الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب موسومة بـــ

الدراما عند بدر شاكر السياب

قراءة في: ﴿البواعث، المعمار، النسج﴾

مشروع (تحليل الخطاب) للدكتور : عبد الوهاب ميراوي

إعداد :
الشيخ قاضي

إشراف :
أ.د.عبد الوهاب ميراوي

لجنة المناقشـــة

أ.د.عبد الله بن حلي : رئيسا
أ.د. عبد الوهاب ميراوي: مشرفا و مقررا
أ.د. ناصر اسطمبول: عضوا مناقشا
أ.د. محمد برونة : عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2011 – 2012 م

إهـــــداء

إلى: كل من جاء...بعدي وسار على دربي وكل من صدقني خاصة أمي وأبي وإخوتي.

إلى: أبنائي وزوجتي الكريمة، أهدي جُهدي...

إلى: أساتذتي الأفاضل وأصدقائي: شاعة، زيان، سوسي، شهري، مجاهد، بومران، ساهد، وأساتذة ثانوية سيدي لخضر الجديدة، ورفقائي في مشروع تحليل الخطاب...

إلى: والدة المشرف على هذا العمل

الأستاذ الدكتور: ميراوي عبد الوهاب

مقـــدمة:

كثيرة هي الدراسات التي تناولت حركة الشعر الحديث في العالم العربي، ورصدت التطورات التي عرفتها القصيدة على مستوى البُنى التركيبية، سواء من جهة النسيج اللغوي أو الحقول الدلالية، وعلى قدر غِنى التجربة وثرائها كانت الوسائل الإجرائية لمعظم المقاربات النقدية متنوعة ومبتكرة، وكانت الدراسات ولا تزال إلى يومنا هذا تحاول تَمَثُّل الأُطُر الثقافية التي أثمرت القصيدة الجديدة التي انزاحت عن أصلها القديم انْزِيَاحا بعيدا، وما زال السؤال يطرح نفسه إلى اليوم بِصيَغ مختلفة، ومن زوايا كثيرة عما يحدث بالقصيدة الجديدة على جميع الأصعدة. لعل سؤال هذا البحث أن يكون معرفيا أكثر منه جماليا رغم صعوبة الفصل بين جمال المعرفة ومعرفة الجمال في رحاب القصيدة من حيث هي حضور وغياب، أو تذكر ونِسْيان، ذلك أن الشاعر يصنع عالمه بكل ما فيه من كلمات وأصوات ورموز وألوان وقصص وأساطير مُعْتمدا على إيقاع تتناغم فيه تلكم العناصر من كليات وجزئياتٍ في طقسٍ ينبثق عن جوانحه ويخترق الآفاق، فتحلق شعرية الأثر أو روحه في هذا الجو الذي سرعان ما تتبدَّد معالمه متجاوزة أفقي الشاعر والقارئ، فتنتقل هويته لأنساقه الثقافية؛ إذ للمبدع حرية القول وأنماط التركيب وسلم التصريف، ولها حرية المعنى وأضربُ التحرير وطرق التأويل ، ولأن كل شيء مبني على الاختيار بين البدائل اللانهائية بالنسبة للمبدع والقارئ على اختلاف مستوياتهم؛ فأما بالنسبة للأول فإن البدائل المتوفرة في الألفاظ والصور والرموز والأساطير والمواضيع وزوايا تناولها، تجعل المبدع يعيش صراعا إراديا رغم الحرية المتاحة أمامه، هذا إن لم تكن سببا، وأما بالنسبة للقارئ الهاوي أو المحترف فله الاختيار بدوره بين الدوافع والآفاق والمقاربات والوسائل، ولا شك يعيش الصراع نفسه الذي عاشه المبدع، والأثر إنما ينمو بالصراع، من هنا؛ من زاوية الصراع ومواضيعه وأنواعه ومسبباته وطرق تجسيده، توضَّحت معالم السؤال في هذا البحث، فكانت الدراما زاوية مناسبة كونها تلبي الصِّفتين: المعرفية والجمالية في مساءلة القصيدة العربية الحديثة التي رسم معالمها جيل جديد، بداية من أربعينات القرن العشرين، قاد رعيله الأول كوكبة من الرواد يتقدمهم الشاعر العراقي، بدر شاكر السياب،

لذا تهيَّأت أسباب النظر إلى القصيدة العربية الحديثة من منظور درامي، وعند السياب تحديدا نظرًا لطبيعة

حياته وتجربته الفنية التي إن أردنا أن نضع لهما عنوانًا شاملا، لن نجد أفضل من كلمة (دراما)، وذلك لسببين اثْنَيْـــن:

الأول: الطبيعة الدرامية لحياته الشخصية التي اتّسمت بالصراع والمفارقات على المستويين الفردي والجماعي، وما كان لذلك الصراع من تأثير على تجربته الفنية لاحقًا.

والثاني: تجربته الفريدة في تصريف القول الشعري وسبقه إلى كل جديد، من حيث إبداعه على مستوى البناء والإيقاع والتصوير من جهة، وجرأتِه في التعامل التراث العربي والعالمي من جهة أُخرى، وخاصة اليوناني منه، بشقّيه المترجم أو المستثمر عند عمالقة الشعر الغربي أمثال إليوت وكيتس وغيرهما، فكانت النتيجة أن جاء فنُّه بلسان عربي مبين، ومضامين إنسانية، وروح درامية بِأتم ما يحمل اللفظ من معنى، لكن الإشكالية التي تعترض هذا الحكم هي: أكان السياب واعيًا بتوجهه الدرامي خلال مسار تجربته الفنية؟ فإن افترضنا النفي، فَبِم نفسر التَّمات الدرامية في شعره؟ وإن سلمنا عرضًا أنه كان يعي ما يفعل، أكانت الدرامية في شعره نتيجة للطابع المأساوي الذي ميّز حياته؟ أم أنها اختيارٌ واعٍ وهادف؟ وإن كانت كذلك، أنُوجِّه بحثنا نحو أسباب هذا الاختيار؟ أم نبحث عمَّا يميِّز الدراما من صفات وآليات أقنعت السياب، فاعتمدها؟ بين هذا وذاك يظهر تساؤل آخر مفاده:ما طبيعة العلاقة بين الدراما والقصيدة الجديدة التي كان بدر من روادها؟ وهل طبيعة الثانية فرضت الأولى؟ وهذا السؤال بدوره يقودنا إلى سؤال آخر صارِخًا: أيرجع تأخر الفنون الدرامية في الأدب العربي القديم إلى القصيدة العمودية؟ قد يقول قائل: إن طبيعة الأدب العربي تختلف عن الآداب التي عرفت الفنون الدرامية، ولا دخل للقصيدة العمودية في تأخيرها، لكن الصراع والمفارقة وغيرها من عناصر المعمار الدرامي مما تقوم عليه الدراما موجودة في حياة الأمم والشعوب الشرقية والغربية ، فلمَ تقوم هناك وتقعد هنا؟.

