والشكل التالي يبين ذلك:

السطر	الحركة	السكون
1-	ما قرعته غير الريح	الباب
2-	آه، روحا، في الريح	----
3-	هامت، تمر	المرافئ، محطات القطار
4-	تسائل، راح	الغرباء، أمس
5-	يمشي، يزحف، انكسار	قدميه، اليوم
6-	روح أمي هزها	الحب العميق
7-	تبكي	حب الأمومة
8-	آه، يا ولدي	الديار

إن حركية النص تتأتى من حركة النفس الشاعرة لذلك فإن الطرفين يشكلان محورين متناظرين ومتجاذبين يعملان في حركة دائبة مطردة، وهذه الحركية الدينامية في النص ذاته يستغلها القارئ في الكشف عن طبقات المعنى المتجددة، ويشترط في القارئ ألا يتسلط على النص ليقمع إشاراته ويفقده عامل التأثير بل ينبغي أن يسمح لإشارات النص بالتحرك الحر في خياله، ومن ثمة فإن النص يحدث أثره في نفس القارئ، ويكون النص بذلك نصا مطلقا يمارس وظيفته النصية فيتجدد مع كل قراءة، ويكون النص الواحد آلافا من النصوص، لأن كل قراءة تحدث أثرا يختلف عن أثر القراءة السابقة، وعند إعادة القراءة يحدث أثر آخر وكأننا مع نص جديد، فالنص هو الأثر، والنص هو القارئ.[1]

وفي نص "في انتظار رسالة" تكثر الحركة أيضا وتطغى فيه على السكون، يقول السياب:

وذكرتها، فبكيت من ألمي:

كالماء يصعد من قرارة الأرض، نز إلى العيون دمي

وتحرقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع

يخنقني فأصك أسناني، لتتقذف الضلوع

موجا تحطم فوقهن وذاب في العدم.[2]

في هذا المقطع جدلية بين الحركة الخارجية والحركة الداخلية، والسطر الأول من النص يتضمن الإثنين معا، فالفعل "ذكرتها" قد يكون الذكر باللسان وهي حركة ظاهرية ويتبع هذا الفعل حركة داخلية ذهنية نفسية، ثم كلمة "بكيت" فالبكاء يكون ظاهريا ووجدانيا أيضا وكذلك "الألم"، وهذه الحركات التعاقبية بين الخارج والداخل تكسب النص دينامية وحركية يتجدد معها المعنى ويتغير أفق التوقع لدى المتلقي في كل قراءة، والقارئ لما يتابع النص يجده عبارة عن آليات متحركة متعاقبة بشكل مكثف تشبه أجزاء المحرك في

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006م، ص19، 20.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص611.

عمله الدينامي، لذلك فإن النص يمثل شبكة غير محدودة من الحركات والسكنات، ففي السطر الثاني يصعد الماء من قرارة الأرض فتتبعه العيون وهي تنز دما، والعيون كانت ساكنة وبتأثير صعود الماء كان هناك رد فعل معاكس من الحركة، ثم تتحرق قطرات الدم المتلاحقات وبفعل التحرق تتحول إلى دموع ساكنة ثم يكون للدموع فعل آخر وهو الخنق والخنق بدوره يجعل أسنان الشاعر تصطك، ثم ينجم عن ذلك انقذاف الضلوع الساكنة وتصير الضلوع موجا، وهذا الموج يتحطم على الضلوع نفسها ثم يذوب ويأتي السكون من العدم، فآلية الحركة في المقطع يقابلها السكون حتما، وقد لا تستطيع العين المجردة أن ترصد لحظة السكون ولكنها كائنة في العملية الحركية بصورة دقيقة جدا، وهذه الحركية تشكل حيوية مستمرة للنص وديمومة في توليد المعنى دون انقطاع.

أما نص "في الليل" فإنه على العكس من النص السابق حيث يطغى عنصر السكون والصمت بشكل يجعل القصيدة تمثل أيقونة ثابتة إلا من بعض الحركات الواهنة، يقول السياب:

الغرفة موصودة الباب

والصمت العميق

وستائر شباكي مرخاة..

رب طريق

يتنصت لي، يترصد بي خلف الشباك، وأثوابي

كمفزع بستان، سود

أعطاها الباب الموصد

نفسا، ذر بها حسا، فتكاد تفيق

من ذاك الموت، وتهمس بي، والصمت عميق:

لم يبق صديق

ليزورك في الليل الكابي

والغرفة موصدة الباب.[1]

لا يكاد المؤشر يسجل حركات النص وذبذباته على طول امتداد المتن الشعري السابق إلا ذبذبات قليلة لا تتناسب من إشارات أو علامات السكون والصمت، وبذلك فإن النص يشبه الصورة الثابتة التي لا تتبدل ولا تتغير وترصد بإيحاءاتها لحظة زمنية واحدة، فالغرفة موصدة الباب، والصمت عميق، وستائر الشباك مرخاة، والطريق يتنصت دون حركة، ويترصد في صمت خلف الشباك، وتحدث حركة ضئيلة للأثواب التي تشبه مفزع البستان، وقد أعطاها الباب الموصد نفسا ضئيلا أحدث فيها حسا، وتكاد الأثواب تفيق من إغفائها الدائم وكأنه الموت، ثم تهمس للشاعر فقط في ذلك الصمت العميق قائلة: لم يبق صديق، والمعنى يؤشر إلى السكون والعدم، ليس هناك صديق يزور في الليل والغرفة موصدة الباب دائما، إنه صمت وسكون يمتد على طول النص.

إن الأفعال المضارعة القليلة في النص تولدت عنها تلك الحركات الضعيفة، ومعظم إشارات النص كانت أسماء أشياء وصفات لا تحدث أي حركة.

إن هذا النص الأيقوني الثابت المتولد عن العنوان "في الليل" الموحي بالسكون والصمت قد يعني من وجه آخر أو من زاوية نقدية أخرى غوصا أو استغراقا سرياليا باطنيا في متاهات المجهول دون توقف، فهو يمتد في حركة مستمرة سرمدية أفقية دون صوت أو ضجيج ملفت، لذلك فإن القارئ لا ينبغي أن ينخدع لسكون الظاهر، فقد تكون وراء السطح تيارات جارفة تتطلب مهارة في الكشف عن المعنى.

إن تحليل نصوص السياب للبحث عن هذه الآلية في ضوء الدراسة البنيوية قد يحقق نتائج معتبرة تلك الدراسة التي تقوم على الجانب الإحصائي، ولكن جمالية التلقي تنأى عن تلك الطريقة الإحصائية النقدية، ومن ثمة لا ينبغي الخلط بين وسائل البحث وأدواته بين النظريتين حتى وإن كانت النتائج متقاربة.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص608.

4.5.1. الجدب والخصب:

ليس المقصود بهذه الآلية البحث عن عناصر الجدب والخصب المادية، المتمثلة في الجفاف والقحط والخضرة والماء وغيرها من العناصر، إنما المقصود هو ما ترمز إليه تلك العناصر المادية من معنى يتعلق بالنفس والفكر والرؤية الشعرية والإنسانية، والشعر كما يرى ريفاتير يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة، وربما كان لمرحلة الرومانسية الأولى التي مر بها السياب تأثير في هذه الناحية، ومن ثمة فإنه ينبغي للناقد أو المحلل أن يتجاوز اللغة الشائعة ويلجأ إلى فهم اللغة الانزياحية وإلى فهم السياقات التي ترد فيها في كشفه للمعنى (وهكذا فإن السياق اللغوي سيحل محل اللغة الشائعة)[1]، وتظهر آلية الجدب والخصب في قصيدة "تموز جيكور"، يقول السياب:

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي،

ودمي يتدفق ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا

"عشتار".. وتخفق أثواب

وترف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب

لو يومض في عرقي

نور، فيضيء لي الدنيا!

---

[1] – رابح ملوك: النص الأدبي ومقولة الانزياح، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع4، جانفي 2009م، ص379.

لو أنهض، لو أحيا!

لو أسقى! آه لو أسقى!

لو أن عروقي أعتاب!

وتقبل ثغري عشتار[1].

من خلال هذه اللغة الانزياحية في النص التي تتراوح فيها الألفاظ بين الخصب والجدب ومن خلال اللاتماثل الحاصل بينها أيضا يتم التأويل الحقيقي الملائم لمدلول النص حيث يتفاعل القارئ مع النص، وتتكشف له آفاق شعرية جديدة فتموز هو أدونيس إله الخصب والنماء وحبيب عشتروت، وتتردد عشتار وبعض الرموز الأخرى كأدونيس والنخيل والبعل والمسيح وغيرها كالإيقاع الدائم في شعره.[2]

إن عناصر الجدب والخصب المتجاذبة في نص السياب تمكن لقراءة النص قراءات متعددة فتختلف الرؤية الشعرية وتتقاطع المفاهيم وتتجلى الآفاق المتباينة ويصبح المعنى حمال وجوه فلا يخضع للقراءة الواحدة ومن هذا الثراء الناجم عن هذه الثنائية تتكسر آفاق التوقعات لأن القارئ كلما أوغل في التحليل تبدى له أفق جديد وهذا الأفق الجديد يسلمه إلى أفق آخر مختلف وهكذا تكثر القراءات والتأويلات فتنفتح آفاق بشكل لانهائي، فكلمة "يتدفق" وهي تخص الدم إلا أن الدم رمز لشقائق النعمان حسب الأسطورة وشقائق النعمان إشارة للخصب، وكذلك "القمح" رمز للخصب أيضا، وعادة ما تنبت شقائق النعمان في حقول القمح، إن السياب فاقد لهذا العالم الحي في نفسه فهو يعيش الضنك والمعاناة، ومن ثمة يصبح الخصب مجرد تصور ليطغى على نفسه الإحساس بالجدب والمعاناة، وكلمة "ملح" رمز للتعطش والجفاف، أما "عشتار" في المقطع فتوحي بالخضرة والتدفق والنماء وخصوبة الحياة، فكل شيء يتحرك ويخفق بالبهجة والفرح "وتخفق أثواب، وترف حيالي أعشاب"، ولكن ما أن ترتسم صور الخصب في مخيلة

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص410، 411.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص181.

الشاعر حتى تستحيل الأجواء إلى جدب "كالبرق الخلب ينساب" والبرق الخلب هو البرق الذي لا مطر وراءه، وكلمة "ينساب" كناية عن الانتشار أي انتشار الجفاف وانحسار الخصب، وهذه العناصر الطبيعية لا تعني معناها المعجمي في النص، ولكنها ترمز إلى أبعاد نفسية عميقة أبعاد تصور ما يختض في أعماق الشاعر من توق إلى الفرح والسعادة وما يعانيه من نكد وشقاء في نفس الوقت فالسياب في هذا النص يجسد حالة من التعطش القصوى لخصب الحياة "لو أنهض، لو أحيا!، لو أسقى!، آه لو أسقى!، لو أن عروقي أعناب، وتقبل ثغري عشتار"، فالآفاق الشعرية المتراوحة بين الجدب والخصب في حركة دائبة بين الطي والنشر.

ويقول السياب في المقطع الثاني من نفس النص:

جيكور ..ستولد جيكور:

النور سيورق والنور،

جيكور ستولد من جرحي،

من غصة موتي، من ناري،

سيفيض البيدر بالقمح،

والجرن سيضحك للصبح،

والقرية دارا عن دار

تتماوج أنغاما حلوه،

والشيخ ينام على الربوه؟

والنخيل يوسوس أسراري.[1]

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص411، 412.

في هذا المقطع أيضا يبقى نفس الإحساس بالمعاناة، فجيكور لم تولد أي أنه لا خصب فيها ولا حياة ولكنها ستولد وتدب فيها الحياة، وتولد فيها الأنوار، ذلك هو أمل الشاعر المنتظر دوما، وتبقى رؤية الشاعر موزعة بين حياة قاسية جافة وبين انتظار لجو الخصوبة والغدق حيث سيفيض البيدر بالقمح وتتماوج الأنغام الحلوة في القرية وينام الشيخ ملء عيونه على الربوة المخصبة ويهمس النخل بأسرار الشاعر التي تحمل الأمل في الخصب والنماء، غير أن هذه التصورات والمشاعر تبقى مجرد أحلام تراود خياله، أما الواقع فإنه جدب وجفاف "في ليل الطين الممدود، لن ينبض قلبي كاللحن في الأوتار، لن يخفق فيه سوى الدود".

وفي المقطع الثالث من قصيدة "مدينة السندباد"، يقول السياب:

أهذا أدونيس، هذا الحواء؟

وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ أين الضياء

وأين القطاف؟

مناجل لا تحصد، أزاهر لا تعقد،

مزارع سوداء من غير ماء!

أهذا انتظار السنين الطويلة؟[1]

يروم الشاعر حياة مثالية خصبة، لكن على الرغم من وجود أدونيس إلا أن الجفاف والشحوب يسودان وجه البسيطة، فلا ضياء، ولا ثمار تقطف، ولا مناجل تحصد، ولا أزاهر تنمو وتعقد، فالمزارع سوداء جافة بلا ماء والناس ينتظرون الزرع والحصاد.

يردد الشاعر نفس الموال موال " الجدب والخصب" في كل شعره، ليس تصويرا لأرض قاحلة جدباء ولكن لنفس تلوحت من نار المعاناة وآلام العزلة والاغتراب.

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص465، 466.

ومن رموز الجدب والخصب تبدأ رحلة القارئ في البحث عن منبع المأساة لدى الشاعر، انطلاقا من زمن الطفولة حيث الخصوبة اليانعة إلى زمن التشرد والقحط والجفاف، وفي هذه الرحلة الشاقة تطوى آفاق وتجد آفاق، تنكسر رؤى وتولد رؤى أخرى، وتبقى القصيدة هاربة متمنعة سائخة في أبعاد لا يصلها حلم قارئ ولا يقبض عليها خيال باحث وتبقى الآفاق كالألوان القزحية المتماوجة المتمازجة لتتولد عنها ألوان ورؤى شعرية كالحسناء التي تغري حبيبا ثم تمتنع عن الوصال.

وفي المقطع الرابع من القصيدة نفسها، يقول السياب:

يأيها الربيع

يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟

جئت بلا مطر

جئت بلا زهر،

جئت بلا ثمر،

وكان منتهاك مثل مبتداك

يلفه النجيع ...

وأقبل الصيف علينا أسود الغيوم.

نهاره هموم،

وليله نسهر فيه نحسب النجوم،

حتى إذا السنابل

نضجن للحصاد

وغنت المناجل

وغطت البيادر الوهاد

خيل للجياع أن ربة الزهر،

عشتار، قد أعادت الأسير للبشر،

وكللت جبينه الغضير بالثمر.[1]

يضع السياب في هذا المقطع ستارا أو أفقا مموها لا ينكشف ماوراءه إلا باختراق لغته المخادعة المراوغة، فالمعنى السطحي هو أن الربيع قد أخلف فلم يأت بالمطر والخصب، والصيف أقبل في غيوم سوداء وما أن نضجت سنابل القمح فيه، وهيئت المناجل للحصاد وأعدت البيادر للدراس، وخيل للجياع أن عشتار قد أتت بالخصب والثمار حتى انقلب الخصب إلى جدب وجفاف، يقول السياب في نفس السياق من النص:

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة

من زخم الأرض ومن منابع المياه،

فيظلم الغد

وتجهض النساء في المجازر،

ويرقص اللهيب في البيادر[2].

إن السياب لا يقصد من هذه التعابير الشعرية وصف الطبيعة، وإنما يصف عزلته وما يشعر به في صميمه من تعطش لحياة يجد فيها الفرحة والسعادة والهناء، فهذا الأفق الظاهر المشكل من اللغة المعجمية المباشرة إن هو إلا قناع تختفي وراءه الحقيقة، ولكن هذه الحقيقة لا يعبر إليها المتلقي إلا بعد تحليله لتلك الرموز ومقارنة بعضها ببعض، حينئذ تتجلى تلك الحقيقة في صور شتى تثير الشك والالتباس فلا يظهر المعنى مفضوحا كل الفضح وإنما يظهر محجوبا في غلالة يتبدى من خلالها تارة ويختفي تارة أخرى، وهذه الميزة الشعرية توصل المتلقي إلى ما يسمى "بانكسار الأفق" لذلك لا يني يصنع الأفق تلو

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص468، 469.

[2] – نفسه، ص470.

الأفق ويبقى النص مراوغا لا يفضي له بالمعنى الحقيقي وفي مقطع آخر من قصيدة "سربروس في بابل"، يقول السياب:

وأقبلت إلهة الحصاد،

رفيقة الزهور والمياه والطيوب،

عشتار ربة الشمال والجنوب،

تسير في السهول والوهاد[1].

هذا الوصف أيضا توق للسعادة المفقودة، فالسياب لم يتخلص من توظيف رموز الطبيعة وسطوة الحس الرومانسي، لذلك فهو يتوسل بتلك العناصر للتعبير عن عالمه الداخلي الحزين، إنه يأمل في خصوبة النفس وهو في انتظاره لذلك الخصب يمني النفس ويعزيها بمضي الألم والجدب، يقول في آخر النص:

ليعو سربروس في الدروب

لينهش الإلهة الحزينة، الإلهة المروعة،

فإن من دمائها ستخصب الحبوب،

سينبت الإله، فالشرائح الموزعة

تجمعت؟ تململت. سيولد الضياء

من رحم ينز بالدماء.[2]

فالحبوب التي ستخصب والضياء الذي سيولد إنما يكون من رحم دامية متألمة، فالنص المستغلق لا تنعدم فيه مفاتيح الرؤية بل إنه يمنح القارئ بعض الإشارات التي تقود إلى الولوج في طقوسه الخفية تلك الألفاظ أو الإشارات التي تومي بشكل سري إلى المعنى، فالسطر الأخير مثلا من المقتطف السابق يحمل علامة دالة على طبيعة الحياة

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص484، 485.

[2] – نفسه، ص485.

الشقية التي يحياها الشاعر ويختصر معنى المعاناة وانتظار الخصب "سيولد الضياء، من رحم ينز بالدماء"، فالدلالة الكامنة وراء الصبغة المجازية الانزياحية تكاد تبين وتظهر بصورة مباشرة، ولكن اقتراب المعنى أو وميضه لا يتجلى إلا في بعض الصيغ النادرة، ويبقى معظم النص محتفظا بالسرية التامة.

وفي نص "مدينة بلا مطر"، يقول السياب:

تؤوب إلهة الدم، خبز بابل، شمس آذار.

ونحن نهيم كالغرباء من دار إلى دار

لنسأل عن هداياها

جياع نحن ..وا أسفاه! فارغتان كفاها،

وقاسيتان عيناها

وباردتان كالذهب.

سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار

قضينا العام، بعد العام، نرعاها،

وريح تشبه الإعصار، لا مرت كإعصار

ولا هدأت ننام ونستفيق ونحن نخشاها.[1]

تبرز من خلال سياق هذه الأسطر ثنائية الجدب والخصب، فآلهة الدم التي تعود رمز لمنع النعمة والعطاء، فالناس جياع، وكفا الآلهة فارغتان وعيناها قاسيتان لا رحمة فيهما، والسحائب المرعدة المبرقة لا تحمل مطرا أو غيثا لكن ريحا تشبه الإعصار.

فهذا الأفق القاتم الذي ترسمه الألفاظ إن هو إلا تصوير لما يعيشه الشاعر في مدينة تأبى أن تمنحه السعادة والفرح، فكل شيء فيها خانق يسلم للجوع والفناء، وحين

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص615

يتتبع القارئ سياقات النص يجد طرفا ينفي طرفا آخر، الجدب ينفي كل أثر للخصب والعيش في حياة كريمة، وهنا تستدعي الصيغ الشعرية البحث عن كنه المعاناة فيرسم القارئ خارطة الوصول إلى كنه المقاصد الشعرية بوضع علامات استفهام أمام كل معنى يمثل أمامه.

إن ثنائية الجدب والخصب ليست جديدة فقد وظفها الشعراء عبر الأزمنة المختلفة غير أنها في شعر السياب الحداثي تبرز بكثرة أو ربما في إسراف ولا غرو في ذلك لأن بدايته الرومانسية والتركيبة العميقة لدخيلته فرضت عليه أن يحلم بألم في آن واحد ويبقى بين الوهج والظل إلى آخر أيام حياته، وقارئ السياب يظل ينشر ويطوي معاني شعره ويرسم الآفاق اللامتناهية لتفسيره وتمثل ثنائية الجدب والخصب الآلية الشعرية لديه الأكثر استعمالا والأقوى حضورا.

5.5.1. الحلم والواقع:

يسعى الشاعر دائما أن يوفق بين حلمه وما يحيط به من بيئة وأحداث أي أنه يحاول المواءمة بين دخيلته وبين الواقع، لا يفتأ يفعل ذلك طوال حياته، وهذا الفعل الدائم يبقى مستحيل التحقيق، ومن خلاله يبني آفاقه الشعرية ويكاد الباحثون والشعراء يتفقون على أن الفن لا يطابق الواقع، والعلاقة بينهما قائمة على الاختلاف لأن دافع الشاعر للكتابة هو ما في الواقع من نشاز وقصور، لذلك فهو يسعى لاستكمال النقص في الواقع[1].

والحقيقة أنه لا يمكن إلغاء الواقع من الشعر وفي نفس الوقت لا ينبغي أن يكون الشعر صورة منعكسة للواقع، فالشاعر لا يعيد نسخ الواقع في شعره ولكنه يسعى إلى تغييره، وكثيرا ما يلجأ السياب إلى معانقة الأحلام الذاتية فيطلق خياله في قصائد غزلية يبث فيها أشواقه وأحلامه المتلهفة على الأنوثة والجمال، يقول في قصيدة "عينان زرقاوان":

---

[1] – عبد الله العشي: المرجع السابق، ص88.

عينان زرقاوان .. ينعس فيهما لون الغدير

أرنو .. فينساب الخيال وينصت القلب الكسير

وأغيب في نغم يذوب .. وفي غمائم من عبير

بيضاء مكسال التلوي تستفيق على خرير

ناء .. يموت وقد تثاءب كوكب الليل الأخير

يمضي على مهل، وأسمع همستين..وأستدير

فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير.[1]

إنه أفق آخر يفتحه الشاعر إرضاء لمشاعره الجامحة نحو المرأة مفتونا بسحر أنوثتها وجمال عيونها، وهو في هذا المقطع يمزج بين جمال المرأة وجمال الطبيعة ليتسع أفق الرؤية فيزداد الشعور باللذة والمتعة، فلون الغدير ينعس في زرقة عيونها ويذوب الشاعر في أنغام الروعة وغمائم العبير، ولا ينفك يستعمل عناصر الطبيعة وأوصاف المرأة ليغذي جانب الإحساس بالمتعة والجمال والأنوثة، وتشكل الصورة الشعرية في المقطع ألوانا من الحلم والذوبان في عالم خيالي يتجاوز الواقع الحسي، والسياب بهذا الوصف الحالم يتجاوز الوصف اللغوي المحايث ليدخل الجانب النفسي في تشكيل الرؤية الشعرية وهنا تتحقق فكرة كمال أبو ديب في دعوته إلى ضرورة إدخال العلاقات الخارجية للنص استكمالا للدراسة المحايثة، أما كوهين فهو يعالج النص من منظور محايث فحسب أي أنه يهمل الجانب الخارج عنه كالناحية النفسية والاجتماعية[2].

ويستمر السياب في المقطع الثاني من النص في وصف تلك الحسناء التي تشبه ظل الربيع أو الكوكبين الحالمين بلا انتهاء، وغير ذلك من التشبيهات الغزلية الرقيقة، يقول السياب:

حسناء ..ياظل الربيع، مللت أشباح الشتاء

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص63.

[2] – حسن ناظم: المرجع السابق، ص192.

سودا تطل من النوافذ كلما عبس المساء

حسناء ..ماجدوى شبابي إن تقضى بالشقاء

عيناك .. يا للكوكبين الحالمين بلاانتهاء ...

لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاء

زرقاء ساجية .. وأن النور من صنع النساء

هي نظرة من مقلتيك؛ وبسمة تعد اللقاء

ويضيء يومي عن غدي ؛ وتفر أشباح الشتاء[1].

لقد تابع السياب حلمه في وصف المرأة، وهو في نفس الوقت يهرب من واقعه المرير، فهو يمزج في ذلك الوصف بين الصورة الخيالية الجميلة وبين صورة الواقع القاسي:

حيث تختلط ألوان المتعة والجمال بألوان التعاسة والشقاء: ظل الربيع، مللت أشباح الشتاء، سودا، كلما عبس المساء، حسناء، الشقاء، الكوكبين الحالمين، أضواء الرجاء، زرقاء ساجية، النور، بسمة، أشباح الشتاء..

كانت صورة الحلم الرائع في المقطع الأول أطغى، حيث لم ترد فيه إلا عبارة واحدة تصور واقعه الأليم "وينصت القلب الكسير" بينما باقي الصور شكلت معظم نص المقطع الأول، أما في المقطع الثاني فقد تساوت فيه صور الأحلام وصور الآلام.

ويبقى خيال الشاعر في المقطع الثالث نهبا بين الحلم والواقع، يقول:

عيناك.. أم غاب ينام على وسائد من ظلال؟

ساج تلثم بالسكون فلا حفيف ولا انثيال

إلا صدى واه يسيل على قياثر في الخيال.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص63، 64.

إني أحس الذكريات يلفها ظل ابتهال ...

في مقلتيك مدى تذوب عليه أحلام طوال،

وغفا الزمان..فلا صباح، ولامساء، ولازوال!

إني أضيع مع الضباب..سوى بقايا من سؤال:

عيناك.. أم غاب ينام على وسائد من ظلال![1]

إن الحلم الرومانسي في المقطع السابق لا يصنع آفاقا متعددة للقارئ بل أفقا واحدا يصور ما يجول في خاطر الشاعر لكون لغته لا تخرج عن التشبيهات والاستعارات القديمة بعيدا عن الصيغ التعبيرية الجديدة الناجمة عن الانزياحات والمفارقات والانقطاعات الشعرية الشديدة، ولا غرو في ذلك لأن النص نظمه السياب في المرحلة الرومانسية الأولى، ومن النصوص الموغلة في الحلم قوله في قصيدة "شباك وفيقة":

أطلي فشباكك الأزرق

سماء تجوع،

تبينته من خلال الدموع

كأني بي ارتجف الزورق.

إذا انشق عن وجهك الأسمر

كما انشق عن عشتروت المحار

وسارت من الرغو في مئزر

ففي الشاطئين اخضرار

وفي المرفأ المغلق

تصلي البحار

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص615

كأني طائر بحر غريب

طوى البحر عند المغيب

وطاف بشباكك الأزرق

يريد التجاء إليه

من الليل يربد عند جانبيه

فلم تفتحي.[1]

يغيب الشاعر بحسه وفكره وروحه عن الواقع في هذا الحلم الشعري غير الواقعي حيث يستعيد ذكريات الشباك عندما كانت تطل منه وفيقة، وفيقة التي ماتت منذ زمان، ومع ذلك يريد الشاعر أن يهزم الموت ليعيد الواقع والذكريات وقد انطوت أحداثهما في طي الزمن، إنه يتملى الشباك الأزرق بعيون حالمة ويرى فيه لون السماء الجائعة وعيونه تذرف دموع الشوق ويواصل الحلم فيبدو له وجهها الأسمر، يمتد الاخضرار في الشاطئين، وتصلي البحار، ويتصور نفسه طائرا في بحر غريب، ويطوف بشباك الحبيبة الأزرق يريد اللجوء ولكن الشباك يظل مغلقا ولا يفتح، وهنا تبرز سلطة الموت على الوجود في حلم الشاعر.

فهذه الرؤى الشعرية الحالمة هروب من الواقع وحنين إلى الماضي فالسياب يخرج في هذا النص عن دنياه الحقيقية ويعيش خلف الستار بخيال مجنح ونفس تماهت مع الحلم، فالفجوة بين الواقع والحلم عميقة مولده للشعرية (إن المشابهة الشعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي، أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها، وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة أو المكتشفة كلما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها)[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص121، 122.

[2] – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص47.

ولكن هذه الشعرية المتولدة عن استحضار الطقس الميتافيزيقي ليست متعددة الطقوس والآفاق، لأن الشاعر على الرغم من هذه الرحلة في أجواء العالم الآخر، أو على الأقل الاقتراب من أجواء الغيب إلا أنه ظل متسمكا بلغة تراثية أو رومانسية لا تصنع أجواء الدهشة والمفاجأة.

6.5.1. الذات والموضوع:

إن التفاعل بين قطبي الذات والموضوع ينشأ عنه الإبداع، ويتصف المبدع بصلابة الذات فيسيطر على ما هو خارج عن ذاته بقوة، ولا تتم تلك السيطرة إلا بفهم الموضوع الخارجي، أما السياب فإن سيرته الذاتية ملتصقة بشعره، فهو يصور في شعره كل ما يعيشه من أحداث بل وتعتبر حياته الواقعية خزانا لشعره، والناقد المحلل لشعره لا يستطيع بسهولة أن يعثر على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة[1]، ولا يعني هذا أن الشاعر كان صادقا مع موضوعه بشكل فوتوغرافي، وقد تكون الموضوعات الغزلية في شعر السياب أقرب إلى التصوير الحسي، فهو لم يجاوز فيها التصوير التراثي أو الرومانسي لذلك فإن تفاعله مع هذا الموضوع لم يبلغ مرحلة النضج الكلي، حيث اتسمت رؤيته الشعرية بأحادية المعنى إلا في قصيدة "أنشودة المطر" التي خرج فيها عن المباشرة حين وظف اللغة المجازية الانزياحية المباينة للغة القاموسية، والمقطع الأول منها يبين ذلك الالتحام مع الموضوع التحاما أدى إلى الغياب الكلي عن الذات وأصبحت العلاقة مرهفة جدا بين الذات والموضوع، إلى حد زالت فيه أوجه التشبيه في وصف الآخر أو الموضوع، أما القصائد الأخرى فإن الشاعر كان يتحكم في تشكيل الموضوع بدرجة واعية جدا أي أنه كان أقرب إلى الموضوعية، فقصائده في وفيقة أو غيرها من النساء الموصوفات في شعره، كانت قصائد تعبر بواقعية عن رؤاه وأحلامه ومعاناته في الحب فهو يقول في قصيدة "لقاء ولقاء":

لست أنت التي بها تحلم الروح، ولست التي أغني هواها،

[1] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص60.

كأن حبا يشد، حولي، ذراعيك، ويدني من الشفاه الشفاها،

واشتياق كأنما يسرق الروح في العيون إلا صداها!

وانتهينا، فقلت "إني سأنساه" وغمغمت "سوف ألقى سواها"[1]

وفي هذا المقطع من النص يعالج السياب الموضوع بصورة حسية تكاد تكون بحتة، وكأن الدافع إلى هذا التصوير هو الشبق الجنسي الذي لا يتجاوز الصورة الحسية المباشرة "يشد حولي ذراعيك، ويدني من الشفاه الشفاها، إني سأنساه، سوف ألقى سواها"، إن هذا الالتحام الجسدي أبقى على الذات بعيدة عن ذلك الاتحاد النفسي والروحي الذي يذيب علاقات الجسد والاتصال المادي.

وفي نفس السياق، يقول السياب في قصيدة "أقداح وأحلام":

حسناء يلهب عريها ظمئي فأكاد أشرب ذلك العريا

وأكاد أحطمه، فتحطمني عينان جائعتان، كالدنيا،

غرست يد الحمى على فمها زهرا بلا شجر، فلا سقيا!

إن فتحته بحرها شفة ظمأى يعربد فوقها ندب

رقص اللهيب على كمائمه ومشى الطلاء يهزه الوثب[2].

هذه الصور الحسية البسيطة لا تشكل أفقا شعريا للمتلقي لكي يبحث فيه عن التعددية لذلك فالصيغ في هذه القصائد الأولى من شعر السياب تبتعد فيها الذات الشعرية عن الموضوع أو أن الذات تستحيل فيها مجرد كتلة مغناطسية تقترب من مادة جاذبة، لذلك فإن السياب في هذه القصائد شاعر حسي لا تنصهر فيه الذات بالموضوع انصهارا مبنيا على نضج كامل في التجربة الشعرية.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص615

[2] – نفسه، ص7.

إذا كانت الذات منفصلة عن الموضوع في التحاليل السابقة فإن كثيرا من نصوص السياب الأخرى تظهر مدى تفاعل الذات الشديد مع الموضوع، يقول في قصيدة: "أسير القراصنة":

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت لا حب ولا دار،

يسلمك المشرق

إلى مغيب ماتت النار

في ظله ... والدرب دوار

أبوابه صامتة تغلق!"[1]

هذا التعبير السريالي الاستبطاني يبين مدى الحلم غير الواعي حيث يبتعد الشاعر عن الواقع وتغيب الصور الشعرية الواعية وتحل محلها الصور اللامعقولة ويظهر أفق اللامعنى " أجنحة في دوحة تخفق، أجنحة أربعة تخفق"، فالمتلقي وهو يتعاطى هذا النوع من الصور الشعرية يتيه في آفاق متناقضة ومتعاكسة ومتصادمة في آن واحد لأنها صادرة عن اللاوعي ويصير النص متمنعا وحينئذ تتحقق الجمالية (إنما الموضوع يقتضي جمالية خاصة لتلقي الخطاب خصوصا أننا إزاء نص متمنع قد يصدم أفق انتظار المتلقي، مع أن النص لا يحقق جمالية إلا في إطار هذا التمنع الذي يصير لذة حقيقية يبديها النص إزاء القارئ)[2].

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص668.

[2] – فتحي بوخالفة: الرواية والنص التاريخي، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، ع1، مارس 2009م، ص178.

ومن بين النصوص المعبرة عن الواقع الاجتماعي بعيدا عن الذات قصيدة "المومس العمياء"[1]، وقصيدة "حفار القبور"[2]، وقد جسد الشاعر صور الواقع فيها بشكل دقيق وبموضوعية تامة، فالسياب تارة يكون واقعيا منسجما مع الأحداث وتارة ينأى عن الواقع ويخوض غمار التجربة متأثرا بالفن الغربي.

7.5.1. الأصالة والتجديد:

يمتلك السياب تقنيات النص الحداثي مع علاقته الوطيدة بالتراث العربي، وربما كتب القصيدة بحس تقليدي لأن ثقافته التراثية متجذرة في مخزونه الفكري ومن القصائد التي يتجلى فيها التمسك بالتراث قصيدة "أهواء" ومطلعها:

أطـلي علـى طـرفي الدامـع خيـالا مـن الكوكـب السـاطع
ظـلا من الأغصن الحالمات علـى ضـفة الجـدول الـوادع
وطـوفي أناشيـد فـي خـاطري يناغيـن مـن حـبي الضـائع
يفجرن من قلبي المستفيض يقطـرن فـي قلبـي السـامـع[3].

إن أثر الأصالة في النص بارز بشكل واضح، فقد نظم القصيدة على بحر خليلي وهو "المتقارب" وهو من البحور الصافية الملائمة لموضوع الرومانسية والغزل، والقصيدة من المطولات التي جاءت على شكل رباعيات، والصورة المجازية لم تخرج عن البلاغة التقليدية القديمة كالتشبيه " أطلي على طرفي الدامع خيالا، وظلا، طوفي أناشيد" والاستعارة المكنية "الأغصن الحالمات، الجدول الوادع، حبي الضائع ..إلخ"، كما استعمل التصريع في البيت الأول وهو من خصائص القصيدة الأصولية، ويستمر السياب في نظم القصيدة بنفس الوتيرة التي تنظم عليها القصيدة التقليدية.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص509.
[2] – نفسه، ص543.
[3] – نفسه، ص12.

إن قصائد السياب الأولى قد سار فيها على طريقة القدماء شكلا ومضمونا، لذلك فإن المتلقي لا يجد فيها تلك الصور المتشظية بالمعاني ولا يجد فيها تلك المفارقات والانقطاعات التعبيرية التي تشكل الصور الشعرية المعاصرة.

ومن القصائد الأخرى التي تتسم بطابع الأصالة قصيدة "بورسعيد"، يقول مطلعها:

يـا حاصـد النـار مـن أشـلاء قتلانـا منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا
كم من ردى في حياة، وانخذال ردى في ميتة، وانتصار جاء خذلانا!
إن العيــون التــي طفــأت أنجمــها عجلن بالشمـس أن تختـار دنيانا[1].

بهذا الشكل التقليدي وبهذا المضمون ينظم السياب جملة من قصائد شعره وهي عبارة عن مطولات في معظمها تتصف بالنفس الملحمي، وهذه القصيدة من بحر البسسيط وينطبق عليها عمود الشعر الذي يلتزم به الشعراء المحافظون، فضلا عن خصائص الأصالة الأخرى.

ومن القصائد التي انطبعت بطابع الحداثة والتجديد قصيدة "عكاز في الجحيم":

وبقيت أدور حول الطاحونة من ألمي
ثورا معصوبا، كالصخرة، هيهات تثور
والناس تسير إلى القمم لكني أعجز عن سير – ويلاه – على قدمي
وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم
وإلى العدم!!
أقول سيأتيني يوم من بعد شهور
أو بعد سنين من السقم
أو بعد دهور
فأسير ... أسير على قدمي

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص492.

عكاز؟ .. بل عكازان

تحت الإبطين يعينان

جسما من أوجاع ... يفنى

طللا يغشاه مسيل دم[1].

تحمل هذه القصيدة طابع التجديد والحداثة وقد نظمها في أخريات حياته لما أحس بالموت يداهمه، وفيها يشعر بعبثية الحياة، وهو يسير إلى مصير مجهول: "وبقيت أدور، حول الطاحونة من ألمي".

ومن ملامح التجديد في القصيدة أنها تقوم على تفعيلة واحدة "فعلن" موزعة بأعداد مختلفة من سطر إلى سطر تماشيا مع الدفقات الشعورية والخلجات النفسية، وتنوع فيها الحرف الأخير "الوقفة" حيث كان هناك شبه تعاقب بين حرف الراء والميم، وفي المقطع الموالي من القصيدة اختلفت الحروف الأخيرة تماما، يقول بدر:

وشققت إلى سقر دربي ودحوت الأبواب السودا

وصرخت بوجه موكلها

لم تترك بابك مسدودا؟؟...

ولتدع شياطين النار[2]

ويرجع في القسم الأخير إلى التعاقب بين الحروف: الراء والباء أو الدال والراء، وهذه التقنية من خصائص الشعر المعاصر وإن كان لها أصل في الشعر الأندلسي.

ومن التقنيات الجديدة التي وظفها علامات الترقيم كعلامات التعجب وعلامات الاستفهام ونقطتي التفسير والمعترضتين واجتراح الفراغات والتنقيط في وسط الأسطر أو في أواخرها، ومهما اتصفت القصيدة باللغة المباشرة إلا أن القالب كان جديدا، لذلك فإن

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص691، 692.

[2] – نفسه، ص292.

بدرا لم يفرط في جانب الأصالة حتى في النماذج المعاصرة كالنموذج السابق الذي اتسم بالوضوح وهو أصل في عمود الشعر الذي وضعه المرزوقي.

إن شعر السياب يمثل نقطة تحول في الشعر العربي الحديث، وقد استطاع أن يدفع بالقصيدة العربية إلى آفاق الحداثة والمعاصرة مع مراعاة الأصالة والارتباط بالتراث وفي الوقت نفسه الانفتاح على الثقافات الأجنبية المعاصرة للإفادة منها، وكانت له قدرة على صهر ذلك في تجربة خاصة وأصيلة ومعاصرة، ومن ثمة شكل ظاهرة فريدة في الشعر العربي المعاصر[1]، وقد وظف السياب في شعره كل عناصر الجدة والحداثة كالغمرض، والرمز بأنواعه المختلفة كالرمز الشعري والطبيعي والابتكاري والتراثي والديني والأسطوري، كما استعمل خاصية الانقطاع والمفارقة، والانزياح والتناص، والتكرار، والبياض، والتوازي، وغير ذلك من خصائص الشعر المعاصر، ولاشك أن السياب وهو يؤسس للشعر العربي الجديد أنه كان يقرأ لأعلام الشعر الغربي فكان يطلع على الشعر الفرنسي وقد استهواه في أول الأمر حيث طلب من صديقه سيلمان العيسى أن يعرب له بعض أشعار لامرتين وألفريد دومسيه وفيكتور هيجو وفرلين ولا سيما بودلير إلا أن الشعر الانجليزي كان له الأثر الأعمق في رؤاه الشعرية حيث أعجب بوليام شكسبير والرومانطقيين وخاصة وردز وورث ولورد بيرون وشيلي وكيتس[2]، وقد قال عنه سيمون جارجي أنه كان يقرأ ويثقف نفسه ويطلع على الأشعار الانجليزية، وقد استفاد من دراسته للغة الانجليزية في دار المعلمين ببغداد، ومن ثمة استطاع أن يطلع على روائع الأدب الانجليزي[3].

8.5.1. الحزن والسعادة:

تكاد هذه الثنائية تكون لازمة في شعر بدر، ويمثل الحزن أفقا أوسع، أما السعادة فهي حلمه الدائم ولعله لم يحقق جانبا منها إلا عبر المنى والأحلام، وفعلا فإن " الأغنية

---

[1] – هاني الخير: بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006م، ص20.