لعل أول تفسير يتبادر إلى الأذهان حول تحفُّز السياب للدراما، رغبته الشديدة في استدراك الموقف برمّته، ومحاولة التأسيس لقصيدة جديدة منصرفة إلى النزعة الدرامية، خاصة في جوِّ الصراعات السياسية والثقافية والاجتماعية التي تميَّزت بها تلكم الحقبة التاريخية التي تمثل البدايات الأولى لمرحلة التأسيس، وقد تكون ثقافة السياب الغنية دافعًا آخر، لأنه يُعْرَف عنه ولعه الكبير بالشعر العربي القديم من جهة،

واطِّلاعُه على الثقافة الغربية خاصة، الأساطير والملاحم اليونانية القديمة من جهة أُخرى، ورغم ذلك كله تبقى حياة السياب من معاناة مع البؤس والفقر واليتم والحرمان العاطفي والسجن والتشريد وعوامل نفسية أُخرى، تشكل جوًا خصبًا للدراما بما فيها من صراع ومفارقات وقصص وذكريات ومواقف، ومن الوقوف على طبيعة الدراما عند بدر شاكر السياب، استمد هذا البحث معالمه.

لقد كان مشيري في هذه الدراسة الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الوهاب ميراوي، الذي منحني الرأي السديد، حتى شرح الله صدري للموضوع، فتحمست له وأخذت أُلَمْلِمُ أطرافه، وأتحرَّى مادته، وسرعان ما انْكشفت لي أهميته وتوضَّحت أسبابه الموضوعية التي تكمن في أنه أول بحث في مجال الدراسات الدراميّة على الأعمال الكاملة عند رواد الشعر العربي الحديث ، على مستوى جامعة السانية بوهران. علمًا أن أهم الدراسات التي تناولته كانت تخص حياته وشعره من قبل إحسان عباس وعيسى بلاطة ويوسف عطا الطريفي وريتا عوض وسيمون جارجي، وهناك من تناول الأسطورة في شعره على غرار، علي عبد الرضا، ومنهم من درس المرأة في شعره كما فعلت فرح غانم صالح البيرماني، وآخرون درسوا القلق أو الموت ومنهم خلف رشيد نعمان، وآخرون طبَّقوا على الصورة مثل ماهر دربال، وغيره مسح التراث والتجديد في شعره صِنْو عثمان حشلاف، وآخرون توزّعوا بين تلقي النقد له، أو تتبعوا خصائص لغته، وأولئك هم ميساء زهدي الخواجا وخليل ابراهيم العطية وغيرهم. كثيرة هي الدراسات التي وجدت لنفسها من حياة السياب وفنه مُتَّسعًا من مختلف الزوايا، وأشارت للدراما عرضًا لكنها لم تتفرغ لها كليةً، وكان هذا من الصعوبات التي واجهت البحث بسبب كثرة الدراسات، مما جعل حصر المادة وجمعها، أمرًا في غاية الصعوبة خاصة عندما تتعارض التفسيرات للظاهرة الواحدة.

قُدِّم موضوع الرسالة تحت عنوان (الدراما عند بدر شاكر السياب) في ثلاث ة فصول هي (البواعث، والمحمار، والنَّسْج) سبقها مدخل عرج الباحث فيه على ترجمة للسياب ثم تناول مفهوم الدراما، فعلاقتها بالشاعر من خلال طبيعة حياته ودورها في نمو الحس الدرامي لديه، بالنظر إلى تأثير ظروف الحياة في تشكيل نفسيته المهزوزة، وكذا مواقفه المتغيرة .

تناول الفصل الأول (البواعث الدرامية) في ثلاثة مباحث، خصص أولها لدراسة المفاهيم المرتبطة بالذات والموضوع، وكذا العلاقة ومستويات التداخل في الإطار الدرامي، في حين خصص المبحث الثاني لدراسة البواعث الذاتية على الصراع والمفارقات، أما المبحث الثالث فاختص بالبواعث الموضوعية على اختلافها: السياسية والاجتماعية والفنية.

أما الفصل الثاني، فكان (للمعمار الدرامي)، بداية من الحكاية وارتباطها بالذات أو بالموضوع، ثم الحدث الدرامي وعلاقته بالحكاية والصراع والشخصيات، مرورًا بالصراع داخليًا كان أم خارجيا، وطرق تجسيده بالمفارقة أو التركيب، فالحوار بنوعيه الداخلي والخارجي بتقنيتي السرد والإراءة، ليختم المبحث الخامس هذا الفصل بدراسته للشخصيات الدرامية، بداية بشخصيات القناع، ثم شخصيات الرمز بداية من التراثي بنوعيه الشعبي والفلكلوري، فالديني والتاريخي والأدبي، وصولا إلى الشخصيات العامة.

وأما الفصل الثالث، فاختص (بالنَّسْج الدرامي): تكفل مبحث اللغة بدراسة (اللفظ والدلالة والتركيب) على مستوى التأثر بالقرآن والشعر القديم أو الاستحداث، وخُصص الثاني للصورة الشعرية من زاويتي الماهية والأنواع في السياق الدرامي، ليخلص الثالث إلى دراسة الإيقاع من خلال: الصورة والزمن والصراع والوزن.

وقد استدعت طبيعة هذا البحث اتِّباع المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظاهرة ثم يحلل أسبابها وعللها عن طريق عرض النتائج المتوصل إليها، ثم مقارنتها بالدارسات السابقة فيما تشتركان فيه، من أجل الوقوف على مدى جدوى تناول السياب من المنظور الدرامي، ومدى وعيه باختياراته، ونسبة نجاحه في ذلك.

وفي الختام لا يسع الباحث إلا أن يشكر الأستاذ الفاضل الدكتور : عبد الوهاب ميراوي ال ذي كان له دور الرعاية حوارا وقراءة ودقة في متابعة تفاصيل البحث بحرص شديد ورغبة أكيدة في إنضاجه عبر عدد من التوجيهات والملاحظات القيمة، فجزاه الله عني خير جزاء .ولا أنسى أن أتقدم بعظيم امتناني لأساتذتي في قسم اللغة العربية كافة واخص منهم بالذكر الدكتور عبد الله بن حلي ، فله ولأساتذتي كل التقدير والاحترام .

وبعد فهذه محاولة يراها الباحث متواضعة، فان أصاب فمن الله و إن اخطأ فمن نفسه، فالكمال لله وحده ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، ومن الله التوفيق والسداد .

الرموز الواردة في البحث:

م ك: المجموعة الكاملة

مج: المجلد

[...]: حذف أبيات

م ن: المصدر نفسه / المرجع نفسه

م س: المصدر السابق / المرجع السابق

ص: الصفحة

[سيدي لخضر: 17 رمضان 1432هـ/ ل11/200/09/17م.]

المدخل

ترجمـــة السياب:

ولد الشاعر بدر شاكر السياب ـــوهو الابن الأوسط ـ لعائلة مكونة من ثلاثة أبناء سنة 1926م، في قرية جيكور، وهي من قرى منطقة (أبي الخصيب) في محافظة البصرة على ضفاف شط العرب "وهي الزاوية الشمالية من مثلث يضم أيضًا قريتين أُخْرَيَيْن هما (بكيع) وكوت بازل؟ قُرى ذات بيوتٍ من اللبن أو الطين، لا تتميز بشيء لافتٍ للنظر عن سائر قرى العراق الجنوبي، فهي عامرة بأشجار النخيل التي تظلِّل المسارح المنبسطة ...وعند أطراف هذه القرى مسارح أخرى منكشفة تُسمى البيادر تصلح لِلَعِب الصبيان ولَهْوِهم في الربيع والخريف [1]"، وآل السياب مسلمون سنيون عرفتهم جيكور لأجيال عدة. وعلى الرغم من أنهم لم يكونوا من كبار الملاكين في جنوب العراق، فإنهم كانوا يحيون حياة لائقة محترمة حسب المعايير المحلية. وكلمة سياب بتشديد الياء وضم السين أو فتحها: اسم يطلق على البلح أو البسر الأخضر، لكن قصة تروى في العائلة تزعم أنه دعي بهذا الاسم لأنه فقد جميع أقربائه وسُيِب وحيدا.

تزوج أبوه، شاكر بن عبد الجبار من ابنة عمه كريمة التي كان عمرها آنذاك سبع عشرة سنة، فأسكنها معه في دار والده بقرية (بقيع)، فكان من ثمرة هذا الزواج أن أنجبت له (بدرا) فطار به فرحا وسجل تاريخ ميلاده حتى يتذكره، لكنه ما لبث أن فقده وبقي تاريخ ميلاد ه مجهولا، وكان لبدر أخان هما: عبد الله ومصطفى، أما في البيت فقد كان بدر يلعب مع أصدقائه فيشاركه أخواه. وكانت الأماكن المحببة للعبهم بيت واسع قديم مهجور يدعى (كوت المراجيح) باللهجة المحلية، وكان هذا البيت في العهد العثماني يأوي عبيد الأسرة وقد دعاه بدر في شعره فيما بعد (منزل الأقنان)، هذا وتشمل ذكرياته أقاصيص جده حول حروب المسلمين مع الفرس وسيرة أبي زيد الهلالي، وقصص العجائز من عمة وجدة وغيرهما، ومن أقاصيصهما حكاية عبد الماء الذي اختطف زينب الفتاة القروية الجميلة، وهي تملأ جرتها من النهر، ومضى بها إلى أعماق البحر وتزوجها، وأنجبت له عددا من الأطفال، ثم رجته ذات يوم أن تزور أهلها، فأذن لها بذلك، بعد أن احتفظ بأبنائه ليضمن عودتها، ولكنها لم تعد, فأخذ يخرج من الماء وينايها ويستثير عاطفتها

([1]) إحسان عباس .بدر شاكر السياب. ص: 17.

نحو الأطفال، ولكنها أصرت على البقاء، وأخيرا أطلق أهلها النار على الوحش فقتلوه، أما الأطفال فتختلف روايات العجائز حول مصيره م[1]".

عاش بدر طفولة سعيدة غير أنها قصيرة سرعان ما تحطمت ؛ إذ توفَّت أمه عام 1932م، أثناء المخاض لتترك أبناءها الثلاثة وهى في الثالثة والعشرين من عمرها . بدأ بدر الحزين يتساءل عن أمه التي غابت فجأة، وكان الجواب الوحيد : ستعود بعد غد فيما يتهامس المحيطون به، أنها ترقد في قبرها عند سفح التل عند أطراف القرية .وغابت تلك المرأة التي تعلق بها ابنها الصغير، وقد كان يصحبها كلما حنَّت إلى أمها، فخفت لزيارتها، أو قامت بزيارة عمتها عند نهر بويب حيث تملك بستانا صغيرا جميلا على ضفة النهر، فكان عالم بدر الصغير تلك الملاعب التي تمتد بين بساتين جيكور ومياه بويب أين غزل خيوط عمره ونسيج حياته وذكرياته . ولم يكن أمامه سوى اللجوء إلى جدته لأبيه (أمينة) بعد أن ساد الفتور علاقته الوثيقة بأبيه الذي تزوج من امرأة أخرى، سرعان ما رحل بها إلى دار جديدة بعيدا عن بدر وأخويه، وكانت هذه الدار في بقيع أيضا، إلاَّ أن السياب وأخويه انضموا إلى دار جده في جيكور القرية الأم ، ليفر من بقيع وقسوتها، إلى صدر الجدة أين العطف والحنان الذي حرم منه، غير أن العائلة تورطت في مشكلات كبيرة ورزحت تحت عبء الديون، فبيعت الأرض تدريجيا وطارت الأملاك ولم يبق منها إلا القليل يذكر بالعز القديم الذي تشير إليه الآن أطلال بيت العائلة الشاهق وقد " تحللت جذور البيت حتى أصبحت كأسفل القبر [2]".

دخل السياب في أول مراحله الدراسية مدرسة باب سليمان الابتدائية في أبي الخصيب، ثم انتقل إلى المحمودية الابتدائية التي أسسها محمود باشا العبد الواحد سنة 1910م، في العهد العثماني حتى تخرج بتاريخ: 1938/10/01م. وكان بالقرب من المدرسة، البيت الفخم الذي تزينه الشرفات الخشبية المزججة بالزجاج الملون والشناشيل التي ستكون فيما بعد اسما لمجموعة شعرية متميزة هي شناشيل ابنة الجلبي، وفى هذه المرحلة المبكرة بدأ ينظم الشعر باللهجة العراقية الدارجة في وصف الطبيعة أو في السخرية من زملائه، فجذب بذلك انتباه معلميه الذين شجعوه على

([1]) إحسان عباس .بدر شاكر السياب. ص: 27.

([2]) م . ن . ص: 27.