[2] – دزيرة سقال: بدر شاكر السياب شاعر الحداثة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت)، ص46.

[3] – سيمون جارجي: بدر شاكرالسياب الرجل الشاعر، منشورات أضواء، بيروت، ط1، 1966م، ص19.

تولد من الألم "[1]، كما قال لويس أراغون، فقد تألم بدر طول حياته وأثناء ألمه كان يطلق الأناشيد المعبرة عن المعاناة والشجن وعن التوق إلى السعادة والفرح في آن واحد، ويجد المتلقي بين الأفقين المتناقضين عالما من الصور والأحاسيس الشعرية، يقول في قصيدة "ليلة في باريس ":

وذهبت فانسحب الضياء،

أحسست بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاء

ينثال كالشلال بين أفق تحطمه الغيوم.

أحسست وخز الليل في باريس، واختنق الهواء

بالقهقهات بين البغايا... آه! ترتعش النجوم

منها كبلور الثريات الملطخ بالدماء

في حانة لمدى السكارى في جوانبها انتضاء.

لم يبق منك سوى عبير

يبكي وغير صدى الوداع: " إلى اللقاء"[2].

كلمات هذه المقطع مفعمة بالحزن" انسحب الضياء، الليل الشتائي الحزين، البكاء، أفق تحطمه الغيوم...إلخ"، ومن خلال هذه التعابير يكشف المتلقي عن حزن ثاقب والتياع شديد وأجواء شعرية قاتمة ومن وراء ذلك حياة مهمومة مكدورة لا يحس فيها إلا باللوعة والحزن، ومهما كان النص لا ينبئ عن حقائق مباشرة إلا أن هناك أنماطا وهياكل تثير القارئ ليصنع الحقائق[3]، وهذه الأنماط والهياكل النصية تتجلى في خروج الفتاة وانسحاب

---

[1] – **Mohamed dib ; Ombre gadienne, de préface de louis Aragon Sindbad, Paris ,1984, P11.**

[2] – **بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص621.**

[3] – **ميجان الرويلي وسعد البازعي: المرجع السابق، ص286.**

الضياء، وإحساسه بالليل الحزين ووخزه، وبالبكاء، وقهقهات البغايا ...إلخ، ويشكل القارئ من هذه البنى أيقونات تثير الحزن والألم.

ومن القصائد التي تصور أجواء الحزن قصيدة " نسيم من القبر"، يقول السياب:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني

فيبكيني

بما نفثته أمي فيه من وجد وأشواق

تنفس قبرها المهجور عنها، قبرها الباقي

على الأيام يهمس بي:"تراب في شراييني"

ودود حيث كان دمي، وأعراقي

هباء من خيوط العنكبوت، وأدمع الموتى

إذا ادكروا خطايا في ظلام الموت..ترويني[1]

ذكرى الأم، وقبرها المهجور، وأدمع الموتى، تذكر الخطايا في ظلام الموت، أنماط شعرية تضع في ذهن المتلقي ألوانا من البؤس والشقاء، كلمات المقطع تجسد مرارة الحزن بقوة، وتتكثف صور الحزن أكثر، ويضج الشاعر من ألم المرض في المستشفى وتزداد غربته ويكاد يحطمه الأسى، يقول في المقطع الثاني من النص نفسه مخاطبا أمه في قبرها:

أما رن الصدى في قبرك المنهار، من دهليز مستشفى،

صداي أصبح من غيبوبة التخدير، أنتفض

على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا

ومن لحمي؟ أما رن الصدى في قبرك المنهار؟

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص621.

وكم ناديت في أيام سهدي أو لياليه:

أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني،

يئن الثلج والغربان تنعب من طوى فيه،

وبين سريري المبتل حتى القاع بالأمطار

وقبرك، تهدر الأنهار

وتصطخب البحار إلى القرار يخضها الإعصار[1]

تمتزج في المقطع السابق ألوان الحزن والمعاناة والألم والتذمر، فكل الصيغ والكلمات معبرة عن تلك الأحاسيس والآلام، وقد وظف اعتقادا جاهليا لتكثيف الرؤية الحزينة وهو طائر "الصدى" الذي يصيح على قبر الأم المنهار، وتوحي المفردات التالية بمدى ما يشعر به بدر من أسى وهموم: دهليز، مستشفى، غيبوبة، التخدير، دمي، سهدي، لياليه، اشفيني، يئن، الثلج، الغربان، تنعب، طوى".

فهذه اللوحة القاتمة للحزن تمثل الطرف الأول من الثنائية، ويواصل الشاعر قصيدته إلى نهايتها دون أن يدخر كلمة تعبر عن الحزن والسوداوية، يقول مخاطبا أمه التي واراها الموت عنه منذ كان صغيرا:

أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل

بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟

لقد جعنا في صمت حملنا الجوع والحرمان،

ويهتك سرنا الأطفال ينتحبون من ويل

أفي الوطن الذي آواك جوع؟ أيما أحزان

تؤرق أعين الأموات؟

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص673.

لا ظلم ولا جور

عيونهما زجاج للنوافذ يخنق الألوان

هناك لكل ميت منزل بالصمت مستور،

ولكن هنا عصفت بنا الأقدار من ظل

إلى ظل ومن شمس إلى شمس يغيب النور

على شرفات بيت ضاحكات ثم يشرق وهي أطلال

ويخفق حيث كركر أمس أطفال

صرير للجنادب هامسات: "إنه المقدور

تصدع برج بابل منه وانهدمت صخور السور!"

أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل

بكاء حفيدتيك من الطوى يعلو من السهل؟[1]

وفي الأفق الآخر المقابل يطفح الفرح والسعادة حين يلتقي بامرأة، يقول في قصيدة "اللقاء الأخير":

والتف حولك ساعداي، ومال جيدك في اشتهاء،

كالزهرة الوسنى، فما أحسست إلا والشفاه

فوق الشفاه. وللمساء

عطر، يضوع فتسكرين به، وأسكر من شذاه

في الجيد والفم والذراع،

فأغيب في أفق بعيد، مثلما ذاب الشراع

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص674، 675.

في أرجوان الشاطئ النائي وأوغل في مداه![1]

لا تخفى عن المتلقي نشوة الفرح والسعادة في هذا المقطع وقد بدا الشاعر حسيا ماديا مغرقا في اللذة الجسدية المادية، وربما كان جانب الأنثى في حياته هو الباب الأوسع للتسلي والحبور، ولعل تلك السعادة المادية التي كان ينتهبها نهبا حين يجدها هي التي جعلته دائما في تعطش وهيف أبدا، وهو في قصيدة أخرى بعنوان"عبير" يعيش تلك النشوة نفسها، يقول:

عطرت أحلامي بهذا الشذى من شعرك المسترسل الأسود

الجو من حولي، ربيع حب من خدره النائي إلى الموعد

هذا عبير الحب فجرته يبحث عن مجرى له في غد

نبع أثيري الخطى، حالما بالظلة الخضراء والمسند[2].

ويشعر بالفرح والانطلاق مع الطبيعة، فتشرق لديه الكلمات والصور وتستنير الرؤية بألوان الربيع الزاهية، يقول في قصيدة "في أخريات الربيع":

يا ضياء الحقول، ياغنوة الفلاح في الساجيات من أسحاره

أقبلي، فالربيع ما زال في الوادي، فلبى صداك قبل احتضاره

لا تصيب العيون إلا بقاياه، وغير الشرود من آثاره:

دوحة عند جدول تنفض الأفياء عنها وترتمي في قراره

وعلى كل ملعب زهرة غناء فرت إليه من أياره[3]

إن الأعمال الأدبية السابقة مخادعة ببساطتها فلا ينبغي للمتلقي أن يستقبلها بروح البساطة بل إن القراءة الفاحصة الناقدة تتطلب حوارا فلسفيا فنيا ليبوح النص بأسراره

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص29.

[2] – نفسه، ص62.

[3] – نفسه، ص106.

وخفاياه، وقد اهتم النقاد في السنوات الأخيرة بتوطيد العلاقة بين الفلسفة والنقد وذلك بهدف توسيع أفق التفكير النقدي فتكون وعي جديد مبني على التساؤل ويتبنى أساليب الشك والحوار ولا يلجأ إلى اليقين الثابت، بل يسلك طرق الممكن والمحتمل[1]، لذلك فإن محاورة النص ومساءلته والشك في دلالته يفتح للقارئ آفاقا جديدة للقراءة والدهشة والمتعة الجمالية، وهذه الآفاق المفتوحة لايمثلها العمل الأدبي وحده ولا ذاتية القارئ وإنما من التحام الإثنين معا.[2]

تتجلى وراء ثنائية الحزن والسعادة أبعاد نفسية وفلسفية وفنية لا تظهر بالقراءة البسيطة العابرة، لذلك فإن المتلقي الخبير يستطيع من خلال تفاعله مع النص أن يكشف عن تلك الأبعاد المتخفية المتمنعة وراء فلسفة العادي.

9.5.1. البنية السطحية والعميقة:

شغلت هذه القضية النقاد واللغويين منذ القديم ممثلة في اللفظ والمعنى، وقد ثار بعض الشعراء القدماء كأبي نواس وبشار بن برد وأبي تمام على بعض الأشكال والمضامين، وعادت فكرة المعنى والمبنى في العصر الحديث مع الشعر الجديد ودعا شعراء الحداثة إلى الثورة على شكل القصيدة التقليدية والإطاحة بعمود الشعر، وكان التغيير في الشكل أساسا "الوزن والقافية والروي" وتم التخلص من روح القصيدة القديم شيئا فشيئا وبشكل حذر، فالمقارنة بين ما كتبه رواد المعاصر في البداية وبين ما كتبوه في الأخير يختلف اختلافا واضحا في الروح الشعري المؤثر في معمارية القصائد الأولى والأخيرة.[3]

---

[1] – خيرة حمر العين: الشعرية وانفتاح النصوص، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع6، جانفي، 2010م، ص11.

[2] – روبيرت سي هول: المرجع السابق، ص102.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م، ص239، 240.

ويرى محمد صابر عبيد أن البناء الداخلي هو الذي يحدد شكل النص، فالنص حر في اختيار شكله[1]، أما كمال أبو ديب فإن الشكل عنده لا يحمل المعنى فحسب، بل إنه العنصر الذي يحتل المركز حتى إذا غاب المعنى أو تم نسيانه.

وإن اطلاع بدر وغيره من رواد الحداثة على أشكال الشعر الغربي جعلهم يحذون حذو الغرب في بناء القصيدة العربية ومكنتهم المعرفة بلغة الآخر من الاطلاع والتأثر والاقتباس والترجمة وبالتالي التحرر، وكلما زاد الاطلاع واتسعت القراءة قراءة الآخر أدى ذلك إلى حرية الفرد وانتفى الجمود.[2]

وقد جدد بدر في أشكال القصيدة الحديثة حتى كان ينتظر الشعراء الرواد في كل مرة النموذج الجديد الذي يخرجه السياب فيحتذونه، وكتب السياب الكثير من القصائد في قالب تقليدي ومضامين جديدة كقصيدة "لاتزيديه لوعة":

لا تزيديـــه لوعـــة فهـــو يلقـــاك لينسى لديك بعض اكتئابه
قربـي مقلتيـك مـن وجهـه الـذاوي تري في الشحوب سر انتحابه
وانظري في غضونه صرخة اليأس وأشبـــاح غـابر من شبـابه
لـهفة تـسرق الخطى بـين جفنيـه وحلـم يـــموت فـــي أهـدابـــه[3].

في هذا المقطع الشعري الرباعي يبدو السياب تقليديا خالصا، حيث جاء المقطع من بحر الخفيف وانبنى على قافية واحدة وروي واحد، ومعانيه واضحة، وصوره التشبيهية والاستعارية أصولية قديمة، إنه يلجأ إلى تغيير الروي في كل مقطع من المقاطع الرباعية التالية وفي ذلك إرهاص بميلاد القصيدة المعاصرة حتى لو كانت الرباعيات في تاريخ الشعر العربي قديمة.

أما المضمون فإنه لم يتجاوز فيه التعبير الرومانسي المعهود في زمن نظم القصيدة، والنموذج التقليدي الآخر يظهر في قصيدة "سجين"، يقول السياب:

---

[1] – محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2005م، ص 115.

[2] – عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ص15.

[3] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص59.

ذراعــا أبــي تلقيــان الظــلال على روحي المستهام الغريب
ذراعــا أبــي والســراج الحــزين يطاردنني في ارتعاش رتيب
وحفـت بــي الأوجــه الجائعـات حيارى فيا للجدار الرهيب!
ذراعــا أبــي تلقيـان الظــلال على روحي المستهام الغريب[1].

لم يخرج هذا المقطع الرباعي عن إطار التقليد أيضا ولكن الجديد فيه هو تكرار البيت الأول في آخر المقطع، وهو في بقية المقاطع يتبع الخطة نفسها التي نظم عليها المقطع الأول حيث يواصل النظم على بحر المتقارب، ويكرر البيت الأول من المقطع في آخره، وربما هذه الفنيات التجديدية تعمل على كسر رتابة القصيدة في شكلها التقليدي.

وقد كان المتلقي في تلك الآونة بشكل عام قليل الاطلاع على أشكال الشعر الغربية إلا على مستوى النخبة لذلك فإن التجديد في الشكل الشعري كان يسير في تؤدة وبطء، والآفاق الشعرية تبعا لذلك بقيت ضيقة تقليدية غير متعددة، ولم ينفصل الشاعر عن النموذج القديم فقد كان السياب ينظم المطولات بشكل تقليدي خالص كقصيدة "مرثية الآلهة"، يقول السياب في مطلعها:

بلينـــا ومـا تبـلى النجـوم الطوالـع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع
ويبقى"كرب"الجالب الكرب: كالصدى يغص المنادي بالردى، وهو راجع
كــأن الأمـيـبـي تــوأم وهــو تــوأم لها، فهو في منجى من الموت قابع
ولكنـــه الفــرد الــذي يزحـف الـورى إلى حيـث ترمـي مقلتيـه المطـامع[2].

ويواصل الشاعر بناء القصيدة بهذه المعمارية الشعرية التقليدية إلى نهاية القصيدة.

ومن النماذج الأخرى قصيدة "عينان رزقاوان"، ومطلعها:

عينـان زرقـاوان.. ينعس فيهمـا لون الغدير[3].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص79.
[2] – نفسه، ص249، 250.
[3] – نفسه، ص63.

ويستمر المقطع بهذا الشكل في مجموعة أسطر إلى أن يأتي المقطع الثاني فيتغير الروي، يقول:

حسناء..ياظل الربيع، مللت، أشباح الشتاء[1]

وفي المقطع الثالث يغير الروي أيضا، يقول:

عيناك.. أم غاب ينام على وسائد من ظلال؟[2]

إذا فإن تغيير الروي من مقطع لآخر لا يتعلق بشعر الرباعيات، وإنما يتبدل الروي في كثير من نماذج الشعر الأخرى، أما الأشكال الشعرية الحداثية فإنها كثيرة لا تحصى وهي معروفة للقراء وقد نظم السياب الكثير منها كقصيدة "في ليالي الخريف" [3]، "أغنية قديمة"[4]، "ستار"[5]، "شباك وفيقة"[6]، "حدائق وفيقة"[7]، "أم البروم"[8]، وغيرها من القصائد.

فالسياب في أشكاله ومضامينه الشعرية ظل يراوح بين القديم والجديد، لذلك فإن شعره التقليدي – في قسم منه –لا يفتح للقارئ آفاق التعدد في الرؤية، وفي قسم منه حداثي يجد فيه كل الأبعاد الفنية التأويلية المتعددة.

10.5.1. القيد والحرية:

يستطيع المتلقي أن يميز بين شعورين محوريين متناقضين في شعر السياب ويتمثلان في ثنائية "القيد والحرية"، حيث يكون السياب أحيانا أسيرا يرسف في قيود لا يستطيع الفكاك منها قيود نفسية واجتماعية تتحكم في تفكيره فينطبع بها خياله وشعره، وأحيانا يكون حرا طليقا يجوب الآفاق الرحبة ويفتح بوابات الفضاء الشعرية الواسعة التي لا تنتهي ويرجع ذلك إلى طبيعة حياته وظروفه وعوامل البيئة والمحيط، ومن ثم فإنه

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص63.

[2] – نفسه، ص64.

[3] – نفسه، ص65.

[4] – نفسه، ص70.

[5] – نفسه، ص75.

[6] – نفسه، ص121.

[7] – نفسه، ص125.

[8] – نفسه، ص130.

لا يمكن لأية دراسة إلغاء تأثير البيئة والمحيط والعوامل النفسية للمبدع لذلك فإن القصيدة تتحول إلى معادل موضوعي يصب فيه الشاعر نقمته على الواقع بأقنعة مختلفة[1]، وتبدو هذه الثنائية جلية في قصيدة "أقداح وأحلام" ذات الطابع الرومانسي الحالم، فهو يتعاطى كأس الشراب دون انقطاع ليشعر بلذة المتعة وبرد الحرية فيتسع أفق الليل من خلال تلك النشوة الغامرة، يقول:

مازلت أشربها وأشربها حتى ترنح أفقك الرحب[2].

ويتمنى أن يشرق الغرب المتحرر على الشرق المقيد والمعفر بالضباب، يقول السياب إثر البيت السابق:

الشرق عفر بالضباب فما يبدو فأين سناك ياغرب[3].

وفي المقطع التالي من النص يبدو الشاعر مقيدا مغلولا في الظلمات لا يكاد يعرف وجهة أو طريقا، يقول:

يا ليل، أين تطوف بي قدمي في أي منعطف من الظلم؟
تلك الطريق أكاد أعرفها، بالأمس عتم طيفها حلمي
هي غمد خنجرك الرهيب، وقد جردته و مسحت عنه دمي
تلك الطريق على جوانبها تتمزق الخطوات أو تكبو
تتثاءب الأجساد جائعة فيها، كما يتثاءب الذئب[4].

يبدو هذا الأفق معتما والرؤية فيه غامضة مجهولة، فهو يخاطب ليلا معنويا مظلما، إنه يسير في ظلمة نحو المجهول ولا يدري إلى أين؟ يكاد يعرف الطريق ولكنها غامضة وقد عتمها حلمه الأسود وتتعثر فيها خطواته التي تكبو، فالسياب يشعر بضيق شديد يطوقه حتى أنه يرى الأجساد الجائعة تتثاءب على جوانب الطريق كما يتثاءب الذئب، فهذه الأحلام والرؤى السوداوية قيود نفسية ينجم عنها أفق شعري مطوق لا تنطلق

---

[1] – بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص64.
[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص5.
[3] – نفسه، ص5.
[4] – نفسه، ص6.

فيه الأفكار والرؤى ولا تنفسح فيه للخيال فضاءات الحرية والانعتاق، بل إنه أفق يكتنفه الضباب ولا يسمح بأجواء الجديد.

وربما كان أكبر قيد في حياته هو قيد المرأة التي ظلت تأسر وجدانه ومشاعره، يقول في المقطع الرابع:

حسناء يلهب عريها ظمئي فأكاد أشرب ذلك العريا
وأكاد أحطمه، فتحطمني عينان جائعتان، كالدنيا،
غرست يد الحمى على فمها زهرا بلا شجر، فلا سقيا!
إن فتحته بحرها شفة ظمأى يعربد فوقها ندب
رقص اللهيب على كمائمه ومشى الطلاء يهزه الوثب[1].

هذا الميل الحسي الشديد للمرأة، وهذا التحرق الشبقي نحوها يكاد يحطمه، ولكن عينيها الجائعتين تحطمانه، وتجذبه شفتاها الذابلتان بقوة وكأن الحمى غرست على فمها زهرا بلا شجر لايسقى، وكأن اللهيب يرقص على تلك الشفاه الظمأى التي يعربد فوقها الندب.

إن هذا الوصف الحسي المركز يمثل قيدا لا يستطيع الشاعر الخلاص منه أبدا، ولكنه يحاول أن يصنع لنفسه أجواء الحرية والانطلاق، يقول في المقطع الثامن:

خفقت ذوائبها على شفتي وسنى، فأسكر عطرها نفسي
نهر من الأطياب أرشفني ريحا تذيب مجامر الغلس
فكأن نايا ضمخته يدا آذار، غرد ليلة العرس
فغفا، وما زالت ملاحنه ملء الفضاء، يعيدها الحب
أو أن سوسنة يراقصها رجع الغناء بشعرها تربو[2].

إنه في متعة لا تضاهى وقد انطلق فاستباح لثم ذوائبها بشفتيه فسكرت أنفاسه بالشذى، وجرى نهر من الطيب فارتشف منه ريحا معطرة، وكأنه يسمع صوت ناي

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص7.
[2] – نفسه، ص10.

ضمخته يدا آذار مغردا ليلة عرس، ثم غفا ذلك الصوت ولكن لا تزال ملاحمه يرددها الحب فتملأ الفضاء أو كأن الصوت سوسنة تتراقص على رجع الغناء، إنها صور تترجم نشوة الشاعر في انطلاقه في أجواء المتعة والحرية، إذا فقد تشكل بناء القصيدة من هذه الثنائية التي يجد فيها القارئ وسيلة لاستكشاف آفاق شعرية متعددة.

وفي مطلع قصيدة "اللقاء الآخر"، لا يجد الشاعر حرية إلا في تلك المرأة التي يلف حولها ساعداه، وقد مال جيدها، فغمرته شهوة عارمة، ويضع شفاهه على شفاهها، ويضوع المساء عطرا يسكرها ويسكره في آن واحد، ويغيب في أفق لا ينتهي مداه، يقول:

والتف حولك ساعداي، ومال جيدك في اشتهاء،

كالزهرة الوسنى، فما أحسست إلا والشفاه

فوق الشفاه. وللمساء

عطر، يضوع فتسكرين به، وأسكر من شذاه

في الجيد والفم والذراع

فأغيب في أفق بعيد، مثلما ذاب الشراع

في أرجوان الشاطئ النائي وأوغل في مداه[1].

إن القيد يتجلى في تعلقه واشتهائه لجسد تلك المرأة ولا يجد الحرية إلا في النيل من مفاتنها وحينئذ يغيب في أجواء وشواطئ بعيدة.

وهو في قصيدة "اتبعيني" يروم الحرية والانطلاق، يقول:

اتبعيني

فالضحى رانت به الذكرى على شط بعيد

حالم الأغوار بالنجم الوحيد

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص29.

وشراع يتوارى، و" اتبعيني "[1].

إنه يسعى وراء أفاق بعيدة حالما بالنجم الوحيد في الأغوار السحيقة إنه الشوق إلى الحرية وعدم الرضى بالقيود، وتزدحم في باقي أسطر القصيدة الألفاظ التي تبين مدى تعلقه بحب الانطلاق في أجواء الحرية "همسة في الزرقة الوسنى، اتبعيني، أساطير، الأمواج، سكارى الشطآن.. إلخ.

وفي قصيدة "سوف أمضي" يبدو الشاعر مصمما على السير نحو البعيد حيث الحرية، يقول:

سوف أمضي. أسمع الريح تناديني بعيداً

في ظلام الغابة اللفّاء .. والدّرب الطويل

يتمطى ضجراً، والذئب يعوي، والأفول

ليسرق النجم كما تسرق روحي مقلتاك

فاتركيني أقطع الليل وحيدا

سوف أمضي فهي ما زالت هناك

في انتظاري

سوف أمضي. لا هدير السيل صخّابا رهيبا

يغرق الوادي، ولا الأشباح تلقيها القبور

في طريقي تسأل الليل إلى أين أسير

كل هذا ليس يثنيني، فعودي واتركيني،

ودعيني أقطع الليل غريبا.

إنها ترنو إلى الأفق الحزين

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص29.

في انتظاري

سوف أمضي حوّلي عينيك لا ترني إليّا!!

إن سحراً فيهما يأبى على رجلي مسيرا،

إن سراً فيهما يستوقف القلب الكسيرا،

وارفعي عني ذراعيك ... فما جدوى العناق

إن يكن لا يبعث الأشواق فيّا؟

اتركيني ها هو الفجر تبدى، ورفاقي

في انتظاري[1].

يبدو القيد في هذه القصيدة نفسيا أكثر منه ماديا، فهو يحدو نفسه لكي تمضي نحو الأمام ولا تتوقف أبدا، إنه يستحثها لتجوب كل الأجواء والفضاءات مهما كانت الصعاب والوعور، إلا أن سحر عيونها يمنعه من المسير وكأنهما تحملان سرا غريبا يستوقف قلبه التواق للحرية.

إن هذه الثنائية تتكرر كثيرا في شعر السياب فتنفتح من خلالها طيات المعنى ليجد القارئ من ورائها متعة جمالية وآفاقا شعرية رائقة.

11.5.1.الجسد والروح:

تشكل فلسفة الجسد مرتكزا رئيسيا للوصول إلى أقصى حدود الجمالية الشعرية، والجسد بمعناه الواسع هو قيم المادة والمحتوى، أما الروح فإنه يشمل كل ماهو معنوي كالأخلاق، والحب، والدين .. إلخ، وإذا كان السياب من الشعراء المتشبثين بالواقع، فإن فلسفته وآراءه تنطلق من الجسد والواقع ليستغرق في الجوانب الروحية بعد ذلك (وخير مثال على ذلك هو حياة المتصوفة البوذيين الذين من خلال تعاليمهم وممارساتهم جعلوا

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص47، 48.

من الجسد نقطة ارتكاز في اكتشاف أسباب روح الطبيعة)[1]، وإذا كانت المرأة كجسد تستولي على وجدان السياب فإن شعره كان مكثفا بالحديث عنها والتغني بحسنها وجمال جسدها، يقول في قصيدة "أهواء":

وحجبت خدّيك عن ناظري بكفيك حينا وبالمروحات

سأشدو وأشدو فما تصنعين إذا احمر خدّاك للأغنيات؟[2]

يرسم السياب آفاق شعره ورؤاه الفنية من خلال ولعه الشديد بجسد المرأة فهو لا يبرح ينتقل من عضو إلى عضو ومن حركة إلى حركة تصدر عن المرأة وجسد المرأة، لذلك فإن الانطلاقة الأولى والمركز الأول لشعره هو جسد المرأة، والأمثلة على ذلك كثيرة لا تحصى.

أما الجانب الروحي فإنه يظهر بصورة جلية في مجموعة من القصائد وفي قصيدة "المسيح بعد الصلب"، يقول السياب:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني. وأنصت: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينه

مثل حبل يشد السفينه

وهي تهوي إلى القاع. كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

---

[1] – محمد الحرز: المرجع السابق، ص24.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص16.

والدجى في سماء الشتاء الحزينه[1].

وفي هذا النص يتمثل السياب تضحية المسيح الفادي على الصليب وهو يدفع ثمن خطيئة البشر حين أكل آدم وحواء من الشجرة التي منعمها الله من الأكل منها بإغراء الشيطان، وحادثة الصلب – من الوجهة المسيحية التي يتبناها الشاعر في قصيدته – هي بطولة وتضحية لا يقوى عليها إلا العظماء، لذلك فإن السياب من خلال هذا النص الخلفي للإنجيل يلمح إلى معاناته الشديدة التي تشبه معاناة المسيح على الصليب، ومن هذا التناص يعبر الشاعر إلى آفاق روحية يوحي بها النص الخلفي الإنجيلي، فيتحد مع شخصية المسيح في حلولية صوفية، ومن خلال هذا الحلول أو التقمص يبرز الجانب الروحي للسياب وتتلاشى أمامه قيم المادة ويعرج في ملكوت ينأى به عن مطالب الجسد والنوازع الأرضية.

وفي المقطع الثاني من النص ينقل هذا الإحساس الروحي إلى "جيكور" فهو يحبها حبا جما ويضحي من أجلها، يقول:

حينما يزهر التوت والبرتقال،

حين تمتد " جيكور" حتى حدود الخيال،

حين تخضّر عشبا يغني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها،

حين يخضّر حتى دجاها،

يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.

قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،

قلبي الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،

قلبي الماء، قلبي هو السنبل

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص457.

موته البعث: يحيا بمن يأكل.

في العجين الذي يستدير

ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياه،

مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظلّ الإله

كنت بدءا وفي البدء كان الفقير[1]

يجعل الشاعر من قريته "جيكور" رمزا للحب والفداء فيتماهى في حبها تماهيا روحيا عميقا، ويتخذ عناصر الطبيعة فيها رموزا لذلك الحب اللامحدود، فيسكب روحه وحبه في إخلاص تام للقرية التي ولد فيها وتربى في أحضانها، مستلهما معاني الإنجيل: كنت بدءا وفي البدء كان الفقير، وهو معنى مستمد من إنجيل يوحنا (في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة هو الله)[2]، والكلمة في التأويل المسيحي هي المسيح.

ويواصل الشاعر القصيدة مستلهما دائما قصة الفداء المسيحي ليبلغ بذلك قمة الروحانية والسمو.

ومن القصائد التي يتجلى فيها الجانب الروحي أيضا، قصيدة " قالوا لأيوب"، يقول السياب:

قالوا لأيوب:"جفاك الإله"

فقال:"لا يجفو

من شد بالإيمان، لا قبضتاه

ترخى ولا أجفانه تغفو"

قالوا له:"والداء من ذا رماه"

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص458.

[2] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، المصدر السابق، إنجيل يوحنا، 1: (1 – 2) ص2168.

في جسمك الواهي ومن ثبّته؟ "

قال: هو التفكير عما جناه

قابيل والشاري سدى جنّته.

سيهزم الداء غدا أغفو

ثمّ تفيق العين من غفوه

فأسحب الساق إلى خلوه

أسأل الله فيها أن يعفو[1].

يشبه الشاعر نفسه بأيوب عليه السلام الذي هده الداء العضال وكأن الإله جفاه ولكن الشاعر يؤمن بأن الله لا يجفو أحدا من الذين يؤمنون به فعينه تظل ساهرة دائما ترعاهم وتكلؤهم في كل وقت، فالسياب في المقطع السابق يشبه أيوب في إيمانه وصبره، ويبلغ السياب قمة التسامي والروحانية في هذا المقطع لأن أيوب كان قوي الإيمان قوي الروح حتى ولو نخر الدود جسمه كما قيل عنه في المرويات التي يستوحى منها أنه كان صابرا على البلاء وعلى المرض الذي يفتك به.

وهو في قصيدة "هرم المغني" يعلن بنفسه عن الحياة بالروح، يقول:

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم

فأغمغم

وأهيم ما بين الجداول والأزاهر والنخيل

أشدو بها، أترنّم:

زاد لروحي منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل.

زاد .. ولكن عنه قد صدفت، تجوع ولا تريد

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص458.

ما ينعش الآمال فيها،

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئيها

هرم المغنّي هدّ منه الداء فارتبك الغناء[1].

إذا كان منطلق القصيدة هو الروح، فإن السياب هنا يبدو أكثر روحانية وهو يكتب القصيدة حتى أن دمه يغمغم أثناء الكتابة، ثم ينطلق جذلان فرحا في حجر الطبيعة، يتغنى بها ويرددها، لكن القراء يستقبلونها بالاستهزاء المرير، فتئن روحه وقد هده الداء ومن ثمة تحشرج الغناء في حلقه وارتبك صوته وشدوه.

إن أفق المعنى في هذه الثنائية يزداد اتساعا كلما عاود المتلقي القراءة وركز على استكشاف الصور النامية من المزاوجة بين الطرفين، ولاشك أن هذا العنصر الفعال في شعره منبث بشكل كثيف في ثنايا معظم قصائد السياب.

6.1.الإثارة:

من الآليات الشعرية الهامة آلية الإثارة، فالشعر إثارة والقصيدة التي لا تثير المتلقي ولا تستفزه لا قيمة لها، والشاعر يسعى دائما لكي يتجنب العادي فلا يقدم لقرائه قصائد متشابهة لا تثير حسا أو فضولا، والإثارة تكسب الشعر حرارة وديناميةوحركية دائمة، والمنظومة الشعرية التي تبقى عبر التاريخ نابضة بالحياة هي تلك التي تضم قصائد من هذا النوع، لذلك فإن البحث في مدونة السياب الشعرية عن النصوص المثيرة التي أحدثت هزات في الأوساط الشعرية والنقدية يبدو مهما للغاية، ولعل قصيدة "هل كان حبا" وهي القصيدة المنعطف في المسار الشعري العربي التي نجم عن نشرها ردود أفعال شديدة، وليس المقصود بالإثارة تغيير الأشكال وإنما ما تحمله القصيدة من رؤى شعرية مغايرة للمألوف، يقول السياب في قصيدة "هل كان حبا؟":

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص307.

هل تسمين الذي ألقى هياما؟

أم جنونا بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى، إذا حان التلاقي

بين عينينا، فأطرقت، فرارا باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟

جئتها مستسقيا، إلا أواما

العيون الحور، لو أصبحن ظلا في شرابي

جفت الأقداح في أيدي صحابي

دون أن يحظين حتى بالحباب.

هيئي، يا كأس، من حافاتك السكرى، مكانا

تتلاقى فيه، يوما، شفتانا

في خفوق والتهاب

وابتعاد شاع في آفاقه ظل اقتراب

كم تمنى قلبي المكلوم لو لم تستجيبي

من بعيد للهوى، أو من قريب،

آه لو لم تعرفي، قبل التلاقي، من حبيب!

أي ثغر مس هاتيك الشفاها

ساكبا شكواه آها ... ثم آها؟

غير أني جاهل معنى سؤالي عن هواها!

أهو شيء من هواها ... يا هواها؟

أحسد الضوء الطروبا

موشكا، مما يلاقي، أن يذوبا

في رباط أوسع الشعر التثاما،

السماء البكر من ألوانه آنا، وآنا

لا ينيل الطرف إلا أرجوانا.

ليت قلبي لمحة من ذلك الضوء السجين،

أهو حب كل هذا؟! خبريني[1].

إن هذا النص الذي نظمه السياب في سنة 1946 بشكله الجديد – وإن كان لم ينشر إلا بعد فترة – قدأثار ضجة في الساحة الأدبية آنذاك، لأن الشكل التقليدي للشعر المكرس لقرون كان يمثل النموذج المقدس في نظر القراء والمساس به يعد خطيئة لا تغتفر عند المحافظين، وليس المقصود بالعنوان هذا الجانب، ولكن المقصود هو تلك الإثارة التي تحدث في القارئ المفاجأة و الدهشة، فشكل النص الجديد مثير للقارئ إذ بناه الشاعر على تفعيلة واحدة "فاعلاتن" وهي تفعيلة بحر الرمل وهو من البحور الصافية، ووزع التفعيلة في أسطر النص بشكل متفاوت في العدد، كما أنه استعمل علامات الترقيم، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة التعجب، الفاصلة المنقطة، وهذه العناصر جديدة ومثيرة للمتلقي في آن واحد، وإن كان النص في مستواه الشعري لا يمثل نموذجا أسمى على الرغم من أن السياب قد نقحه وحذف منه الكثير من المقاطع الضعيفة، ولا شك أن المتلقي سيطرح أسئلة في النص على الرغم من مستواه البسيط، ولكن هذه التساؤلات من جمهور القراء بشكل عام أسست لقراءات جديدة للنص الشعري، لأن تلك العناصر المثيرة التي تضمنها النص ليست من معطيات تلك الفترة، وسلك الرعيل الأول للشعر المعاصر:

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص 101، 102.

البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم نفس المسلك، و أنشئت قصائد أخرى مثيرة لدهشة القارئ فانفتحت آفاق شعرية جديدة لا قبل للشعر العربي بها من قبل.

وكثف السياب من عناصر الإثارة والدهشة بعد أن قطع المراحل الأولى التقليدية وأتيح له الاطلاع على أشعار الغربيين فأصبحت قصائده محط أنظار النقاد والدارسين فضلا عن الشعراء والقراء بشكل عام، فتدعمت قصائده بملامح الحداثة وعناصر الإثارة والفضول كغموض العبارة وانزياحات اللغة التي خرج بها عن تقاليد المألوف، وربما كانت قصيدة "أنشودة المطر" أهم نموذج يستثير القارئ بما فيها من مواصفات تبعث على الالتفات و الدهشة، وقد شكلت تلك المواصفات حاسة جمالية لدى المتلقي تختلف عن الحاسة الجمالية القديمة نظرا لاختلاف مقاييس الشعر الجديد.

7.1.الاختلاف وتناسل المعنى:

إن النص الحداثي يتميز بسلطته الذاتية الفردية، فكل نص لا يخضع للنموذج السابق ولا يخضع للوحدة، والثبات، والأحادية، فهو يتصف بالكثرة والتنوع واللانهائية لأن جمالية المحاكاة تتلاءم مع المجتمعات ذات البعد الواحد والفكر الواحد، ولكن جمالية الاختلاف تتوازى مع المجتمعات التي تملك الفكر المتعدد أي المجتمعات الديمقراطية[1]، فالقصيدة الناجحة لاتكون نسخة مطابقة لما سبق، فهي لاترتبط بغيرها، ولكنها تتسم بخاصية التباين و الاختلاف، ومن ذلك التباين والاختلاف تكتسب صفة التحرر وهذه الصفة هي جوهر الحداثة.

إذا فالاختلاف هو المغايرة لشكل ومضمون القصيدة الجاهلية والعباسية[2] . والاختلاف وعدم التكرار والحركة وعدم السكون من مستلزمات العصر، وينبغي للقصيدة أن تحمل هذه السمات الجديدة، لأن الشعر خرق للسائد المألوف، وقد حقق السياب هذا النوع من النصوص بشكل واسع واستطاع أن يخرج القصيدة العربية من سياج القواعد والمقاييس التي تخالف طبيعة الشعر، التي هي التمنع والهروب، فالنص الشعري الجذاب

---

[1] – عبد الله العشي: المرجع السابق، ص153، 154.

[2] – بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص47.

ينفلت من كل القيود و القواعد ليكون جوهر القصيدة هو التحول، وقد بدأ السياب هذه المرحلة من الشعر بشكل فعلي منذ كتابته قصيدة " أنشودة المطر" التي تلتها قصائد أخرى تتصف بالاختلاف وتناسل المعنى، لذلك تناولها نقاد كثيرون بالدراسة كما تجلى ذلك في الفصل الأول من البحث حيث تباينت آراؤهم في تفسيرها وتحليلها، وكذلك قصيدة "النهر و الموت" التي يقول فيها:

بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قاررة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

"بويب ... يا بويب"!،

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليك، من قمح و من زهور.

أود لو أطل من أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منه في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر.

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟

والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟

وهذه النجوم، هل تظل في انتظار.

تطعم بالحرير آلافا من الإبر؟

وأنت يا بويب...

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

أشيد منه دار

يضيء فيها خضرة المياه و الشجر

ما تنضح النجوم و القمر،

وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!

فالموت عالم غريب يفتن الصغار،

وبابه الخفي كان فيك، يا بويب..[1].

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص453،454.

إن المتلقي وهو يقف على عناصر جديدة في هذا النص كالفراغات أو النقاط الثلاث بعد كلمة بويب لا يسعه إلا أن يستنطق ذلك البياض أو ذلك الصمت، فنهر بويب كان ملاذا للشاعر في كل وقت منذ صباه وله فيه ذكريات لا تحصى، لذلك فإن الفراغ معناه استرجاع الماضي مع النهر، الماضي المليء بالأحداث والذكريات، ولا يسع كل متلق إلا أن يقرأ تلك الأحداث والذكريات من خلال البياض الطباعي بطريقته الخاصة ليؤلف نصا آخر مختلفا، إن النص يزخر بالحنين والشوق والذكريات التي لا تمحي من مخيلة الشاعر، ويستطيع كل قارئ أن يفجر معنى أو عدة معان من كل كلمة وكل عبارة، والنقد الجديد يؤكد على استقلالية النص، فهو ليس أداة للإيديولوجية التي تعكس ما حولها، إنه يتناول النص وفق آليات جديدة ليحوله إلى أفق من التحولات التي تسبح في معان لانهائية[1].

إن دور المتلقي هو إعادة إنتاج النص من جديد وتعد القراءة كتابة ثانية على كتابة أولى، وتمثل الكتابة الأولى وجودا شكليا، أما الثانية فتمثل وجودا فنيا للنص الأدبي، والنص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة تنبثق عنها قيم جمالية، ومن هذا المنطلق فإن سلطة الريادة هي للقارئ الذي يتتبع دلالات النصوص وانبجاسها ولا نهائيتها[2].

تشبع السياب بأدوات الشعرية الغربية الحداثية التي تجعل النص الشعري منفتحاعلى كل الرؤى والآراء والتصورات لذلك فإن نصوصه الحداثية تتطلب كفاءة تأويلية لأن كفاءة القارئ في فتح مغاليق النص الأدبي وقدراته على فك رموزه يسهم في توليد النص واستخراج مخبوئه إلى النور وتحويله إلى متعة قرائية، ويحتاج كل من المبدع والمتلقي إلى معاناة، وربما تكون معاناة القارئ أكثر على الرغم من أنه لا يظهر[3].

أما قصيدة "سلوى" فإنها تزخر بالدلالات المتعددة وقد اكتنفها غموض قاتم – سيما– في المطلع الذي يقول فيه:

---

[1] – بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص26.

[2] – بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006،م ص128.

[3] – جاهمي محمد: النص الأدبي سيماه وسيمياؤه، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، أفريل 2004م، ص338.

ظلام الليل أوتار

يدندن صوتك الوسنان فيها و هي ترجف

يرجع همسها السعف

و ترتعش النجوم على صداه: يرن قيثار

بأعماق السماء. ظلام هذا الليل أوتار[1].

إن القصيدة غزل خالص ولكن دلالاتها الغامضة تفتح مجالا لكل قارئ من أجل الوصول إلى الدلالة الحقيقية، فإذا كان الشاعر واضحا حين ذكر أنه يعاني من تباريح الجوى في الليل الذي صار ظلامه أوتارا ترتجف وصوتها الوسنان يدندن في تلك الأوتار، ويرجع السعف صدى ذلك الصوت، فإن الغموض يتكثف في العبارة الموالية، فالنجوم ترتعش على صدى همس السعف، ويرن قيثار بأعماق السماء، ويغدو ظلام الليل كله أوتارا، وهذا الغموض الذي يفضي إلى التساؤل لفهم المعنى ناجم عن إزالة العلاقات النصيةالظاهرية من المقطع حيث يصعب الربط بين الألفاظ لأن الانتقال من عبارة إلى أخرى دون اكتمال المعنى يفتح مجالا للغموض والتأويل المستمر.

ويعتمد الشاعر في المقطع الثاني من النص آلية الإخفاء حيث لا يرد أي معنى غزلي فيه، يقول:

وكم عبر الخليج إلي والأنهار والترعا،

يدغدغ بيض أشرعة يهيم وراءها القمر

وينشج بينها المطر،

وأوغل في شعاب البرق، يرجف كلما لمعا

ليحمل من قرارة قلبك الآلام والفزعا[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص678.

[2] – نفسه، ص678، 679.

إن هذه الآلية أو التقنية في إخفاء المعنى التي جعلت المقطع مستقلا تماما بوصف الطبيعة تعد ظاهرة في الشعر المعاصر، وقد يكون التلامس الخفي بين الغزل ووصف الطبيعة هو الحافز للشاعر في المزج بينهما.

ثم تأتي آلية الظهور والتجلي في وصف المرأة، يقول:

أشم عبيرك الليلي في نبراتك الكسلى
يناديني ويدعوني
إلى نهدين يرتعشان تحت يدي وقد حلا
عرى الأزرار من ذاك القميص، ويملأ الليلا
مشاعل في زوارق، في عرائس في بساتين[1].

إن هذا الوصف الحسي للمرأة جعل النص مباشرا لا يحتمل إلا قليلا من أوجه التأويل، إذا كلما كان النص موسوما بعناصر الشعرية الحداثية كلما كان منبعا ثرا للتأويلات وتناسل المعنى واختلاف الدلالة بين قراءة وأخرى.

8.1.البناء الدرامي:

لجأ الشعراء المعاصرون إلى عناصر الدراما فوظفوها في شعرهم بشكل مكثف، ومن تلك العناصر الصراع والحوار والأسطورة، وتعد الأسطورة مجالا رحبا للدراما، حيث تسعى للربط بين الواقع المرئي وغير المرئي.

أما التفكير الدرامي فإنه ذلك التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وكل الأنواع الأدبية تسعى إلى بلوغ المستوى الدرامي فهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي[2]، ومن خصائص الدراما المونولوج والديالوج، والأفكار المتقابلة، فكل فكرة تقابل فكرة أخرى، كل ظاهر وراءه باطن، وكذلك الصراع مع الذات ومع الواقع، فتبدو المواقف في الظاهر متناقضة أو متضادة، وكتب السياب أعمالا شعرية تتسم بالطابع الدرامي ولاسيما في قصائده المطولة المومس العمياء، والأسلحة والأطفال، وحفار القبور، والعناصر الدرامية

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص679.

[2] – عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص278.

في العمل الأدبي تشيع الحركة والدينامية، ومن بين الأساطير الكثيرة التي استعملها السياب: تموز، عشتار، أبولو، سيزيف، أودونيس، ميدوزا، أتيس، سربروس، أوديب، أفروديت،..إلخ، يقول في قصيدة "جيكور والمدينة":

وقد نام في بابل الراقصون،

ونام الحديد الذي يشحذونه

وغشى على أعين الخازنين لهاث النضار الذي يحرسونه:

حصاد المجاعات في جنتيها

رحى من لظى مر دربي عليها،

وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينه

شرايين في كل دار وسجن ومقهى

وسجن وبار وفي كل ملهى

وفي كل مستشفيات المجانين...

في كل مبغى لعشتار

يطلعن أزهارهن الهجينة:

مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار

وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار:

"دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!"

وتموزُ تبكيه لاة الحزينة[1]

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص416، 417.

استخدم السياب في هذا النص رموزا أسطورية، " تموز، عشتار، لاة "، وهذا الاستخدام للأسطورة يعزوه السياب نفسه إلى سببين:

أولا: سبب فني، يقول السياب: (لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة، أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لاشعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية و الكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا، وتنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور، لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم تتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من وجهة أخرى يخلق له أساطير جديدة وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن)[1].

ثانيا: سبب سياسي، يقول السياب: (لعلني أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا، كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ماكان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد عبد الكريم قاسم، ففي قصيدتي "سربروس في بابل" هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته لذلك، كما هجوت النظام أبشع هجاء في قصيدتي الأخرى "مدينة السندباد" وحين أردت أن أصور فشل أهداف ثورة تموز استعضت عن اسم تموز البابلي بأدونيس اليوناني الذي هو صورة منه)[2].

فتوظيف السياب للأسطورة في النص السابق ربما كان بدافع سياسي حيث كانت الأوضاع الاجتماعية آنذاك متردية وقد ساد الظلم و الاستبداد واستحوذ أصحاب السلطة و المال على الثروات، وعاش الفقير حياة ضنكى، وينقم الشاعر على الواقع المرير فيتهم

---

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص130، نقلا عن مجلة شعر، 1957م، ع3، بيروت، ص112.

[2] – نفسه، ص131.

الآلهة عشتار "في كل مبغى لعشتار"(وفي ضوء هذا التفسير تتحول القصيدة الشعرية إلى معادل موضوعي يصب فيه شاعر الحداثة نقمته على الواقع عبر أقنعة جديدة)[1]، وتبلغ به النقمة على المدينة والأوضاع الاجتماعية أن يتخذ قناعا فيتقمص شخصية المسيح:

دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!

وقد ورد هذا المعنى في انجيل متى: (وبينما كانوا يأكلون، أخذ يسوع رغيفا، وبارك وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: "خذوا كلوا: هذا جسدي" ثم أخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلا: "اشربوا منها كلكم، فإن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد والذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا")[2].

ولعل معظم الشعراء المعاصرين كانوا يقفون من المدينة موقفا ريفيا ويترجم ذلك إحساسهم بالضياع فيها (يعتبر موقف الشاعر الريفي من المدينة وإحساسه بالغربة والضياع فيها بعدا أساسيا من أبعاد الرؤية الشعرية في ديوان شعرنا المعاصر)[3]. ويكرر الشاعر تلك الأساطير في كل مرة يحتاج فيها إلى إيضاح رؤية معينة، وقد خرج عن معنى الأسطورة الساذج ليدل على أبعاد شعرية جديدة، متفاعلا معها بوعي وعمق، فهو في قصيدة "مدينة بلا مطر"[4]، يصور أطفال العراق وهم مقبلون على المستقبل يحملون سلال الصبار و الفاكهة إلى "عشتار" آملين في الحياة السعيدة المليئة بالفرح.

أما في قصيدة "المومس العمياء"[5]، فإنه يوظف أسطورة "أوديب" معبرا عن حياة يسودها الظلم والاستنطاق، أما "أبو الهول" في القصيدة فإنه يرمز إلى الرعب والتسلط، فالأسطورة – كما هو واضح في المقطع السابق– وسيلة للتخفي من النظام كما وظف في القصيدة أسطورة "أفروديت" ورمز بها إلى حياة الحب والمتعة، ويلجأ الشاعر إلى استخدام

---

[1] – بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، المرجع السابق، ص30.

[2] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، المصدر السابق، إنجيل متى، 26:(26– 27)، ص 1958.

[3] – علي عشري زائد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1998م، ص131.

[4] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص486.

[5] – نفسه، ص509.

عنصر التقابل حيث ينتقل من وصف المومسات إلى وصف العذارى الجميلات اللواتي يمتلئن فرحة ووداعة، كما وظف في نفس القصيدة أسطورة "أبولو" إله الشمس الذي أحب "دفني" وهي ابنة إله أحد الأنهار وهو إله صغير، واستخدم في قصيدة " أم البروم"[1]، أسطورة ابنة آلهة الخصب عند اليونان التي اختطفها "بلوتو" المتصرف في عالم الموتى، حيث أصبحت "برسفون" تعيش معه هناك في العالم السفلي، أما في قصيدة " سربروس في بابل"[2]، فإن الشاعر يتحدث فيها عن محنة العراق في أيام قاسم.

والخصيصة الدرامية الأخرى في أسلوب السياب الحركية، وتأتي الحركية من التقابل بين الطرفين المتصارعين، ففي قصيدة "نسيم من القبر"[3]، يحس المتلقي بذلك الصراع النفسي الداخلي للشاعر صراعا بين شعورين، واقعه الصعب المحزن والذكريات السعيدة في جيكور وأنسام ليلها البليلة فيتفجر الشاعر بالبكاء، ويشتاق إلى أم قد تنفس قبرها المهجور عنها، إنه يتذكر أمه أو ماضيه المسلوب وفي الحاضر يعيش المرض الذي يفكك جسمه، إنها حركية دائبة بين صراع الأحاسيس بين الحاضر والماضي، وفي لياليه الساهدة ينادي أمه لتلمس ساقه وتشفيه من الألم، ويمضي الشاعر بهذه الحركية في نظم القصيدة، ولا تمثل الحركية وحدها عنصر الدراما إنما تعد جزءا من العنصر الدرامي، وتأتي الحركية أيضا من استخدام الأفعال الموحية بالحركة "يأتيني، يبكيني، تنفس... إلخ.

أما المونولوج أوالحوار النفسي فإن هذا العنصر يشكل بعدا دراميا آخر، ففي نفس النص يبرز حديث النفس والحوار مع الذات في شكوى مستمرة من واقعه الأليم، وكذلك عنصر الديالوج Dialogue وقد مثل قمة الدرامية في النص فهو يحاور أمه وهي راقدة تحت الثرى قائلا: أما رن الصدى في قبرك المنهار؟ ويناديها قائلا: أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني، أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟

---

[1] – بدر شاكر السياب، المصدر السابق، ص130.

[2] – نفسه، ص482.

[3] – نفسه، ص672.

ويوظف السياب جميع الوسائل الدرامية بهدف تطوير الصراع في قصيدة " المسيح بعد الصلب" حيث يتقنع السياب بشخصية المسيح عليه السلام مستخدما "المونولوج" متخيرا نقاط الصراع النفسي المحتدم في داخله، ويتحدث عن صراعه الخارجي مع قوى البغي والظلم[1].

9.1. الاستشراف والتنبؤ:

الشعر استشراف ورؤية مستقبلية للأحداث حيث يرى المبدع ببصيرته ما لا يرى ببصره، وبقدر ما تكون الرؤية مثقلة بالقدرة على الاستشراف لدى المبدع بقدر ما يستطيع التنبؤ، فالاستشراف هو التغلغل في العمق واختراق حدود اللحظة الراهنة للتنبؤ بما يكنه المستقبل، ومن ثمة يتم النفاذ إلى ما وراء الأشياء ويكون النص نبوئيا، ولا توجد نبوئية من دون رفض الواقع لأن الواقع ستار وحجاب، و الرفض عامل هدم وهو عنصر جمالي أي هدم ماهو كائن و موجود و البداية الأولى للاستشراف هي الرفض، ويتأتى من جمع المتناقضات وهذا الجمع هو جمالية صوفية وسريالية تجاوز الواقع كما يحدث في الكشف الصوفي، والرؤية الشعرية الاستشرافية الكشفية لا تقف عند حدود الواقع وتتجاوز قواعد العقل والمنطق، تتجاوز الظاهر إلى الباطن، وقد يرى الشاعر أشياء غير واضحة تتحقق في المستقبل، والاستشراف أو النبوئية وحي وإلهام يختلف عن وحي الأنبياء وإلهاماتهم كما يختلف عن نفخ الشيطان بل هو فهم للمتناقضات و للواقع، لذلك فإن غموض لحظة الابداع هو طاقة فكرية مشبعة بالنظر الفاحص (ولعل أدباء كثيرين قد أغراهم هذا النزوع فانساقوا وراءه ليرسموا حول أنفسهم هالة من الغموض ولا يترددون في أن يصرحوا أن حالة الإبداع لا يستطيعون تفسيرها لأنها في تقديرهم ضرب من الإلهام أو الإشراق والحدس، في حين يكون الغموض ظاهرة طبيعية مطلوبة إذا هو انطوى على خصوبة في المعرفة وثراء في الفكر والفن ولكنه لا يكون إلا إيهاما إذا هو انطوى على ضحالة

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص253.

وعجز)[1]، وقد يأخذ هذا المصطلح دلالات أخرى حيث يتغير مفهومه ودلالته حسب الحقل الذي ينتمي إليه وينزاح عن دلالته الأولى إذا انتقل إلى حقل معرفي آخر[2]، ويعتبر شعر السياب مجالا خصبا للرؤى الاستشرافية، ففي قصيدة "سفر أيوب" يستشف الشاعر من وراء البلاء الذي استبد به عطاء وكرما من الله وهي رؤية دينية غيبية إيمانية، ولكنه كان مقتنعا كشاعر يقرأ الأحداث برؤية خاصة ويقين راسخ أن النور يتولد من الظلمة وأن برد الراحة يأتي من الضيق، لذلك فهو يحمد الله، ويتحول البلاء إلى نعمة، يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم،

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وأن المصيبات بعض الكرم.

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر؟

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام؟

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى.

---

[1] – مخلوف عامر: الخطاب الأدبي ومقتضيات التلقي، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006م، ص120

[2] – عمر عيلان: المصطلح في استراتيجية النقد الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع24، مارس 2012م، ص356.

ولكن أيوب إن صاح صاح:

"لك الحمد، إن الرزايا ندى،

وإن الجراح هدايا الحبيب.

أضم إلى الصدر باقاتها،

هداياك في خافقي لا تغيب،

هداياك مقبولة. هاتها!"[1]

هذا الخطاب مع الله محاولة من السياب لاستلهام الغيب وانتظار الشفاء، وهو استشراف مبني على يقين صوفي راسخ وفيض إيماني يملأ قلب الشاعر، ويستحضر لحظة هذه الفيوضات الشعرية أو الإيمانية شخصية أيوب عليه السلام الذي كان صابرا محتسبا معتبرا أن ابتلاءه مشيئة إلهية تستدعي الرضى والانتظار لما يجري به القدر حسب تدبير الرب، لقد عانى الشاعر شهورا طوالا وجراحه تمزق جنبه مثل المدى ولا تهدأ ليلا أو نهارا، ولكنه كان يستشعر الفرح فالرزايا ندى والجراح هدايا الحبيب، فالشاعر حين تخصب في ذهنه الرؤية يتوقع ما لا نتوقع نحن، ويرى ما لا نرى نحن، حيث يزول لديه حجاب الواقع الثخين وتكون الرؤية شفافة ويلجأ للخرق والتجاوز والكشف، ويقترب من عالم الصوفية والقديسين فتتثال على قلبه الإشارات والعلامات والأسرار والنبوءات الخارقة.

ويسمع السياب ولده غيلان يبكي وهو بعيد عنه فيحاوره وهو مستوحد في ليل قارس، يقول في قصيدة "أسمعه يبكي":

أسمعه يبكي، يناديني

في ليلي المستوحد القارس،

يدعو: "أبي كيف تخليني

وحدي بلا حارس؟"

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص248، 249.

غيلان، لم أهجرك عن قصد...

الداء، ياغيلان، أقصاني.

إني لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدجى وحدي

ويستثير الليل أحزاني[1].

إنه اختراق للمسافات، وقراءة روحية وحدسية لما يجري في اللحظة، ويصبح الغيب كأنه حقيقة فيكون حوار وشكوى وعتاب بين الوالد وابنه، وهكذا يعيش الشاعر في كثير من لحظات الإبداع في رؤية خارقة للزمان والمكان فيتوحد العالمان، عالم المشهد وعالم المغيب ولا يستطيع العقل أن يقول شيئا أو أن فعله يقل جدا، ويبقى الدور الأساسي للروح التي تتغلغل وراء ستار الحقيقة المرئية ويستحضر الشاعر الأحداث من وراء ذلك الستار الذي يحجب المجاهيل والمتاهات. وفي نبوءة أخرى للشاعر من قصيدة "قالوا لأيوب"، يقول السياب:

إني لأدري أن يوم الشفاء

يلمح في الغيب،

سينزع الأحزان من قلبي

وأنزع الداء، فأرمي الدواء،

أرمي العصا، أعدو إلى دارنا وأقطف الأزهار في دربي

ألم منها باقة ناضرة

أرفعها للزوجة الصابرة

وبينها ما ظل من قلبي![2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص287.

[2] – نفسه، ص298.

فالشاعر يقرر دون تردد أن يوم الشفاء قادم من الغيب لا محالة، فهو يراه ويلمحه ويرى أن الأحزان التي تملأ قلبه تنكشف وتنحسر، إن اليوم الذي يرمي فيه الدواء مقبل دون شك، وهو سوف يرمي العكاز، ويذهب عاديا إلى الدار وهو يقطف في دربه أزاهير الفرح ويلمها باقة ناضرة يهديها إلى زوجته الصابرة على بلائه ثم يهديها قلبه في الأخير.

إن هذا الاستشراف وهذه المستقبلية أو النبوئية تعد خاصية أساسية في الشعر المعاصر وتمنح القصيدة قيمة فنية ورؤيوية هامة، لذلك فإن الشاعر يسعى إلى تحقيق ذلك ليفتح للقارئ آفاقا عجيبة مغمورة بالخروقات والسحرية وروعة الإبداع الشعري، فلا يتسنى للقارئ إلا أن ينطق بألسنة الشاعر التي تسجل أحداثا لا ترى وصورا تغيب عن المشهد.

2. المسافة الجمالية: La Distance esthétique

وتتعلق بأفق الانتظار إذ كلما زاد التقارب بين أفق العمل الفني والأفق السائد كان العمل الأدبي أقل قيمة، فالآثار الأدبية المخيبة للانتظار تسمو على الأعمال المرضية لأفق المتلقي لأنها آثار عادية قديمة مستهلكة ألفها القراء وتعودوا عليها في حين أن القارئ المثالي يبحث عن الآثار التي تستفزه وتدهشه وتدعو إلى بناء آفاق جديدة ووعي جديد[1]، والمتلقي حين يواجه النص يكتسب أفقا جديدا ناجما عن صدامه ومواجهته له، فجمالية التلقي هي ردود أفعال القراء وأحكام النقاد على النص، أو هي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد، وتلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد[2].

وشعر السياب يزخر بتلك الأعمال الجديدة المخيبة لأفق انتظار الجمهور، ولا شك أن الغموض كعنصر هام في الشعر المعاصر له دوره الكبير في تشكيل تلك المسافة الجمالية الناجمة عن تغيير الأفق، ومن النصوص التي تحقق تلك المسافة الجمالية نص "القصيدة والعنقاء"، يقول السياب في مطلعها:

---

[1] – صباحي حميدة: جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي، جامعة بسكرة، 2011م/2012م، ص53.

[2] – حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1996م، ص86.

جنازتي في الغرفة الجديده

تهتف بي أن أكتب القصيده،

فأكتب

ما في دمي وأشطب

حتى تلين الفكرة العنيده

وغرفتي الجديده

واسعة، أوسع لي من قبري

إذا اعتراني تعب

من يقظة فالنوم منها أعذب،

ينبع حتى من عيون الصخر

حتى من المدفأة الوحيده

تقوم في الزاوية البعيده.[1]

إن قارئ هذا النص المشاكس في معانيه يجعل القارئ يبتعد عن المعنى تارة ويدانيه، وما أن يقترب من فكرة حتى تهرب إلى أفق آخر بعيد ويظل القارئ يطارد المعنى ولا ينال وطره، ويخيب في كل مرة في الوصول إلى أفق هذا العمل، وهذه العملية أو هذا الاقتراب والابتعاد، هو تلك الجمالية التي يرومها ياوس من هذا المفهوم، وإن التعارض بين معنى هذا النص الخفي وتأويل القارئ يحدث ذلك التوتر في الدلالة من جراء الاختلاف أو التضاد بينهما وبالتالي جمالية يستمتع بها القارئ وتلذ له أثناء حواره مع النص، وهكذا فأن المفارقات اللفظية والمعنوية التي شحن بها هذا المطلع تعطي أبعادا جمالية ورؤيوية.

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص303، 304.

أما قصيدة "مرحى غيلان"[1]، فإن المسافة الجمالية لا تتوقف عند تلك الأبعاد الفنية التي يصدرها القارئ، ولكنها تتجلى أيضا في الإيقاع الداخلي المتنوع للمقطع حيث تتغير الآفاق الموسيقية من حين لآخر لتخيب الحس الفني الإيقاعي للقارئ.

وفي قصيدة "أغنية في شهر آب"[2]، يتكاثف الغموض ليصبح أكثر قتامة فيزداد المعنى توترا من جراء ذلك الفارق الواسع بين الدلالة اللفظية للنص وبين تأويلات القارئ الخائبة، فلا تتبين دلالة رمز "تموز" ودلالة توقعات القارئ، ودلالة النص حين يحمل الشاعر النص إضافات أخرى، لا يقصد منها إلا تقنية الإظهار والإخفاء.

3. المتعة الجمالية: Jouéssance esthéthique

كان رولان بارث R.Barthes أول من اهتم بمفهوم المتعة في كتابه لذة النص Le plaisir de texte، وترتكز المتعة الجمالية عند ياوس على المقومات الأساسية الثلاثة التالية: فعل (الإبداع، الحس الجمالي، التطهير)، وتنطلق المتعة من القارئ ذاته، فهي إفراز لقدراته الإبداعية وهي ذلك الشعور الذي ينتاب المتلقي عند القراءة أو الاستماع أو المشاهدة، وتمثل المتعة استراتيجية هامة في نظرية التلقي، وقد تعدد مفهومها منذ أرسطو إلى اليوم، فهناك من يراها أمرا ثانويا لا قيمة له في العمل الأدبي، وقد تفرد النقد الماركسي بهذا الرأي، وهناك حركات نقدية تجعل المتعة الجمالية غاية في ذاتها، وبعضهم الآخر يجعل لها وظيفة تؤديها عبر التلقي لكونها عنصرا فعالا في هذه العملية وهذا رأي أصحاب نظرية التلقي[3]، ويرى ياوس أن المتعة الجمالية تشمل لحظتين، الأولى شاملة لكل المتع حيث تستسلم ذات المتلقي للموضوع، والثانية تجعل الموضوع بؤرة جمالية[4]، والقارئ عند أصحاب النظرية يشارك في صنع المتعة الجمالية، وتشكل المتعة موقفا للمتلقي، فهو يصدر عنها في السلوكات الحسنة المثيرة للإعجاب، وكذلك الابتعاد عن السلوكات المشينة.

---

[1] – بدر شاكر السياب:المصدر السابق، ص324.

[2] – نفسه، ص328.

[3] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص25.

[4] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص92.

وانطلاقا من هذه الآراء في المتعة الجمالية يمكن قراءة وتفحص جماليات بعض نصوص السياب الشعرية والوقوف عندها لاكتشاف المتعة الفنية فيها، ومن ذلك قصيدة "مرحى غيلان"[1]، حيث يتكلم الشاعر بلسان ابنه مخاطبا نفسه "بابا ...بابا..." هذه الكلمة التي يشعر فيها الوالد بحس الأبوة بعمق، ووضع نقاطا بعد كلمة بابا الأولى ونقاطا بعد كلمة بابا الثانية ليتملى المتلقي الكلمة ويستشعر معناها الأبوي وصداها في نفس الأب وهي من شفاه طفل بريء يريد أن يرى أباه حاضرا أمامه في كل حين وينزل صوتها بردا وسلاما على قلب الوالد الحنون، إنه صوت لا ينقطع عن أذن الأب، ولا يستطيع التعبير عن ذلك الصوت الندي، فلا يسعه إلا أن يتساءل من أي رؤيا جاء هذا الصوت؟ من أي سماء؟ من أي انطلاق؟ ويظل الصوت المحبب يهمي عليه فينتعش قلبه ويسبح في الطيب والعبير، ويتصور الوالد أن أودية العراق تستجيب لهذا الصوت الملائكي، فكل واد من تلك الأودية تهبه عشتار الأزاهر والثمار، ويعبر الشاعر عن أثر الكلمة فروحه كحبة حنطة مغروسة في تربة الظلام، وكلمة بابا ... ماء تنتظره الحبة لتخرج للحياة، بل إن السماء كلها تستجيب لأثر الكلمة حيث يبعث الشاعر من جديد وقد انهمرت السماء بالماء والحياة، ويوغل الشاعر في حنانه تجاه غيلان، فيحس كأن يد المسيح تمتد لتهب الحياة للموتى ساكني القبور، أما تموز فهو الآخر لا يبخل على الأرض فتخرج السنابل الملأى وتعابث الريح في خصب ونماء، ويستمر الشاعر في هذه المناجاة لولده، ويصنع عالما خاصا من السعادة إذ يحتفل الكون كله من تلقاء ذلك الصوت الغمير بالحب والبراءة والطفولة، بماذا يشعر المتلقي حيال هذه الأجواء المليئة بالدفء والحنان؟ إنه يتوقف عند كل كلمة من النص ليتشرب صداها، ويتطلب ذلك متلقيا مدركا لمعنى الأبوة ومعنى الطفولة.

فلا يسعه إلا أن يهتز طربا في متعة عارمة وقد تفاعل مع تلك الاجواء النصية، فيعيش لحظات في قلب الإبداع في نشوة ولذة ومتعة، فالسياب استطاع بطريقته الشعرية أن يبث في نصه كلمات ساحرة تستثير القارئ وتحمله على الاندماج كلية في صميم

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص324.

القصيدة، وهذه المتعة الجمالية هي التي يهدف إليها ياوس، وهي لا تمضي هكذا كمتعة عابرة بل إن لها وظيفة تؤديها، حيث تغرس في المتلقي نبل الأبوة والعطف والرحمة، وتسترق المشاعر من خلال المعاني فتكتنز بالأحاسيس الإنسانية الرائعة.

أما قصيدة "المسيح بعد الصلب"[1]، فإنها تتميز بمتعة جمالية خاصة حيث يوظف الشاعر ثقافته المسيحية من خلال قصة الصلب وتضحية المسيح من أجل البشرية الخاطئة وقد أرسله الله وهو ابنه الوحيد لكي يموت على الصليب من أجل الخلاص، ولا يحرف الشاعر من قصة الصلب في المعتقد المسيحي، وربما يتبرم من معنى النص من لا يقبل فكرته لتبقى المتعة الجمالية لنص "المسيح بعد الصلب" تخص قراء من نوع آخر، فإحسان عباس مثلا لا يتفق مع الشاعر في هذا الطرح أو في هذه الرؤية الشعرية (ولست أجد حرجا في الإجابة عن سؤال يخطر للقارئ في هذا الموقف، وهو كيف يستطيع شاعر مسلم أن يتخذ من الفداء – وهو أحد المعالم البارزة التي تفصل فصلا تاما بين الاسلام والمسيحية – رمزا في شعره؟ والجواب على هذا السؤال لا ينفك عن أحد الفروض الآتية:إما أن ذلك الشاعر لم يفهم فكرة "الفداء" في المسيحية، وإما أنه فهمها وهو لا يعبأ بالموقف الديني الذي عليه منها، وإما أنه – في سياق الشعر – يعد الفداء أسطورة من الأساطير، فهو لا يراها حقيقة تاريخية وفي هذا الموقف الأخير يضيع الحد بين الظاهر والحقيقة أمام عيني قرائه، لأن الحقيقة حينئذ ذاتية تتصل بضميره الفردي)[2]، ولا يعني البحث مناقشة هذا الرأي، ولكن ما يهم هو مدى ما حققه النص من متعة للمتلقي، فالسياب يتقمص شخصية المسيح في هذه القصيدة، إذ لما أنزل المسيح من عود الصليب مضرجا في دمه وتأكد الناس والجلادون أنه مات أظلم الكون وغابت الشمس واكفهرت الأجواء بالريح والنواح، وينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني بعد هذا الوصف ليتحدث عن جيكور وطبيعتها الخصبة، وقد أزهر فيها التوت والبرتقال، واخضر العشب وتبرجت الطبيعة بكل مفاتن الحسن والجمال، ويستمر الشاعر في الوصف مستلهما حياة المسيح

[1] – بدر شاكر السياب:المصدر السابق، ص457.

[2] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص305.

وتضحيته وهو يتحدث عن جيكور إلى آخر النص ربما تزداد متعة التلقي من هذا التناص بين حياة الشاعر في قريته وبين قصة المسيح، وقارئ الإنجيل وقصة الفداء بالذات يستطيع أن يدرك كل الجزئيات والتفاصيل ويستطيع أن يحس بروعة الإبداع، فيرى القصيدة أيقونة مثيرة تبعث على المتعة والجمال، ولاشك أن متعة القارئ تبدأ عندما يصبح القارئ ذاته منتجا للنص كما يقول إيزر[1].

4. التطهير: Catharsis

تطرق أرسطو إلى هذه الفكرة في كتابه "فن الشعر" والمقصود عنده هو تطهير نفسية المشاهد من خلال المأساة بإثارة الخوف مما يتعرض له البطل من أحداث أو الشعور بالشفقة والرحمة نحوه، وكان أفلاطون قد تطرق هو الآخر لهذه النقطة ولكن ليس بنفس العمق، وقد سئل صلاح عبد الصبور: لماذا تكتب الشعر؟ فأجاب: إنه سؤال محير، أما على المستوى الشخصي فأنا أكتب الشعر لكي أتطهر، فالتطهير ليس حكرا على المتلقي ولكنه للفنان أيضا، وهو في هذا الجواب متأثر بنظرية التطهير النفسي لأرسطو[2]، وينبغي أن يتفاعل القارئ مع النص أو يتوحد معه في عملية التطهير ويقوم ذلك على قيمة الإبداع ومستوى المتلقي ويعمل هذا التوحد على تحرير القارئ من كل الهموم والمتاعب من جراء الأحداث اليومية فيعيش مع البطل في عالمه التراجيدي أو الكوميدي[3]، وفكرة التطهير تقوم على نزع الشر والحزن والانتقال إلى أجواء الفضيلة، وقد وظف الشعراء والأدباء هذه الفكرة في إبداعاتهم وكتاباتهم، وربما كان شعر السياب وخاصة في قسمه الدرامي أنموذجا لإثارة تلك النوازع نظرا لكونه عاش حياة مأساوية وانطبع شعره بطابع الحزن والمأساوية.

ففي قصيدة "نفس وقبر"[4]، يرى نفسه مجردة من الآمال فلا خضرة ولا ماء، وهو لا يستطيع تحقيق ما يريد، فما يريده ضرب من المستحيل، ولا يحدث له إلا ما يكره، فقد

---

[1] – رويرت سي هول: المرجع السابق، ص118.

[2] – بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، المرجع السابق، ص146.

[3] – صباحي حميدة: المرجع السابق، ص168، 169.

[4] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص712.

رماه الدهر بأرزائه وسهامه فخرت نفسه كالصادحة من أعالي الجو باكية منتحبة ولن تستطيع إعادة قوادمها، ويستمر الشاعر في هذا الوصف الدرامي المثير للحزن والشفقة.

وفي قصيدة "لأني غريب"[1]، والشاعر بعيد عن وطنه وهو يعيش الغربة في بيروت يشتاق إلى الأهل والوطن الحبيب، ويحس كشاعر مرهف بأنه يعبر إلى عالم من الهلاك والردى الذي يتساقط عليه كالحجارة، فلا يرى العيون إلا حجارة، حتى الهواء الرطيب حجارة، إنه يهوم يجوب القفار في عذاب والتياع، ومن القصائد المأسوية قصيدة "ليلة انتظار"[2]، وقد نظمها الشاعر في المستشفى الأميري بالكويت، وقد تضاعف الحزن لديه من جراء المرض والاغتراب عن عائلته فيذكر ابنتيه آلاء وغيداء وهما تمسحان بكفيهما اللطيفتين وجهه المحزون المتألم.

يتوجع الشاعر في هذه القصيدة بشدة من جراء الغربة والألم، ولا تحصى قصائد السياب في هذا المضمار فكل قصيدة تنز بالعذاب والوجع، إن السياب نفسه وهو يفضي بهذا الشكل المأساوي يشعر دون شك بشيء من الراحة والدفء من قبيل علاج الداء بالداء، أما المتلقي فهو الآخر حين يتماهى مع هذه القصائد المأسوية وغيرها في ديوان السياب وهو يحس بأنه يتخلص من أعباء الحياة وهمومها لأن إثارة الحزن بالحزن أو الألم بالألم من شأنه أن يبدد وطأتهما وشدتهما على النفس والضمير، لذلك فإن الشعراء والأدباء بعامة حين يلجأون إلى هذه الوسيلة فإنهم يندمجون مع قرائهم حيث تشترك الأحاسيس والمشاعر، ومن ذلك البوح والإفضاء بين الطرفين يتولد الفرح وتنفرج الغمة وتنكشف الأشجان.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص195.

[2] – نفسه، ص710.

الفصل الثالث

التلقي والاستراتيجية الشعرية عند السياب

التلقي والاستراتيجية الشعرية عند السياب

1. الآليات الاستراتيجية:

1.1.المرأة:

أخذت المرأة مكانة بارزة في المعرفة الإنسانية بشكل عام وخاصة في الشعر واللاهوت والأساطير وعند الصوفية وفي ألف ليلة وليلة وغير ذلك من ضروب المعرفة والفن كالرسم والنحت والمسرح، ولا تزال رمزا جماليا حيويا في الحياة المعاصرة، وترددت صفاتها في الشعر التقليدي بصورة مكثفة، وإن كانت صفات ثابتة لا فروق بينها إلا بقدر ما يجتهد الشاعر بذكائه في مخالفة غيره في تلوين الصورة.

ولا مندوحة لشاعر مثل السياب أن يتمثلها عبر مراحل شعره وهو الشاعر المعنى الذي عاش العوز والبؤس والألم ويجعلها محطة أو خيمة يستلهم منها السكينة وهدأة الروح في أجواء الحرمان والتعاسة والنكد، فتحدث عن الأم وعن الجدة وعن الحبيبة وظل صاديا عطشا لحب المرأة إلى آخر محطة في حياته، وقد كتب إلى خالد الشواف رسالة في 1942/11/23، يقول فيها: (حرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع.. ولكنني لم أحرم من صدر يضمني ويحنو علي، ولكنني لم أحرم جدتي، ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب، ولكني لم أنل منه شيئا ولم أعرفه.. وما حاجتي إلى الحب مادام هناك قلب لجدتي يخفق بحبي.. أفيرضى الزمن العاتي.. أيرضى القضاء أن تموت جدتي- أواخر هذا الصيف؟- فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي.. أشقى من ضمت الأرض.. فهل لديك يا عزيزي ما يسليني)[1]، وبذلك حرم السياب آخر قلب يخفق بحبه وصدم بوفاة جدته، أما الحرمان من أمه فقد ظل يرافقه طيلة حياته يقول في قصيدة " نداء الموت":

وتدعو من القبر أمي" بنيَّ احتضني فبرد الردى في عروقي

فـدفء عظـامي بما قد كسـوت ذراعيك والصـدر، واحـم

الجراح

[1] – ماجد السامرائي: المرجع السابق، ص36.

جـــراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحـرفن الخطى عن طـريقي"[1].

ويسكنه هاجس الموت والليل ليصبح حسا أصيلا فيه يلازمه دائما، يقول:

ولا شيء إلا الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول،

خريف، شتاء، أصيل أفول.

وباق هو الليل بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة[2].

ومن هذا الإحساس الدائم بالموت ينجر إلى الإحساس باشتهائه، ولعل اليتم المبكر والمرض والحالة الاجتماعية هو الذي أدى إلى هذا الشعور اليائس فهو يقبل على الموت ثابتا ساكنا في رضى واستسلام، يقول في آخر النص مخاطبا قبر أمه:

فيـــا قبـــرها افتح ذراعيك إني لآت بلا ضجة دون آه![3].

ويستحضر طيف أمه في قصيدة " الباب تقرعه الرياح"، يقول:

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق،

الباب ما قرعته كفك.

أين كفك والطريق

ناء؟ بحار بيننا، مدن، صحارى من ظلام

الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق

من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام[4].

ويصنع من خياله روحا لأمه وهي تهيم على المرافئ ومحطات القطار تسأل الغرباء عنه وهو غريب يمشي حافي القدمين، يقول من نفس النص:

الباب ما قرعته غير الريح ...

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص236، 237.

[2] – نفسه، ص237.

[3] – نفسه، ص237.

[4] – نفسه، ص.615

آه لعل روحا في الرياح

هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار

لتسائل الغرباء عني، عن غريب أمس راح

يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار

هي روح أمي هزها الحب العميق

حب الأمومة فهي تبكي:

"آه يا ولدي البعيد عن الديار!

ويلاه! كيف تعود وحدك لا دليل ولا رفيق؟"[1].

ويرد قائلا في لوعة واشتياق:

"أماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار!

كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون

من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟

كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يقولون،

يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار؟

الباب تقرعه الرياح لعل روحا منك زار

هذا الغريب!! هو ابنك السهران يحرقه الحنين

أماه ليتك ترجعين

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص615، 616.

شبحا. وكيف أخاف منه وما امحت رغم السنين

قسمات وجهك من خيالي؟

أين أنت؟ تسمعين

صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق؟

الباب تقرعه الرياح تهب من أبد الفراق[1].

ولاينفك هاجس الأمومة يراود الشاعر حتى في مرحلة النضج التام فيستعيد صورة الطفولة ويشعر بحزن يثقب الصدر، يقول في قصيدة" أنشودة المطر":

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:

بأن أمه– التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له:" بعد غد تعود.."–

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر[2].

هذا الفقدان المبكر لأمه فتح في وجدانه هوة سحيقة لا يملؤها إلا عطف الأمومة وحنانها لذلك يوعز كثير من النقاد تهافته على المرأة إلى ذلك النقص في حياته ليستعيض عن حنان الأم بدفء المرأة كيفما كانت وأنى وجدها، يكتب السياب رسالة إلى خالد الشواف يقول فيها:(كنت في الصيف أقضي الأمسيات الجميلة على شط العرب في روضة من رياض الريف.. أمتع الطرف بجمال الطبيعة وأنظم الشعر فأعانق ربات

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص616، 617.

[2] – نفسه، ص475، 476.

أحلامي.. وعذارى الفن ومواكب من بنات الخيال ولكني.. وبالرغم من هند ومي وسلمى في خيالي كنت أحس بنقص في خيالي وفراغ في قلبي لا يكمله أو يملؤه إلا حب حواء .. وكنت أود لو أتاحت لي الظروف من أن تكون مثالا حيا لفني..)[1].

ويبدأ الشاعر رحلة البحث عن المرأة منذ البواكير وهي رحلة في مجهول، وامتزج لديه الحب بالغريزة والحنان، وتغنى بالحب كثيرا وولج إلى أدغال عالم المرأة غير أنه لم يرتو، بل ظل أهيف صاديا لاهثا وراء الأنثى وكان الحب ضالته ولكنه فشل في حياته في البحث عن المرأة، ولازمه الفراغ العاطفي، فكان يلهج بألفاظ الحب والغزل والشوق والحنان والحبيبة، ولم ينجح مع الجنس الآخر، ولم يحقق شيئا وراء ذلك البحث المضني عن المرأة سوى الدفق الشعري العاطفي المشحون بالحزن، وربما يرجع ذلك إلى عدم وسامته أو إلى انتمائه إلى طبقة كادحة، حيث هجرته بعض النساء إلى الزواج من أصحاب القصور والمال والسيارات الفارهة، وقد أحب الشاعر في بداية حياته حبا ريفيا بدويا وتعلق بفتيات بريئات كوفيقة وهالة ولميعة وغيرهن ثم ارتمى في أحضان الحب المدنس في بغداد، وشرب الكأس حتى الثمالة في هذا المجال، ومع ذلك لم يفقد نزعات العفة والطهر في شعره الذي كان غنيا ونديا بمفردات الحب النقي غير المدنس.