النظم باللغة الفصيحة وذلك بعدما قال قصيدة في وصف معركة القادسية وقد حمله المدرس على ذراعه حينما شرع في إلقائها، ثم انتقل إلى مدينة البصرة ليُتِم دراسته الثانوية، فيلتحق بِ دار المعلمين العالية ببغداد (كلية التربية) وكان في السابعة عشر من عمره ليقضى فيها أربعة أعوام. وكان أن تكونت في دار المعلمين العالية في السنة الدراسية 1944-1945م،جماعة أسمت نفسها (أخوان عبقر) كانت تقيم المواسم والحفلات الشعرية حيث ظهرت مواهب الشعراء الشبان، فكان من الطبيعي أن يتطرقوا إلى أغراض الشعر بحرية وانطلاق، بعد أن وجدوا من عميد الدار ومن الأساتذة العراقيين والمصريين تشجيعا، ولقد كان السياب من أعضاء الجماعة، كما كانت الشاعرة نازك الملائكة أيضا. يتعرف بدر على مقاهي بغداد الأدبية ومجالسها مثل مقهى الزهاوي ومقهى البلدية ومقهى البرازيلية وغيرها ، فيوتادها مع مجموعة من الشعراء الذين غدوا فيما بعد (رواد حركة الشعر الحر) مثل بلند الحيدري وعبد الرزاق عبد الواحد ورشيد ياسين وسليمان العيسى وعبد الوهاب البياتي وغيرهم ، كما يتعرف السياب على شعر وو رد زورت وكيتس وشيلى بعد أن انتقل إلى قسم اللغة الإنجليزية ويعجب بشعر إليوت و إديث سيتويل، تعرض للفصل عامًا من الكلية ثم سجن عام 1946م، لفترة وجيزة بسبب انتمائه السياسي، أطلق سراحه بعدها ليسجن مرة أخرى عام 1948م، بعد أن صدرت مجموعته الأولى أزهار ذابلة.

يتخرج بعد ذلك ويعين مدرسا للغة الإنجليزية في مدرسة ثانوية في مدينة الرمادي التي تبعد عن بغداد تسعين كيلومترا غربا على نهر الفرات. وظل يرسل منها قصائده إلى الصحف البغدادية تباعا، وفى يناير1949م، ألقي عليه القـــبض في جـــيكور أثناء عطلة نصف السنة ونقل إلى سجن بغداد واسْتُغني عن خدماته في وزارة المعارف رسميا فى 25 يناير 1949م، أفرج عنه بكفالة بعد بضعة أسابيع، ومنع إداريا من التدريس لمدة عشر سنوات، فعاد إلى قريته يرجو شيئا من الراحة بعد المعاملة القاسية في السجن. ثم توجه إلى البصرة ليعمل في شركة التمور العراقية، ثم كاتبا في شركة نفط البصرة، وفى هذه الأيام ذاق مرارة الفقر والظلم والشقاء و لم ينشر شعرا قط، ليعود إلى بغداد يكابد البطالة ويجتر نهاراته في مقهى حسن عجمي يتلقى المعونة من أصحابه أكرم الوتري ومحي الدين إسماعيل وخالد الشواف، عمل بعدها مأمورا في مخزن لإحدى شركات تعبيد الطرق في بغدد.

وهكذا ظل يتنقل من عمل يومي إلى آخر، وفى عام 1950م، ينشر مجموعته الثانية (أساطير) بتشجيع من أكرم الوتري مما أعاد إلى روحه سكينتها وأملها بالحياة، وقـــد صَدَّرها بمُقدمة يُوضح فيها مفهومه للشعر الجديد الذي يبشر ب ه، ثم يبدأ بكتابة المطولات الشعرية مثل فجر السلام واللعنات وحفـــار القـــبور والمومس العمياء وغيره ا، لكن سرعان ما يضطرب الوضع السياسي في بغداد عام 1952م، ويخشى بدر أن تطاله حملة الاعتقالات فيهرب متخفيا إلى إيران ومنها إلى الكويت بجواز سفر إيراني مزور باسم (على آرتنك) على ظهر سفينة شراعية في يناير1953م، كتب عنها فيما بعد قصيدة اسمها فرار 1953 وهناك وجد له وظيفة مكتبية في شركة كهرباء الكويت حيث عاش حياة اللاجئ الذي يحن بلا انقطاع إلى أهله ووطنه، وهناك كـــتب رائعته (غريب على الخليج) ، ثم يعود إلى بغداد بعد انقضاء عدة أشهر ليلتقي بأصدقائه القدامى في مقهى حسن، ويقطع صلته بالحركة السياسية التي كان ينتمي إليها بعد تجربته المريرة في الكويت مع بعض رفاقه السابقين الذين عاشوا معه في بيت واحد، ثم يصدر أمر وزاري بتعيينه في مديرية الاستيراد والتصدير العامة، ويستأجر بيتا متواضعا في بغداد ويستدعى عمته آسيه لترعى شؤونه اليومية. بعدها تنشر له مجلة الآداب أنشودة المطر تتصدرها كلمة قصيرة جاء فيها من وحي أيام الضياع في الكويت على الخليج العربي ويكتب بعدها المخبر تليها الأسلحة والأطفال وفي المغرب العربي ورؤيا فوكاي ومرثية الآلهة ومرثية جـــيكور وينشغل بالترجمة والكتـــابة، وتحل سنة 1955م، حـــيث يتزوج من إقبال شقيقة زوجة عمه عبد اللطيف، وهى معلمة في إحدى مدارس البصرة الابتدائية، في العام نفسه نشر ترجماته من الشعر المعاصر في كتاب سماه قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث يحتوى على عشرين قصيدة لإليوت وستويل وباوند سبندر ودي لويس، ودي لامير ولوركا ونيرودا ورامبو وبريفير، وريلكه طاغـــور وناظم حكمت وغيرهم.

تقوم حرب السويس إثر العدوان الثلاثي على مصر عام 1956م، فيكتب قصيدته بور سعيد التي ألقاها في اجتماع عقد في دار المعلمين العالية ببغداد تضامنا مع شعب مصر وفى 2 ديسمبر 1956م، تولد ابنته البكر غيداء، وفي شتاء1957م، يتعرف على مجلة جديدة ستلعب دورا هاما في مرحلته الفنية الجديدة، وهي مجلة (شعر) اللبنانية التي كان محررها يوسف الخال وسرعان ما أصبح السياب أحد كتابها العديدين من دعاة التجديد في الشعر العربي مثل أدونيس وأنسي الحاج وجبرا

إبراهيم جبرا وتوفيق الصايغ، لتبدأ قطيعته مع مجلة الآداب التي تبنت نتاجه المدة السابقة . وبدعـــوة من المجلة الجديدة يسافر إلى بيروت لإحياء أمسية شعرية تعرف خلالها على أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقه ويوسف الخال، ليعود إلى بغداد أشد ثقة بشاعريته . وأكثر إحساسا بالغبن في بلده حيث يجابه وعائلته مصاعب الحياة براتب ضئيل .