إن السياب ظل يبحث عن المرأة من دون جدوى وهذا الإخفاق أو هذا الجري وراءها هو الذي جعله ينتج ذلك الزخم من الغزل لأن المرأة المتاحة لا يأتي معها الشعر بل يأتي مع المرأة المستحيلة حتى امرأته –كما يقول هو نفسه– كانت بعيدة عنه روحيا إذ لم تشاركه أحاسيسه الشعرية وهي تعيش في عالم غير عالمه.

وقد أحب الشاعر سبع نساء في بداية حياته ولكن الفشل كان حليفه مع كل واحدة منهن: وفيقة، هالة، لميعة، ناهدة، لبيبة، لمياء، أليس، أما نساء الشعر فكثيرات: ليلى، نادرة، هند، سلوى وغيرهن، ولكل امرأة من هؤلاء النساء قصة في شعره، أما وفيقة فقد كانت الأقرب إلى وجدانه فكان لها الحظ الأوفر في شعره وهي إحدى قريباته وأحبها وعمرها خمس عشرة سنة وربما كانت ملهمته في الشعر منذ البداية وقصيدة "شباك وفيقة"

[1] – ماجد السامرائي: المرجع السابق، ص49.

توحي بالحب الريفي البدوي واستعاد الشاعر ذكراها في آخر مرحلة من حياته وقد مرت نماذج من تلك القصيدة في ثنايا البحث.

وأحب هالة، يقول في رسالة لخاله الشواف (ومن وراء هذه الأفكار وعلى شواطئ الأحلام برزت "حواء" التي أبحث عنها.. ريفية حسناء .. وحسناء إلى ما شاء معنى الكلمة، فإذا القلب يهفو، والشاعر يتخذها مثالا حيا لفنه ... كان ذلك مجرد ميل مني إلى (هويلة) إذا شئت التحبب أو "هالة" إن تشأ..، ولكن.. بعد أن فقدت القلب الذي كان يعوضني عن الحب.. زاد شعوري بالوحدة وحنيني إلى قلب.. فوجد هذا الميل مجالا إلى النمو إلى أن أصبح في الأخير حبا عنيفا.. ففرح القلب له)[1].

ويقول له في الرسالة نفسها: وإليك الآن بعض ما أوحت إلي "هويلة" من شعر"رجاء ويأس":

هيأ الدهر للفؤاد غراما ورأى الشاعر الجمال فهاما
وتلاقت على الهوى نظرات وقلوب في إثرها تترامى
قد ظمئنا وإن في الحب رياكم وشقينا وإن فيه السلاما
نشدنا الأليف حتى التقينا فبلغنا يوم اللقاء المراما
فكأن الأقدار قد أوجدتنا لهوى بعضنا، فطبنا مقاما
وكأن الأسماء كانت مواعيـ ـد لقاء تخفي المنى والوئاما
أنت سميت (هالة) لتكوني حول (بدر) تبددين الظلاما
فاستجيبي وطوقي بذراعيك حبيبا يرعى الهوى والذماما.[2]

وفي الرسالة نفسها يضيف قصيدة أخرى في هالة بعنوان " لم أجدها"، يقول:

قد صد فاسترحمته عبرة الباكي فزاد بعدا وزاد الحزن بالشاكي
إليك يا شجرات الروض ملتجاي منه، فما أبقت الأيام إلاك
نأيت دارا فنادى فاستجبت له وإذ دنوت نأى قلب فرحماك

---

[1] – ماجد السامرائي: المرجع السابق، ص49.

[2] – نفسه، ص49، 50.

وحمـــل القـلب من إعـــراضه شجنـا يا ظلم مستضعف، في الحب فتاك
فحـدثيه إذا مـا مـــر يـبحـث عـن صريع حب وطرف من سفاك
عـن مـــودع قلبـه في كـف غاصبـــه وأسمعيـــه هتـاف المـــوجع البـاكي
(هويـل) مـــازورتي للـــريف نـافعتي إن لم أجدك ولم أجد ولم أقصده[...]
أأنـت راضيـــة أنـــي مـــددت يـــدا إلـى لقـــاء فعـادت دون لقيـاك
وأن عينـــي إلـــى مـــرآك شـاخصـــة تـرتد بالدمـــع لـم تظفـــر بمـــرآك
وقد مضيت أجوب الروض لست أرى بين الخمـــائل مـا يبنى بـرؤيـــاك
ورحت أصـغي إلـى الأنـهار هـــامسة لعلـــها تسمـع المشتـــاق نجـــواك
وصـــرت مـــاهبت الأنسـام أنشقـــها لعـــل بيـــن عبيـــر الـــورد ريـــاك
وقد أسـائل، عنـك الشمـس طالعـة لعـل فيهـا سمـــات مـــن محيـــاك
فعـــدت والخيبـة الكبـــرى تـــرافقـني فقـــد تغـــاريـن إن رافقـت أعـــداك[1].

استهوته هالة حتى كان يراها أجمل غيد الريف وانصرف قلبه إلى امرأة أخرى صديقة لها لم يذكر اسمها ففتر حبها في قلبه، يقول في معرض رسالة للشواف مؤرخة في 1943/03/28 (استيقظت فجرا وملأت جو القرية بألحاني حتى مشرق الشمس، وعندما ذهبت إلى الشواطئ كنت أحس بحبها وقد فتر في فؤادي ولكنني على الرغم من ذلك أبحث عنها، وكانت الشواطئ مقفرة فزادني ذلك حنقا.

ما هذا؟ أتراني في حلم أم في فردوس الشعر؟ وما هذا الجمال الماثل أمامي لقد كنت قبل هذا أظن "هالة" أجمل غيد الريف؟ ولكن أوهامي تبددت حينما بدت لي هذه الحورية.. إنني أعرفها إنها (...) وهي من بيت شريف يوازي بيتنا ويمت إلينا بنسب بعيد، وهي العائلة التي سيتزوج جدي من إحدى نسائها- خلفا لجدتي- إنني أحس بالقلب ينصرف إليها، ولكن أتراها تعرفني..؟ لا أظن ولكنها على كل حال قد سمعت باسمي من صديقتها المقربة إليها "هالة" وكنت في تلك الأثناء أعزف.. وحينما ارتفعت صيحة إعجاب بألحاني من أحد الريفيين: "يعيش عمي بدر" التفتت الحورية إلي ونظرت طويلا

[1] – ماجد السامرائي: المرجع السابق، ص50، 51.

فعرفتني.وفي المساء رأيت هالة على الشواطئ ولكن ذلك لا يفيد، إن لها في القلب قليلا من الغرام فلو نلت منها قبلة لأنتعش حبها بعد الفتور. لقد بلغ من ضعف حبها أنني انصرفت إلى مناجاة البراعم في قصيدة ولم أصور أو أحاول تصوير حبي لها وحزني لما حدث ولأني لم أرها في الشواطئ)[1]. ويذكر السياب خيانتها فيكيل لها الشتائم ويتوعدها وقد ورد ذلك في الرسالة السابقة للشواف: (تبا للخائنة.. لقد خدعتني مدة طويلة، إنها تحب (ص) وتدعي بأنها تحبني.. يا للسافلة النذلة "هالة" لئن صدق ما حدثت به لأنتقمن منها ها هي ذي –على الشاطئ– تقبل نحوي في هدأة الظهيرة، ليس في الحقل سوانا أحد.. سلمت علي.. ووقفت بجانبي "البقية في الرسالة القادمة")[2].

وأحب السياب لميعة الشاعرة العراقية وقد كانت طالبة معه في دار المعلمين العالية في بغداد وكتب يقول فيها:

ذكرتك يا لميعة والدجى ثلج وأمطار،

ولندن مات فيها الليل، مات تنفس النور.

رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنهار،

وعيناها كينبوعين في غاب من الحور[3].

إلى أن يقول في آخر القصيدة:

ذكرت يديك ترتجفان من فرق ومن برد

تنز به صحارى للفراق تسوطها الأنواء

ذكرت شحوب وجهك حين زمر بوق سياره

ليؤذن بالوداع. ذكرت لذع الدمع في خدي

---

[1] – ماجد السامرائي: المرجع السابق، ص60، 61.

[2] – نفسه، ص61.

[3] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص269.

ورعشة خافقي وأنين روحي يملأ الحاره

بأصداء المقابر. والدجى ثلج وأمطار[1].

وأحب السياب ابنة الجلبي، يقول في قصيدة: " شناشيل ابنة الجلبي":

وأبرقت السماء .. فلاح، حيث تعرج النهر،

وطاف معلقا من دون أس يلثم الماء

شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر

(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء)

وآسية الجميلة كحل الأحداق منها الوجد والسهر[2].

ومن نساء الشعر غير المعروفات ليلى، يقول فيها:

قرب بعينيك مني دون إغضاء وخـلني أتمـلى طـيف أهـوائي

أبصرتها؟ كادت الدنيا تفجر في عينيـك دنيا شمـوس ذات آلاء

أبصرت ليلى فلبنان الشموخ على عينيـك يضحـك أزهارا لأضـواء

إني سألثمها في بؤبؤيك كمن يقبـل القمـرالفضي في المـاء

ليلى! هواي الذي راح الزمان به وكـاد يفلـت مـن كـفي بالـداء

حنـانـها كـحنـان الأم دثـرني فأذهب الداء عن قلبي وأعضائي[3]

ومن نساء الشعر أيضا سلوى التي قال فيها:

ظلام الليل أوتار

يدندن صوتك الوسنان فيها وهي ترتجف،

يرجع همسها السعف

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص270.

[2] – نفسه، ص599.

[3] – نفسه، ص720، 721.

ترتعش النجوم على صداه: يرن قيثار

بأعماق السماء.. ظلام هذا الليل أوتار[1].

إلى أن يقول:

ويهمس بي صدى: "سلوى

تغني". كل سلوى في خيالي تكشف الأضواء عنها

وهي تبتسم[2].

ويقول في قصيدة:" أحبيني" التي يعتقد النقاد أنها موجهة إلى الشاعرة البلجيكية "لوك نوران":

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا

ولكن.. كل من أحببت قبلك ما أحبوني

ولا عطفوا علي، عشقت سبعا كن أحيانا

ترف شعورهن علي، تحملني إلى الصين

سفائن من عطور نهودهن، أغوص في بحر من الأوهام والوجد

فألتقط المحار أظن فيه الدر، ثم تظلني وحدي

جدائل نخلة فرعاء

فأبحث بين أكوام المحار، لعل لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمة،

وإذ تدمى يداي وتنزع الأظفار عنها، لا ينز هناك غير الماء

وغير الطين من صدف البحار، فتقطر البسمة

على ثغري دموعا من قرار القلب تنبثق،

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص678.

[2] – نفسه، ص679، 680.

لأن جميع من أحببت قبلك ما أحبوني.

وأجلسهن في شرف الخيال..وتكشف الحرق

ظلالا عن ملامحهن: آه فتلك باعتني بمأفون

لأجل المال، ثم صحا فطلقها وخلاها.

وتلك لأنها في العمر أكبر أم لأن الحسن أغراها

بأني غير كفء، خلفتني كلما شرب الندى ورق

وفتح برعم مثلتها وشممت رياها؟[1].

وحين عجز الشاعر على إمالة قلوب النساء إليه تمنى لو كان مكان ديوانه الذي ينتقل من عذراء إلى عذراء ومن صدر إلى صدر ويشخصه ويحاوره في غيرة ويحسده على حظه مع النساء على الرغم من أن الديوان شطر منه، يقول:

يا ليتني أصبحت ديواني لأفـر من صـدر إلى ثـانِ

قد بت من حسد أقول له: ياليت من تهواك تهواني

ألك الكؤوس ولي ثمالتها ولك الخلـود، وإنني فـان؟

يا ليتني أصبحت ديواني لأفر من صـدر إلى ثـان

سأبيت في نوح وتسهيد وتبيت تحت وسائـد الغيـد

أولست مني؟ إنني نكد ما بال حظك غير منكـود؟

زاحمت قلبي في محبته وخرجت منها غير معمـود

أأبيـتُ فـي نـوح وتسـهيـد وتبيت تحت وسـائد الغيـد؟[2]

وديوان الشاعر ممتلئ غزلا غير أن نبرة الفشل تنتاب كل قصيدة غزلية ويتجلى ذلك في الأجواء الحزينة التي تخيم على نصوصه في هذا الغرض بالإضافة إلى

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص639، 640.

[2] – نفسه، ص109.

الانكسار الوجداني الذي يتخلل تلك النصوص وإن كانت هذه الصفة من طبيعة الغزل إلا أن الأحداث الواقعية المسجلة فيها تؤيد هذا الزعم.

وخص الشاعر زوجته " إقبال" ببعض شعره ومن ذلك ما ورد في قصيدة "سفر أيوب" التي نظمها في لندن في فترة مرضه هناك وقد سافر للعلاج، وكان يتمنى أن لو أقبلت زوجته إليه يقول:

إقبال ... إن في دمي لوجهك انتظار،

وفي يدي دم، إليك شده الحنين

ليتك تقبلين

من خلل الثلج الذي تنثه السماء،

من خلل الضباب والمطر![1].

ويهدي إلى زوجته قصيدة بعنوان " ليلة وداع"، يقول في مطلعها:

أوصدي الباب، فدنيا لست فيها

ليس تستأهل من عيني نظرة.

سوف تمضين وأبقى ... أي حسره؟

أتمنى لك ألا تعرفيها؟

آه لو تدرين ما معنى ثواني في سرير من دم

ميت الساقين محموم الجبين

تأكل الظلماء عيناي ويحسوها فمي

تائها في واحة خلف جدار من سنين وأنين[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص253.

[2] – نفسه، ص649.

ويشتاق الشاعر إلى العراق وإلى أبنائه وزوجته وهو في المستشفى بالكويت:

يا ليل أين هو العراق؟

أين الأحبة؟ أين أطفالي؟ وزوجتي والرفاق؟

يا أم غيلان الحبيبة صوبي في الليل نظرة

نحو الخليج. تصوريني أقطع الظلماء وحدي

ولولاك ما رمت الحياة ولا حننت إلى الديار

حببت سدف الحياة، مسحتها بسنا النهار

لم توصدين الباب دوني؟ يا لجواب القفار

وصل المدينة حين أطبقت الدجى ومضى النهار

والباب أغلق فهو يسعى في الظلام بدون قصد[1].

وكتب الشاعر قصيدة " القن والمجرة" في سورة غضب من زوجته التي أصرت على عودته إلى العراق واعتبرها مسئولة عن تدهور صحته يقول في مطلعها:

ولولا زوجتي ومزاجها الفوار لم تنهد أعصابي

ولا ترتد مثل الخيط رجلي دونما قوة،

ولم يرتج ظهري فهو يسحبني إلى هوه.[2]

إلى أن يقول في آخر القصيدة:

ولكني أحن .. فهل أعود غدا إلى أهلي؟

نعم سأعود،

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص718.

[2] – نفسه، ص687.

أرجع، لا إليها بل إلى غيلان؟[1]

ترى كيف يستقبل المتلقي موضوع المرأة في شعر السياب؟ ما هي قراءته له؟ ما موقعه من الموضوعات الأخرى التي عالجها شعر السياب؟

هذه التساؤلات وغيرها ترد في ذهن القارئ وهو يتابع شعر السياب، وتتعدد القراءات لتتكون إشكالية جديرة بالبحث والقراءة للوصول إلى الدوافع الجوهرية والمنطلقات الأساسية لفهم هذا الموضوع الذي يشكل أكثر من ثلث شعره إذ أن معظم قصائد السياب لا تخلو من طرح الموضوع تصريحا أو تلميحا.

قد يكون موضوع الأم أو اليتم الذي عاناه منذ الصبى عاملا نفسيا في تشكيل عقدة المرأة لديه، وقد يكون عاملا آخر، إلا أن الطفولة الغضة الجريحة لاشك في تأثيرها في سلوكيات حياته وتغيير المسارات الحياتية إلى اتجاهات أخرى، ففي مقطع قصيدة" نداء الموت" لا يكتفي الشاعر بإفضاء حزنه وهو يتذكر أمه وإنما يشكل لها صورة شاخصة يخاطبها وتخاطبه "وتدعو من القبر أمي"، "بني احتضني..."، ولا شك أيضا وهو يقضي الليالي صغيرا دون أم أن يشكل الموت والليل والحزن مزيجا من التموجات الأليمة في صدره، ومن ثمة فهو يرى بعيون الطفولة أن الأنس الوحيد يكون في الأم في المرأة التي تحتضنه في دفء وحنان، يقول في مقطع سبق:

وباق هو الليل بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياه

إذا فقد تضافرت عوامل شتى في ميله الشديد الحاد نحو المرأة، الطفولة واليتم والمرض والعوز، فهي عوامل قوية كفيلة بجره إلى أي حس أو اتجاه يرتسم في مخيلته، وعقدة النقص هذه في حياته جعلته يبحث عن مجال للإفضاء سيما وأنه يملك حس شاعر فنان، وقد يكون مصدر الثقة التي يضعها فيمن تحدث عنهن من نساء هي ثقته في أمه نفسها، ولا تلبث تلك العلاقة التي بناها مع واحدة منهن أن تنبتر وتتبخر لتكبر

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص690.

في نفسه تلك الصدمات وتلك الإحباطات الشديدة الوطأة عليه، لذلك يبدو من خلال شعره شاعرا يختنق، يكتم حزنا يستعر في أحشائه ولا ينطفئ أواره أبدا بل يصاحبه إلى آخر أيامه.

جرب السياب الحياة وعرف حلوها ومرها، عرف الصفاء والطهارة والنقاء وهو فتى حدثا يرتع في جيكور قريته التي عشق طبيعتها وجوها وعشق فيها النهر والنخيل وعشق فيها الفتيات البريئات وذاق طعم الحب لما يكون عذريا طاهرا، ثم ما لبث أن تصوحت في أعماقه أزاهير البراءة لينغمس في أجواء الرذيلة، ويتكدر صفاؤه وتلتاث حياته حين يعايش الزيف والخديعة والفتنة والرذيلة، ومن ثمة فإن أي شاعر مر عبر ذلك الطريق لا يكون إلا كما عاش السياب ولا يكون شعره إلا شظايا من رماد واقعه المرير.

ولعله في بعض الأحيان ينسى أو يتناسى معاناته أو يلجأ إلى واحدة مثل لميعة وهي زميلته في الدراسة يشكو لها تباريح الهجر والجوى، وربما لم تكتشف ما يكنه لها من حب إلا بعد زمن طويل وتعلل لميعة نفسها ذلك الكتمان بالخوف من زوجته الغيور.

يكتشف السياب في موضوع المرأة عاملا استراتيجيا قويا ليمكن لشعره سيما وأنه أعطى لنفسه الحرية في القوالب الشعرية الجديدة التي كان بارعا في تشكيلها، ويجد في شعر الحداثة ضالته المنشودة في التخفي والتستر من خلال الآليات الشعرية المبتكرة التي لا تفضح الشعر أوتعريه تماما كما هو معهود في الآليات والقوالب الشعرية التقليدية، بل أصبح السياب يضرب بسهم واسع في هذا الاتجاه وظل يتغنى بأوتار الجديد وألحان المعاصرة التي استقاها من شعراء الغرب بعد تمكنه من اللغة الإنجليزية واطلاعه الواسع على أشهر شعراء الحداثة كإليوت وسيتويل إديث وبودلير وغيرهم.

فالمتلقي لشعر السياب يلمس فيه التأثر بالشعر الغربي ممثلا في عناصر الحداثة من لغة ورمز وأسطورة وبناء، كما يلمس فيه من جانب آخر أثر الشعر العربي الأصيل، لذلك فإن موضوع المرأة مهما كانت رومانسيته في بعض القصائد إلا أن التقارب في الغزل بينه وبين شعراء الغرب يكاد يكون واضحا حيث تغيب الرؤية العذرية التلقائية التي يتسم بها الشعر العربي عبر مراحل تاريخية إلى زمن الشاعر لينطبع شعره بطابع فلسفي

فني آخر، لا يخلو من حضور المنطق الشديد والوعي المركز وربما كانت قصيدة "أنشودة المطر" أبرز مثال على ذلك.

ولا يستطيع قارئ السياب أن ينظر إلى شعره بشكل عام- سيما الغزلي منه - بعيون عربية وتصور عربي تجاه المرأة حيث أصبحت المرأة موضوعا فنيا في شعره أكثر منه موضوعا واقعيا معبرا عن حياته الشخصية ففي قصيدة "المومس العمياء" لا يعبر فيها الشاعر عن موقفه تجاه امرأة معينة بل إنه يتصدى لموضوع أكبر وهو فعل الحضارة المزيفة التي دنست سحر الوجود لذلك فإن المتلقي الذي يفسر شعر السياب ينبغي ألا يقف أمام السطح بل لا بد من الغوص في الخلفية التي تحمل زخما غير عادي من الرؤى الفلسفية والفنية والحضارية التجديدية عبر السياقات المعاصرة التي احتفى بها الشاعر نفسه فضلا عن الرعيل الأول الذين ساروا على نهجه في كتابة الشعر.

2.1.اللغة:

تمثل اللغة آلية استراتيجية هامة في البناء الشعري المبدع فهي السفينة التي تنقل الشاعر إلى آفاق المجهول من أجل الكشف عن الرؤى الهاربة في المتاهات السرية البعيدة، ويلجأ المتلقي إلى تأويل الملفوظ تأويلا استعاريا إذا أدرك المتلقي عبثية المعنى الحرفي[1]، وباكتناه لغة السياب يصل المتلقي إلى هدفه في تشكيل لغته الشعرية، حيث يجعل اللغة وسيلة أو آلية استراتيجية لتقبل شعره، ولا شك أن السياب الذي تعمق التراث وألم بمصادر اللغة قد استطاع أن يتحكم في لغة شعره بعيدا عن الترهل اللغوي والابتذال، ومهما كان تمكنه من اللغة إلا أنه يستخدم عادة اللغة المعتادة المألوفة تمشيا مع طبيعة الشعر الجديد، ويلجأ في أحيان قليلة، إلى استعمال اللغة التراثية، فقد عبر في بدايات شعره بمثل هذه الألفاظ: غوارب الدمع، ثبج المياه، الصافنات، الجون... إلخ، بل يلجأ إلى اللغة الشعبية البسيطة، يقول في قصيدة" شناشيل ابنة الجلبي":

يا مطرا يا حلبي

[1] – أومبيرتو إيكو: المرجع السابق، ص146.

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرا من ذهب[1].

فهذه الأهزوجة نزل فيها السياب إلى الخطاب الشعبي واللغة الشعبية التي لا معنى لبعض مفرداتها، وقد عاب عليه بعض النقاد استعمال لغة الأطفال الخالية من المعنى، وهو في قصائد كثيرة يخرق قوانين اللغة المعيارية من أجل استحداث دلالات انزياحية وانحرافية موغلة في السرية والغموض، يقول في قصيدة "رؤيا في عام 1956"

حطت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب:

إنها تنقض، تجتث السواد

تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل

جفن، فالمغيب

عاد منها توأما للصبح، أنهار المداد

ليس تطفي غلة الرؤيا: صحارى من نحيب

من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد؟

أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟

أيها الصقر الإلهي الغريب

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء

رافعا روحي لأطباق السماء[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص599.

[2] – نفسه، ص429، 430.

مهما كان المعنى غامضا إلا أن حسن التأليف في اللغة يوهم برؤى تظهر وتختفي، تسنو وتنطفئ، وقد تجاوز بهذه التعبيرات مسافات الاستعمال المجازي المعتاد للغة، فشكل في براعة لغة داخل لغة– كما يقول فاليري– فتبدو من ذلك الوظيفة الجمالية لأساليب الشعر الجديدة، وقد أقر علم الدلالة أن اللغة لها جانب تصريحي وآخر إيحائي، والقارئ مطالب بإثارة اللغة، اللغة الرامزة وليس الواصفة، والنص التالي مستفز في ذاته يدعو المتلقي إلى إثارة لغته على الرغم من بساطتها، يقول السياب في قصيدة " متى نلتقي":

ألا يأكل الرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا إلى ظل تينه،

فلاحت لنا، من ظلام، قلوع

تهدهدها غمغمات حزينة؟

ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟

ألا تتحجر منا العيون

إذا لاح في الليل ظل البيوت

هزيلا كما ينسج العنكبوت

ألا تتحجر منا العيون

ويلمع فيها بريق الجنون؟[1].

إذا كانت الألفاظ كسوة المعاني، إلا أن ألفاظ النص السابق قد انزاحت عن معانيها القاموسية إلى معان مجازية استعارية فتجلت من خلال ذلك براعة الوصف من جراء ذلك العدول اللفظي والاتساع في المعنى (إن طاقة اللغة حين يشحذها المجاز فإنها تنتقل

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص682.

بأشياء العالم الداخلي واحتدامات الذهن بعتمتها وتجريدها إلى وضع آخر ليكون لها حضور الضوء وملمس الحجر، وهكذا ترتفع هذه اللغة بالأفكار والمشاعر)[1]، فلغة النص السابق تكتسي نوعا من الغموض والإغراب وتنطوي على دلالات سرية، وقد ابتعد بها الشاعر على النثرية المباشرة وحملها وظيفة جمالية على الرغم من بساطة تناولها، فهو يتمنى لقاء مع حبيبة لكن أجواء القهر منعتهما من اللقاء لتتشكل أزمة حب واشتهاء وجداني عنيف مصدوم يشبه في عنفه بريق الجنون، وإذا كان محور النص هو الفكرة السابقة فإن الشاعر قد أداها في لغة تبعث على الإثارة (وعلى هذا الأساس تنطوي اللغة على قدرات هائلة ولا نهائية على الإثارة والدهشة والمفاجأة والصدمة)[2]، فالمتلقي الذي يتفاعل مع النص ويتماهى مع تجلياته الشعرية ويتلبس أحاسيس الشاعر يستطيع أن يدرك تلك القدرات الخارقة المثيرة.

ولا تحتفظ لغة السياب بهذه المستويات العالية بل تنحدر أحيانا إلى المباشرة باستخدام الأساليب القديمة، لذلك لاقت لغة السياب انتقادا من بعض النقاد كعصام محفوظ الذي رأى بأن السياب يستخدم اللفظة الميتة المنحطة، والتراكيب المجازية القديمة إلا أنه يؤكد أن هذه الشوائب لم تعلق بشعر السياب بل هي سمة عامة لدى رواد حركة الشعر الحر[3].

وربما كان السبب في النزول إلى اللغة والأساليب البسيطة التقليدية هو تأثر السياب بإليوت الذي كان ينزع إلى هذا الاتجاه، وتبع السياب في ذلك الرعيل الأول من شعراء الحركة الشعرية الجديدة.

ربما لم يدرك النقاد في بداية الأمر كل مواصفات الشعر الحر كالبساطة في اللغة التي هي سمة من سمات هذا الشعر الجديد الطارئ، لكن هؤلاء النقاد يرون ذلك نزولا إلى النثرية(ومن هنا كان الغموض ملازما للحالة الشعرية وهو الصفة الأولى المتحدة بها

---

[1] – علي جعفر العلاق: المرجع السابق، ص180.

[2] – موسى ربابعة: المرجع السابق، ص153.

[3] – ساندي سالم أبو يوسف: المرجع السابق، ص154.

ولا تنفصم عنها، وكلما نزح الشاعر عن ذلك الغموض ونزل الى الأفكار والصور التعادلية والحقائق الجاثمة فإنه يكون قد استسلم إلى وطأة النثر وثقل المادة)[1].

إن السياب الذي قرأ "الطم والرم" – كما يقال– أي الشعر والنثر، ودرس لغة القرآن التي بدا متأثرا بها في كثير من تعابيره (حبل من الليف)[2]، وفي سورة المسد (في جيدها حبل من مسد)[3]، وقوله (علينا عقاب برئوا منه واقع)[4]، وفي سورة المعراج (سأل سائل بعذاب واقع)[5]، وقوله: (وإن عسعس الليل)[6]، وفي سورة التكوير(والليل إذا عسعس)[7] وهناك تعابير أخرى كثيرة تبين مدى تأثره واستعماله للغة القرآن.

كما تأثر السياب بالشعراء القدماء وأخذ الكثير من ألفاظهم وتعابيرهم، إلا أن التساؤل المطروح يكمن في الإجابة عن سؤال يتبادر إلى ذهن المتلقي هو أنه كيف كان السياب ينزل إلى اللغة في درجة الصفر– اللغة المباشرة – وهو الشاعر المقتدر المطلع؟ هل كان ذلك عن عجز أم عن مقصدية؟

إن النماذج الكبرى لدى السياب تنفي العجز وعدم المقدرة، لذلك فإنه حتما كان يتقصد تلك اللغة وتلك الأساليب بدافع التأثر بلغة الشعر الغربي المعاصر.

لقد أصبح المتلقي يميل إلى رمزية اللغة وإلى الإشارة واللمح البارق، لذلك فإن اللغة الملائمة لأذواق الجمهور المعاصر هي اللغة السهلة البسيطة والأساليب غير المعقدة بعيدا عن الانتقائية وتفخيم الألفاظ، لأن جزالة اللفظ في الحقيقة تعني قوة النظم والدقة في وضع الكلمة في محلها فلا تتقلقل ولا تريم، وليس الجلجلة أو التفخيم أو الشقشقة في الألفاظ والتراكيب، فاللغة المعيارية أصبحت من منظور المتلقي المعاصر لغة جامدة

---

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص118.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص713.

[3] – القرآن الكريم برواية ورش: سورة المسد، الآية 5.

[4] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص351.

[5] – القرآن الكريم برواية ورش: سورة المعراج، الآية1.

[6] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص645.

[7] – القرآن الكريم برواية ورش: سورة التكوير، الآية 17.

وأساليب جافة لا قيمة لها، فهو يرتاح ويعمل الفكر في تلك اللغة الرخسة السلسة التي تجلي المعنى عن طريق اللمح الخاطف والإشارة الوامضة والدلالة الرامزة.

وقد أدرك السياب ذوق عصره وحاول الوصول إلى الأداء المناسب في شعره، فكان يشارك في التجمعات والملتقيات الأدبية أو يبعث بالرسائل إلى زملائه الشعراء منتقدا أو معلقا على الشعر وعلى ما أنتجه أولئك الشعراء.

وليس الهدف من البحث الغوص العميق في تقييم لغة السياب الشعرية لأن ذلك يكون في بحوث خاصة، ولكن الهدف من الحديث عن لغة السياب هو التحقق من كونها آلية استراتيجية استخدمها السياب للوصول إلى هدف مرسوم ومستوى مأمول في شعره، والدارس للغة السياب يدرك أنه خاطب بلغته كل المشارب والأذواق منذ بداية شعره إلى نهايته، فاللغة الشفافة الرومانسية في قصائده الأولى كانت متقبلة من الجمهور ولا تلقى اعتراضا شديدا، وكانت لغته أيضا ملائمة لمستوى الجمهور في ذلك الوقت، كما أن الارتفاع بها إلى مستويات عالية كان يلائم النخبة الطامحة إلى تقليد الغرب في قصائدهم التي تخلت عن المسوح القديمة لتقترب من لغة الفلسفة والإشارة والرمز.

ومن هذه المفارقة في مستوى لغة السياب انبرى النقاد يتتبعون إنجازات الشاعر، ومعظم النقاد برأوا ساحته من الإسفاف والعجز في اللغة وبدا بعضهم ناقما على تلك اللغة كعصام محفوظ وإيليا الحاوي، ولعل تفسير المفارقة يكمن في كون السياب بصفته مبدعا مجددا نظر برؤية ثاقبة إلى التراث وإلى المعاصر وقد وفق في إرضاء الجمهور فهو شاعر جماهيري من ناحية ومن ناحية أخرى شاعر نخبوي.

لذلك فإن الآليات اللغوية التي اختارها لشعره هي آليات تنم عن دراسة الواقع واستشراف المستقبل، فكان حتى الآن أنموذجا رائعا في القدرة على تلوين اللغة وتشكيلها في صور لا تحصى من المستويات الفنية.

3.1.شعرية الأمكنة:

إن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة قديمة متجذرة في أعماق النفس البشرية وطبيعة هذه الوشيجة الترابية تبقى مجهولة الغور في طوية الإنسان، ولكن أثرها

وسيمياءها يبدو جليا في الواقع، فالشاعر الجاهلي تعلق بالطلل وبالرسوم الدارسة وأماكن الظعن وانعكست أشجانه ورؤاه الشعرية على تلك الأماكن فكان يسافر إليها للذكرى والتذكر ويقف حيالها حزينا يذرف الدمع مدرارا ويستعيد لحظات الماضي بكل تفاصيله في لذة وشجن وحرقة والتياع، ويركز الشاعر الحديث على موطنه ومسقط رأسه ثم يخرج من هذه الرؤية الضيقة وتتوسع نظرته لتشمل أماكن متعددة كالبيت والنهر والقرية والمدينة ...إلخ، وتبقى العلاقة شديدة بين الذكريات والمكان، لتشكل جزءا هاما من تجربة الشاعر، فيبني علاقات مع الجمادات ويؤنسنها فيخاطبها ويحاورها وتتجسد انفعالاته من خلال تلك الجمادات والأشياء عبر الوصف وطرق الإفضاء الشعري المتعدد وليس الأهم هو كثرة ورود الأماكن في قصائد الشاعر إنما الأهم هو التعامل مع المكان بطريقة فنية شعرية، يقول السياب في قصيدة " السوق القديم":

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم[1].

لا يخفى الإحساس بالإحباط في هذه الأسطر حيث يبدو في اختيار الألفاظ الموحية بالحزن والألم، فالمفردات التالية:" الليل، القديم، الغريب، الريح، حزين، البهيم، كلمات تحمل في سياقها الشعور بالحزن، ومن ثمة فإن وصف المكان " السوق القديم" يعكس دلالات نفسية تعبر عن التمزق والغربة والإحباط والشلل الداخلي من جراء البيئة القاتلة التي تثبط العزيمة وتحد من النشاط والحيوية والتجديد.

ويستمر الشاعر في إفضاءاته الحزينة وقد أضفى على الألفاظ نفس الألوان الضبابية، يقول:

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص21.

الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين،

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،

- مثل الضباب على الطريق-

من كل حانوت عتيق،

بين الوجوه الشاحبات كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم[1].

يبدو أن هناك تفاعلا شديدا بين نفسية الشاعر الملبدة بغيوم الحزن والإحباط وبين وصف السوق حيث توحي له الأشياء كلها بالتذمر والأسى، فالليل يلف السوق القديم بسواده القاتم تتخلله غمغمات العابرين، والمصابيح حزينة تعصر النور حتى يغدو شاحبا كالضباب، والحوانيت العتيقة المغبرة، والوجوه يعلوها الشحوب والتعب، وبهذه التعابير يكون الشاعر قد أضفى على المكان شعرية لوَّنها شعوره وإحساسه الخاص بالحياة، ومن ثمة فإن شعرية المكان تنقل المتلقي إلى أجواء تثير فيه الإحساس بالضيق والقلق والإحباط، ولا يملك الشاعر أثناء المعاناة إلا أن يتعامل مع الأشياء تعاملا فنيا يعكس أشجانه وأحزانه، فتغدو الأشياء لا كما هي في الواقع وإنما تبدو ملفوفة في شفوف فنية بما يضفي عليها الشاعر من ألوان.

أما قصيدة "في القرية الظلماء"، فإن الشاعر يوائم فيها بين الغزل والمكان، ويظهر هذا التمازج الوجداني علاقة المكان بالنفس، يقول السياب:

الكوكب الوسنان يطفئ ناره خلف التلال،

والجدول الهدار يسبره الظلام

إلا وميضا، لا يزال

يطفو ويرسب.. مثل عين لا تنام،

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص21.

ألقى به النجم البعيد

يا قلب.. ما لك، لست تهدأ ساعة؟ ماذا تريد؟

النجم غاب وسوف يشرق من جديد بعد حين،

والجدول الهدار ..هينم ثم نام،

أما الغرام– دع التشوق يا فؤادي والحنين!

أأظل أذكرها.. وتنساني؟

وأبيت في شبه احتضار، وهي تنعم بالرقاد؟

شعت عيون حبيبها الثاني

في ناظريها المسبلين على الرؤى– أما فؤادي

فيظل يهمس، في ضلوعي

باسم التي خانت هواي.. يظل يهمس في خشوع

إني سأغفو .. بعد حين سوف أحلم في البحار..

هاتيك أضواء المرافئ وهي تلمع من بعيد..

تلك المرافئ في انتظار ..

تتحرق الأضواء فيها.. مثل أصداء تبيد[1].

إن الحرمان من المرأة جعل الشاعر ينظر لكل شيء بمنظار التشاؤم والحزن، فالشمس تندس في الأفق خلف التلال وسنانة منطفئة النور، والجدول الهادر توغل فيه الظلمة إلا نورا شاحبا يومض كعين لا تنام، وينوء الشاعر بحمل الغرام المرهق فيخاطب نفسه قائلا:

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص93، 94.

" دع التشوق يا فؤادي والحنين!" وينتبه الشاعر، – وهو يذكر حبيبته في كل حين– وقد نبهه نسيان الحبيبة له فهي تنام هانئة مطمئنة بينما يبيت متقطع الأنفاس كالمحتضر، وينتبه لحاله أكثر حين يدرك أن لها حبيبا آخر تبادله حبا بحب، أما هو فإن فؤاده يهمس بها دون جدوى.

ويعتري الشاعر نفس الإحساس في بقية مقاطع النص، يقول في المقطع الثالث من القصيدة:

القرية الظلماء خاوية المعابر والدروب،

تتجاوب الأصداء فيها مثل أيام الخريف

جوفاء... في بطء تذوب،

واستيقظ الموتى .. هناك على التلال، على التلال

الريح تعول في الحقول. وينصتون إلى الحفيف

يتطلعون إلى الهلال

في آخر الليل الثقيل .. ويرجعون إلى القبور

يتساءلون متى النشور!!

والآن تقرع في المدينة ساعة البرج الوحيد.

لكنني في القرية الظلماء .. في الغاب البعيد[1].

تمتزج الأماكن والأزمنة واختلاجات النفس ليتشكل لدى الشاعر عالم يشعره بالقرف والوحدة والإحباط، فالقرية كمكان يبدو للشاعر خاوي المعابر والدروب من الحركة والنشاط، وما يسمعه من أصوات إن هو إلا كأصداء الخريف الموحي بالتساقط وزوال النور والخضرة، فالقرية كلها جوفاء لا غنى فيها ولا زخم فهي كالفقاعة الكبيرة تذوب لتحل

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص94، 95.

وطأة اللاجدوى، ويستحضر الشاعر أرواح الموتى وقد استيقظوا هناك على التلال والريح معولة وهم يتطلعون إلى الهلال إلى النشور ثم يعودون في يأس إلى قبورهم متسائلين عن يوم النشور، فالشاعر في القرية يعيش هذه الأجواء يائسا في تعاسة وضيق.

إن الشاعر يتخذ من شعرية المكان وسيلة ليشيع في المتلقي مشاعر خاصة تمهد لتقبُّل غزل حزين أو لتقبل إفضاءات الشاعر الغزلية المشوبة بالألم والمعاناة، لذلك فإن الألفاظ التالية تعكس ظلال اليأس والبؤس وتشيع جوا شعريا لا يختلف عن جو القصيدة العام أو عن أجواء الشاعر النفسية: الظلماء، خاوية، الأصداء، الخريف،جوفاء، بطء، تذوب، الموتى، الريح، تعول ... إلخ، فهذه الألفاظ تتلبس بدلالاتها ومعانيها المكان الموصوف فتجعله جوا مسكونا بكل ألوان التعاسة والشقاء.

وفي قصيدة " أفياء جيكور" ينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى عبر المكان حيث يروم الراحة والفرح، يقول السياب:

نافورة من ظلال، من أزاهير

ومن عصافير..

جيكور، جيكور، يا حقلا من النور

يا جدولا من فراشات نطاردها

في الليل، في عالم الأحلام والقمر

ينثرن أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف

يا باب الأساطير

يا باب ميلادنا الموصول بالرحم

من أين جئناك، من أي المقادير؟

من أيما ظلم؟

وأي أزمنة في الليل سرناها

حتى أتيناك أقبلنا من العدم؟

أم من حياة نسيناها؟

جيكور مسي جبيني فهو ملتهب

مسيه بالسعف

والسنبل الترف

مدي علي الظلال السمر، تنسحب

ليلا، فتخفي هجيري في حناياها[1].

بعد أن استبد بالشاعر الألم والضيق والضجر راح يبحث عن مكان يستروح فيه لذة الراحة ويستعيد فيه سعادة الماضي، فلم يجد مكانا أحسن من قريته جيكور التي كانت مدرج الصبى ومرتع الشباب الغض، فهو يحشد كل الألفاظ والعبارات التي تشكل هالة من السعادة على المكان الموصوف: نافورة من ظلال، أزاهير، عصافير، حقلا من النور، جدولا من فراشات الأحلام، القمر، أجنحة أندى من المطر، ... إلخ.

إن جيكور بالنسبة للشاعر جنة الله على أرضه تفيض غدقا وخضرة وزهرا لذلك فهو حين يستحضر أجواءها الطبيعية، إنما يستحضر بلسما لنفسه وشفاء لحاله وقد بلغت به التعاسة أقصى مداها لذلك فهو يقول:

جيكور مسي جبيني فهو ملتهب

مسيه بالسعف

والسنبل الترف

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص186، 187.

مدي علي الظلال السمر، تنسحب

ليلا، فتخفي هجيري في حناياها.

إنه يتذكر وهو في لهيب المعاناة سعف النخيل الأخضر والسنبل الترف والظلال الوارفة فيحس بعناصر الطبيعة في جيكور وكأنها مراهم بلسمية تشعره بالراحة والشفاء.

فالسياب وهو يصف الأمكنة يستحضر من مخزونه اللغوي قاموس الألفاظ الملائم لكي تنسجم نفسه مع أجواء المكان فيصدر شعرا تتحد فيه نبرات النفس بأشياء المكان، وبالتالي فإن المكان يتلون بقصدية الشاعر، ويستطيع المتلقي أن يقرأ ذلك التناغم والانسجام بين النفس والمكان، ويستطيع أن يملأ تلك الفراغات الفنية بما يشاء من رؤاه الخاصة في الموضوع.

أما في قصيدة "غريب على الخليج"، فإنه يراوح بين مكانين الخليج والعراق، الغربة والوطن، يقول:

جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي عراق،

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق.

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق.

بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق[1] ...

في هذا المقطع من نص القصيدة يذكر المكان بالمكان، فالشاعر وهو يجلس على شاطئ الخليج يسرح الطرف عبر امتداد الأمواه وعبر الأفق البعيد، يذكر العراق الوطن ويتفجر فيه الحنين والشوق للعودة إلى بلاده، ولا شك أن نشيج البحر وعبابه الهادر ورغوه الضاج يثير في قرارة نفسه المرزوءة بوطأة الغربة ذكريات الوطن التي تتصعد في أعماقه كالسحابة أوكالدموع، والريح تصرخ في أذنيه: عراق، والموج يعول من حوله مرددا: عراق عراق، والبحر أمام ناظره ممتد بلا حدود، والعراق هنالك من ورائه يصعب على الشاعر بلوغه، لقد سمع صوت العراق أمس وهو في المقهى وهو يسمعه في كل منحى واتجاه.

لقد أضفى الشاعر على المكان شعرية تستقطب خيال المتلقي فهو لا ينفك يردد مع الشاعر أنغام الغربة والبعد، وقد تثير فيه تلك الشعرية البارعة أشجانه الخاصة وتنقله إلى تجاربه الشخصية، وهنا يحدث ذلك التفاعل الضمني بين القارئ والنص وهو ما تشير إليه نظرية التلقي وتركز عليه.

ومن الأماكن التي أضفى عليها السياب الشعرية والفن " النهر"، يقول السياب في قصيدة "يا نهر":

يا نهر عاد إليك من أبد اللحود ومن خواء الهالكين

راعيك في الزمن البعيد، يسرح البصر الحزين

في ضفتيك ويسأل الأشجار عندك عن هواه

أوراقها سقطت وعادت ثم أذبلها الخريف

وتبدلت عشرين مرة.

هيهات يسمع، إذ توسوس في الدجى أصداء آه

بالأمس أطلقها لديك ترن في جرس الحفيف.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص317، 318.

كم قبلة عادت دوائر في مياهك مستسرة،

دنياه كانت أمس فيك، فهل تعود إلى الحياة؟[1].

إنه يشخص النهر ويؤنسنه ليخاطبه ويبث إليه لواعج نفسه قائلا بأن الذي كان يرعاك بناظريه منذ زمن بعيد قد عاد إليك حاملا بين ضلوعه أشجان الذكرى، وهاهو الآن يسرح البصر الحزين في ضفتيك يسائل الأشجار التي تسقيها عن هواه الغابر، لقد سقطت أوراق الشجر وأذبلها الخريف، وعادت فذبلت وتبدلت عشرين مرة، هيهات يسمع النهر إذ توسوس أصداء آه في الدجى، وكان يطلقها من كان يرعاك أمس فترن في جرس الحفيف، وكم قبلة عادت دوائر في مائك أيها النهر، ترى هل تعود حياة الأمس للذي عاد إليك يناجيك، ويواصل الشاعر وهو يبث نجواه إلى النهر ذاكرا جنياته وسفنه وأشرعة السفن وأغاني الملاحين وتراقص الأمواج وهوى الضفاف والبحار.... إلخ.

لم يصبح المخاطب نهرا ماء جاريا وإنما غدا دنيا من الرؤى والأحداث والصور والذكريات، ولا شك أن اللغة الشعرية هي التي أضفت عليه تلك الخصائص، فالمكان بهذه الصورة يصبح منطلقا لتجربة شعرية مغمورة بكل عناصر الجذب والإغراء الشعري.

وتعصف الشهوة بالشاعر لتلقيه خارج الزمن وخارج المكان هناك وهو في روما يعيش الذكريات والليالي الحمراء فتجن العروق ويلهث الدم متحرقا إلى جسم يتثاءب في خلده، يقول السياب:

يتثاءب جسمك في خلدي

فتجن عروق،

عريان تزلق في أبد

تنهيه الرعشة، فهي شروق

في ليل الشهوة. كل دمي

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص170.

يتحرق، يلهث، ينفجر،

ويقبل ثغرك ألف فم

في جسمي تنبتها سقر

وأحن، أتوق

وأحس عبيرك في نفسي

ينهد، يدندن كالجرس

ووليمة جسمك ياواها

ما أشهاها!![1].

إلى أن يقول:

أنا في روما أبكيها وأعيش بذكراها

ألأنك فيها أهواها؟[2]

في هذه الأسطر من النص يغيب الشاعر عن المكان وتنقله الشهوة العارمة إلى ذكرى بعيدة ومكان بعيد، فهو لا يذكر روما في النص إلا مرة واحدة، ولكن الحنين يزداد اشتعالا والشهوة استعارا في ارتدادات متعاقبة بين الشهوة والمسافات الزمنية والجغرافية، ولا يخفى على المتلقي العادي فعل البعد في زيادة لهيب الرغبة والشهوة:

يا فجر الصيف إذا بردا

يا دفء شتائي، يا قبلا أتمناها

أحيا منها، وأموت بها وأضم الأمس

أمس غد

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص149، 150.

[2] – نفسه، ص150.

وتعود اللحظة لي أبدا.

ما أنأى بيتك، ما أنأى عينك

بحار،

وجبال دم: زمن جمدا

ليعود مدى. وأجن، أثار[1].

لاشك أن المكان المشحون بالشعرية من مسافات وجبال وبيت قد أضفى على النص أجواء الحرقة والشهوة والرغبة والقبل الحارة، لأن القرب يقلل من لهيب الشوق والحنين لذلك فإن الشاعر اختار أن تكون المسافات البعيدة عاملا في تأجيج المشاعر.

ومن القصائد التي خرج بها الشاعر عن أجواء الوطن قصيدة " ربيع الجزائر"، يقول السياب في مطلعها:

سلاما بلاد اللظى والخراب

ومأوى اليتامى وأرض القبور،

أتى الغيث وانحل عقد السحاب

فروى ثرى جائعا للبذور

وذاب الجناح الحديد

على حمرة الفجر تغسل في كل ركن بقايا شهيد

وتبحث عن ظامئات الجذور

وما عاد صبحك نارا تقعقع غضبى وتزرع ليلا

وأشلاء قتلى[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص150.

[2] – نفسه، ص238.

على الرغم من أن الشاعر كان بعيدا عن أرض الجزائر إلا أنه تمكن من وصف أجوائها الثائرة فاللظى يستعر في كل بقعة منها، وقد سادها الدمار والخراب، وكثر فيها اليتامى الذين فقدوا العائل الوحيد، وانتشرت فيها القبور في كل مكان، وهو يأمل في مستقبل تزول منه آثار النكبات والمآسي ويصعد فيه هتاف الحرية، يقول السياب من نفس النص:

وأصبحت في هدأة تسمعين نافورة من هتاف

لديك يبشر أن الدجى قد تولى.

وأصبحت تستقبلين الصباح المطلا

بتكبيرة من ألوف المآذن كانت تخاف[1].

يمتلك السياب قدرة فائقة وهو يصف الأماكن والأشياء وله براعة في التلوين في هذا المجال، فهو يحشد الألفاظ الشعرية ويستنطق النهر وشباك الحبيبة، ويسدل على القرية والمدينة ستائر شعرية تجذب المتلقي وتشده، لذلك فإن آلية شعرية المكان لها تأثير بالغ على المتلقي، ومن ثمة اتخذها السياب ركيزة استراتيجية في البناء النصي لديه، فهو يحول المكان العادي إلى مكان غير عادي عن طريق الشعرية مما يجعل المكانية تثرى بإمكانيات ومعطيات خصبة، وهناك من جعل المكانية متصلة اتصالا مباشرا بالعمل الفني (تبين أن المكانية تذهب إلى أبعد من ذلك، وهي أكثر تحديدا، إنها تتصل بجوهر العمل الفني وأعني به الصورة الفنية)[2]، وفي نفس المعني يقول محمد صابر عبيد: (يفيد النص الشعري الحديث كثيرا من معطيات المكان وطاقاته الإيحائية في تأسيس النظام الحركي في النص، وهو يتوقف على حساسية اللغة الشعرية ونشاط المخيلة في خلق الفضاء الملائم لاستيعاب ووعي جدة المكان)[3].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص239.

[2] – غاستون باشلار: المرجع السابق، ص6.

[3] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص195.

4.1.القناع:

استخدم الشعراء المعاصرون تقنية القناع Le masque للتعبير عن تجاربهم المعاصرة، حيث يتقنع الشاعر بتجربة أو موقف أو رؤيا أو حدث في الماضي من أجل التعدد والابتعاد عن الأحادية الذاتية المفرطة، أو التعبير عن آرائه الاجتماعية أو السياسية من خلال القناع فيلجأ الشاعر إلى التخفي وراء شخصية تاريخية أو دينية أو أسطورية أو خرافية.

وقد نشأ القناع كوسيلة للثورة على الرومانسية وطابعها الذاتي لأن القناع يضفي على النص الشعري النبرة الموضوعية، وعدم السقوط في العواطف والمشاعر التلقائية والابتعاد عن البوح.

فالشاعر يستعيد شخصية تاريخية أو واقعية ليعبر من خلالها عن الواقع، ويقترب صوت الشاعر من صوت الشخصية القناع حتى لا نكاد نميز بينهما من جراء التفاعل الحادث بينهما ليصبح صوت القصيدة مركبا من صوت الشاعر وصوت تلك الشخصية المستعادة.

وقد شاعت تقنية القناع في الشعر الغربي حيث استخدمها الشاعر "بيتس أزرا باوند" و"إليوت" في قصيدته "الأرض الخراب" أو "الأرض اليباب"، واستلهمها الشعراء العرب، فظهر المصطلح بمعناه الفني في النقد في الستينات حيث تحدث عنه عبد الوهاب البياتي في كتابه "تجربتي الشعرية" مؤكدا أنه ملمح للقصيدة المعاصرة، فالقناع هو أحد مظاهر الحداثة، وهو وسيلة جديدة تحقق للقارئ فسحة جمالية بعيدا عن المباشرة والذاتية، فالقناع وسيط بين الشاعر والقارئ، وقد وظفه كثير من الشعراء العرب المحدثين كأدونيس وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف، ومحمود درويش وغيرهم، (إذا كان لا بد للقصيدة العربية الحداثية، وهي تتوغل في وهدة الذات وما فيها من ذعر وأمل، أن تبحث عن وسائل جديدة في الأداء الشعري، وتقنيات لم تدخل مختبر القصيدة بعد وربما كان

القناع أكثر هذه الوسائل والتقنيات فاعلية)[1]، ويظهر بصورة جلية في الحوار الداخلي أو المونولوج.

والسياب من أوائل الشعراء المعاصرين الذين وظفوا هذه التقنية الهامة في أشعارهم، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة " المسيح بعد الصلب" حيث يتقمص الشاعر شخصية المسيح عليه السلام مختفيا وراءها للتعبير عن معاناته الشخصية، يقول السياب:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني. وأنصت: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

مثل حبل يشد السفينة

وهي تهوى إلى القاع. كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى، في سماء الشتاء الحزينة

ثم تغفو، على ما تحس، المدينة[2].

فهذا المقطع الذي يشير إلى حادثة صلب المسيح– في المعتقد المسيحي– يتبنى فيه السياب صورة الحدث مختفيا وراء مجرياته الماضية ليعبر عن تجربة المعاناة والمرض والاضطهاد الذي يعانيه في الحاضر، فإعادة الماضي في ثوب الحاضر هي تقنية تماثل وتشارك يبدعها الشاعر، وإبداعها يتطلب خبرة وثقافة بالتاريخ وبأحداث

[1] – علي جعفر العلاق: المرجع السابق، ص105.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص457، 458.

الماضي بما فيه من مواقف وشخصيات تراثية بارزة أو أساطير وغير ذلك مما يصلح أن يستخدم كقناع للتعبير عما يريد الشاعر كتمانه وعدم البوح به.

فحادثة الصلب والفداء حادثة مؤلمة تثير إحساس المسيحي، وهي معتقد راسخ في وجدانه تستدر دمعه وتعتصر مشاعره الروحية الدينية، لذلك فإن السياب لما اتخذها نصا خلفيا، فإنه كان يدرك مدى تأثير هذا النص في الوجدان الإنساني وخاصة المسيحي، ولاشك أن الناقد إيليا الحاوي كان يتحامل على السياب في كل ما كتب إلا حين وصل إلى نقد هذا النص فإنه لم يجرؤ على الاستمرار في نقده للسياب بشكل لاذع حيث عطفته عاطفة المعتقد المسيحي.

إن آلية القناع في هذا النص هي آلية استراتيجية بنى عليها الشاعر نصه، وهي استراتيجية ناجحة تستقطب جمهورا عريضا، فالحس الإنساني المرهف لا يحتمل مشاهدة مثل هذه الصورة المعبرة عن العنف والبربرية القاسية، فالسياب حين وضع المتلقي أمام هذا المشهد الدرامي كان يدرك مسبقا أنه مثير لوجدانه وإحساسه، ولا شك أن المتلقي الخبير يستنبط من وراء الحدث ومن خلال القرائن أن السياب يعني نفسه وهو يتحدث بلسان المسيح عليه السلام من وراء الستار.

أما في قصيدة "قالوا لأيوب" فإن السياب يجد في قصة النبي أيوب عليه السلام مندوحة للتعبير عن مرضه الذي هد أوصاله وقد قضى مريضا بعد معاناة طويلة، فحادثة مرض أيوب – كما ترويها الكتب المقدسة – حادثة مؤلمة هي الأخرى، لذلك فإن السياب في النص التالي كان يعبر بصوت أيوب عليه السلام، يقول السياب:

قالوا لأيوب: "جفاك الإله!"

فقال: "لا يجفو

من شد بالإيمان، لا قبضتاه

ترخى ولا أجفانه تغفو"

قالوا له: "والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبته؟ "[1].

إلى أن يقول:

سيهزم الداء: غدا أغفو

ثم تفيق العين من غفوه

فأسحب الساق إلى خلوه

أسأل الله فيها أن يعفو

عكازتي في الماء أرميها

وأطرق الباب على أهل

إن فتحوا الباب فيا ويلي

من صرخة، من فرحة مست حوافيها

دوامة الحزن .. وأأيوب ذاك؟

أم أن أمنية

يقذفها قلبي، فألفيها

ماثلة في ناظري حيه؟

غيلان، يا غيلان، عانق أباك![2].

إن مرض أيوب سواء في المعتقد الإسلامي أو المسيحي معروف لدى الخاص والعام، لذلك فإن السياب لما وظف هذه الشخصية الدينية مع شيوع الحدث في أوساط شعبية عريضة، يدرك أنه يبني جسرا بينه وبين المتلقي، لذلك فإن الشاعر يختار الآليات

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص296.

[2] – نفسه، ص297.

الشعرية لبناء استراتيجية فنية تجلب جمهورا واسعا لقراءة شعره والتعاطف مع رؤاه وصوره الفنية.

إن التأثير الديني باسترجاع الصورة الدرامية يحرك وجدان المتلقي لأن الصورة مشكلة مسبقا في وجدان وثقافة المجتمع الدينية والتراثية، ولم يبق للشاعر إلا استحضارها وإعادتها في صورة شعرية مؤثرة عن طريق الوصف والمونولوج والصراع، وقد باح الشاعر بأسلوب مباشر بأنه يتمثل بقصة أيوب، فهو الذي مرضت ساقه ومشى على العكاز أثناء مرضه، ففي آخر المقطع يتضح أو ينكشف القناع تماما، وكانت خرجة مقصودة من الشاعر لكي يعدل المتلقي عن قصة أيوب عليه السلام ويستحضر قصة الشاعر التي هي النص المقصود.

أما قصيدة "تموز جيكور" فقد تقنع فيها الشاعر بأدونيس الإغريقي، يقول في مطلعها:

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي،

ودمي يتدفق، ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا[1].

فالقناع في هذا المقطع هو أن الشاعر تقمص أسطورة أدونيس الذي أحب عشتار التي أصبحت أفروديت فيما بعد، وقد سال دمه بعد أن جرحه خنزير برى جرحا بالغا، فكانت عشتار تضمد الجرح بعطرها ولكن طغى النزيف فمات أدونيس، ثم بعث حيا إكراما لحب عشتار، وقد نبتت أزهار شقائق النعمان بلون دم أدونيس وبرائحة عطر

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص410.

عشتار، فالسياب يستحضر هذه الأسطورة، وهو الشاعر المحب الذي لم ينل شيئا من حبه، إنه قتيل كأدونيس، لم يحظ بقبلة من حبيبته، يقول الشاعر:

لو أنهض، لو أحيا!

لو أسقى! آه لو أسقى!

لو أن عروقي أعناب!

وتقبل ثغري عشتار،

فكأن على فمها ظلمة

تنثال علي وتنطبق

فيموت بعيني الألق

أنا والعتمة [1].

ويعود في قصيدة " العودة إلى جيكور" إلى سيرة المسيح عليه السلام، يقول السياب:

على جواد الحلم الأشهب

أسريت عبر التلال

أهرب منها، من ذراها الطوال،

من سوقها المكتظ بالبائعين

من صبحها المتعب

من ليلها النابح والعابرين،

من نورها الغيهب،

من ربها المغسول بالخمر،

من عارها المخبوء بالزهر،

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص411.

من موتها الساري على النهر

يمشي على أمواجه الغافية

أواه لو يستيقظ الماء فيه،

لو كانت العذراء من وارديه[1].

إنه لا أحد مشى على الماء إلا يسوع المسيح عليه السلام كما هو وارد في الإنجيل (وفي الربع الأخير من الليل جاء يسوع إلى التلاميذ ماشيا على ماء البحيرة. فلما رآه التلاميذ ماشيا على الماء اضطربوا قائلين:" إنه شبح!" ومن خوفهم صرخوا ...)[2].

ويتجلى هدفه من استحضار قصة المسيح هذه في المقطع الثاني من القصيدة يقول السياب:

على جواد الحلم الأشهب وتحت شمس المشرق الأخضر

في صيف جيكور السخي الثري

أسريت أطوي دربي النائي

بين الندى والزهر والماء

أبحث في الآفاق عن كوكب

عن مولد للروح تحت السماء

عن منبع يروي لهيب الظماء

عن منزل للسائح المتعب[3].

فالقناع هنا واضح إنه يتمثل المسيح في مسيرته، فالكوكب البازغ عرف منه المجوس أن المخلص يسوع قد ولد (وبعدما ولد يسوع في بيت لحم الواقعة في منطقة

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص420، 421.

[2] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: المصدر السابق، إنجيل متى: 14: (25–26)، ص1920.

[3] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص421، 422.

اليهودية على عهد الملك هيرودس، جاء إلى أورشليم بعض المجوس القادمين من الشرق، يسألون: أين هو المولود ملك اليهود؟ فقد رأينا نجمه طالعا في الشرق، فجئنا لنسجد له)[1].

ويستمر السياب في سرد قصة المسيح، يقول في المقطع الرابع:

من الذي يحمل عبء الصليب

في ذلك الليل الطويل الرهيب؟

من الذي يبكي ومن يستجيب

للجائع العاري؟

من ينزل المصلوب على لوحه؟

من يطرد العقبان عن جرحه؟

من يرفع الظلماء عن صبحه؟

ويبدل الأشواك بالغار؟[2]

إنه يصف مشهد الصلب، وقد حمل المسيح صليبه الثقيل بنفسه وهو في طريقه إلى الصلب هذا الطريق الذي يسميه المسيحيون " درب الآلام " وهم يحتفلون بتلك الذكرى في كل عام، وقد اكفهر الجو وغابت الشمس أثناء الصلب وصار الناس وكأنهم في ليل، بعد أن وضعوا على رأسه إكليلا من الشوك، وكتبوا فوق رأسه على الصليب "هذا ملك اليهود".

إن السياب يكتب الحادثة شعرا ويضمن القصيدة سيرته الذاتية، وهذه المزاوجة يبدو من خلالها التقنع بشكل واضح، ولعل المقطع الخامس يوضح ذلك أكثر، يقول السياب:

نزع ولا موت،

---

[1] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: المصدر السابق، إنجيل متى: 2: (1–2)، ص1867.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص423.

نطق ولا صوت،

طلق ولا ميلاد،

من يصلب الشاعر في بغداد؟

من يشتري كفيه أو مقلتيه؟

من يجعل الإكليل شوكا عليه؟

جيكور يا جيكور

شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي[1].

وهو في نفس القصيدة يتمثل بحادثة اختفاء الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في غار حراء وقد بنت العنكبوت بيتها على فوهته فبدا الغار مهجورا، يقول السياب في المقطع السادس:

هذا حرائي حاكت العنكبوت

خيطا إلى بابه

يهدي إلى الناس إني أموت[2].

إن السياب حين يتلبس شخصية المسيح عليه السلام أو شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم إنما يحكي عن معاناته التي تشبه معاناة الأنبياء، فهذا القناع يزيح الذاتية عن النص ويضفي عليه طابع الموضوعية، لذلك فإن هذه الآلية قد استخدمها الشاعر

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص424.

[2] – نفسه، ص425.

لتكون بنية استراتيجية يمرر بها ما يصبو إلى تبليغه لقرائه، فالمتلقي وهو يستعيد أحداث الماضي بتقنية فنية معينة يزداد انجذابا نحو القصيدة أو النص الفني الذي يتوخى منه الشاعر أن يكون مؤثرا في الجمهور.

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرح من ورائك بالعواصف والرعود.

هو لن يعود،

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار.

هو لن يعود،

رحل النهار

فارتحلي، هو لن يعود[1].

إنه يخاطب حبيبة بطريقة غير مباشرة لم يستعمل فيها "الأنا" أو الذاتية وهو يسرد لها قصته معها وقد انتهت فصولها، فهو لن يعود إليها ولن يتصل بها مرة أخرى، ولكنه لم يستعمل هذا الخطاب المباشر إنما كان القناع وسيلته في إيصال الخبر إليها، فالسندباد الشاعر لن يعود وقد أسرته آلهة البحار فلا جدوى إذا من الانتظار (وبذلك يصبح القناع محاولة شجاعة يبتعد الشاعر فيها عن ذاته، ليمنح قصيدته طابعا لا شخصيا أو يعبر عن الموضوع الشعري بطريقة موضوعية لا أثر لنبرة الذات فيها)[2]، وبذلك تبتعد القصيدة عن الإفضاء الذاتي الخارج عند الموضوعية.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص229.

[2] – على جعفر العلاق: المرجع السابق، ص123.

والمطلع على شعر السياب يجده مكثفا بهذه التقنية الحداثية، والنماذج الشعرية السابقة إن هي إلا عينات قليلة مما ورد في شعره، ولن يخفى على المتلقي مدى براعة الشاعر في تخير الأقنعة التي كان ينتقيها ويوظفها بشكل يضفي على القصيدة جمالية خاصة (ذلك لأن القناع يوفر للقارئ فسحة جمالية يمكن له من خلالها أن يرى العمل الشعري دون ضغوط عاطفية أو ذاتية يسلطها كاتب القصيدة على القارئ)[1]، وبذلك فإن القصيدة أصبحت تشكل عالما مستقلا عن الشاعر مجردة من التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يتصف بها الشعر الذاتي الغنائي[2].

وقد تميز السياب عن باقي الشعراء العرب الحداثيين في استخدام تقنية القناع من حيث الغزارة والتنوع، وهذا الاستخدام للقناع بهذه الكيفية يعد تحديا شعريا ربما لم يرق إليه شاعر غيره ولا شك أن السياب من وراء هذا كله كان يؤسس لاستراتيجية شعرية مميزة، وقد شكلت هذه التقنية الجديدة دعامة أساسية وركيزة هامة في شعره رفعت مستوى القصيدة لديه إلى مستوى مرموق.

5.1.الغموض:

يعد الغموض خاصية حداثية، حيث يلجأ الشاعر المعاصر إلى الإغراب وتمويه المعنى، وهذا اللجوء إلى التعبير الغامض ينطلق من ذات الشاعر المسكونة بالقلق والحيرة، فالخوض في متاهات المجهول تتولد عنه أفكار غامضة نجمت عبر الخطف والسرعة، فالسياب في مطلع قصيدته "أنشودة المطر" مثلا كان غامضا، وكان تعبيره فيها قاتما إلا من وميض خافت:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[3].

---

[1] – على جعفر العلاق: المرجع السابق، ص105.

[2] – نفسه، ص107، نقلا عن عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص35.

[3] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص474.

لذلك راح النقاد والقراء يؤولون المطلع تأويلات شتى– كما سلف في بداية البحث– وهذا الغموض في المطلع أمر طبيعي لأن الشاعر يكون في بداية الكشف الشعري – حيث يغيب التركيز الواعي – في حالة تشبه الفناء عن الواقع (إن غموض مطلع القصيدة متأت من طبيعته، فهو أولا: بداية العلاقة بين الشاعر واللغة، وهو ثانيا: قمة التجربة الوجدانية، وهو ثالثا: انفجار ضد إرادة الشاعر، يندلع من أعماقه حاملا ركامات من المشاعر والهواجس والأفكار والرؤى والخيالات، تحاول كلها أن تتجسد في اللغة باللغة، وهو إلى ذلك وليد لحظة المابين، ما بين الوعي واللاوعي، ما بين الصحوة والحلم، ما بين يقظة الروح وحرارة الوجدان، هذه كلها تجعل مطلع القصيدة مجللا بالغموض، عصيا على الفهم...)[1]، ويلجأ السياب في تجاربه الحداثية إلى الإبهام والتعمية، وهو في ذلك متأثر بشعراء الغرب الغامضين مثل بول فاليري، وأرتور رامبو، ومالارمي، وإليوت وغيرهم، فهو في قصيدة " أسير القراصنة" يغرق في الغموض، والضبابية يقول السياب في مطلعها:

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت لا حب ولا دار،

يسلمك المشرق

إلى مغيب ماتت النار

في ظله... والدرب دوار

أبوابه صامتة تغلق![2].

فهي بداية لا يكاد المتلقي يقبض على خيط للمعنى فيها لأن الشاعر يلقي بنفسه في خضم التجربة في متاهات تغيب فيها الرؤية سابحا في تيارات اللامعنى، ثم شيئا

[1] – عبد الله العشي: المرجع السابق، ص37.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص668.

فشيئا يتقنص في ذلك التيه بعض الرؤى الهاربة الآبدة في صحارى الظلمة والديناميس فيصوغ منها شعرا يجده المتلقي الذي لا يملك تجربة الشاعر ضربا من الهرطقة أو الوساوس أو تعابير بعيدة عن دنيا الناس، ولكن المتلقي الخبير يستطيع التفرقة بين الغموض الذي هو ظاهرة إيجابية في الشعر الجديد وبين الغموض الذي هو مجرد ألاعيب خارجية شكلية لا علاقة له بالنص الإبداعي، فالغموض المشروع هو الذي يضفي على النص جمالا ويسمه بالإثارة مما يجعل المتلقي متحفزا للكشف والبحث والتذوق (إن النفاذ إلى ما وراء الواقع يجعل من الشعر كونا غريبا وظاهرة الغموض هي ظاهرة لا تحل بالعمل الأدبي حتى وإن كانت تقطع همزة الوصل، بين القارئ والنص، والمتلقي الفطن والواعي يرى في هذا العنصر القار جمالا يثيره ويستثيره، بل يزرع فيه تلك الرغبة الإبداعية، التي تدفعه إلى التوغل في سراديب النص الإبداعي، فيستحضر جل أدواته النقدية ليخوض مغامرة الكتابة الجديدة ويعيش حرارة الكشف كالتي عاشها الشاعر لحظة التوهج والكتابة الأولى)[1].

ويختلف أصحاب نظرية جمالية التلقي عن أصحاب المذهب الرمزي الذين يوغلون في الغموض إلى درجة الإبهام المطلق، فالقارئ في نظرية الاستقبال يستطيع بتفاعله مع النص أن يصل إلى أبعاد فنية معينة لأن المبدع يترك للقارئ مجالا للفهم والإدراك، فالغموض عند رواد جمالية التلقي يقترب من مفهومه لدى عبد القاهر الجرجاني، فالنص باشتماله على فراغات أو فجوات يشكل للقارئ غموضا ما، وهو من مقومات العمل الأدبي الناجح، ويفتح للقارئ مجالا لمحاولة الكشف والفهم، ومن ثمة تحقيق المتعة الجمالية حيث يصبح القارئ ذاته منتجا للنص[2]، غير أن قارئ السياب فضلا عن النص السابق يجد في شعره نصوصا أخرى تتسم بالتعميم والتعقيد، يقول السياب في قصيدة: "في غابة الظلام":

عيناي تخرقان غابة الظلام

---

[1] – بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، المرجع السابق، ص34.

[2] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص23، 24.

بجمرتيهما اللتين منهما سقر،

ويفتح السهر

مغالق الغيوب لي.. فلا أنام

وأسير الأرض إلى قرارها السحيق

ألم في قبورها العظام[1].

إن هذه الأسطر تجعل المتلقي يقف حيالها في حيرة وتلبك، فهو لا يرى ولو بصيصا ضئيلا ينفذ منه إلى عالم الشاعر ومن ثمة فإن عملية استذهان الغموض- وهي الوسيلة لقراءة الشعر عند أصحاب نظرية التلقي- لا تتحقق نظرا لتعقيد النص السابق وغموضه القاتم.

والنص السابق مجرد من "بقع الإبهام" أو فراغات الغموض"، بتعبير "إنجاردن" لأن النص يشكل من بدايته إلى نهايته مساحة غامضة، وليس غموضا يتجلى في بقع أو فراغات معينة في النص.

أما إذا كان النص واضح المعنى فقد لا يحظى باهتمام أصحاب النظرية بعيدا عن مجال التجربة الشعرية (التجربة تكون قابلة للإبداع الشعري مادامت في حالة غموض، وأما إذا تحولت إلى أفكار تفهم ومعان تتضح، فإنها تكون قد نزحت عن الحالة الشعرية وسقطت إلى الحالة النثرية)[2]، وقريب من هذا ما ذهب إليه أدونيس في كونه ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا فهو ضد الغموض والإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا [3].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص704.

[2] – ايليا الحاوي: المرجع السابق، ص118.

[3] – بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، المرجع السابق، ص27، نقلا عن أدونيس، خواطر عن تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص197.

والسياب على الرغم من أنه زج بكثير من قصائده في دهاليز العتمة والغموض إلا أنه أنشأ قصائد أخرى خليلية أو حرة كانت نموذجا في التقليد والنثرية والوضوح، كما يقول في قصيدة " ليلى":

ليلى منـاد دعـا ليـلى فخف لـه نشوان في جنبات القلب عربيد
كسا النـداء اسمها سحـرا وحببه حتى كأن اسمها البشرى أو العيد
هل المنـادون أهلـوها وإخوتهـا أم المنـادون عشـاق معـاميـد
إن يشركوني في ليلى فلا رجعت جبـال نجد لهم صوتا ولا البيد[1]

فهذه الأبيات تعيد لنا صوت كثير عزة وقيس بن الملوح من الشعراء الإسلاميين الأوائل على الرغم من أنها قيلت في أخريات حياته، فالسياب بقدر ما كان يجنح للمعاصر بقدر ما كان يميل أيضا للتراث يأخذ منه ويغترف من معينه حتى لكأنه واحد من أولئك الشعراء الذين عاشوا خلف ستار الحضارة، وهذه النزعة التراثية تستقطب جل شعره حين كان رومانسيا مقلدا لشعراء الرومانسية.

ومن القصائد التي اتسمت بالإغراب والغموض قصيدة " متى نلتقي"، يقول السياب:

ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينه،
فلاحت لنا، من ظلام، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟
ألا تتحجر منا العيون
إذا لاح في الليل ظل البيوت هزيلا كما ينسج العنكبوت

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص722.

ألا تتحجر منا العيون

ويلمع فيها بريق الجنون[1].

إن المتلقي يقف أمام هذا النص الغامض لا يدري كيف يبدأ التأويل للبحث عن المعنى إذ كأنه أمام نص لأرتور رامبو أو بول فاليري أومالارمي أو أي شاعر غربي رمزي أو سريالي يغيب فيه الوعي تماما وكأنه تداعيات حرة تتساقط من مخزون ذاكرة منسي أو من خيالات حلم لا يفسر، ولكن السياب لم ينهج في كل شعره الجديد هذا النهج، بل هناك قصائد حرة يعبر فيها بشفافية، من ذلك قصيدته "جيكور وأشجار المدينة"، يقول السياب:

أشجارها دائمة الخضرة

كأنها أعمدة من رخام

لا عري يعروها ولا صفرة،

وليلها لا ينام

يطلع من أقداحه فجره.

لكن في جيكور

للصيف ألوانا كما للشتاء،

وتغرب الشمس كأن السماء

حقل يمص الماء،

أزهاره السكرى غناء الطيور[2].

تغنى السياب بجيكور القرية التي ولد فيها حتى أصبحت تمثل رمزا ابتكاريا في شعره، ولم يستطع إذا تحدث عن جيكور أن يخفي مشاعر الارتباط بكل جزء فيها، فما أن

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص682.

[2] – نفسه، ص633.

يتحدث عنها حتى تسيل مشاعره سهوا رهوا- كما يقال – ولعل شدة ارتباطه بأشيائها جعلته كالشاعر القديم الحسي الذي يصدر عن بيئة حقيقية وعن واقع ملموس ما أن يحلق في أجواء الخيال حتى يعود كالطائر الأليف الذي لا يطيق الهجرة والابتعاد عن وكره المعهود، فهو يذكر أشجارها الدائمة الخضرة ويذكر ليلها وأيام الصيف فيها ويذكر الشمس والسماء والحقل والماء والطير والأزاهير، فهو مدله ولهان بمفاتن قريته يستعيد ملامح الطفولة والبراءة فيها، فهذه القصيدة تغدو حلما كما يقول "يونغ"، تقدم فيها الخيال عن الواقع فعراها غموض شفاف ممزوج بالرومانسية.

فإذا كان السياب يسعى إلى الغموض سعيا مقصودا فإنه يريد من وراء ذلك أن يبني استراتيجية يقيم عليها هرم شعره، ولكن المفارقة تكمن في كونه يعشق التراث فيصير تقليديا خالصا ويباين التراث إلى درجة الإغراق والذوبان في طقوس الحداثة، وهذه الميزة قد لا نجدها في شاعر حداثي آخر، فالرعيل الأول من شعراء المعاصر كالبياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم من شعراء الحداثة ساروا جميعا على درب المعاصر وربما لم يفكروا إطلاقا في نظم الشعر على سنة القدماء، أما السياب فقد كانت له علاقة حميمية مع التراث وكان يحن إليه ويصبو إلى الكتابة فيه على الرغم من أنه الرائد الأول في شعر الحداثة، وإذا كان الغموض يلازم الشعر وشعر الحداثة خاصة فإنه بالضرورة يمثل آلية استراتيجية حداثية لا غنى عنها.

6.1.الموسيقا الخارجية والإيقاع الداخلي:

1.6.1.الموسيقا الخارجية:

أ.الأوزان: يختلف الدارسون في تحديد الفرق بين الموسيقا والإيقاع، وهناك من يجعلهما شيئا واحدا، ويمكن الاصطلاح في البحث على أن المقصود بالموسيقا هو التشكيل الخارجي للقصيدة وفق وزن وقافية معينين، أما الإيقاع فهو ذلك التناغم الداخلي الحاصل من النبر أو الصوت الداخلي للنص الناجم عن الحالة النفسية والشعورية وحتى الحالة الفيزيولوجية للشاعر التي تطابق تناغم الحروف والكلمات وتنسجم مع الوحدة الموسيقية العامة.

والظاهرة الموسيقية من أهم اهتمامات النقاد في دراساتهم باعتبارها أكثر الظواهر الفنية بروزا وارتباطا بحركة التجديد في الشعر، إلا أن التطورات السابقة للشعر كانت لا تصيب منه إلا الجانب المضموني أو المحتوى ولم تظهر حركة تجديدية عبر تاريخ الشعر العربي الطويل تمس بنيته العامة مثلما حدث ذلك لدى رواد الشعر الحر، ولم يظهر أيضا في تاريخ النقد العربي أن تعرضت موسيقا الشعر إلى هزات نقدية عنيفة زلزلت أركانه من أساساتها أو إلى مجرد التشكيك في الهيكل الموسيقي كما حدث في الكتابات النقدية المعاصرة[1]، فالتغيرات في الشكل منذ العهد العباسي والعهد الأندلسي في الموشحات وكذلك التغيرات التي أحدثها شعراء المهجر في الشكل وفي الشعر المرسل كانت محاولات سطحية وليست جوهرية، إلى أن جاء التغيير الشامل في القرن العشرين حيث تعرض الشعر العربي إلى أعنف هزة في تاريخه مست أركانه الأساسية وكان بدر شاكر السياب من رواد هذا التغيير، فانعطف الشعر إلى مسارات أخرى جديدة (فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت)[2].

وقد راوح السياب في شعره بين القصائد العمودية وشعر التفعيلة وظل في علاقة حميمة مع التراث فكان ينظم كثيرا من قصائده على طريقة القدماء وقد قام صلاح فضل في دراسة له بتصنيف لقصائده، فحددها بـ 202 قصيدة، منها 83 قصيدة عمودية أي بنسبة 41% *.

ولكن يبقى الوزن سواء في الأشكال التقليدية أو الحداثية من وجهة نظر معظم اللغويين والنقاد هو المقوم الأساسي للشعر (والوزن يلازم الخطاب الشعري، وهو جزء من

---

[1] – عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص136.

[2] – عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص65.

* – صلاح فضل: المرجع السابق، ص64.

القصيدة لا ينفصل عنها، لأنه ينشأ في داخلها، مراوحا بين الحركات والسكنات، ولا ينفصل عن سياق المعنى، فيرتبط به وتضبطه قواعد معهودة)[1].

ولم يتخلص السياب في مرحلة كتابته للشعر الحداثي من استخدام الوسائل والأدوات الفنية التقليدية، إلا أن قصيدته الأولى "هل كان حبا"، قد جدد فيها من حيث الشكل إذ اعتمد فيها على تفعيلة واحدة وهي "فاعلاتن" من بحر الرمل وتنوع فيها الروي، إلا أن بعض النقاد رأى بأنها أقرب إلى فن الموشحات منها إلى الشعر الحر، يقول السياب فيها:

هل تسمين الذي ألقى هياما؟

أم جنونا بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى، إذا حان التلاقي

بين عينينا، فأطرقت، فرارا باشتياق

عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟

جئتها مستسقيا إلا أواما؟ [2].

فعلا فإن هذا المقطع الأول يشبه إلى حد بعيد فن الموشحات ويتطابق مع مواصفاته الفنية، فالنبرة الإيقاعية الخارجية تلازم هذه القصيدة في جميع مقاطعها بينما جاء الشعر الحر لكسر النمطية الموسيقية والقيود العروضية (كم كان الشعراء يضيقون ذرعا بالقيود العروضية بحيث ثاروا عليها وكسروها لهذا تبدو حركة الشعر الحر حركة إيقاعية قبل أي أمر آخر)[3].

---

[1] – محمد خان: بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى" مجلة السيمياء والنص الأدبي، المرجع السابق، ص172.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص101.

[3] – شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص38.

ويرى سامي سويدان أن بداية السياب الحقيقية في كتابة الشعر الحر تبدأ من قصيدة " في السوق القديم" وقد نظمها سنة 1948، يقول السياب فيها:

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم

الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين[1].

على الرغم من التقسيم الجديد لشكل النص بتوزيع تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن" حسب الدفقات الشعورية، وعلى الرغم أيضا من إدخال الزحافات كالإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، حيث تصبح القصيدة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع مثل "مستفعلن"، وقد جاء ذلك في كل الأسطر الشعرية السابقة، إلا أن القصيدة لا تزال مثقلة بقيود الشعر التقليدي، وهي لا تعدو أن تكون مثل القصيدة السابقة "هل كان حبا" في كونها تميل إلى شعر الموشحات خلافا لما ذكره سامي سويدان.