تستهويه الأساطير التي دله عليه ا (الغصن الذهبي) لجيمس فريزر بعد ترجمة جبرا فصلا منه، فيكتب قصائد مثل المسيح بعد الصلب و(جيكور والمدينة) و(سربروس في بابل) و(مـــدينة السندباد) وهى قصائد تمتلئ بالرموز مثل المسيح ويهوذا وتموز وعشتار وسربروس والسندباد، ويجيء يوم 23 نوفمبر 1957م، لتكتحل عينا الشاعر بابنه غيلان فسجَّل فرحه بمولوده في قـــصيـــدته (مرحى غيلان).

تأتي صبيحة 14 جويلية 1958م، لتعلن عن نهاية الحكم الملكي، فيُعْلن قانون الإصلاح الزراعي ويطْلق ســـراح السجناء السياسيين، فيحس بدر أن ما تمناه طويلا قد تحقق، غير أن آمال ه قد تهاوت اثر الانقسامات التي عصفت بالمجتمع آنذاك . وفى السابع من أبريل 1959م، فصل من الخدمة الحكومية لمدة ثلاث سنوات بأمر وزاري لتبدأ من جديد رحلة التشرد والفقر، كان نتاجها عددا من القصائد مثل (العودة لجيكور) و (رؤيا في عام 1956م) و (المبغى). في جويلية 1960م، يذهب إلى بيروت لنشر مجموعة من شعره هناك، وتوافق وجوده مع مسابقة مجلة شعر لأفضل مجموعة مخطوطة فدفع بها إلى المسابقة ليفوز بجائزتها الأولى (1000 ل. ل) عن مجموعته أنشودة المطر التي صدرت عن دار شعر بعد ذلك. ثم عاد إلى بغداد بعد أن ألغي فصله وعين في مصلحة الموانئ العراقية لينتقل إلى البصرة ويقطن في دار تابعة للمصلحة ، في الوقت نفسه بدأت صحته تتأثر من ضغط العمل المضني والتوتر النفسي، غير أنه اعتقل ثانية في 4 فبراير 1961م، ليطلق سراحه في 20 من الشهر نفسه، وأعيد تعيينه في المصلحة نفسها، لكن صحته استمرت بالتدهور فقد بدأ يجد صعوبة في تحريك رجليه كلتيهما وامتد الألم في القسم الأسفل من ظهره ، وفي 7 جويلية 1961م، رزق بابنته آلاء في وقت ساءت فيه أحواله المالية، وحملته حالة العوز إلى ترجمة كتابين أمريكيين لمؤسسة فرانكلين، جرَّت عليـــه العـــديد من الاتهامـــات والشكوك ، ثم تسلم في العام نفسه دعوة للاشتراك في (مؤتمر للأدب المعاصر) ينعقد في روما برعاية المنظمة العالمية لحرية الثقافة.

يعود إلى بغداد ومن ثم إلى البصرة حيث الدار التي يقطنها منذ تع يي ه في مصلحة الموانئ، يكابد أهوال المرض؛ إذ لم يعد قادرا على المشي إلا إذا ساعده أحد الناس و لم يعد أمامه سوى السفر وهكذا عاد إلى بيروت في أبريل 1962م، وفي 18 أبريل 1962م، أُدْخِل مستشفى الجامعة الأمريكية في بيروت، وبعد محاولات فاشلة لتشخيص مرضه غادر المستشفى بعد أسبوعين ، وفي هذه الفترة ينشر له أصحابه ديوانه المعبد الغريق عن دار العلم للملايين لكن الدخل الضئيل الذي جناه منه لم يسد نفقات علاجه، وازدادت حاله سوءًا وابتدأت فكرة الموت تلح عليه وهو ما نراه في قصيدة(نداء الموت) ليعود بعدها مدمرا نهاية سبتمبر 1962م، تلاحقه الديون إلى البصرة . تكفلت المنظمة العالمية لحرية الثقافة بنفقاته لعام كامل بعد أن رتبت له بعثة دراسية، وكان الهدف أن ينخرط طالبا في جامعة إنكليزية للدراسة من أجل الدكتوراه . فأبدى الأستاذ حوراني حماسة للفكرة، وحاول أن يجد له مكانا في الجامعة غير أن قبوله لم يكن ليتم في الحال ، وكان مرضه في تصاعد سريع أخذ يعيق عليه سيره، إلى أن استطاع الأستاذ حوراني أن يجد له قبولا في جامعة (درم) وهي من جامعات شمال إنكلترا، المعروفة بدراساتها الشرقية ، وفي أوائل خريف 1962م،سافر إلى إنكلترا لأول مرة والمرض يكاد يقعده، وتوجه إلى مدينة درم، وهو شديد القلق والمخاوف على حالته الصحية ، ولقد كانت المدينة قريبة من مناجم الفحم المحيط بها من كل صوب، يشتد فيها الضباب أيام الخريف والشتاء لدرجة الكآبة . وهي في مثل هذا القتام الكئيب أدركها بدر وهو ينوء بعبء سقامه ، فلم يستطع أن ير أحدا، و لم يره أحد. واستقل القطار بعدها عائدا إلى مستشفى في لندن، حيث نظم شعرا كثيرا يحمل بعض ما أحس به من كآبة في تلك المدينة الصغيرة التي كتب فيها قصيدة (الليلة الأخيرة) وكانت زيارته إلى درم تجربة مريرة في الوحدة والبرد والمرض، ومن هناك استعان بعكاز اصطحبه إلى لندن حيث لزم غرفته فقيرا وحيدا بانتظار تحويل مصرفي من المنظمة العالمية لحرية الثقافة في باريس . وبين الأمل واليأس والمراسلات المستمرة انقضت أيامه في المستشفى موحشة باردة حتى صدرت مجموعته مترل الأقنان في بيروت شهر مارس 1963م، بعد أن غادر بدر المستشفى بأيام قليلة، ليكتب بعدها مجموعة قصائد أشهرها (شناشيل ابنة الجلبي) مستذكرا كعادته طفولته وصباه في جيكور وأبي الخصيب وأفياء النخيل الوارفة وظلال البساتين ومجارى الأنهار، وفى15 مارس 1963م، طار إلى باريس عائدًا إلى الوطن تحت إلحاح زوجته ورسائلها التي تصف الحالة المزرية التي ترزح تحت

وطأتها العائلة، وفى باريس عرفه أصحابه بلا جـــدوى على عـــدد من الأطباء الفرنسيين، وفى 23 مارس 1963م، غادر باريس على كرسي متحرك ، و لم يمر أسبوعان على وصول بدر إلى البصرة، حتى فصل من الخدمة الحكومية لمدة ثلاث سنوات ابتداء من 4 أفريل 1963م، بناء على مقتضيات المصلحة العامة، كانت هذه صدمة شديدة زادت من هموم بدر ، فكتب رسالة إلى لجنة الاعتراضات الخاصة بالمفصولين والمعزولين، وأرسلها إلى بغداد وفيها يحتج لبراءته ويؤكد ولاءه للعهد الجديد ، لكنه قبل النظر في أمره كان بلا عمل وبلا دخل، بعد ذلك بدأ بدر يعمل كمراسل أدبي لمجلة حوار في العراق، بعد أن نال موافقة جون هنت، سكرتير المنظمة العالمية لحرية الثقافة في بباريس، وبدأ يرسل إلى توفيق الصائغ محررها في بيروت، تقارير فصلية عن الحركة الأدبية في العراق، وكان يدفع له أربعين دولارا على التقرير ، كما صار ينشر شعره كذلك في هذه المجلة، لكن الأوساط الفكرية القومية قد بدأت ترتاب بها وتهاجمها على أنها أداة من أدوات الاستعمار الغربي وتسلله الثقافي.