وقد نوع الشاعر في وزن القصيدة الواحدة فنظم كل مقطع على تفعيله تختلف عن تفعيلة المقاطع الأخرى، وكان السياب سباقا في هذا المجال، ومن ذلك قصيدة "رؤيا في عام 1956" [2].

حيث اختار لها الشاعر تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن" ولكنه يغير التفعيلة في المقطع الموالي لينتقل إلى بحر السريع فيختار تفعيلتيه "مستفعلن" و"فعلن" ثم يعود إلى بحر الرمل، وينظم المقطع الأخير على بحر الرجز.

وهذه تقنية قد تكون مقبولة لدى كثير من النقاد إلا أن بعض القصائد يخلط السياب فيها في وضع التفعيلات ومن ذلك قصيدة " جيكور والمدينة"، يقول السياب:

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص21.

[2] – نفسه، ص429.

رحًى من لظى مرَّ دربي عليها،

وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة،

شرايين في كل دار وسجن ومقهى

وسجن وبار وفي كل ملهى

وفي كل المستشفيات للمجانين...

في كل مبغى لعشتار

يطلعن أزهارهن الهجينة:

مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار[1].

في الأسطر الشعرية الخمسة الأولى يكرر الشاعر وزنة " فعولن" وهي من بحر المتقارب، ولكن في السطر السادس يأتي الوزن من بحر المجتث وهو "مستفعلن/فاعلاتن"، وفي السطر السابع تأتي تفعيلتان منه على المجتث "مستفعلن/فاعلاتن"، والتفعيلة الأخيرة من بحر المتقارب" فعولن" وفي السطر الثامن يعود إلى تفعيلة المتقارب، ثم تتداخل التفعيلات في الأسطر الأخرى.

إلا أن هذا الفعل أوهذه التقنية قد يعد عند بعض النقاد ميزة حداثية وهم النقاد الذين يدعون إلى التحرر التام من الوزن والقافية والإنشاء على الإيقاع الداخلي والنبر.

وإذا كان السياب لم يصل إلى التجديد التام منذ البداية إلا أنه في مراحل أخرى استطاع أن يحقق نماذج متقدمة في التطور الشعري، وكان يختار أشعاره الحرة من بحور صافية وممزوجة على الرغم من أن الشعر الحر يشترط فيه أن يكون من البحور الصافية فقوله مثلا:

على جواد الحلم الأشهب

وتحت شمس المشرق الأخضر

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص416، 417.

في صيف جيكور السخي الثري

أسريت أطوي دربي النائي

بين الندى والزهر والماء

أبحث في الآفاق عن كوكب

عن مولد للروح تحت السماء

عن منبع يروي لهيب الظماء

عن منزل للسائح المتعب[1].

فهذا المقطع من بحر البسيط وهو من البحور الممزوجة، وقد نوع في الروي لكسر الرتابة في الموسيقا فحسب، فإذا أضيف إلى ذلك النبرة الخطابية في المقطع يدرك المتلقي مباشرة أن السياب لا يزال مثقلا بقيود ماضيه الشعري، ويذكرنا المقطع أيضا بالبدايات الأولى على الرغم من أن هناك فاصلا زمنيا بعيدا بين المقطع السابق والمقطع التالي:

حسناء.. يا ظل الربيع، مللت أشباح الشتاء

سودا تطل من النوافذ كلما عبس المساء

حسناء.. ما جدوى شبابي إن تقضى بالشقاء

عيناك.. يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاء...

لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاء

زرقاء ساجية.. وأن النور من صنع النساء

هي نظرة من مقلتيك، وبسمة تعد اللقاء

ويضيء يومي عن غدي، وتفر أشباح الشتاء[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص421، 422.

[2] – نفسه، ص63، 64.

فهذا المقطع الأخير من بحر الكامل ووزنته " متفاعلن"، وموسيقا هذا البحر ذات نغم هادئ ممتد ملائم للتأمل والاستغراق في نشوة الحب والهيام، وربما كان السياب في غمرة الرومانسية الحالمة، وهذا الإحساس المتجذر في أعماق نفسه ظل يرافقه في مراحل تالية طويلة من مراحل شعره، والمتأمل للمقطع قبل الأخير يدرك آثار وملامح الرومانسية فيه إلا أنه يتميز عن هذا الأخير في كونه أعمق حسا ورؤية، فهو يمثل مرحلة أخرى كان للشاعر فيها جولات في الشعر الحداثي، ومع ذلك فإن التشابه لا يخفى عن المتلقي من حيث اختيار البحر، فكلاهما من البحور الطويلة، فالإحساس الرومانسي في المقطع الأخير والرؤيا الفلسفية الفنية في المقطع الأول تتلاءمان مع هذا النوع من البحور "البسيط والكامل"، ولا يبرح السياب النظم على هذه البحور الطويلة، يقول الشاعر:

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا؟

ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات.

يا رب أرجع على أيوب ما كانا:

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات

وزوجة تتمرى وهي تبتسم

أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا:

لعله رجعا

مشاءة دون عكاز به القدم![1].

ورد هذا المقطع على بحر البسيط أيضا إلا أن تفعيلاته لم تكن مرتبة حسب سياق البحر ولكنها موزعة بصورة غير منتظمة، والمقصود من هذه الإثباتات ليس شرح النصوص في ذاتها وإنما الإشارة إلى الموسيقا المختارة الملائمة للسياق ولحالة الشاعر النفسية، ففي هذا المقطع الأخير المتحرر إلى حد ما من قيود العروض إلا أن وضعية

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص257، 258.

الشاعر النفسية وهو في معاناة مرضية أملت عليه استخدام هذا البحر الطويل الملائم لإصدار الأنات وصوت الوجع الممتد.

ويبقى الشاعر في علاقة وطيدة حميمية مع أوزان الخليل حتى قبيل موته وقد خاض في كل منعطفات الشعر المعاصر، يقول السياب:

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا:

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

أو ينشرن في بويب الجناحين: كزهر يفتح الأفوافا.

هاهنا، عند الضحى، كان اللقاء

وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا

وتسفح الضياء[1].

يلاحظ القارئ في هذا المقطع أن الشاعر يستخدم تفعيلتي الخفيف" فاعلاتن، مستفعلن" ويوزعهما حسب الدفقات الشعورية الملائمة فتارة يمتد به النفس وتارة يقصر، وهذا الحس المراوح بين البسط والقبض يتجلى في تموجات السطر الموسيقية، ومن ثمة فإن هناك تلاؤما بين الوزن وخلجات النفس الداخلية (وكلما كان الانسجام قويا بين الدلالة والوزن كان الالتحام أقوى بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي، وتزداد بذلك أهمية الوزن وتكون الأهمية أكثر عندما يصبح الوزن عنصرا دلاليا في النص، أي أنه يعمق البنية الدلالية ويصبح متداخلا في صلب طبيعة النسيج اللغوي والنظام البنائي للنص)[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص656.

[2] – محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص122.

والسياب في كتابته للشعر ركز على آلية الإيقاع الموسيقي كآلية استراتيجية لشعره، وقد أدت هذه الآلية دورها في تعزيز قيمه الشعرية، فخاطب بهذه الآلية نوعين من الجمهور، جمهورا محافظا لا يزال يتمسك بالقواعد التي سنها القدماء وذلك في أشعاره التقليدية أو حتى في أشعاره الحداثية حين كان يبث فيها أنغام الماضي والخطاب بآلية الموسيقا يشد انتباه القارئ (إن اللغة الموسيقية إذا لم تحمل رسالة فالمتلقي لن يقبل عليها، أما إذا كانت تحمل رسالة فالمتلقي بالقطع سيفهم هذه الرسالة)[1]، ولا شك أيضا أن السياب كان يختار لذيذ الوزن النابعة موسيقاه من صميم وجدانه، وهو في ذلك صادق الحس والشعور حين يعبر في شعره حتى أن المتلقي يدرك بسهولة ذلك التوافق الكلي بين تخير الأوزان والصوت العاطفي للشاعر (وإنما قلنا عن تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصفاء تركيبه واعتدال نظومه)[2].

ب.القافية/ الوقفة: بنى القدماء موسيقا الشعر على الوزن والقافية ويتردد ذلك في كتب التراث كثيرا، لذلك فإن للقافية دورا في الأداء الموسيقي وفي تشكيل المعنى، ومن دونها لا يستقيم اتساق القصيدة (وتعد القافية إحدى الركائز الأساسية التي تشكل رابطا صميميا بين الإيقاع والدلالة في النص الشعري، فهي في ختام البيت أو السطر أو الجملة الشعرية أو المقطع الشعري لا تمثل الضابط الموسيقي المجرد وإلا فقدت القصيدة جزءا مهما في قوة الأداء والحيوية، فالقافية تشترك في التشكيل الدلالي والمحافظة والاتساق العام للقصيدة).[3]

ولا يعني البحث اختلاف القدماء في تحديد القافية في كونها الكلمة الأخيرة في البيت وشيئا قبلها أو هي حرف الروي أو هي الكلمة الأخيرة أو هي بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين، لأن القافية بالمفهوم التقليدي أصبحت لا تنسجم مع القصيدة الحرة وتظل

---

[1] – سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المرجع السابق، ص23.

[2] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص197، نقلا عن: المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، ج1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1967م، ص10.

[3] – محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص138.

القافية مكونا أساسيا من مكونات النص الشعري وبفقدها لا يسمى النص شعرا، وقد اهتم بها المعنيون بدراسة الشعر من نقاد وعروضيين وبلاغيين، وللقافية علاقة بكل عناصر النص الشعري، وهي شريكة الوزن، ولكن رياح المعاصرة أفقدتها بعض أهميتها ومسها تيار الرفض إذ يمكن الاستغناء عنها إلى حد بعيد من أجل حرية التعبير وانطلاق الشاعرية، ويرى بعضهم أن التخلي عن القافية يجر الشعر إلى الفوضى والضعف والهذر، غير أن الدراسات الصوفية برهنت أن الصوت المنبعث من الحرف لا يكون لمجرد الزينة أو أنه محسن شكلي، بل إن المبدع يختار صوتا دون آخر لارتباط هذا الصوت بالدلالة، فوقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بالمباغتة وعدم التوقع.[1]

أما السياب في قصائده الرومانسية الأولى، فقد كان ينوع القافية في النص الواحد كعادة الشعراء الرومانسيين وربما لم يكن ذلك لشيء تضيفه القافية للنص إلا الجانب الموسيقي، لكسر النبرة الموحدة وربما هذا أقصى ما يتوخاه السياب في تلك القصائد الأولى، ومن ذلك قصيدة "أقداح وأحلام"[2] التي نظمها عام 1946م وتتألف من تسعة مقاطع، أما المقطع الأول فقد كان رويه هو حرف الباء، والمقطع الثاني توزع الروي فيه بين حرف الراء والباء، وحرف الباء لم يضعه اعتباطا إنما من أجل الربط الموسيقي بين المقطع الثاني والأول، وغير الروي في المقطع الثالث فتوزع بين حرف الميم والباء لنفس الهدف السابق أي الربط الموسيقي، وهكذا استمر السياب في نظم المقاطع جاعلا الروي في البيتين الأخيرين من كل مقطع هو الباء، لتبقى القصيدة محافظة على النغم الموسيقي العام.

ومن هذا التنسيق للروي يدرك المتلقي أن السياب لم يتحرر منذ البداية من قيود العروض التقليدي، وتبقى القصائد في تلك المرحلة على هذا النسق تقريبا في وضع

---

[1] – محمد السيد أحمد الدسوقي: المرجع السابق، ص153 وما بعدها.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص5.

الروي ومن ذلك قصيدة" أهواء"[1]، وقصيدة " هوى واحد"[2]، وقصيدة "لن نفترق"[3]، وقصيدة "وداع"[4].

وكذلك قصيدة "لا تزيديه لوعة" [5]، وقصيدة "عبير"[6]، وغيرها من القصائد التي ظلت بنفس النظم التقليدي إلا من تغير في الروي في المقطع الواحد ومن مقطع لآخر.

وخلال تلك الفترة كان ينظم قصائد أخرى حرة تختلف عن تلك القصائد الأولى شكلا فيعتمد في نظمها على السطر مع تغير الروي ومن ذلك قصيدة " في السوق القديم"[7]، وقصيدة "اللقاء الأخير" [8]، وقصيدة " أساطير"[9]، وقصيدة "اتبعيني"[10]، وقصيدة " رئة تتمزق"[11]، وغيرها من القصائد الحرة التي تدل على مخاض عسير لميلاد قصائد أكثر تحررا في الوزن والقافية.

ويلجأ السياب أحيانا إلى طريقة أخرى في وضع القافية وهي القافية المزدوجة بما يشبه لزوميات أبي العلاء المعري، يقول:

هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف،

وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف.

محمد اليتيم أحرقوه فالمساء

يضيء من حريقه، وفارت الدماء[12].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص12.

[2] – نفسه، ص49.

[3] – نفسه، ص52.

[4] – نفسه، ص56.

[5] – نفسه، ص59.

[6] – نفسه، ص61.

[7] – نفسه، ص21.

[8] – نفسه، ص29.

[9] – نفسه، ص33.

[10] – نفسه، ص38.

[11] – نفسه، ص42.

[12] – نفسه، ص467.

غير أنه لا يستمر بهذه الطريقة في كامل القصيدة بحيث يفصل بين القوافي المزدوجة بسطر شعري يختلف في رويه، وقد يثلث القوافي المزدوجة.

وهكذا وكأنه يعود بذاكرته الشعرية إلى الموشحات الأندلسية أو إلى الأشعار الفرنسية والإنجليزية، وأحيانا تأتي القافية دون نظام محدد، يقول السياب:

وتلتف حولي دروب المدينه

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه، طينه،

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينه

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينه

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام: ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار[1].

فالشاعر هنا موزع بين المدينة بما تحويه من تعدد وزخم وتعب، والقرية وما تحتضن من هدو وسجو، لذلك جاءت القافية بهذا الشكل المضطرب المشوش.

إذا لم يعد للقافية بشكلها التقليدي اعتبار في نهج الشعراء المحدثين إلا أن السياب حتى في قصائده الحداثية لم يبتعد بذوقه عن القدماء في تثمين قيمة القافية، حيث لم يخل معظم شعره من الوضع التقليدي للقافية، وكان للقدماء رأي ثابت في القافية تشبع به الشعراء فمنهم من بدل وانحرف عن النهج تماما ومنهم من أمسك العصا من وسطها كبدر شاكر السياب، يقول أسامة بن منقذ في تهذيب لفظ الشعراء إذ يكون (سمحا سهل

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص414.

المخارج حلوا عذبا، وتهذيب الوزن أن يكون حسنا تقبله النفس والغريزة، غير منكسر... وتهذيب القافية أن تكون سلسة المخرج مألوفة، فإن القوافي حوافر الشعر)[1].

ويوجه أسامة الشاعر قائلا: (وأقصد القوافي الحسنة ولا تقصد المستهجنة، فإنها حوافر الشعر)[2].

شتان إذا بين فكرة القدماء في اختيار القافية حيث يسعى إليها الشاعر سعيا وبين فكرة المحدثين في اختيارها فهي في الشعر الحداثي تأتي عفو الخاطر ودون تعمل وهي أصعب في ورودها من الشعر التقليدي كما يعتقد بعض النقاد لكونها تلد في نهاية السطر الشعري من تلقاء السياق ومن تلقاء المعنى دون عسر أو قسر لذلك فإن الشاعر الحداثي يلزم نفسه بالسياق الصحيح كي تكون القوافي أو الوقفات –كما يسميها المحدثون– راسخة لا قلقلة فيها ولا إقحام.

فالوقفة في الشعر الحداثي لا تتكرر ولا تطرد ولها خمس حالات (غياب القافية، قافية متنوعة ومتوالية، قافية متنوعة غير متوالية، قافية موحدة ومتوالية، وقافية موحدة غير متوالية)[3].

وقد حقق السياب في شعره كل هذه الحالات، ولهذا فإن هذا التصنيف يعطي فكرة على الحريات الجديدة التي أصبح الشاعر يتمتع بها إذ لم يعد ملتزما بإيجاد القافية التي تناسب المعنى بيتا بعد بيت بل صار يصطنع القوافي... دون هلع أو اضطرار قسري[4]، ولا يفهم من هذا القول وقوع الشاعر في البساطة والنثرية.

إن صدى القافية" الوقفة" يتردد عبر النص الحداثي من تلقاء ذلك التجاوب العميق بين الدلالة والنغمة الداخلية للقافية، يقول السياب:

ومقلتا غيلان تومضان بالحنين

---

[1] – أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص289.

[2] – نفسه، ص296.

[3] – شربل داغر: المرجع السابق، ص48.

[4] – نفسه، ص51.

يرقب من فراشه ذوائب الشجر

أمضه السهاد، عذبته زحمة الفكر

(أين الطفولة السهاد والفكر؟)

عيناه في الظلام تسربان كالسفين

بأي حقل تحلمان؟ أيما نهر؟

بعودة الأب الكسيح من قرارة الضريح؟[1]

إن القافية المتنوعة في هذا المقطع تثير في المتلقي أذواقا شتى وجمالية خاصة من جراء جرسية الوقفة، ولا يستطيع الدارس أن يحدد ذوقا معينا تثيره نبرة القافية المتنوعة، إنما الشيء الذي لا جدال فيه هو أن المتلقي يجد بعدا جماليا حين يقرن بين الموضوع وهو غياب الأب وسهر ابنه الصغير غيلان وهو يفكر بعودة أبيه الكسيح وبين النغم الموسيقي الصادر عن الوقفة المتنوعة في النص.

فالتدفق الشعري والنفسي هو الذي يملي على الشاعر هذا التنويع الحر للقافية (ولعل السياب من أبرع رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي وأكثرهم حفاظا على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقا خارجية وداخلية ثرة تنسجم مع ذوق المتلقي العربي وأذنه)[2].

ويعزى هذا التطور الحاصل في الشعر العربي إلى الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية حيث الانفتاح على شعوب العالم وثقافاتهم المتنوعة، إذ ليس من المنطق أن يعزى سبب هذا التغير إلى مجرد التأثر بالشعر الغربي، فالأذن العربية التي ألفت أوزان الخليل الرتيبة الموافقة لحركة الحياة العربية ووقع البيئة الهادئ وقد صارت تسمع خليطا من أنغام الشعوب المضطربة الصاخبة حينا والهادئة الرائقة حينا آخر، أفضى بها ذلك إلى تغيير في الذوق العربي وتزعزع في المعايير الموسيقية انعكس على نفوس الشعراء

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص705.

[2] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص260.

الحساسة مما أدى إلى بروز شكل شعري جديد يجمع بين وقع الماضي الموروث وبين نبض الحاضر، وقد اقتنع الشعراء بأن الأساليب الموسيقية الموروثة أصبحت لا تستوعب حركة العصر وأصبحت غير قادرة على الأداء إن لم يحدث فيها تحويل وتجديد مبني على الأصالة والموروث ومنفتح على تجارب الأمم المتطورة[1].

2.6.1.الإيقاع الداخلي:

إن الثورة على الشعر التقليدي كانت أساسا على القوالب الموسيقية الجاهزة التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي حيث كان الشاعر يلزم نفسه بالنظم عليها إلا أن التغيرات في البيئة والبنى التحتية للمجتمع العربي بفعل التطور والاحتكاك بالغرب جعلت الفكر العربي يثرى ويغتني بالرؤى والفلسفات والإيديولوجيات التي لا عهد له بها ومن ثمة كان التغيير في هيكل الشعر ضروريا، فلم تعد الموسيقا الرتيبة على أوزان مسطورة تشبع فضول الشاعر والمتلقي معا، وسعى الشعراء إلى تحطيم البناء الإيقاعي الشكلي تماشيا مع معطيات الحداثة، ولما تمرد الشاعر المعاصر على الوزن والقافية لجأ إلى التنويع في الصوت والنغم، وأصبح الاهتمام بالإيقاع الداخلي يزداد لكونه أشمل من الوزن لأنه يتعدى إلى الدلالة وقد تطور الإيقاع فانتقل من نظام الصوت المتشابه، والبنيات المتماثلة في الوحدات المتقابلة، ومن نظام الوزن الصارم في الشعر إلى إيقاع جديد متحرر متسامح مع نفسه[2]، ومن ثمة صار الصوت يؤدي دوراً بالغ الأهمية في التأثير على المتلقي بما يحمل من خصوصيات في التنغيم والنبر والجهر والهمس[3].

وقد يتضافر أو يتعانق النغم الموسيقي الخارجي الصادر عن الأوزان والقوافي مع الإيقاع الداخلي أو الموسيقا الداخلية الناجمة عن تجانس الحروف في حروف الكلمة أو انسجام الكلمات في الجملة.

---

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص261.

[2] – رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د.ط)، 2006م، ص28، نقلا عن عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص198.

[3] – بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الاشهاري، مجلة السيمياء والنص الأدبي، ع2، المرجع السابق، ص64.

فإذا كان العقل يحتاج إلى الإقناع المنطقي القائم على الحجة والبرهان والدليل واليقين والجدل، فإن الخطاب الشعري الذي يخاطب العاطفة والحس والقلب يتخذ التناغم والتوازي والتساوي بين أجزاء الكلام وسيلة أساسية له، وتبدأ العملية الإيقاعية من أبسط وحدة وهي النوتة Note de musique المتشكلة من صوت حرف متحرك أو ساكن إلى المقاطع الصوتية.[1]

والتناغم في النص الشعري يتجاوز التوازي والتساوي الشكلي إلى علاقات متداخلة ومتينة داخلية وخارجية أي أن النص يكون منتظما بشكل كلي مع نفسه، ويعرف الهاشمي علوي الإيقاع بأنه (انتظام النص الشعري بجميع أجزائه، في سياق كلي أو في سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها، كما يتجلى فيها، والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها، وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة أن التكرار يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه، وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة والمبعثرة في النص شيئا ذا بال، إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع النص من مختلف أطرافه)[2]. ولا يعني الإيقاع النبر الذي هو من خصائص اللغات الأعجمية لأن العربية لغة غير نبرية[3]، إن منهج كل لغة هو الميل إلى التخفيف والتيسير والتخلص من الأصوات المتنافرة، وتقوم بنية الكلمة العربية على هذا الأساس وهو الخفة في النطق والجمال في السمع.[4]

---

[1] – الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2007م، ص103.

[2] – علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص53.

[3] – برباق ربيعة: الايقاع الشعري دراسة لسانية جمالية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع8، جانفي 2011م، ص219.

[4] – ربيح عمار: بنية الكلمة العربية والقوانين الصوتية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، ماي 2007م، ص137.

إن الكلمات عبارة عن أصوات يشكل منها الإيقاع في إطار علاقات صوتية مختلفة تتضافر مع الطاقة الشاعرية للشاعر لتحدث نغما يغني النص الشعري ويكون مؤثراً في المتلقي (لأن الكلمات ماهي الا علاقات صوتية منطوقة أو مهموسة أو مغناة تتدخل في الكيان الجسدي كله ليحدث به الرنين أو الإيقاع، فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ ثم قدرته على الملاءمة بين ألفاظه وإيحاءاته الفكرية، ثم القدرة التعبيرية للكلمات هي مبادئ هامة ضرورية ينبغي أن تتوفر لدى كل شاعر عند التعرض للغة)[1]، ثم إن طبيعة تكون الدلالات في النص تفرض على الأصوات المؤلفة لها أن تكون في انسجام مع طبيعتها، ومن ثمة تلتقي بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت ويتم الاتحاد بينهما في تشكيلة شعرية غامضة، ومن هذه العملية يكتسب النص قوته الشعرية ويمتزج المعنى مع التجربة والدلالة في إطار بنية إيقاعية معقدة وعميقة، وينشأ عن ذلك تماسك نصي يستحيل فصله[2].

ويتحقق الايقاع من عناصر متعددة منها:

أ. **التكرار**: تكرار أصوات لها صفات معينة أو تكرار مقاطع أو ألفاظ أو عبارات، وعنصر التكرار له أهمية خاصة ويشيع بكثرة في أعمال الشعراء، فقد يكرر الشاعر لفظة معينة مثل كلمة مطر، يقول السياب:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

مطر...

مطر...

---

[1] – مصطفى السعدني: الملفوظ الشعري جدلية بين الدال والمدلول، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص70.

[2] – محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص121.

مطر...[1]

فتكرار كلمة "مطر" يذكر المتلقي بالخصب والنماء، وله وقع موسيقي مؤثر من خلال تواتر حرف الراء في آخر كل سطر.

أو يكرر الشاعر بعض الحروف كقوله في قصيدة "سوف أمضي":

سوف أمضي. أسمع الريح تناديني بعيدا[2].

ويكرر الحرف نفسه"سوف" في مطلع القصيدة، يقول:

سوف أمضي فهي مازالت هناك.

في انتظاري[3].

وفي مستهل المقطع الثاني من النص نفسه، يقول:

سوف أمضي، لا هدير السيل صخابا رهيبا[4].

ويكرر الحرف نفسه في المقطع الثالث الأخير من النص نفسه، يقول:

سوف أمضي. حولي عينيك عني لا ترني إليا!![5]

فالشاعر حين كرر "سوف" وهي حرف تسويف بدلا من حرف "السين" المختصر، وهو حرف استقبال، فإنه ينقل معاناة تمتد لمدى طويل، و"سوف" أنسب للبعد الدلالي الطويل من حرف "السين" لطول النغم الصادر من بنيتها الخاصة.

ويكرر السياب الحرف نفسه في قصيدة: " ليالي الخريف" مرات كثيرة، يقول:

بالتراب الذي كان أمي: غداً

سوف يأتي. فلا تقلقي بالنحيب

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص478.

[2] – نفسه، ص47.

[3] – نفسه، ص47.

[4] – نفسه، ص47.

[5] – نفسه، ص48.

عالم الموت حيث السكون الرهيب!

سوف أمضي كما جئت واحسرتاه!

سوف أمضي .. ومازال تحت السماء

.....

سوف أمضي وتبقى عيون الطغاة

تستمد البريق

.....

سوف أمضي.. وتبقى فيا للعذاب!

سوف تحيين بعدي، وتستمتعين

بالهوى من جديد،

سوف أنسى وتنسين إلا صدى

من نشيد[1].

فتكرار الحرف "سوف" المتعدد في هذا المقطع يحمل بإيقاعه الممتد نغمة اليأس والحزن وفقدان الأمل، فالدلالة النفسية ترتبط ارتباطا وثيقا بالإيقاع الطويل الحزين في آن واحد، فالتكرار بهذه الصورة يعبر عن حالة نفسية معينة لدى الشاعر.

ويستخدم بعض الكلمات التي تتكرر فيها الحروف يقول:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر[2].

وكذلك قوله:

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص68، 69.

[2] – نفسه، ص475.

في بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمه[1].

فالمتلقي يدرك من خلال إيقاع أصوات الحروف المضاعفة في الكلمات التالية: كركر، دغدغت، المهدمة، زمزمة، ما توحي به من دلالة، ويحس أن المعنى ينتقل إلى ذهنه بواسطة الرنين الصوتي فكلمة "كركر" تنقل بجرسها الموسيقي صورة للأطفال في مرحهم وأصواتهم وحركاتهم، وكلمة "دغدغت" التي تضاعف بها حرف "الغين" وحرف "الدال" تحمل دلالة حركة العصافير وهي على الشجر مرتجفة أثناء سقوط المطر، أما كلمة "زمزمة، مهدمة" فإن تكرار حرف الزاي والميم والهاء الساكنة والتاء المربوطة يوحي بعملية الهدم وعلو صوت انهيار الحجارة أثناء السقوط والتداعي.

ويكرر الشاعر بعض الأبيات كما جاء في نص "ديوان شعر"، يقول السياب:

ديوان شعر ملؤه غزل بين العذارى بات ينتقل[2].

حيث تكرر البيت مرتين في القصيدة، ولعل الشاعر يتوخى إثبات ما لديوانه من قيمة وأهمية وهو ينتقل بين العذارى.

ويكرر الشاعر أفعالا بعينها كتكرار فعل الأمر في قصيدة: "هوى واحد"، يقول السياب في المقطع الثالث:

خذي الكأس بلي صداك العميق بما ارتج في قاعها من شراب

خذي الكأس لا، جف ذاك الرحيق ولم يبق إلا جنون السراب[3].

ويعود لتكرار الفعل "خذي" في المقطع الرابع، فيقول:

خذي الكأس، إني زرعت الكروم على قبر ذاك الهوى الخاسر[4].

إن الشاعر في حالة تعطش تام لارتشاف المتعة والتلذذ بالحبيبة فهو في إقبال نحوها يحضها في حماس لتناول الكأس لبلّ الصدى العميق في نفسها، فإيقاع الفعل

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص482.

[2] – نفسه، ص108.

[3] – نفسه، ص49.

[4] – نفسه، ص50.

"خذي" وهو أمر يمتد فيه صوت حرف الياء لتشجيع الحبيبة على شرب كأس المتعة، وهذا الامتداد للصوت في حرف الياء يغري بقوة بتناول الكأس، فالإيقاع في هذا الفعل يحمل شدة الحماس المختض في قلب الشاعر.

ويقول في قصيدة "لا تزيديه لوعة":

حدثي .. حدثيه عن ذلك الكوخ وراء النخيــل..بين الــروابي[1]

فقد كان يلتقي بالحبيبة في ذلك الكوخ المستتر وراء النخيل وبين الروابي، وينال شهوته منها وتصبح تلك الصور ذكرى يستدعيها الشاعر بقوة من خلال تكرار فعل الأمر"حدثي" فياء المؤنثة المخاطبة بإيقاعها الممتد أيضا توحي بدلالة المعنى، وهو الحث والإصرار على استرجاع ذكرى الشباب.

ويكرر الفعل المضارع المعتل "أشتهي" في قصيدة " دار جدي"، يقول:

أأشتهي يا حجارة الجدار، يا بلاط، يا حديد، يا طلاء؟

أأشتهي التقاءكن مثلما انتهى إلي فيه[2].

إن الشوق إلى دار جده يجعله يشتهي كل شيء فيه، وكل ما كان فيه من لقاءات، وهذا الشعور تحمل دلالته كلمة" أشتهي" المنتهية بالياء المسبوقة بكسر، حيث يتواصل الاشتهاء ويستمر مع ذلك الامتداد الصوتي في آخر الكلمة.

ويكرر الشاعر في قصيدة "الوصية" الفعل المضارع في صيغة النهي، يقول:

لا تبعدي

لا تبعدي

لا..[3]

إن صيغة النهي هذه فيها تأكيد لزوجته على استمرار حياته حتى بعد وفاته، فهو كالناي إن تحطم يبقى لحنه حتى غد، فامتداد حرف"لا" بألف المد وتكرار ياء المؤنثة

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص60.

[2] – نفسه، ص144.

[3] – نفسه، ص222.

المخاطبة بصوتها الممتد في الفعل "تبعدي" يشكل علاقة وطيدة بين الدلالة والصوت، فاختيار إيقاع الفعل ملائم ومناسب للمعنى وللإحساس الذي يشعر به السياب تجاه زوجته وهو على فراش المرض.

وهناك تكرار آخر للفعل المضارع في قصيدة "رحل النهار"، يقول السياب:

سيعود. لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إسار[1].

يتقمص الشاعر شخصية السندباد الذي سافر ولما يعد، وهو يؤكد عودته لامرأة تنتظره مهما كانت الصعاب والعراقيل، إن تكرار فعل المضارع " يعود" الدال على المستقبل الذي يبدو أنه بعيد، يصل به حرف السين الدال على المستقبل القريب، وهذا المزج أو هذه المفارقة التي يضعها الشاعر بين المستقبل القريب والبعيد في كلمة واحدة "سيعود" مع تكرارها ينم عن المشاعر المختلطة المضطربة في قلب الشاعر وهو يعيش حالة تمزق قصوى بين مستقبل بعيد قد يطول وبين مستقبل قد يأتي في القريب، وهذه الحالة الشعورية يدل عليها حرف السين الهامس ذي الإيقاع المحدود والفعل " يعود" الذي يدل على المستقبل البعيد، والمد بالواو يوحي بالبعد، ولا شك بأن الإيقاع بهذا الشكل يؤدي دلالة نفسية وشعوراً يعتلج في أعماق الشاعر، أو حالة تعبر عن الانتظار والحيرة، وزمن اللقاء مجهول قد يكون قريبا أو بعيداً.

ويكرر الشاعر أفعالا مضارعة أخرى في كثير من المواطن كقوله في قصيدة "حنين في روما":

وأحس عبيرك في نفسي[2].

حيث يتكرر الفعل المضارع "أحس" ثلاث مرات في النص، فالإحساس بالعبير لا يفارقه لحظة واحدة إنه شعور دائم يلازمة ويتشكل هذا الفعل في جزء منه من حرفين

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص231.

[2] – نفسه، ص149 وما بعدها.

مهموسين وهما: الحاء والسين، والهمس يعبر عن حالة شعورية عميقة لصيقة، وإيقاعهما المهموس يوحي بأن عبير المحبوبة يسري مع أنفاسه الخافتة، فالكلمة كما يقول الرمزيون هي صوت الوجدان لها سحر ودفء وعبق في جهرها وهمسها في شدتها ولينها، وفي تفخيمها وترقيقها، فهي تعبر عن باتولية الفكر وطهارة النفس وهي مظهر من مظاهر الانفعال النفسي.

ويكرر الأفعال الماضية في كثير من قصائده كما جاء في قصيدة "رحل النهار"[1]، حيث كرر، الفعل الماضي "رحل" ست مرات في أسطر متفرقة من القصيدة، وجاء الفعل على صيغة "فَعَلَ" التي توحي بالانتهاء والإدبار، وتكرار هذه الصيغة الصرفية يؤكد فعل الرحيل والعودة المترقبة في كل حين دون تحديد اللحظة الزمنية لتلك العودة المنتظرة، فإيقاع الميزان الصرفي " فَعَلَ" بتكراره له وطء شديد على النفس إذا أضيفت له دلالة الفعل.

وفي قصيدة "سفر أيوب"[2]، يكرر الفعل الماضي "ذكرت" أربع مرات في المقطع الثامن، وحين تتكرر صيغة "فعلت" بهذا الإيقاع عدة مرات فإن ذلك يعني قوة الحضور حضور ذكرى الحبيبة وطيفها في مخيلته، فترديد الصيغة نفسها من شأنه أن يجعل الماضي حاضراً وهي الفكرة التي أحب الشاعر أن تكون مماثلة في زمن تلاوة القصيدة وكأن التكرار تعويذة سحرية يوظفها الشاعر لاستعادة نشوة اللقاءات التي كانت في زمن الشباب الذي ولَّى.

ويكرر الفعل الماضي في قصيدة "مدينة السندباد"، يقول الشاعر:

يا أيها الربيع

يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟

جئت بلا مطر

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص229.

[2] – نفسه، ص269، 270.

جئت بلا زهر،

جئت بلا ثمر،

وكان مبتداك مثل منتهاك[1].

مفارقة محزنة وشديدة الوطأة على قلب الشاعر أن يرى ربيعا بلا مطر، وبلا زهر وبلا ثمر فتخرج الكلمة كالحجر من حلقه"جئت" تتكرر في أسطر متوالية للتعبير عن واقع مجدب وحزن مرير، تكرار الفعل"جئت" صرخة مدوية توحي بصدمة شديدة ومعاناة قاسية، وهي ذات إيقاع قصير وصوت محدود ولكنه عال لأن حرف "الجيم" مجهور وحرف " التاء" انفجاري وتلاقي أو تمازج الصوتين المجهور والانفجاري يحدث ضجة في السمع، وهو إيقاع يلائم هذا المجيء للربيع كما صوره الشاعر.

وكما يكرر الأفعال التامة يكرر الأفعال الناقصة، ففي قصيدة "المسيح بعد الصلب" يعيد الفعل الناقص "كان"، يقول:

كان شيء، مدى ما ترى العين،

كالغابة المزهرة

كان، في كل مرمى، صليب وأم حزينه

قدس الرب!

هذا مخاض المدينة[2].

لا تخلو أساليب النص الشعري المعاصر من عنصر القص، وفعل "كان" الناقص يوحي بجو الحكي، هذا الفعل الناقص الذي يتردد كثيراً في أساليب السرد القصصي وظفه الشاعر في المقطع السابق في إطار الوصف لأن إيقاع هذا الفعل الناقص بالذات قد ترسخ في أذهان المتلقين على أنه وسيلة للرواية والسرد، وفعلا فإن الوصف تأدى في المقطع بشكل واضح عن طريق تكرار هذا الفعل الناقص.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص468.

[2] – نفسه، ص462.

ومن الأفعال الأخرى الناقصة التي ترد في قصائده "مازال"، يقول في قصيدة "غريب على الخليج":

مازلت أحسب يا نقود، أعدكن وأستزيد،

مازلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي

ما زلت أوقد بالتماعكن نافذتي وبابي[1].

يوحي الفعل الناقص " ما زلت " بالتوقف والثبات، وذكره بصيغته الحرفية الثابتة يكرس الظن والاعتقاد بأن الأشياء لا تزال على حالها سلبية ناقصة، لذلك فإن إيقاعها المتكرر يزرع في نفس المتلقي الخيبة والإحباط والدوران العبثي حول الجبل وعدم التجاوز إلى مفازات أخرى منفتحة وشاسعة.

ويكرر الشاعر اسم الفعل "هيهات" بمعنى بَعُدَ في قصيدة "تموز جيكور"، يقول:

هيهات. أتولد جيكور

إلا من خضة ميلادي؟

هيهات. أينبثق النور

ودمائي تظلم في الوادي؟ [2].

إن اسم الفعل " هيهات" يتكرر فيه حرف "الهاء" وهو من الحروف الاحتكاكية، والألف اللينة من الحروف الصائتة، و" التاء " حرف انفجاري، وهذه الأصوات تؤدي دلالة المعنى بقوة حيث يمتزج في قلب الشاعر الأمل والألم في آن واحد، ألم من جراء الجفاف الذي أصاب جيكور وأمل في أن يعود إليها الخصب والنماء، وتكرار اسم الفعل بما فيه من حرف احتكاكي رخو مكرر مرتين وهو " الهاء " ومن حرف صائت " الألف اللينة"، ومن حرف " انفجاري " التاء " يؤدي إلى تلاؤم، المعنى مع إيقاع تلك الحروف التي تحمل الرخاوة والشدة.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص322.

[2] – نفسه، ص412.

وفي قصيدة "مدينة السندباد " يكرر اسم الإشارة "هذا " مسبوقا بهمزة استفهام، يقول:

أهذا انتظار السنين الطويله؟

أهذا صراخ الرجوله؟

أهذا أنين النساء؟ [1]

يصف الشاعر في هذا المقطع جفافا قاسيا حل بالمدينة منذ سنين فلا خصوبة ولا ماء، والاستفهام للاستنكار، واسم الإشارة الدال على القرب يوحي بأن القحط حال بالناس وهم يعانون شدته في حاضرهم، واتصال همزة الاستفهام باسم الإشارة "هذا" يصدر عنهما إيقاع قصير للدلالة على معايشة الانتظار وانتشار صراخ الرجولة وأنين النساء في واقع الناس المعيش.

وفي نص "دار جدي " يكرر همزة الاستفهام، يقول:

أهكذا السنون تذهب

أهكذا الحياة تنضب

أحس أنني أذوب، أتعب،

أموت كالشجر [2]

فتكرار همزة الاستفهام في السطرين الأول والثاني من هذا المقطع، وإيقاع همزة الاستفهام القصير يوحي بلحظة يندهش فيها الشاعر من ذهاب السنين ونضوب الحياة، وصوت الهاء في كلمة " هكذا " يوحي بصعود الحسرة والأسف من صميم الشاعر لأن الهاء حرف جوفي يحمل بإيقاعه أعمق تباريح المعاناة.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص466.

[2] – نفسه، ص148.

إن شعر السياب مليء بالتكرار وهو خاصية جمالية لم يبتدع حديثا ولكنه أصبح وسيلة لشحن النص أكثر بالصورة الفنية فلا غنى عنه للشاعر لما يحققه من آفاق شعرية لا متناهية للنص وما يوفره من جمالية للمتلقي ويدفعه إلى مشاركة الشاعر في إنتاج النص عن طريق التأويل.

ب. الإكثار من الأفعال المضارعة: فهو في نص " حنين في روما " يكثر من استعمال الفعل المضارع، يقول في المقطع الأول:

يتثاءب جسمك في خلدي

فتجن عروق،

عريان تزلق في أبد

تنهيه الرعشة، فهي شروق

في ليل الشهوة. كل دمي

يتحرق، يلهث، يتفجر

ويقبل ثغرك ألف فم

في جسمي تنبتها سقر

و أحن، أتوق[1].

ففي هذا المقطع الصغير استعمل الفعل المضارع (10) مرات ولم يستعمل الماضي إلا مرة واحدة، وبنفس النسبة أو ما يقاربها في باقي مقاطع النص.