لم تتحسن صحته بدر على الرغم من أنه واصل أخذ الدواء الذي وصفه له الدكتور في باريس، وكان يستصعب المشي الآن حتى بعكاز ؛ فقد وقع على الأرض مرارا وهو يحاول الوقوف، إلى درجة أنه عندما مات أبوه في أوائل 1963م، في عيد الأضحى، لم يستطع أن يذهب إلى المسجد لحضور جنازته. كان يقضي معظم وقته في البيت و لم يكتب شعرا مدة طويل، ولكنه عمل على ترجمة فصول عينها له جبرا من كتاب الشعر والنثر الأمريكيان الذي كان سينشر في بيروت بتكليف من مؤسسة فرنكلين في بغداد باشتراك مترجمين. كان مجرى الأحداث السياسية في العراق يسوء فحيث كان بدر يأمل أن يرى جبهة متضامنة تؤيد العهد الجديد الذي أطاح بقاسم، كان هناك صراع على السلطة، وكان البعثيون يحاولون السيطرة على البلاد، لكن الرئيس عبد السلام عارف والجيش أحبطا خططهم في نوفمبر 1963م .وكان الصراع على السلطة يعتبر أهم من الوحدة الوطنية وتنفيذ الإصلاحات الواسعة التي وعدت بها ثورة 14 جويلية 1958م، وأعادت تأكيدها ثورة 14 رمضان 1382 هـــ،الموافق لـــ 8 فيفري 1963م.

لكن بدرا بلغ به المرض حدا ما عاد معه يقوى على الاهتمام بما يجري حوله، فبات يشعر كأنه أسير في سفينة قراصنة، أزيل ربانها وقام ثان طموح مكانه لن يلبث أن يُزال أيضا، وهكذا باستمرار. وفي 29 نوفمبر 1963م، كتب قصيدة (أسير القراصنة) يصف فيها حسرته لأنه

مشلول، كما كان بدر في غضون ذلك هدفا لحملات صحفية بسبب تناقضاته السياسية في الماضي وموقفه غير الملتزم في الحاضر ، وكانت علاقاته بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة تذكر ضده . فكان معظم الناس يحكم عليه أشد الحكم بناء على ما كتب أو ما كان يكتب ولكن قلائل كانوا يعلمون حقا مبلغ مرضه ومدى ضعفه ؛ إذ كانوا لا يزالون يحسبون أنه عملاق الشعر العربي الحديث الذي يجب أن يكون دائما عند كلمته بينما لم يكن عند بدر إلا أن يندب حظه ويتحسر على عمره الضائع ويرغب في الموت.

في يناير 1964م، سمع بدر بوفاة الشاعر لويس مكنيس، فكتب قصيدة لهذه المناسبة . ولكنه لم يستطع أن يحجم عن الإشارة إلى مرضه وغربته عن زوجته وتمنى الموت ، وكان يدخن كثيرا ويأكل قليلا جداً؛ وإذا به في 9 فيفري 1964م، في حالة صحية حرجة استدعت إدخاله إلى مستشفي الموانئ في البصرة، وهو يعاني ارتفاع حرارته إلى أربعين درجة مئوية، بالإضافة إلى عسر في التنفس مع ازرقاق الشفتين وسعال شديد ، بعد الفحص تبين أنه مصاب بذات الرئة المزدوجة وبداية خذلان القلب، وإسهال شديد مع تقيؤ، وقرحة سريرة متعفنة قطرها 25 سنتيمترا في المنطقة الحرقفية، بالإضافة إلى شلل أطرافه السفلى وهزاله الشديد، فوضع مدة أسبوع كامل تحت المعالجة الخاصة بالحالات الطارئة الحرجة في المستشفى الحكومي، وكان الطبيب يعلم أن لا علاج لمرض التصلب المنتشر في النخاع الشوكي المسبب للشلل، ولكنه اقترح أن ينقل بدر إلى أحد مستشفيات بغداد ليوضع تحت إشراف طبيب أخصائي بأمراض الجهاز العصبي ، وفي أول أفريل 1964م، انتهت المدة التي يحق لبدر فيها أن ينال إجازات مرضية وإجازات اعتيادية براتب تامٍ 54 دينارا عراقيا، وكذلك المدة التي يحق له فيها أن ينال إجازات مرضية بنصف راتب، ولكنه لم يستطع أن يغادر المستشفى لاستئناف العمل في مصلحة الموانئ، لذلك بدأت مدة الإجازة المرضية بدون راتب التي يسمح بها القانون، وطولها 180 يوما، وفي 8 أفريل 1964م، أرسلت جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين ببغداد، وكان بدر عضوا فيها، رسالة إلى وزارة الصحة العراقية تتوسط لديها لمعالجة بدر، لكن الرد تأخر، فأرسلت الجمعية رسالة أخرى في 26 أفريل 1964م، فيها معلومات عن حالة بدر المرضية ومعالجته في مستشفى الموانئ، مع رجاء حار بسرعة توفير الأخصائيين الطبيين لمساعدة بدر، ولكن الرسميات في الدوائر الحكومية طالت، بحيث أن شهر جوان 1964م، كاد ينتهي قبل أن تتخذ ترتيبات لنقل بدر بالقطار إلى بغداد ليوضع في غرفة من

الدرجة الأولى ويعالج في مستشفى الشعب ببغداد وصدرت دعوة المستشفى بتاريخ 29 جوان 1964م، ولكنها لم تصل بدرا إلا في 5 جويلية1964م، وكانت ترتيبات خاصة أخرى قد اتخذت قبل ذلك لمعالجة بدر في الكويت وذلك أن الشاعر الكويتي علي السبتي كان قد نشر نداء موجها لوزير الصحة الكويتي عبد اللطيف محمد الثنيان يناشده فيه معالجة بدر في الكويت على حساب الحكومة الكويتية فرحب وزير الصحة بذلك وكان معجبا بشعر بدر فاتخذت الترتيبات لأن يجيء بدر إلى الكويت بالطائرة ليعالج في المستشفى الأميري، في 5 جويلية 1964م، كتب بدر كلمة شكر واعتذار على رسالة الدعوة التي جاءت من مستشفى الشعب ببغداد يشرح الترتيبات السابقة مع الحكومة الكويتية. وفي 6جويلية طار إلى الكويت على إحدى طائرات الخطوط الجوية العراقية وكان وحده. فاستقبله في المطار الكويتي صديقه علي السبتي مع أصدقاء آخرين، وأُدخل المستشفى الأميري في الحال ووضع في غرفة خاصة وأحيط بكل عناية واهتمام، غير أن لا عناية ولا اهتمام مهما حسنا كان بإمكانهما أن يعيدا الصحة لبدر فقد كانت صحته في تأخر وانحدار متزايدين، وكان التصلب يسوء صعدا في نخاعه الشوكي ويزيد في إفساد وظائف جهازه العصبي، وساءت حالة قرحته السريرية بفقدان الإحساس في جذعه الأسفل وعدم قدرته على السيطرة على البراز والبول وكانت رجلاه الضامرتان بلا قوة، وقد أدى عدم استعمالهما إلى بداية فساد في العظام نفسها ولكنه كان متمالكا لجميع قواه العقلية، وكان يرى أنه يعيش في حضن الموت.

تسلم رسالة من زوجته في 3 أوت 1964م، فكتب قصيدة عنوانها (رسالة) يصف فيها شعوره بالقلق على أسرته . في ليلة 5 أوت 1964م، كان يفكر مشتاقا بابنتيه غيداء وآلاء وينتظر وصولهما مع غيلان وزوجته إقبال في اليوم التالي. فكتب قصيدة عنوانها (ليلة انتظار)، وصلت إقبال وأولادها إلى الكويت في اليوم التالي ونزلوا في بيت علي السبتي خلال إقامتهم في الكويت. وكانت إقبال تزور زوجها في المستشفى كل يوم فتؤنسه وتخدمه وكانت رؤية أطفاله تدمي قلبه على رغم ما كانت تدخل إليه من سعادة، فقد كان يعلم أنه مائت وتاركهم وراءه. في 14 أوت 1964م، كتب قصيدة (المعول الحجري) وينهي بدر قصيدته مودعا أصدقاءه وأحباءه، وهو يعلم أن مرضه لن يسمح له بمزيد من الحيا ة، وفي ليلة 21 أوت 1964م،كتب قصيدة عنوانها (ليلة وداع) أهداها إلى زوجته الوفية وفيها يعبر بدر عن حبه لزوجته وعطفه عليها وشعوره معها في وحدتها ويتمنى ، فيقول:

آه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم

ميت الساقين محموم الجبين

تأكل الظلماء عيناي ويحسوها فمي

تائها في واحة خلف دار من سنين

و أنين [4].

عادت زوجته وأطفاله إلى العراق وكان بدر خلال إقامته في المستشفى يكسب بعض المال من نشر قصائده في الصحف الكويتية.

في سبتمبر 1964م، أصيب مرتين بالنزلة الصدرية وصل فيها إلى حالة خطيرة كادت تودي بحياته لولا العلاجات التي أعطيت له بكميات كبيرة. وفي أواخر سبتمبر 1964م، عندما لم يكن بعد قد تغلب على نزلته الصدرية أرسلت له مصلحة الموانئ العراقية في البصرة رسالة تخبره فيها أنه ابتداء من بعد ظهر 27 سبتمبر 1964م، انتهت مدة إجازته المرضية البالغة 180 يوما بدون راتب، وأنه لعدم استئنافه العمل أحيل على التقاعد استنادا لأحكام الفقرة 30 ب من المادة 46 من قانون الخدمة المدنية رقم 24 لسنة 1960م، وفي نفس الشهر بلغ به الضعف حدا لم يعد معه قادرا على الأكل، واستوجبت الحالة تغذيته بواسطة أنابيب تدلى من أنفه، وبدأت تنتاب بدرا نوبات من الهذيان والتصورات الوهمية، لأن هزاله وضعفه الشديد ين واضطراب جهازه العصبي، كلها عوامل كانت تؤثر في دماغه، وفي 10 نوفمبر 1964م، كتب بدر قصيدة عنوانها عكاز في الجحيم وهي على ما يُرْوَى آخر ما كتب بدر من قصائد .

بعد هذه الفترة لم يعد السياب يتعرف على كثيرين من أصدقائه ومعارفه عندما كانوا يزورونه وبدأت تنتابه، حالات إغماء وفقدان الوعي كانت تدوم ساعات فإذا صحا كان كامل الوعي متمالكا لقواه العقلية لا ينقصه شيء سوى قواه الجسدية. وأخيرا، وفي يوم الخميس الموافق للرابع والعشرين من ديسمبر 1964م، وقع في غيبوبة وفاضت روحه في الساعة الثالثة بعد الظهر. فأبرق علي السبتي ينعي بدرا لأهله وأخبرهم أنه سيصطحب جثمانه إلى البصرة يوم الجمعة في 25 ديسمبر 1964م.

المؤلفات:

([4]) السياب . المجلد الأول . ص: 649.

أ: **الدواوين الشعرية:**

1.أزهار ذابلة- مطبعة الكرنك – القاهرة- ط ا- 1947م.

2.أساطـــير- منشورات دار البيان- مطبعـــة الغرى الحديثـــة- النجف- ط 1.1950م.

3.حفار القبور- مطبعة الزهراء- بغداد- ط ا- 1952م.

4.المومس العمياء- مطبعة دار المعرفة- بغداد- ط 1- 1954م.

5.الأسلحة والأطفال- مطبعة الرابطة- بغداد- ط ا- 1954م.

6.أنشودة المطر- دار مجلة شعر- بيروت- ط 1- 1960م.

7.المعبد الغريق- دار العلم للملايين- بيروت- ط ا- 1962م.

8.مترل الأقنان- دار العلم للملايين- بيروت- ط ا- 1963م.

9.أزهار وأساطير- دار مكتبة الحياة- بيروت- ث ا- د. ت

10.شناشيل ابنة الجلبي- دار الطليعة- بيروت- ط ا- 1964م.

11.إقبال- دار الطليعة- بيروت- ط ا- 1965م.

12.إقبال وشناشيل ابنة الجلبي- دار الطليعة- بيروت- ط ا- 1965م.

13.قيثارة الريح- وزارة الأعلام العراقية- بغداد- ط ا- 1971م.

14.أعاصير – وزارة الأعلام العراقية – بغداد- ط ا- 1972م.