هذا الحنين المحموم من أجل العودة الى الوطن يجعل الشاعر يعيش داخل الوطن فهو يسافر إليه بوجدانه وليس بجسده " يتثاءب جسمك في خلدي، فتجن عروق، كل دمي يتحرق، يلهث، ينفجر، ويقبل ثغرك..."، فالفعل المضارع " يتثاءب " بتتالي حركات الفتح فيه مع المد بالألف اللينة يحدث منه إيقاع ممتد للفعل يعبر عن تلذذ الشاعر باستدامة الشعور بالالتحام بالوطن في خلده، أما الفعل المضارع " تجن" فإنه يشتمل على حرفين

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص149.

مجهورين وهما "الجيم والنون" وحرف انفجاري وهو "التاء" ويصدر عن إيقاع هذه الحروف صوت فخم وهو ملائم للمعنى حيث العروق تستنفر من جراء التذكر، وهكذا باقي الأفعال المضارعة حيث تتكون في معظمها من حروف مجهورة وانفجارية تحدث إيقاعا معبرا عن ضجيج التوتر في أحشاء الشاعر وهو يحن الى وطنه ويتوق إليه.

ج. غلبة الجمل الاسمية: ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة "ليلة انتظار":

يد القمر الندية بالشذى مرت على جرحي،

يد القمر الندية مثل أعشاب الربيع لها إلى الصبح

خفوق فوق وجهي، كف طفلتي الصغيرة، كف آلاء!

وهمس حول جرحي: كف طفلتي الكبيرة، كف غيداء[1].

يستهل السياب النص بهذه الجمل الاسمية، وإيقاع الجمل الاسمية يوحي بالثبات والسكون وعدم الحيوية والحركة، وهذا السكون والثبات ينسجم تماما مع سجو الليل وسكونه، ويتناغم مع امتداد ساعاته خلال الانتظار والقمر يسرح يده الندية على جرح الشاعر، وتستمر تلك اليد الوضيئة تخفق فوق وجهه كأعشاب الربيع، وكفا ابنتيه آلاء وغيداء لهما همس حول جرحه وهما تدغدغانه على السرير، أشياء رتيبة ووقت رتيب يمضيه الشاعر أثناء الليل، وبناء الجمل الاسمية الموحية بالهدوء، وعدم الحركة يمتد من خلالها إيقاع الانتظار الممل.

د.غلبة الجمل الفعلية: ويتجلى الإيقاع في الجمل الفعلية، كقوله في قصيدة " أسمعه يبكي":

أسمعه يبكي، يناديني

في ليلي المستوحد القارس

يدعو: "أبي كيف تخليني

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص710.

وحدي بلا حارس؟"

غيلان، لم أهجرك عن قصد...

الداء، ياغيلان، أقصاني

إني لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدجى وحدي.

ويستثير الليل أحزاني

فكلما مر نهار وجاء

ليل من البرد،

ألفيتني أحسب ما ظل في جيبي من النقد

أيشتري هذا القليل الشفاء[1].

اكتظ هذا النص القصير بالجمل الفعلية حتى أن السطر الأول منه اشتمل على ثلاث جمل فعلية على الرغم من قصره، ومعظم هذه الجمل مشكلة من أفعال مضارعة حيث أن الشاعر مهووس بلحظة بكاء ابنه غيلان، ويعيش في تلك اللحظة آلام المرض، وهو في حيرة من أمره، بكاء الطفل وأوجاع المرض، ولذع الفقر والفاقة.

وقد جمع هذا الخطاب لغة الشعر، والسرد، والإيقاع، أما الإيقاع فإن صيغ المضارع المرتبطة بياء النسبة التي عملت على مد الصوت أوحت باهتمام كبير لدى الشاعر وهو يسمع بكاء الطفل وصيحة المرض في أحشائه ونداء الحاجة إلى المال والشفاء، فحركية الإيقاع المعبر عن تقلقل الشاعر في حيرته يبدو من سيمياء اللغة الشعرية.

ومن النصوص الأخرى التي طغت عليها الجمل الفعلية قصيدة "قالوا لأيوب"، يقول السياب:

قالو لأيوب: "جفاك الإله!"

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص287.

فقال: "لا يجفو"

من شد بالإيمان، لا قبضتاه"

ترخى ولا أجفانه تغفو ".

قالوا له: " والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبته؟ "

قال:" هو التفكير عما جناه

قابيل والشاري سدى جنته.

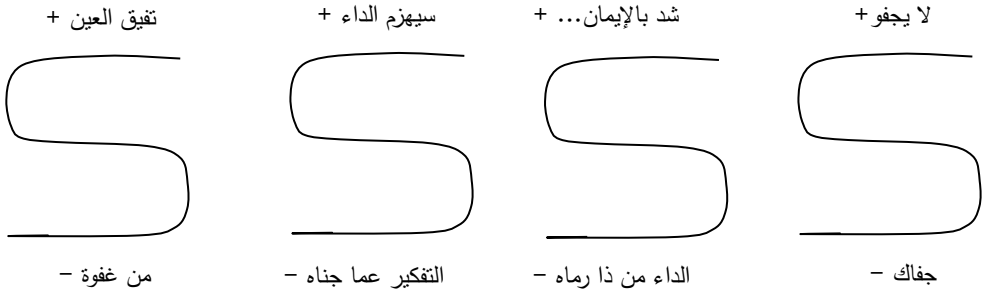
سيهزم الداء:غدا أغفو

ثم تفيق العين من غفوة

فأسحب الساق إلى خلوه

أسأل الله فيها أن يعفو[1].

يعد السرد الحكائي خاصية في الشعر المعاصر، كما أن الحوار الداخلي يظل يعزف قيثارة ألم ممض وحزن ثاقب والجمل الفعلية في المقطع تعبر عن حركية متناغمة بين السلب والإيجاب توضحها الترسيمات التالية:



ومن هذه الثنائية المتناغمة للجمل الفعلية تبرز الدلالة ويظهر المعنى الآيل إلى الغياب من خلال استنطاق البنى العميقة الثاوية المخبوءة في أغوار الجمل الفعلية، ومن

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص296.

ثمة يتسنى التمتع بجماليات النص، خاصة عند التقاء محور الاختيار مع محور التأليف في نقطة الإسقاط، فالتناوب بين الجمل الفعلية أثناء الحوار يشكل صوتاً ناجما عن تمرد النص الحداثي على المركزية المنطقية التي كانت تكبل النصوص التقليدية، وهذا الصوت أو الإيقاع الصادر يعكس أوجاع الشاعر العميقة التي لا تبلغها نبرات اللغة المنطوقة.

هـ. الإكثار من الأساليب الإنشائية:

ومن الوسائل الأخرى التي تحقق الإيقاع الداخلي انتشار الجمل الإنشائية وغلبتها على الخبرية ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة إلى " جملية بوحيرد":

لا تسمعيها...إن أصواتنا

تخزى بها الريح التي تنقل

باب علينا من دم مقفل

ونحن في ظلمائنا نسأل:

من مات؟ من يبكيه؟ من يقتل؟

من يصلب الخبز الذي نأكل؟

.....

يا أختنا المشبوحة الباكية

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه

يا من حملت الموت عن رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه[1].

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص378.

إن الإكثار من الأساليب الإنشائية وغلبتها على الخبرية في هذا النص أوحى به الموقف الدرامي لـ"جميلة بوحيرد "حين وقعت في قبضة الاستعمار الفرنسي، ومن خلال الحدث الجلل والعذاب المستطير الذي تعانيه الفدائية الرمز وجد الشاعر نفسه يخاطبها وجها لوجه ويشيد ببطولتها النادرة على الرغم من بعد المسافة، وهو خطاب وجداني روحي لا تمنعه المسافات البعيدة، فالنهي والاستفهام والنداء وسائل تتجاوز الخطاب الخبري، وتشحن المعنى بالنبر الصائت ليبلغ وجدان " جميلة بوحيرد " كي يسمو الحس لديها عن ألم تمزق الجسد، فالمتلقي من خلال إيقاع الأسلوب الإنشائي يجد نفسه حاضرا في قلب الحدث ويلفي نفسه يتجاوب مع المشهد الدرامي حسا وشعوراً.

ومن بين النصوص الأخرى التي طغى فيها الأسلوب الإنشائي نص " خذيني "، يقول في مطلعه:

خذيني أطر في أعالي السماء

صدى غنوة، كركرات، سحابة!

خذيني فإن صخور الكآبة

تشد بروحي إلى قاع بحر بعيد القرار

خذيني أكن في دجاك الضياء

ولا تتركيني لليل القفار.

إذا شئت ألا تكوني لناري

وقودا، فكوني حريقا.

إذا شئت أن تخلصي من إساري

فلا تتركيني طليقا.

خذيني الى صدرك المثقل

بهمّ السنين

خذيني فإني حزين

ولا تتركيني على الدرب وحدي أسير إلى المجهل[1].

تضافر في هذا المقطع تكرار الأمر والنهي، كما تكرر ضمير المتكلم " الياء " في معظم أفعال الأمر وأفعال المضارعة فانعكست من خلاله ذاتية الشاعر الباكية من جراء المعاناة والشوق، والخطاب بالأمر والنهي الذي تجسد في معظم الأسطر ينم عن ثورة داخلية أو اضطراب نفسي شديد، وجرسية الحروف المجهورة والانفجارية في الأفعال وتكرارها أحدثت إيقاعا ملائما للحركة النفسية العنيفة وللاضطرام المحتدم في صميم الشاعر.

و. الإكثار من التشبيهات والاستعارات: ومن الأنماط البلاغية التي يتحقق فيها الإيقاع، الإكثار من التشبيهات والاستعارات كما جاء في قصيدة " غارسيا لوركا "، يقول السياب في وصفه وقد هزه الإعجاب بهذا الشاعر المفلق:

في قلبه تنور

والماء من جحيمه يفور:

طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلتاه تنسجان من لظى شراع

تجمعان من مغازل المطر

خيوطه، ومن عيون تقدح الشرر

ومن ثدي الأمهات ساعة الرضاع

ومن مدى تسيل منها لذة الثمر

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص242.

ومن مدى للقبلات تقطع السرر

ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع

شراعه الندي كالقمر

شراعه السريع قبل لمحة البصر

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخضيب من نجيع

كأنه زورق طفل مزق الكتاب

يملأ مما فيه، بالزوارق النهر،

كأنه شراع كولومبس في العباب

كأنه القدر[1].

يزدحم النص بنمطين من أنماط البلاغة" التشبيه والاستعارة "، ولم يخل سطر واحد من هذين اللونين وقد انزاح بهما المعنى إلى المبالغة الإيجابية التي لم تتجاوز حدود الصورة الشعرية التي يتقبلها الذوق، ولا شك أن الإعجاب الشديد بهذا الشاعر قد أملى عليه كل تلك الصور والتشبيهات، وقد تجاوزت صور الاستعارة المكنية الصور التشبيهية، والاستعارة أبلغ في الأسلوب المجازي من التشبيه، فالإحساس بالإعجاب حين يطغى لديه يتكثف في نقطة التبئير وهي الاستعارة المكنية، ومن تراوح الاهتزازات النفسية بين الاستعارة والتشبيه يبدو إيقاع النفس المتموج من حركة النفس التي تبلغ درجة قصوى من التوتر والانفعال، ثم تعود لتنبسط حتى يقل التوتر في لحظات التشبيه.

إن هذه الحركة النفسية المتراوحة يتجلى وقعها من خلال ذلك التراوح بين الاستعارة والتشبيه، ولا ينبغي أن يكون طرف ضارب في أسرار المجاز (الاستعارة) وطرف يقترب

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص333.

من اللغة في درجة الصفر كما يقول بارث وهو " التشبيه"، لأن السلم الإيقاعي سيختل حينئذ ويقع النشاز لسوء التأليف بين طرفي المراوحة.

ز. **الإكثار من علامات الترقيم:** وهي وسيلة أخرى للإيقاع، ومن ذلك ما جاء في قصيدة " يوم الطغاة الأخير":

تقولين: " هل رأيت النجوم؟

أأبصرها قبل هذا المساء

لها مثل هذا السنا والنقاء؟"

تقولين لي: هل رأيت النجوم

وكم أشرقت قبل هذا المساء

على عالم لطخته الدماء

دماء المساكين والأبرياء!.[1]

كثيراً ما يلجأ السياب إلى استخدام علامات الترقيم وهي تساعد الشاعر على ما يروم تبليغه عن طريق الصوت والإشارات وقسمات الوجه، لذلك فإن الكتابة تعوض تلك العناصر المهمة في نقل الفكرة والإحساس، فهو في المقطع السابق يعبر بنقطتي التفسير عما يكنه في أعماقه، تقولين لي: "هل رأيت النجوم، وكم أشرقت قبل هذا المساء، على عالم لطخته الدماء: دماء المساكين الأبرياء".

فالتوقف عند النقطتين استراحة يستعد فيها لسلسلة من صور البوح، كما أنه يضع مقول القول بين شولتين للفت انتباه المتلقي بقيمة الدلالة المحصورة بينهما، أما علامات الاستفهام فقد صنعت جواً للحوار الشعري، أما علامة التعجب فإنها نقلت الإحساس بالدهشة والتقزز من أعمال الطغاة.

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص376.

إن التلوين في علامات الترقيم يؤدي الى تلوين الإيقاع والنبر المؤثرين في المتلقي، غير أن الإكثار من تلك العلامات قد يكون على حساب الخطاب الشعري ليصبح خطابا نثريا، وأكثر الشاعر من الفواصل في قصيدة " أغنية قديمة "، يقول:

في المقهى المزدحم النائي، في ذات مساء،

وعيون تنظر في تعب،

في الأوجه، والأيدي، والأرجل، والخشب:

والساعة تهزأ بالصخب.

وتدق سمعت ظلال غناء

أشباح غناء ...

تتنهد في ألحاني، وتدور كإعصار[1].

لا شك أن الأسلوب الحكائي هو الذي أملى عليه تلك الوقفات بين الجمل، والتوقف قليلا عند كل فاصلة يقسم الصوت إلى شحنات إيقاعية معينة تجعل المتلقي يسمع بإمعان لتتالي المعاني مشدوداً بالنبرات الصوتية التي تضفي على الخطاب سحراً جماليا ومتعة في استقبال النبرات والتنغيمات الفنية، فهو حين توقف في الفاصلة الأولى ربما أوحى للمتلقي باستكمال المعنى، ولكنه كان في كل مرة يخيب أفق المتلقي مما يجعل هذا الأخير يواصل في شوق عملية القراءة والإصغاء.

ط. الإكثار أو الإقلال من أدوات الربط: قد يكثر السياب من أدوات الربط أو يقل منها، يقول في قصيدة " ستار":

عيناك؛ والنور الضئيل من الشموع الخابيات

والكأس، والليل المطل، من النوافذ، بالنجوم؛

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص70.

عن حاضر خاو، وماض في ضباب الذكريات

ينأى، ويصغر، ثم يفنى

إنه الصمت العميق[1].

فقد كثر حرف " الواو " في هذا الجزء القصير من النص، وهو يجمع بين صور متعددة يريد لها أن تكون مركزة في ذهن المتلقي، وهذا الإيقاع المتواتر من هذا الحرف يجعل المتلقي يجمع الأجزاء ليتكثف المعنى الكلي الذي يروم الشاعر تبليغه.

أما في قصيدة " النهر والموت " فقد أقل فيها من أدوات الربط بصورة ملفتة، يقول في مطلع القصيدة:

بويب...

بويب...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

" بويب ... يا بويب! "،

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر

أود لو عدت في الظلام

أشد قبضتي تحملان شوق عام

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص75.

في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليك، من قمح ومن زهور[1].

في هذا المقطع من القصيدة يفضي الشاعر بمعاناته ويبوح بمكنون نفسه إلى النهر، جمل تخرج من فم الشاعر تترى دون أن يربط بينها، لأن ما يهمه هو إفراغ ما لديه من شحنات نفسية في نوع من التداعي والتلقائية، إنه يخبر عن نفسه موجها خطابه إلى النهر، والمتمعن في دلالة الجمل يلمس الصوت الحزين والنبرات الكئيبة فحين يقول: "بويب...بويب..."

يختزل الصوت فيحذف حرف النداء "يا" ولا يكمل التفعيلة أيضا فهي مقطوعة "مُتَفْعِلُنْ" حذف منها الوتد المجموع "عِلُنْ" وينتقل بعد النداء مباشرة دون ربط، فيقول:

"أجراس برج ضاع في قرارات البحر"، وهكذا لا يحفل بالربط وخاصة بين الجمل الإسمية.

ن. الإكثار من بعض الحروف: يكثر الشاعر من بعض الحروف المعينة كالنداء، يقول في قصيدة "شباك وفيقة ":

يا صخرة معراج القلب

يا "سورة " الألفة والحب

يا دربا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القرية[2].

يشخص الشاعر شباك وفيقة ويخاطبه في لوعة واشتياق مستعيدا ذكريات الماضي الجميل، أما الشباك فباق وأما الحبيبة فقد رحلت إلى القرار البعيد حيث لا أمل في الرجوع، فهو يرفع عقيرته بالنداء عله يستعيد لحظة من تلك اللحظات التي كانت وفيقة تطل عليه من وراء الشباك، ويصبح الشباك بعد رحيلها رمزا لحب كبير فهو صخرة يعرج

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص453، 454.

[2] – نفسه، ص119.

منها القلب، وهو سور الألفة والحب، وهو يصعد للرب، إنه يقف تحت الشباك ناظرا إليه مخاطبا إياه بصوت أعلى، وحرف النداء "يا" ينادى به البعيد، حيث أن الياء والألف حرفان صائتان.

ومن الحروف الأخرى المكررة حرف "من" في قصيدة "العودة لجيكور"، يقول في مستهلها:

على جواد الحلم الأشهب

أسريت عبر التلال

أهرب منها، من ذراها الطوال

من سوقها المكتظ بالبائعين

من صبحها المتعب

من ليلها النابح والعابرين

من نورها الغيهب،

من ربها المغسول بالخمر،

من عارها المخبوء بالزهر،

من موتها الساري على النهر[1]

إن الإسراف أحيانا في بعض الحروف يضفي على النص نوعا من الخطابية والترهل، ويبعد النص عن مغزاه الشعري، لذلك فإن الاختزال يعتبر خاصية شعرية مهمة، فهذا التعداد بالحرف " من " بإيقاعه الثابت جعل النص يفقد حرارته منذ المطلع، فالشاعر لم يحسن الاستهلال من خلال هذا الإيقاع الملازم لمجموعة من الأسطر منذ بداية

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص420.

النص، ويرفض الكثير من النقاد الإكثار من كلمة أو حرف أو أسلوب إذا تجاوز الشاعر فيه الحد المقدور للتعبير الشعري.

جعل السياب لآلية الموسيقا والإيقاع موقعا خاصا لبناء استراتيجية شعرية مؤسسة على نظام مستحدث، وأولى أهمية قصوى لهذه التقنية، فكان ينتقي الحرف واللفظ والجملة لأدائه الشعري، وقد ضرب على جميع أوتار الشعر، ومهما كان يحظى بالريادة في الشعر المعاصر إلا أنه بقي يعزف ألحان الماضي وكأنه لا يريد أن يقتلع الجذور أو كأن للماضي لديه عزفا لا يزول عبر الدهور، لذلك فإن شعره مزيج رائع من ألحان القدم وألحان الجديد.

إن الآليات السابقة تمثل الآليات الكبرى التي وضعها من أجل بناء استراتيجية شعرية تضمن لشعره وجوده وكينونته، وبالتالي بقاءه وخلوده، أما الآليات الأخرى كالرموز والمفارقات والانزياحات وغيرها من وسائل الشعر فإنها آليات عامة في الشعر الحداثي لا يكاد يخلو منها نص معاصر.

2. الأهداف والأبعاد الاستراتيجية:

1.2.البعد التاريخي والوطني والقومي:

1.1.2.البعد التاريخي:

إن الشاعر لا يكتب التاريخ أو يدون الأحداث والوقائع الماضية ليكون شعره سجلا لأحداث التاريخ كي لا تنساه الذاكرة (وإنما يكون التاريخ في النص حصيلة وعي إبداعي تتداخل فيه خبرات متعددة للكاتب، ومن ثمة لا يكون التاريخ هو المحور والغاية، ولكنه إطار لأحداث كثيرة تكشف عن الهموم والقضايا التي تشغل ذهنية الكاتب)[1].

لذلك فإن اللمسات التاريخية في النص الشعري التي تحيل إلى الماضي بصفته مرجعية للذات المبدعة تستمد منه انشغالات متعددة الأبعاد يحتاج إليها المبدع، تعمل على إثراء وإغناء النص الإبداعي، والمتلقي وهو يتأمل تلك اللمسات يجد فيها علاقات

[1] – بديعة الطاهري: ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى، لأحمد التوفيق، مجلة الخطاب، ع4، المرجع السابق، ص20، 21.

معبرة عن صور شتى ترسم ملامح الحاضر في اندماجه مع الماضي في أشكال فنية رائعة تختلف عن السياق التاريخي الجاف الذي يسرد الأحداث بطريقة تخلو من ملامح انعكاس الذات على الماضي في تلونها وتشكلها عبر مسارات تعلو وتنخفض تنكسر وتنحني تستقيم وتتعرج، ولكن الشعر بما ينطوي عليه من عينات أو مواضيع تاريخية يرصد أمورا يغفل عنها المؤرخ ومن ثمة فإن (التاريخ في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرر بانكساراته وأوهامه وضعفه، ولكنه في الوقت نفسه خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم)[1].

فالقصيدة تستمد القوة والجمالية من الأبعاد التاريخية وتتجاوز بها النمطية، فالشعر الحداثي حين يوظف ملامح التاريخ المتجلية في الخرافة والأسطورة والشخصيات والأحداث الدينية والسياسية والاجتماعية فإنه يهدف إلى بناء نص شعري جديد يتصف بالحداثة والجمالية، ومن تلك الأساطير التي ازدحمت بها نصوص السياب الأساطير البابلية والسومرية واليونانية، ويستطيع المتلقي أن يدرك الأهداف التاريخية أو العودة إلى الماضي في تشكيلة من الإبداع تنأى عن الأسلوب التاريخي النمطي والسياب في قصيدة "من رؤيا فوكاي"[2] التي يروي فيها أسطورة صينية إنما يرمز بذلك إلى التضحية الإنسانية في سبيل هدف أو مشروع أو علاقة تستحق الفداء فكونغاي حين ألقت بنفسها في القدر الضخمة التي تصهر فيها المعادن حب كبير تكنه ابنة ذلك الحاكم الصيني لوالدها وهو يلبي رغبة الملك في صنع ناقوس ضخم يصنع من الذهب والحديد والفضة والنحاس وتأبى تلك المعادن أن تتحد إلا إذا ألقيت فتاة عذراء في مذاب تلك المعادن المنصهرة، وكأن السياب وهو يدخل في شعره هذه الأسطورة يستثير في نفسه حسا إنسانيا عميقا يمتزج فيه الحب والتضحية والأنوثة الغضة التي يتوق إليها الشاعر.

---

[1] – بديعة الطاهري: المرجع السابق، ص21.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص355.

وفي النص نفسه إشارات تاريخية ترمز إلى علاقة الذات المثقلة بالهموم بذلك الرمز التاريخي، يقول السياب:

أهم بالرحيل في "غرناطة " الغجر؟

فاخضرت الرياح، والغدير، والقمر؟[1].

إذا كان لا بد للشاعر أن يكون ثوريا لا يرضخ للواقع، فإن الرحيل إلى غرناطة يبرز قلق الشاعر مجسما في ذلك البعد التاريخي أو انكسار الحضارة العربية في لحظة تاريخية ما، ويضيف في السياق كلمة " غجر" الذين لا يستقرون في موقع محدد، فالعبارة كلها توحي بالقلق والثورة في قالب مموه وهو تاريخ غرناطة، فالشاعر يختفي وراء لخطة زمنية ما، ليقول شيئا عن نفسه كي لا تبرز الذات المتشظية من أتون الواقع الضاغط على الشاعر، ويمدد الشاعر من مساحة التمويه أو يكثف من ضبابية الموقف من أجل التخفي والتستر كي لا تتعرى الذات وتتكشف في صورة من التشظي والضعف والانكسار، فيجعل المتلقي يستعيد الذاكرة للهوس بالطبيعة في الأندلس بذكر الاخضرار والغدير والقمر، ويواصل السياب قائلا في النص نفسه:

أم سمر المسيح بالصليب فانتصر

وأنبتت دماؤه الورود في الصخر؟

أم أنها دماء كونغاي؟[2].

إن شخصية المسيح شخصية دينية تاريخية أو هي رمز ديني تاريخي في آن واحد، فتضحية المسيح وفداؤه حتى أطلق عليه اسم "المخلص" الذي فدى بدمائه الإنسان في خطيئته المتوارثة منذ أكل آدم وحواء من الشجرة التي نهاهما الله عن الأكل منها هي رمز يلتقي مع تضحية كونغاي التي ألقت بنفسها في القدر المنصهر وهذا المزج بين

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص357.

[2] – نفسه، ص357.

الأسطورة وفداء المسيح يشكل بعدا عميقا في نفسية الشاعر وهو هذه العلاقة الدقيقة بين التضحية والحب والألم، ثم يقول في سياق آخر من القصيدة نفسها:

سيان "جنكيز" و"كونغاي"

هابيل قابيل، وبابل كشنغهاي[1].

يتساوى من خلال السطرين النقيضان الحياة والفناء، الخير والشر، البراءة والظلم، تغيب الحدود على الشاعر فيجسم بهذه الأحداث من الواقع التاريخي صورة تتمخض في دخيلته أو معاناة جسيمة تتمثل في هذا الواقع المؤلم الذي تتولد عنه حيرة الإنسان في عدم قدرته على فلسفة ما يجري في الوجود.

وهو في قصيدة "مرثية جيكور"[2]، يجسم الواقع بالعودة إلى قصة صلب المسيح، ولا يعدو الوصف في النص باستخدام هذا الرمز التاريخي أو الموقف التاريخي للمسيح الإشارة إلى نفسه كشاعر يحمل هموما ثقيلة، ويتحسر على جيكور وأيامها الخضر ولياليها الصيفية المفقودة، وهذا الوصف لجيكور مقترن بوصف "الجلجثة" مكان صلب المسيح، وقد غامت الدنيا واكفهرت الطبيعة حين فاضت روح المسيح وسالت دماؤه، فالموت والصلب وجيكور ثلاث قوى تتجاذب نفسية الشاعر انعكس عليها شعور خاص للسياب، إنه ثالوث متوحد متفاعل ينقل ملامح تجربة خاصة وشكلا من أشكال المعاناة، وهذا النوع أو اللون من المعاناة لا يجد له الشاعر – للتعبير عنه – إلا هذا الحدث التاريخي "صلب المسيح" ليحدث حوار داخلي monologue يتفاعل فيه الواقع والذات والتاريخ. وهناك موقف تاريخي مشابه تماما يجسد فيه معاناته من المرض فيستحضر قصة أيوب عليه السلام، وعن طريق "الإسقاط" يضمن قصيدته "سفر أيوب" ما يقاسيه من شدة المرض ويحاول أن يعزي نفسه بالإيمان خاضعا لقضاء الله وقدره فيه، يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص358.

[2] – نفسه، ص403.

ومهما استبد الألم،

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر؟

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام؟

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

ولكن أيوب إن صاح صاح:

" لك الحمد، إن الرزايا ندى،

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضم إلى الصدر باقاتها.

هداياك في خافقي لا تغيب،

هداياك مقبولة، هاتها!"[1].

من خلال هذا "التقمص" يدرك المتلقي كيف استطاع أن يصور شدة المعاناة، فاختار هذا الرمز الديني التاريخي "أيوب عليه السلام" وهو هدف استراتيجي يجلي

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص248، 249.

بوضوح ما يجري في الراهن وبهذا فإن التاريخ يصبح وسيلة وهدفا في آن واحد، حيث يتعانق الحدث بالحدث والموقف بالموقف وتتوحد الرؤيا وينصهر الكل في لحظة هي "الحاضر" ويمحي الفارق الزمني ليصبح الحاضر ماضيا والماضي حاضرا، والشاعر الحداثي حين استغل التاريخ بمختلف صوره الدينية والسياسية والاجتماعية يكون قد فتح للشعر مجالا رحبا لا ينتهي وعمقا آخر للرؤيا الشعرية المبنية على وعي شامل بالواقع وبالتاريخ.

وهو في قصيدة "ربيع الجزائر"[1]، يكتب التاريخ، يكتبه شعرا، فيجسم أحداث حرب التحرير في صورة شعرية لا ترصدها سجلات التاريخ فيعبر برؤيته إلى كنه الأحداث إلى طبيعة الحدث، ولذلك فإن للشعر دورا آخر في كتابة التاريخ فيبقى أبد الدهر حيا نابضا يتدفق في حرارة وفاعلية، وهو في قصيدة إلى "جميلة بوحيرد" يكتب التاريخ العربي برؤية الشاعر الذي يثيره المعنى والإحساس واللون ونبضات الداخل، فقارئ النص يستحضر طاقة الأنثى وهي تكابر الموت وتحتمل سياط الجلاد وهي تمزق منها الإهاب اللطيف المرهف، يقول:

يا أختنا المشبوحة الباكية،

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه.

يا من حملت الموت عن رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه

إلى سماوات الدم الواريه

حيث التقى الإنسان والله، والأموات والأحياء في شهقة،

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص238.

في رعشة للضربة القاضية[1]

فهذه القصيدة كتبت لتكون الوجه الآخر لورقة التاريخ، وفيها يلتقي وجدان الإنسان بوجدان الإنسان أينما كان، وفي أي لحظة من الزمن وجد، لذلك فإن التاريخ ليس حكرا على المؤرخ بل يتناوله الشاعر ليكتبه بلغة تنفذ إلى أعمق الأحاسيس الإنسانية، ومن ثمة فإن الهدف الاستراتيجي الذي يرمي إليه السياب يتجلى في هذا الجانب الذي قد يختفي حين نقلب صفحات التاريخ.

2.1.2.البعد الوطني:

إن المتلقي وهو يطالع شعر السياب يدرك مدى الإحساس بالوطن وتعلق الشاعر بأرضه سواء أكان داخل العراق أم في مواطن الغربة، لذلك فإن البعد الوطني في شعره يتكرر كثيرا ويمتد فيشمل المدن والقرى وكل الأشياء والأماكن المتعلقة بالوطن، فهو في قصيدة "لأني غريب" ينادي الوطن ويشتاق إليه ويحس باللوعة والغربة، يقول:

لأني غريب

لأن العراق الحبيب

بعيد، وأني هناك في اشتياق

إليه، إليها،...أنادي: عراق

فيرجع لي من ندائي نحيب

تفجر عنه الصدى

أحس بأني عبرت المدى

إلى عالم من ردى لا يجيب

ندائي[2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص379.

[2] – نفسه، ص195.

فالعراق الوطن لا يطيق الشاعر الابتعاد عنه فهو في حر وشوق إلى العودة إليه بل النأي عنه – في نظره – عبور إلى مدى مجهول إلى عالم من ردى، فالوطن في شعر السياب هدف استراتيجي، والمتلقي يدرك ما يمثله هذا الهدف في قصائده، إنه يرسم هالة كبرى للوطن ويتوخى من كل قارئ أن يدرك قيمة العراق.

ويزداد الوطن شعرية في قصيدة "أنشودة المطر"[1]، حين يرمز بتلك العيون إلى عيون العراق، ويغوص في طبيعة العراق فيصف الكروم والأضواء والنهر في صياغة شعرية جذابة ينصهر فيها الوطن والطبيعة والإحساس، ويتوحد الشاعر مع الوطن في حلولية صوفية تامة، حتى ليكاد المتلقي يرى أن القصيدة عشقا صوفيا رائعا لوطنه حيث تتجمع أجزاء الوطن الطبيعة والزمن والأطفال والأم ومعاناة الإنسان العراقي كل شيء يلتئم في أقنوم واحد وهو "الوطن الكل"، وحديثه عن العراق لا ينتهي ولا يكاد يغيب عن مخيلته عبر كامل شعره.

وتظهر نزعة الوطن في قصائده التي يتحدث فيها عن جيكور وقد أغرم بها حتى صارت رمزا من رموزه الشعرية، يقول في قصيدة "جيكور وأشجار المدينة":

أشجارها دائمة الخضرة

كأنها أعمدة من رخام

لا عري يعروها ولا صفرة،

وليلها لا ينام

يطلع من أقداحه فجره.

.....

وتغرب الشمس وهذا المساء

أمطر في جيكور ...

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص474.

أمطر ظلا، نث صمتا، مساء

غاف على جيكور

والليل في جيكور

تهمس فيه النجوم

أنغامها، تولد فيه الزهور

وتخفق الأجنحة

في أعين الأطفال، في عالم للنوم، مرت غيوم

بالدرب مبيضا بنور القمر،

تكاد أن تمسحه،

تسرق منه الزهر[1].

إن تعلقه الشديد بقريته جيكور، جعله يتخذ منها هدفا أو غاية استراتيجية لإفضاءات لا تنتهي من حب ومعاناة وحرمان، فهي تمثل بعدا شعريا يترجم من خلاله أحاسيس ومشاعر لا تحصى، لذلك فإن جيكور ينطوي فيها الوطن الأكبر العراق، والمتلقي حين يدرك هذه الغاية الاستراتيجية يستطيع أن يفسر كل الأبعاد الشعرية التي يرمي إليها الشاعر.

وتظهر النزعة الوطنية بصورة أقوى وهو في موطن الغربة فتهيج أشجانه فينفجر مناديا الوطن قائلا:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: عراق،

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص634.

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق! [1].

إنه في الكويت غريب يجلس على الشاطئ يسرح بصره المحير في الخليج، يشعر بالبعد والنأي والبحر الواسع يفصل بينه وبين الوطن، يقول:

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق.

بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك ياعراق[2].

إنه يناجي الوطن ويذكره في حله وترحاله، ولا شك أن الوطن قد أصبح هدفا استراتيجيا لبناء نصوصه الشعرية الموسومة بالنزعة الوطنية.

وهو حين يتغنى بطبيعة العراق ويفضي بمكنوناته ورؤاه عبر عناصر الطبيعة إنما يترجم حسه الوطني من خلال تلك العناصر، فذكره كثيرا لنهر بويب الصغير الذي يشق بلده جيكور والذي جعل منه رمزا آخر للبوح ينم عن تعلقه الشديد بطبيعة العراق والامتزاج بها حسا وروحا، فالشاعر كالصوفي الذي تتوحد لديه العناصر لتشكل وجودا كليا، وهذا الوجود الكلي لدى السياب هو العراق، هو الوطن بما حوى من أشجار وأنهار وربى وسهول.

ولا شك أن السياب بانتمائه للحزب الشيوعي ومعارضته للسلطة آنذاك وحياتة كلاجئ مبعد في بلدان مجاورة كإيران والكويت وغيرهما هو نضال من أجل تحرير الوطن من قبضة الحكام المتسلطين، فهو يناهض السلطة بدافع الغيرة على الوطن.

وتتبع حياة السياب السياسية والنضالية والوطنية يؤكد هيامه ببلاده، ومن ثمة فالوطن يمثل هدفا أسمى وغاية قصوى لشعره تتمحور حوله جملة من المبادئ الكبرى والقيم العليا.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص317، 318.

[2] – نفسه، ص318.

3.1.2.البعد القومي:

انضم السياب إلى التيار القومي بعد تخليه عن الحزب الشيوعي، فاتسعت شهرته خارج الوطن، وهذا التحول الهام في مسيرته السياسية والنضالية نحو القومية والعروبة جعله في عداد الشعراء الذين يناضلون من أجل مبادئ وقيم العروبة والذب عن الأوطان العربية بسلاح الكلمة، فهو في قصيدة "ربيع الجزائر" يتماهى مع شعب الجزائر الذي يعاني من وطأة الاستعمار، إذ يهدي سلامه إلى الجزائر التي تخرب وتحرق ويسقط فيها الضحايا وتسيل فيها الدماء، ومع ذلك فهو يشم لها من وراء السحاب الغيث الذي يروي ثراها ويبشرها بأن الدجى قد ولى وأنها سوف تستقبل الصباح المطل بتكبيرة من ألوف المآذن، وهو في هذه القصيدة يكشف عن تعاطفه مع الشعب الجزائري أثناء محنته مع عدو غاشم يدمر ويخرب ويقتل الأبرياء، وهذا التعاطف من شاعر عراقي لايملك سوى سلاح الكلمة إنما هو تعبير عن نزعة قومية ومساندة لهذه القطعة من الوطن العربي، وإذا كانت القصيدة تتسم بالصدق الفني والشعور القومي فإن ذلك يكشف أن السياب يرسم أهدافه الاستراتيجية الشعرية عن قناعة ووعي بوحدة الشعوب العربية (إن النزعة القومية نفسها أضحت في الوعي القومي الجديد تحتاج إلى توسيع أفقها في جو الحرية بتجميع كل ما هو مختلف عنها ظاهريا لهجة ولغة ودينا وأثرا شعبيا، لأن قوة التاريخ ووحدة الوجدان تضمان جميع هذه المكونات إليها لتشكيل كل واحد هو ثقافة الأمة الواحدة)[1].

وهو في قصيدة في "المغرب العربي" يبين انتصاره للشعوب المغربية، بل إنه يعد نفسه واحدا من هذه الشعوب، يقول:

قرأت اسمي على صخرة

هنا في وحشة الصحراء،

على آجرة حمراء،

---

[1] – محمد الصديق باغورة: المحلي والقومي في "وردة الأهوال"، ديوان الشاعر عمارة بوجمعة، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، المرجع السابق، ص82.

على قبر، فكيف يحس إنسان يرى قبره؟

يراه وإنه ليحار فيه:

أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه

أن يرى ظلا له على الرمال،

كمئذنة معفرة

كمقبرة

كمجد زال

كمئذنة تردد فوقها اسم الله

وخط اسم له فيها[1].

أعمق ما يقرأ المتلقي في هذا النص ذلك التماهي والتوحد مع شعوب المغرب العربي، وهو بإحساسه القومي يشعر القارئ أنه جزء لا يتجزأ من هذا الوطن، إنه يقرأ اسمه على صخرة، وعلى آجرة حمراء في وحشة الصحراء، بل إنه يرى اسمه مكتوبا على قبره، ثم يرمز للعقيدة بالمئذنة التي يتردد عليها اسم الله، والعقيدة أقوى صلة تمزج بين الإنسان والإنسان، وهو في باقي النص يشير إلى التاريخ وإلى الأمجاد، ويربط بين أهل المشرق والمغرب برموز كثيرة دينية وحضارية وإنسانية ويأنف لما يرى الغزاة يدوسون معالم الدين والتاريخ:

وكان محمد نقشا على آجرة خضراء

يزهو في أعاليها...

فأمسى تأكل الغبراء

والنيران، من معناه،

ويركله الغزاة بلا حذاء

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص394، 395

بلا قدم

وتنزف منه، دون دم،

جراح دونما ألم.

فقد مات...

ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء[1].

فهذا الحس القومي العميق جعله يتخذ من القومية هدفا لشعره أو قاعدة يقيم عليها بناء فنيا لشعره، إنه وهو يتحدث عن شأن المغرب العربي كأنه يصف العراق أو إحدى مدنه أو يصف قريته جيكور لذلك فإن الشاعر ينتقل من رموز الوطن إلى رموز القومية الواسعة، فرموز جيكور وبويب وغيرهما من الرموز المحلية تشكل جغرافية المكان على مدى التاريخ وهي قادرة بإمكانيات الشاعر على الارتفاع بالخصوصية إلى مستوى عالمي حيث تصبح معبرة عن عوالم أكبر من حدودها[2]، فهو لما كان يركز على جيكور أو بويب أو غيرهما في الوطن العراق إنما كان يشق لمساره الشعري مسالك أبعد تفضي إلى القومية وإلى البعد الإنساني الشامل، ومن البداهة أن يكون البعد القومي هدفا استراتيجيا لنشر شعره في الآفاق الواسعة.

وهو في قصيدة "بور سعيد" يضم أوطانا عربية لتصبح وطنا واحدا، يقول:

حييت بورت سعيد، من مسيل دم لولا افتداء لما يلغيه، ما هانا

حييت من قلعة صماء ناطحها عاد من الوحش يزجيهن قطعانا[3]

إلى أن يقول:

ولا تلفظت من مرساك معتديا إلا مدمى ذليل الهام خزيانا

جمعت من شط صور لمح أحرفها واخترت من بابل واحتزت مروانا

والنيل ساق العذارى من عرائسه للخصب، في موكب الفادين، قربانا![4]

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص395.

[2] – عبد الرضا علي: أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م، ص30.

[3] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص493.

[4] – نفسه، ص494.

إنه إحساس قومي عميق يشعر بالانتماء والوحدة، لذلك فإن شعر السياب القومي مبني على هدف أو استراتيجية مسبقة، وتنبث في ثنايا قصائده رموز كثيرة لا تحصى تشير إلى هذه النزعة المكينة الراسخة في شعره.

2.2.البعد الإنساني والاجتماعي:

ربما كان هذا البعد أطغى على شعره من غيره من الأبعاد الأخرى، وهو يتمثل في خامات عديدة وهي الحب والموت والحياة والحزن والسعادة والحرية والقدر والظلم والفقر والفداء....إلخ، وهذه الخامات وغيرها تسم شعره بالنزعة الإنسانية ليصبح النص السيابي أوسع نطاقا وأبقى على مر العصور، فهو أشمل من أن يقف عند الجنس أو العرق أو البلد، فقصائده في الحب تشي بما يحمله بين جوانحه من إحساس نحو المرأة أو الوطن أو الأم أو الإنسان بشكل عام، ولا يمكن في عصرنا الحاضر أن يكون هناك معنى لفكرة المحلية والعالمية، لأن تواصل الإنسان عبر كل أجزاء العالم في هذا العصر منح لكل جزء أهمية خاصة، لذلك اكتسى المحلي طابع العالمية، وصار الشعر يحمل معنى إلى الإنسان أينما كان، وما دام يحمل إليه معنى فله قيمة إنسانية[1]، ويكون الإحساس الإنساني جماليا وفنيا ويتجلي في التشبيهات والصور والرؤى، وإن الشعور بالانتماء الإنساني يجعل الشاعر يصدر عن عواطف تشمل كل إنسان في الكون مهما كانت تلك العواطف سلبية أو إيجابية، ويمتزج هذا الحس بالجانب الاجتماعي، فالحفار والمومس من موضوعات الاستبعاد الاجتماعي الإنساني الذي يتلامس مع الجانب الإنساني لأنه يشمل الفقر والبطالة، كما أن مصطلح الاستبعاد الاجتماعي من المفاهيم الحديثة التي تستخدم لوصف الحرمان الاجتماعي وهو إبعاد بعض فئات المجتمع لعدم القدرة على الاندماج والمشاركة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية[2]، وإن الوظيفة الاجتماعية للشعر أصبحت من أهم مكونات الشعر الحداثي (وقد تحدث الشعراء العرب المعاصرون

---

[1] – عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص385، 386.

[2] – بلقاسم سلاطنية: تشكل صور من الاستبعاد الاجتماعي – الفقر والبطالة – في الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، ع24، المرجع السابق، ص11.

في هذا عن الوظيفة الاجتماعية، وعدوا هذه الوظيفة من الوظائف الأساسية للشعر بالنظر إلى وضعية الإنسان العربي وحاجات المجتمع العربي الذي هو في حاجة إلى أن تكون كل المعارف ذات محتوى اجتماعي)[1]، ومن القصائد التي تتكثف فيها الأبعاد الإنسانية والاجتماعية قصيدة "حفار القبور"، يقول السياب:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب على القبور

واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع[2].

لا يخفى على المتلقي الإحساس الإنساني العميق الممتزج بالبعد الاجتماعي، وهو يذكر اليتامى، واليتم قضية إنسانية اجتماعية، ومعروف أن اليتيم أكثر معاناة من غيره من الأطفال فهو مثير للشفقة والرأفة، ووظف الشاعر كلمات توحي بالحزن وتلقي بظلالها على المعنى في وصف اليتامى: الأصيل، يغيم، الكئيب، القبور، واه، بهتت، فهي كلمات ملائمة لأجواء اليتم ومعاناة اليتامى، ويرمي الشاعر من خلال هذه القضية إلى التنبيه على التكفل باليتامى من غير تصريح مباشر، ولكن الصياغة الشعرية للسطرين وما تلاهما من أسطر تحرك وجدان القارئ وعواطفه، وتبعث فيه قوة التركيز على قضية اليتم، ويواصل الشاعر إنشاء النص مستخدما كل الكلمات التي تلامس شغاف القلوب من أجل إثارة الحس الإنساني في المتلقي ليصل إلى "الحفار"، فيصفه في صورة مأساوية قائلا:

كفان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين

وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود

في مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود

كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين

وفم كشق في جدار

---

[1] – عبد الله العشي: المرجع السابق، ص237.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص543.

مستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار

عند المساء .. ومقلتان تحدقان، بلا بريق[1]

إن هذه الصورة الشعرية التي تجسدها الأسطر السابقة هي لوحة تحمل ألوانا تتفاعل مع إحساس المتلقي وتحرك فيه أعمق المشاعر الإنسانية، فالسياب بهذا الوصف أو هذا الرسم بالكلمات إنما يصدر عن دخيلة تتنزى بالأحاسيس المفعمة بالإنسانية، ولجأ في هذا الوصف إلى الأسلوب المجازي فاستخدم التشبيهات والاستعارات التي تجسد الصورة بشكل أقرب للأفهام.

ويوغل الشاعر أكثر في تجسيد المأساة الإنسانية حتى يجعل الحفار في صورة ينعدم فيها إحساسه الإنساني بدافع الفقر والبطالة والعوز، فيقول على لسان الحفار:

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور

فتبيد نسل العار .. تحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟

يا رب.. مادام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم تمت هذا المساء إلى غد بعض الأنام[2].

إن السياب يبرز صورة المأساة الإنسانية من جراء الوضع المزري الذي يعيشه الحفار إذ يضطر الحفار تحت وطأة الحاجة والعوز إلى الدعاء على البشر بالموت والهلاك ما داموا ماضين إلى الفناء لا محالة، وهو غايتهم، فهو يترجى الإله أن يهلكهم هذا المساء وإلا فإنه سيهلك عطشا وجوعا. فالفقر المدقع يقلب الموازين لدى الحفار،

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص545.

[2] – نفسه، ص546،547.

وبالتالي يضع المتلقي في حيرة حين يجتمع أمامه نقيضان، حالة الحفار الاجتماعية والإنسانية التي تستدر الشفقة، وما يحوك في صدر الحفار من شر تجاه البشرية التي يرجو لها الهلاك والموت ليكسب النقود من أجل أن يحيا هو.

ويتضخم الإحساس الإنساني لدى الشاعر في هذه القصيدة حين يجعل الحفار زانيا مع امرأة وقد أعطاها النقود التي اكتسبها وتموت المرأة ويدفنها بيديه ويستعيد ما كان أعطاه لها، يقول السياب:

ماتت كمن ماتوا، ووراها كما وارى سواها:

واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها[1]...

يهدف السياب من هذا النص المكثف إلى رسم أبعاد إنسانية واجتماعية، وهذه الأهداف هي غايات كبرى تحقق لشعره ما يصبو إليه من تأثير ومقروئية واسعة.

ولا يختلف الهدف في قصيدة "المومس العمياء" التي تحكي قصة امرأة ساقتها الأقدار لامتهان حرفة البغاء، وكانت في البداية طفلة بريئة، وفي آخر المطاف ترمى كمتاع مستهلك، وتعيش حياة مريرة قاسية، ماض مدنس بالآثام وحاضر تعاني فيه من العمى والاستبعاد الاجتماعي.

وفي هذا النص تتجلى فلسفة السياب في القضاء والقدر وفي العيش والمصير، ويبدو السياب في ذلك عاجزا عن الفهم والتأويل، ويرى المسؤولية تقع على العراق الزاخر بمنابع النفط الغزيرة، يقول:

ها هو ذا يضيء فأي شيء تملكين؟

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة.

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص561.

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟[1]

إن الغاية من هذا الوصف الشعري تتجلي في الأبعاد الإنسانية والاجتماعية التي تطفح على النص ليصنع الشاعر منها أهدافا استراتيجية لشعره، وبالتالي فإن الهدف الأسنى هو امتلاك إحساس المتلقي وإثارة مشاعر الرأفة والرحمة، ومن ثمة فإن امتلاك الجمهور عن طريق هذا الشعر المشحون بالبعد الإنساني هو الغاية المأمولة التي يطمح الشاعر للوصول إليها.

ويشجب الشاعر أعمال الطغاة في قصيدة "الأسلحة والأطفال" وهذا التقابل المتضاد بين كلمة الأسلحة وكلمة الأطفال يبين الغاية الإنسانية من نظم القصيدة، يقول السياب:

عصافير؟!

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية،

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد

"**حديد عتـــــيق**"

رصا.....ص

حديـــــد[2].

---

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص539.

[2] – نفسه، ص568، 569.

إن قتل البراءة والطفولة بالحديد والرصاص جريمة لا تغتفر، لذلك فإن الشاعر يجسدها بالإيحاء البصري في شكل القصيدة، فالكلمات الثخينة المقطعة تلفت انتباه القارئ وتدعو بشكلها المقطع الثخين إلى تركيز المتلقي، فالشاعر حين يتخذ هذه الوسيلة الفنية بغية إلفات القارئ إنما يتوخى هدفا إنسانيا، وهو الكف عن قتل الطفولة والبراءة.

إن هذه الاستراتيجية المتمثلة في الأهداف الإنسانية تضمن للشعر مستوى مرموقا وانتشارا كبيرا حيث تصبح القصيدة ملكا للجمهور يستقبلها ويحتضنها وبذلك تتسنم القصيدة قمة الخلود والبقاء.

وهناك قصائد أخرى تمثل حقولا لهذا البعد الاستراتيجي في شعره ولا سيما في قصائد الحب وهي كثيرة، كما أن لفداء المسيح في شعر السياب بعدا إنسانيا عميقا يتمثل في التضحية الكبرى لغاية الخلاص لذلك فإن السياب يعد واحدا ممن كرسوا فنهم لإحياء النزعات الإنسانية في جمهور القراء.

3.2.البعد الحداثي:

بعدما تجاوز السياب المراحل التقليدية الأولى في شعره اتجه نحو الحداثة، وكان الرائد الأول مع نازك الملائكة في تحويل مسار القصيدة العربية نحو الحداثة والمعاصرة ولا يهم إعادة ما تكرر كثيرا عن إرهاصات وظهور الشعر المعاصر أو من هم الشعراء الرواد الذين كتبوا القصيدة المعاصرة قبل السياب ونازك الملائكة ولم ينشروا أعمالهم في صحيفة أو كتاب ولم ينالوا لقب الريادة على الرغم من أسبقيتهم مثل علي أحمد باكثير ولويس عوض وإبراهيم ناجي وغيرهم؟ ولكن الأهم في البحث هو التركيز على سمات الحداثة في شعر السياب وعلى العناصر الحداثية الجديدة التي أدخلها على شعره بعد الاحتكاك بشعراء الغرب وخاصة شاعر العصر ت. س. إليوت T.S.Iliot وسيتويل إديث S.Idith، ويرى بعض النقاد أن أحسن أنواع الحداثة هو ما تولد عن الذات ونبع من تفاعلات وحركية المجتمع دون اللجوء إلى الاستيراد أو الوقوع في عملية التأثر، ويبقى مصطلح الحداثة يعروه الغموض وقد دخل إلى الفكر العربي بتأثير الغرب، غير أنه يعني بشكل عام البحث عن الجديد أو التحول، وتتصف الحداثة بتجاوز المألوف والبحث عن

البديل الجديد الأنجع الملائم لطبيعة العصر، والحداثة القائمة على الأصالة تكون أكثر رسوخا من التقليد والاتباع دون مراعاة للخصوصية والميزات التي تمثل أصالة الفكر والحضارة، غير أن مصطلح "مابعد الحداثة" يعني التشكيك في كل القيم الحضارية والسعي للتحرر من كل سلطة تاريخية أو دينية أو فكرية، وقد انساق الكثير من النقاد والشعراء والدارسين وراء هذا التيار "ما بعد الحداثة" ليلغوا كل ما تراكم من تراث حضاري وفكري يمثل الخزان الذي لا ينضب للأمة.

والحداثة في المفهوم الأدبي تعني إعادة النظر للأدب من الناحية الشكلية والفنية فحسب دون المضامين والأفكار (إن مسار الحداثة قد وضع الحساسية العربية أمام أزمتها، أو ضرورة كسر أشكالها التقليدية، والبحث عن أشكال مغايرة، ومن ثم كانت القصيدة الحديثة هي النص الذي فتح مشروع قراءة جديدة لواقع ينهار، وواقع آخر في الأفق، وقد نتج عن ذلك عدة رؤى وأشكال تعبيرية لها خصوصيات الرؤيا والتجربة الشخصية المهوسة بالأنا المنشطرة)[1]، والحداثة لا تعني تلك التهويمات التي لا جدوى منها ولا تعني التعبير في هوس مطلق أو التحرر الجزافي الذي لا يتقيد بقيم فنية وجمالية بل(تعني بطبيعة الحال القيمة الفنية الجمالية المناسبة للعصر ولجوهر النوع، ولا تعني المعطى التاريخي قطعا، وتكتسب القيمة الفنية الجمالية بعدها الحداثي من اللحظة التي تفارق فيها القيم التقليدية المتعارف عليها في القصيدة العربية التي تشكل عائقا أمام اكتساب هذه الصفة بمدلولها المقصود، وتنفتح على آفاق إبداعية جديدة تعمق كينونتها النصية من جهة أخرى بمستويات علاقتها مع القارئ، على النحو الذي تجعل منها منتجا عصريا يتماهى مع مخيلة العصر ويرضي غرور القراءة وخدعها المستمرة)[2]، فاطلاع السياب من خلال ما كان يترجم له من الفرنسية للعربية وما قرأه من إبداعات غربية بعد تمكنه من اللغة الإنجليزية، جعله يحاول تغيير مسار القصيدة العربية التي ظلت تحتفظ بشكلها التقليدي لقرون عديدة، وحاول أن يقلب دفة الشعر الذي تكلس على قوانين وقواعد

---

[1] – مشري بن خليفة: المرجع السابق، ص8.

[2] – محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص6.

تعيق الشاعر كما تعيق عملية الإبداع، لذلك فإن الحداثة أو الاتجاه نحو الحداثة هو هدف أسمى جعله السياب نصب عينيه، وسخر شعره الجديد لهذا الغرض وجعل القصيدة العربية تستوعب عناصر الحداثة ومواصفات القصيدة المعاصرة الغربية فأطلق القصيدة من عقال الأوزان والقوافي الرتيبة وسمى هذا الشكل المبتدع لديه بالشعر المطلق.

إذا فقد كان الهدف الاستراتيجي من البناء الحداثي للقصيدة السيابية هو تحديث القصيدة العربية والخروج بها إلى آفاق رحبة واسعة والزج بها في فضاءات إبداعية لا قبل لها بها، وخاض السياب التجربة العسيرة في بيئة تقدس الأشكال القديمة ولا ترضى عنها بديلا، ووصل فعلا إلى إنشاء قصائد ترقى في مستواها الفني إلى القصيدة الغربية.

ترى ما هي العناصر أو السنن الجديدة التي حققت لشعره صفة الحداثة؟ والجواب عن ذلك يتطلب إحصاء شاملا لمواصفات القصيدة المعاصرة، وقد أشار البحث إلى الكثير منها في الفصلين السابقين، إلا أنه لا ضير من حوصلتها بشكل عام في هذا الفصل دون تكرار لا طائل تحته.لقد انتقل السياب من الشكل التقليدي في كتابة القصيدة العمودية إلى الشكل الحداثي وابتدع أشكالا جديدة اعتمد فيها على بناء القصيدة على تفعيلة واحدة وعلى السطر الشعري، وعلى الدفقات الشعورية أو الجمل الشعرية واجترح فنيات تتعلق ببناء القصيدة المعاصرة، ومن تلك الفنيات[1]:

1.3.2.الجمل الشعرية أوالدفقات الشعورية: يصنف الشعر التقليدي حسب عدد أبيات النص إلى: القصيدة، وتتشكل من سبعة أبيات فما فوق، والمقطوعة من أربعة أبيات والمقطعة إلى بيتين، أما النص الحداثي فلا يوجد فيه هذا التصنيف، فقد تكون القصيدة مطولة أو محدودة الطول أو مكثفة، ويشتمل النص الحداثي على ما يسمى بالجملة الشعرية أو الدفقة الشعورية، وهي عدد معين من الأسطر أو مجموعة أسطر شعرية تشكل دفقة أو دفعة شعورية تشكلها طبيعة النص أو المعنى، وتتجلى في فص شعري

---

[1] – هناك دراسة موسعة وضافية في هذه الفنيات وغيرها في رسالة الباحث للماجيستير الموسومة بـ "الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب" لذلك يكتفي البحث بالإشارة إليها فقط دون تفصيل، لأن الغرض الأساس في هذا البحث هو تحديد مفهوم الحداثة بصفتها استراتيجية هامة في شعره.

يستغرق أسطرا شعرية معينة كهذه الدفقات الشعورية من قصيدة "حنين في روما"، يقول السياب:

يتثاءب جسمك في خلدي

فتجن عروق،

عريان تزلق في أبد

تنهيه الرعشة، فهي شروق

في ليل الشهوة، كل دمي

يتحرك، يلهث، ينفجر،

ويقبل ثغرك ألف فم

في جسمي تنبتها سقر

وأحن، أتوق.

وأحس عبيرك في نفسي

ينهد، يدندن كالجرس.

ووليمة جسمك ياواها

ما أشهاها!!

يا فجر الصيف إذا بردا

يادفء شتائي، يا قبلا أتمناها

أحيا منها، وأموت بها وأضم الأمس

أمس غدا

وتعود اللحظة لي أبدا.

ما أنأى بيتك، ما أنأى عينك

بحار،

وجبال دم: زمن جمدا

ليعود مدى. وأجن، أثار

فأحس عبيرك في نفسي

ينهد، يدندن كالجرس[1].

لقد تأدى هذا النص الشعري بشكل حداثي حيث تخلى فيه الشاعر عن النظام الخليلي فقام على تفعيلة واحدة "فَعِلُنْ"، ولم يبن على البيت المشطر وإنما على السطر الشعري، بالإضافة إلى معماريته التي جاءت على شكل جمل شعرية أي دفقات شعورية وهذه المواصفات طارئة على القصيدة العربية.

وانطلاقا من البناء الشكلي لهذا النص يدرك المتلقي أن السياب كان يهدف إلى تحديث القصيدة أو تخليصها من تلك الأطر العروضية الصارمة التي تحد من حرية المبدع وانطلاق شاعريته لتشكيل رؤى تقوم على الرمز والإشارة والغموض وغير ذلك من عناصر الحداثة، والمتتبع لشعر السياب الحداثي يجده يقوم على هذه الخصائص الحداثية، أما الجمل الشعرية فإنها تمثل في النص الحداثي السمة البارزة في بناء القصيدة، لذلك فإن كل قصائده الحداثية تتوفر على هذه الخاصية الأساسية.

[1] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص149، 150.

2.3.2.الصورة الشعرية المكثفة: لما بلغ شعر السياب درجة النضج الشعري وانفتح على آفاق الحداثة استطاع أن يشكل النص تشكيلا يختلف عن أشعاره الأولى من حيث بناء الصورة الشعرية إذ أصبحت الصور بؤرا مكثفة تشع بالرؤى والدلالات العميقة وتحولت القصيدة لديه من الأبعاد الأحادية إلى الأبعاد المكثفة المتعددة فالاختلافات بين النقاد في تأويل قصائده ناجم عن كثافة الصورة التي اتسمت بالغموض، فإذا تأمل المتلقي قصيدة "أنشودة المطر" فإنه يعثر على منجم من الصور والرؤى والرموز والدلالات المتشظية بلا نهاية، وإذا كان الشعر الحداثي يعتمد على هذا النوع من الصور فإن السياب في قصائده الحرة قد بلغ شأوا بعيدا في رسم تلك الصور بمهارة فائقة.

3.3.2.الرمز: استخدم السياب في شعره كل أنواع الرمز، كالرمز الابتكاري الذي ابتدعه ولم يسبق إليه، والرموز التراثية كالرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الشعبي، وبهذه الأنواع المكثفة للرمز في شعره نهض بالقصيدة إلى مستويات حداثية أعلى، سيما وأن الرمز من المكونات الأساسية للشعر الحداثي، واهتمام السياب بهذا العنصر في شعره يبين الميل الشديد للشاعر في خوض غمار القصيدة الحرة والتنظير لها من خلال إدخال الرمز وغيره من العناصر الفنية في شعره.

4.3.2.المجاز أو الانزياح: انتقل السياب من مرحلة الرومانسية إلى الواقعية في الشعر بمعنى أنه كان يرصد الواقع ولكن ليس على طريقة شعراء الواقعية أي أنه كان يغترف من واقعه ومن الأحداث اليومية والشخصية إلا أن الصياغة لديه كانت تعتمد على الأساليب المجازية المعتادة من تشبيهات وكنايات واستعارات وغيرها من صور البلاغة القديمة، إلا أنه وظف عنصر الانزياح Déviation وهو نوع من التشبيه المستحدث الذي ركز عليه الشعراء والنقاد مثل جون كوهين John Cohen الذي ابتكر هذا المصطلح النقدي أو كمال أبو ديب الذي عبر عنه بمصطلح آخر" الفجوة: مسافة التوتر"، وإن كان قدماء العرب قد أشاروا إليه بمصطلحات أخرى كالتوسع والاتساع، والعدول، ومعنى المعنى وغيرها من الألفاظ والمصطلحات، وتعمق السياب في التراث الشعري واللغوي العربي جعله يلون الأساليب المجازية في قصائده، وهو إن كان يلجأ في

كثير من الأحيان إلى البلاغة القديمة إلا أن فهمه لأساليب الشعر الحداثي الغربي جعله يذهب بعيدا في الصياغة الحديثة للشعر معتمدا في ذلك على كل العناصر الفنية الجديدة في الشعر، كالتناص والانقطاع والمفارقة وغيرها من العناصر.

إن الإشارة الموجزة إلى هذه العناصر هو إبراز صفة الحداثة في شعر السياب هذا العنصر الذي جعل منه الشاعر ركيزة أساسية لشعره بل هدفا استراتيجيا يتوخى من ورائه إدراج القصيدة العربية ضمن المسارات الحداثية في الشعر المعاصر.

خاتمة

خاتمة:

أجملت في هذه الخاتمة النتائج التي توصلت إليها من خلال البحث بعد وضع خطة استراتجية مدروسة حددت فيها المعالم والحدود للموضوع، وقد حاولت الاطلاع على المصادر والمراجع المتعلقة بموضوع البحث، وكانت فعلا نادرة إن لم تكن معدومة، لذلك فإن الجهد كان مضنيا وعسيرا في كل مرة أحاول فيها التوصل إلى نتيجة أو هدف أرسمه.

وكان المسعى الأساس الذي أتوخاه هو إضافة شيء ولو ضئيل إلى الدراسات النقدية في شعر السياب وهو الشاعر الذي حول دفة الشعر العربي نحو الحداثة والمعاصرة، بعد أن تكرست فيه النمطية والثبات والأحادية والتشابه لقرون طويلة.

وقد أتاحت لي هذه الدراسة انطلاقا من مبادئ جمالية التلقي اكتشاف جوانب كثيرة كانت مخفية في شعر السياب، ولا شك أن النتائج التي توصلت إليها من خلال الغوص في شعره وتقصي أبعاد نظرية جمالية التلقي ومحاولة فهم ما يريده أصحاب النظرية من التحليلات وفق المبادئ التي سطروها، أدى إلى فتح أفق آخر أو بعد جديد في شعر السياب الذي كان ميدانا ثرا وصالحا لتعدد القراءات واختلاف الرؤى.

أما النتائج المتوصل إليها من دراسة البحث فهي تنحصر فيما يلي:

1. إن الغوص أكثر في شعر السياب باستحضار قراءات النقاد والدارسين ومقارنتها ببعضها بعضا، يتيح للقارئ فرصة الاستفادة من تلك الآراء المختلفة المتعددة، ومن ثمة انفتاح الرؤيا على آفاق دراسية جديدة، ومن تلك القراءات تتحدد الرؤية الحقيقية المستخلصة من الموازنة بين الآراء فتبرز قراءات وتتلاشى قراءات أخرى لم تعد صالحة لتفسير شعر السياب، ولم تكن الموازنة مبنية على أحكام نظرية وإنما مبنية على أسس مقنعة بالأدلة النقدية المرتكزة على الأمثلة والنماذج من شعر السياب، ولعل أهم ما يستشف من الدراسة التطبيقية في الفصل الأول هو أن شعر السياب لم ينته بعد كما يبدو لبعض النقاد، وإنما لا يزال شعرا حيا معطاء متفاعلا مع

القارئ المعاصر، لذلك فهو مخزون يغري بالبحث والدراسة دائما، فتطبيق نظرية جمالية التلقي على أعمال السياب فتح المجال واسعا أمام الدارس وشجعه على المزيد من المثابرة لاكتشاف الجديد.

2. التأكد من أن شعر السياب أرضية صالحة لتطبيق نظرية جمالية التلقي لما يتميز به شعره من خصائص حداثية تجعله منفتحا على الآراء القرائية، وهذه الخاصية تتمثل في استخدامه لآليات الحداثة من رموز وصور شعرية وانزياحات.. إلخ.

فآليات الخطاب الشعري لدى السياب قد واءمت أهم ما ركز عليه هانز روبيرت ياوس في نظريته وهو أفق الانتظار، حيث تحققت في نصوص الشاعر آليات الحداثة التي تتجسد من هذا الأفق المخيب لكل قراءة مما يجعل من شعره أنموذجا حيا لتعدد القراءات والانفتاح على الرؤى المتباينة، وذلك لخروجه عن المألوف والمعتاد، وهي ميزة حداثية تحقق الفجائية التي تجذب القارئ، وتصل به إلى الشعور بالمتعة ولذة النص، فعنصر الفجائية ناجم عن اللاتحديد واللاتناسب بين النص والقارئ فيحدث الارتجاج بين النص والقارئ، ويكون هناك شكل من أشكال المحاورة بينهما.

وقد برهن البحث على توفر هذه الفجائية بصورة مكثفة في شعر السياب التي تعد صفة بارزة في القصيدة المعاصرة، والميزة الأخرى التي برزت خلال الدراسة هي عملية الكشف، فالسياب قد حقق في شعره تجاوز البعد الظاهري باختراقه للواقع المرئي وتجاوز المباشرة والحرفية اللغوية المكرسة للوضوح للدخول في اللازمن واللاشيء، كما أن القارئ يجد نفسه في شعر السياب مضطرا إلى تغيير أفق الرؤيا التقليدي وتجاوز الأدوات المستهلكة سابقا، وقد فتحت هذه الدراسة المجال لإدراك هذا البعد الحداثي، وهناك عناصر كثيرة قد توصل إليها البحث كالوقوف على بؤر اللاتحديد أو الفراغات التي تجعل القارئ باحثا أبدا عن الحقيقة الهاربة في الشعر وكذلك الشمولية التي تسم الشعر بالرؤيا المكثفة الواسعة التي تجعل النص يحتوي على أبعاد كونية شاملة.

وقد حددت الدراسة نوعية العلاقة الدياليكتيكية بين النص والقارئ، وهي الجدلية المستمرة بينهما، مما يجعل النص يزخر بالدلالات المكثفة، كما كشفت الدراسة عن أبعاد العتبات النصية في شعر السياب كالعناوين والمقدمات النثرية والإهداءات..إلخ

3. ولعل هذه الدراسة تكشف أيضا عن أسرار ريادة السياب في الشعر الحداثي لما أظهره التطبيق من عناصر القوة والمتانة في كثير من قصائده الحداثية وخاصة من عنصر الموازنة بين آراء النقاد في تأويل تلك القصائد.
4. لقد تحقق من هذه الدراسة تفنيد الآراء التي تميل إلى نفي العمق والانفتاح في شعر السياب انطلاقا من تحليلات قرائية سطحية لا تنفذ إلى كنه قصائد الشاعر سيما الحداثية منها، فالرؤى التفسيرية الجديدة في شعره على ضوء نظرية جمالية التلقي تؤكد أن قصائد الشاعر بعد تجاوزه للمرحلة الأولى في مسيرته الشعرية تحقق أبعادا فنية معبرة عن أساليب الحداثة وعن كثافة الصورة الشعرية المعاصرة، وبذلك فإن القصيدة السيابية قد وصلت في مستواها الفني إلى مستوى القصائد الغربية، ولا غرابة في ذلك لأن الشاعر قد تمرس بقصائد الغرب وولع بها وحاكاها في كثير من صوره الشعرية المبتدعة.
5. تمكن هذه الدراسة من إدراك مواطن القوة والهشاشة في شعر السياب وتمييز القصائد التي حققت البعد الحداثي والرؤيا المعاصرة، إذ أن السياب حقيقة لم يتخل حتى في آخر أشعاره عن العودة إلى التراث والتعبير بأساليب القدماء، وربما كان هو الشاعر المعاصر الأوحد الذي كان أشد تمسكا بالتراث.
6. كشفت الدراسة عن تجربة الشاعر الإبداعية المعاصرة ومدى تأثيرها على تجارب الرعيل الأول من رواد الشعر المعاصر، حيث تبرز في قصائد هؤلاء أنماط شعرية رسمها السياب في شعره، أو بالأحرى تقليد ظاهر للسياب في أشكاله الشعرية.
7. أظهرت الدراسة كثافة الآليات الشعرية الحداثية التي اعتمدها السياب للوصول إلى استراتيجية تتيح لشعره المقروئية الواسعة.

8. تجلى من خلال التطبيقات النقدية أن الرموز والانزياحات والفجوات والبياضات والمفارقات، وغيرها من عناصر الإبداع في شعر السياب تمكن القارئ من الولوج إلى أعماق تجربته الشعرية، والكشف عن آفاق جديدة لا عهد للشعر العربي بها في تلك الفترة الزمانية.
9. وتبين الدراسة أيضا أن تطبيق نظرية جمالية التلقي على قصائد السياب تشعر القارئ بلذة النص من خلال تقصي المعنى وتقنص الفكرة الآبدة في أبعاد رؤيوية فنية عميقة خاصة في القصائد التي حققت النموذج في الشعر المعاصر.
10. أثبتت الدراسة بما لا يدع مجالا للشك أن الاشتغال على هذه النظرية "جمالية التلقي" يوائم طبيعة النص الشعري العربي ودراسته دراسة ثرية تتعدد فيها الأحكام والرؤى النقدية على الرغم من أن آراء وأفكار زعماء النظرية تبدو صعبة من حيث التطبيق، لذلك نلاحظ عزوف النقاد عن كتابة النماذج التطبيقية في هذه النظرية.
11. بينت الدراسة أن تطبيق النظرية على شعر السياب يكشف عن تكامل الرؤيا الشعرية لديه من خلال وضعه لاستراتيجية تشمل كل الأبعاد الفكرية والفنية التي تحقق للشعر الانتشار والمقروئية.

إن هذه النتائج وغيرها التي توصل إليها البحث لا تمثل إلا جزءا ضئيلا من أسرار الكشف عن قدرات الشاعر وما يتوفر عليه شعره من إمكانات أخرى لا حصر لها، فهي دراسة أولية على ضوء هذه النظرية، فشعره لم يستهلك ولا يزال مصدرا بكرا ثرا على الرغم من الدراسات المتعددة التي حظي بها السياب.

إن خطوات البحث وطريقة التحليل على الرغم من المجهودات المبذولة القصوى إلا أنها تظل تحتاج إلى ما يدعمها من آراء أخرى تسد الثغرات وتغطي النقص، لأن الوصول إلى الطريقة التطبيقية المثلى والنتائج التي تثلج الصدر على ضوء هذه النظرية يبقى دونه شوك القتاد، إذ لا يخفى على الدارس أن المعنى في الشعر المعاصر يبقى متفلتا مراوغا إلى أقصى الحدود، لذلك فإن مواجهة الصعوبة أمر أكيد ينتظره الدارس، بالإضافة إلى عسر تطبيق الأفكار النقدية لنظرية "جمالية التلقي" على الأعمال الإبداعية

الحداثية، إلا أن التمكن من وضع لبنة واحدة في هيكل بنائي ضخم يعد إنجازا مهما في مسار الأبحاث العلمية.

ولا شك أن الدراسات السابقة في شعر السياب كانت منطلقات أساسية أو مادة ضرورية للغوص في عمله الإبداعي على مبادئ نظرية جمالية التلقي، وقد ارتكز النقد في الفصل الأول على تلك الدراسات والقراءات المتعددة للنقاد، كما أن عملية الموازنة في هذا الفصل إثر تلك النقود شكلت قراءة أخرى تمت فيها عملية المقارنة والفرز.

ومن أجل التعدد والاختلاف الذي تدعو إليه النظرية يستلزم من الباحث استحضار آراء النقاد من أجل المقارنة بين تلك الآراء والتعليق عليها بقراءة قابلة هي الأخرى للتحليل والقراءة.

ومن ثمة فإن التطبيقات التي استقطبت فصولا ثلاثة إن هي إلا تمهيد لمواصلة مشاوير لا تنتهي من البحث والتقصي في عوالم السياب الشعرية، ولكن ينبغي الإشارة إلى أن قصائد أخرى كثيرة من شعره خاصة في المراحل الإبداعية الأولى لم تصلح كعينات للدراسة لما اتصفت به من رؤى شعرية تقليدية نثرية لا ترقى إلى مواصفات القصيدة المعاصرة ولم تصل إلى التجارب الحداثية التي تمتلك خاصية التشظي والتعدد والانشطار، لذلك فإن الباحث لا يدعي أن شعر السياب كله قد تجاوز مرحلة التقليد والمعنى الواحد وحقق مرحلة الاتساع والانزياحات القصوى التي تتطلبها نظرية جمالية التلقي.

ومهما كانت قيمة الجهد المبذول إلا أنه جهد المقل الذي يتوق إلى إنجاز أكبر وعمل أعمق وأوسع.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.
- التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: شركة ماستر ميديا، القاهرة.

أ. المصادر:

أولا: الدواوين الشعرية:

1. بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م.

ثانيا: المعاجم:

2. ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة لقا، ج15، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002م.
3. روحي البعلبكي ومنير البعلبكي: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977م.

ب. المراجع:

4. إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1983م.
5. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.
6. أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، (د.ط)، (د.ت).
7. الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2007م.
8. الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007م.
9. إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1980م.
10. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (دت).
11. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (دت).

12. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
13. إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.
14. أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.
15. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001م.
16. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001م.
17. بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م.
18. بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م.
19. بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م.
20. بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006.
21. ثامر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م.
22. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1996م.
23. حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م.
24. حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998م.
25. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2001م.
26. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م.

27. حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.
28. خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.
29. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.
30. دزيرة سقال: بدر شاكر السياب شاعر الحداثة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت).
31. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د.ط)، 2006م.
32. رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، 1998م.
33. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، (د.ط)، 1999م.
34. سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.
35. سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002م.
36. ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.
37. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص342.
38. سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، جامعة كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م.
39. سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

40. سيمون جارجي: بدر شاكر السياب الرجل الشاعر، منشورات أضواء، بيروت، ط1، 1966م.
41. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.
42. صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002م.
43. صباحي حميدة: جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي، جامعة بسكرة، 2011م/2012م.
44. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.
45. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1997م.
46. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996م.
47. عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م.
48. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.
49. عبد الرضا علي: أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.
50. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، أفريل، 1998م.
51. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996م.
52. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
53. عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر (د.ط)، 2005.
54. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2006م.

55. عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006م.
56. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999م.
57. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م.
58. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م.
59. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.
60. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.
61. علي عشري زائد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1998م.
62. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م.
63. فوزي سعد عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2009م.
64. قاسي صبيرة: النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2009م.
65. قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ت).
66. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.
67. ماجد السمرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994م.
68. مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م.

69. محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005م.
70. محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007م.
71. محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980م.
72. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990م.
73. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.
74. محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2005م.
75. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د،ط)، 1996م.
76. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.
77. محمود يعقوبي: الوجيز في الفلسفة، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط3، 1973م.
78. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2006م.
79. مصطفى السعدني: الملفوظ الشعري جدلية بين الدال والمدلول، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).
80. موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م.
81. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م.
82. نادر كاظم: المقامات والتلقي، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2002م.

83. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.
84. نخبة من أساتذة الجامعات العربية: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م.
85. نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
86. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1994م.
87. نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2008م.
88. نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م.
89. هاني الخير: بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006م.
90. ياسين النصير: جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1995م.
91. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.
92. عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م.

ج. الكتب المترجمة:

93. أومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م.
94. بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
95. بيير جيرو: علم الإشارة، ترجمة منذر عياش، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، ط1، 1988م.

96. تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، درا توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م.
97. جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2007م.
98. جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.
99. دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ط2، 1975م.
100. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م.
101. رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1999م.
102. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
103. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م.
104. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987م.
105. هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

د. الرسائل الجامعية:

106. ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، رقم: ci/164a، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974م.

هـ. المجلات والدوريات:

107. مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع6، 2007م.

108. مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006م.

109. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر ع4، 2009م.

110. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع5، 2009م.

111. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع6، 2010م.

112. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2002م.

113. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2004م.

114. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2006م.

115. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع 24، 2011م.

116. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع5، 2003م.

117. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، 2007م.

118. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع23، 2011م.

119. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع24، 2012م.

120. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2009م.

121. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2010م.

122. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع8، 2011م.

123. مجلة مخبر الشعرية الجزائرية دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، ع1، مارس 2009م.
124. مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، 1993م.

و. المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

أولا: المصادر :

125. Paul Robert : Le Petit Robert, Paris, 1987.

ثانيا: المراجع:

126. Alois Schumacher: De la l'esthéthique de la réception à l'experience esthétique, Texte littaire et histoire, Centre de recherche d'histoire et litterature, Paris 1985.
127. Bertrand Gervais et Rachel Bouvet: Théories et pratiques de la lecture littéraire, Presses de l'université du Québec, 2007.
128. Dufays Jean Louis: Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire, Editions scientifiques internationales, Brucxelles, 2010.
129. François –Xavier Amherdt: L'Herméneutique philosophique de Paul Ricœur et son importance pour|… les Editions du cerf, 2004, Paris.
130. Jean François Goubet, Gerard Raulet: Aux sources de l'esthétique: Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne, Edition de la maison des sciences de l'homme, Copyright, 2005, Paris.
131. Mohamed dib ; Ombre gadienne, de préface de louisAragon Sindbad, Paris.
132. Salvador Rubio et Autres: Comprendre en art Pour une esthétique d'après wittgenstein, paris, L'Harmattan, 2006.
133. Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi: Pour une socialogie de la réception, l'Harmattan, Paris, 1998.

134. Thomas Bernhard: L'Autriche et la France histoire d'une recéption littéraire, Edition L'Hrmattan, paris, 1977.
135. Umberto Eco, Notes sur la sémiotique de la réception, Institut national de la langue Francahs, paris, 1987.
136. Yves Gilli: A propos du texte litteraire et de F.Kafka, Presses Universitaires de Franche – Compté, France, 1985.
137. Yves Gilli et Autres: Recherche en linguistique étrangére, Université de Besançon, Paris, 1985.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ- و

مدخل: دلالة المصطلح ومفهوم النظرية..... 1-32

1. دلالة المصطلح..... 2
2. مفهوم النظرية..... 5
3. المناهج النقدية السابقة لنظرية التلقي..... 7
4. المرجعية الفلسفية للنظرية..... 10
5. رواد النظرية وآراؤهم في التلقي..... 17

1.5. هانز روبرت ياوس..... 17

2.5. فولفغانغ إيزر..... 23

3.5. رومان إنجاردن..... 29

6. أنماط القراء..... 31

الفصل الأول: جماليات التلقي واختلاف القراءات في شعر السياب..... 33-162

1. قصيدة "أنشودة المطر"..... 34
2. قصيدة "المومس العمياء"..... 76
3. قصيدة "حفار القبور"..... 89
4. قصيدة "الأسلحة والأطفال"..... 102
5. قصيدة "النهر والموت"..... 110
6. قصيدة "العودة إلى جيكور"..... 118
7. قصيدة "المسيح بعد الصلب"..... 122
8. قصيدة "تموز جيكور"..... 135
9. قصيدة "شباك وفيقة"..... 141
10. قصيدة "فجر السلام"..... 153

الفصل الثاني: جماليات التلقي وآليات الخطاب الشعري عند السياب..... 293-163
1. أفق الانتظار..... 164
1.1. الفجائية..... 164
2.1. الكشف..... 178
3.1. الشمولية..... 193
4.1. العتبات النصية..... 202
5.1. الثنائيات الضدية..... 218
6.1. الإثارة..... 270
7.1. الاختلاف وتناسل المعنى..... 273
8.1. البناء الدرامي..... 278
9.1. الاستشراف والتنبؤ..... 283
2. المسافة الجمالية..... 287
3. المتعة الجمالية..... 289
4. التطهير..... 292
الفصل الثالث: التلقي والاستراتيجية الشعرية عند السياب..... 407-294
1. الآليات الاستراتيجية..... 295
1.1. المرأة..... 295
2.1. اللغة..... 310
3.1. شعرية الأمكنة..... 315
4.1. القناع..... 328
5.1. الغموض..... 338
6.1. الموسيقا الخارجية والإيقاع الداخلي..... 344
1.6.1. الموسيقا الخارجية..... 344
2.6.1. الإيقاع الداخلي..... 358

2. الأهداف والأبعاد الاستراتيجية..... 383
1.2. البعد التاريخي والوطني والقومي..... 383
2.2. البعد الإنساني والاجتماعي..... 396
3.2. البعد الحداثي..... 401
خاتمة..... 409
قائمة المصادر والمراجع..... 415
فهرس الموضوعات..... 427