15.الهدايا – دار العودة بالاشتراك مع دار الكتاب العربي- بيروت- ط ا- 1974

16.البواكير – دار العودة بالاشتراك مع دار الكتاب العربـــي- بـــيروت- ط ا- 1974م.

17.فجر السلام – دار العودة بالاشتراك مع دار الكتاب العربي- بيروت- ط ا- 1974م.

ب: **الترجمات الشعرية:**

1.عيون إلزا أو الحب و الحرب : عن أراغون- مطبعة السلام- بغداد- بدون تاريخ

2.قصائد عن العصر الذري : عن إيدث ستويل- دون مكان للنشر ودون تاريخ

3.قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث: دون مكان للنشر ودون تاريخ

4.قصائد من ناظم حكمت : مجلة العالم العربي، بغداد – 1951م.

ج: **الأعمال النثرية:**

الالتزام واللاَّالْتزام في الأدب العربي الحديث: محاضرة ألقيت في روما ونشرت في كتاب الأدب العربي المعاصر، منشورات أضواء.

د: الترجمات النثرية:

1.ثلاثة قرون من الأدب : مجموعة مؤلفين، دار مكتبة الحياة- بيروت- جزآن، الأول بدون تاريخ، والثاني 1966م.

2.الشاعر والمخترع والكولونيل: مسرحية من فصل واحد لبيتر أوستينوف، جريدة الأسبوع- بغداد- العدد 23- 1953م.

2- مفهوم الدراما:

الدراما كلمة إغريقية تعني العمل أو الفعل بصفة أدق؛ وهي " مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى اعْمل، فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح [1]"، وهي بهذا ينحصر مفهومها النقدي في كلمتين هما : محاكاة الحدث، والحدث هنا يتوسع نطاقه للحركة والسلوك والفعل مع شرط الإرادة الحرة المدركة مُسبقًا لطبيعة الفعل ونوعه ومقصده، وذلك لأن الإنسان البدائي تدبّر شؤون حياته بواسطة الصراع مع العناصر والظواهر الطبيعية، وإن عجز فإنه يحاكيها حتى يستوعبها ثم يسيطر عليها أو يبتدع لها الطقوس، والملفت للإنتباه هنا هو المحكاة التي تعتبر وجهًا آخر للصراع، وحتى إنسان العصر الحديث لم يسلم من المحاكا، فهو عندما يعبر عن انفعالاته ومشاعره، يقوم بحركاتٍ هي في حقيقتها جوهر لأفعال، لأن "المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاةً، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة[2]".

لقد عرفت الحضارات القديمة بذور الدراما، لكن الحقيقة المؤكدة هي أن الإغريق وحدهم من عرفها في أكمل صورها : الكوميديا والتراجيديا والمسرحية، وهذا راجع لعقْليَّتهم الدرامية من خلال أسلوب حياتهم في عملهم وتفكيرهم ومختلف طرائق عيشهم " وهذا ما يظهر واضحا في أساطيرهم وملاحمهم التعليمية والغنائية بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامي جاء تكثيفًا مركزًا لكل ما سبق أن أنجزوه في هذه المجالات جميعًا [3]"، وعلى غرار الفنون الأُخرى لم تَشُذ الدراما عن كونها نتاج يصدر عن الشعور الوجداني أو الديني، فالأصول الأولى لها تشير إلى نشأتها عن عبادة ديونيسوس إله الخمر وحامي الكروم، فهو المزهر والمثمر والمورق واليانع، كونه يمثل كافة قوى الاخصاب في الطبيعة "ولما كانت الخمر هي التي تبعث النشوة في النفوس وتجعل الانسان يحس الرقص وقد تلهمه نظم الشعر فإن

([1]) د.ابراهيم سكر.الدراما الإغريقية . المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر. القاهرة 1968م.ص3.

([2]) أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمة:د.شكري عيَّاد. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.القاهرة1968م.ص3.

([3]) د.أحمد عثمان . الشعر الإغريقي تُراثًا إنسانيا وعالميًّا. سلسلة عالم المعرفة (77) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب.الكويت 1978م. ص 172.

ديونيسوس صار مثل -أبوللون-راعية للموسيقى والشعر وحمل لقب (المغني)(melpomenos). وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيقى كل من الإلهين. فأناشيد وأغاني النصر البايانية -من وحي أبوللون - تتمتع بنغم وقور نابع من موسيقى القيثار. أي أن الطابع الغالب على شعر وموسيقى أبوللون هو الاتساق الشكلي والرزانة في التنغيم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيقى الفلوت ويسمح بحرية أكبر في الايقاع وكذا التنويع في أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس . بل نجد في الأشعار الملهمة من لدن ديونيسوس انتقالا سريعًا من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة ومن المجون الصاخب إلى الجزل الوجداني [1]"، ولقد جعل الاغريق لديونيسوس حاشية مختلفة باختلاف قِوى الطبيعة التي تجسد الأهواء البشرية، فهذه الحاشية مؤلفة من أربعة أنواع هي:

أ-الساتروي: منهم كيسوس وأوينوس الذي يعني الخمر، وكوموس ويعني المجون، وخوروس ويقصد به الرقص الدائري أو الجوقة، ثم جيلوس، أي الضحك، وصولا إلى كروتوس وهو دق القدم أو الكف في الرقص، وختاما ديثورامبوس مع هيبريس وتعني النشوة، هذا وتروي الأساطير الاغريقية عن الساتروي أنهم كائنات متوحشة تسكن الغابات، نصفها بشري والنصف الآخر وحوش.

ب-الباكخيات: ويعرفن بعابدات باكخوس، وهن فتيات ذواتُ شعر طويل وملابس فضفاضة متخصصات في الرقص على إيقاع الصنج والتلويح بصولجان ديونيسوس السحري، وبدورهن تحملن أسماء ترمز إلى معاني عبادة ديونيسوس وتبجيله على غرار : خوريا(الرقص) ومولبي (الأغنية) وإيوثيميا (المرح) وميثي (السُّكْر) وكوميديا (الأغنية الماجنة).

ج-السيلينوي: يظهرون بشعور كثيفة وأجساد ضخمة، لهم ملامح تشي بالسُّكر والفسق، ويمكن القول عنهم أنهم من جماعة الساتروي لكن بعدما يهرمون و يتقدم بهم السن.

د-الكنتوروي: وهم يمثلون القوة الحيوانية وما تمثله من نشاط وخصوبةٍ.

([1]) د.أحمد عثمان . الشعر الإغريقي تُراثًا إنسانيا وعالميًّا. سلسلة عالم المعرفة (77) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب.الكويت 1978م. ص 172.

هـــ-شخصيات رمزية : من بين هذه الشخصيات التي تظهر في موكب عبّاد ديونيسوس، نجد الخريف مُتجسدًا في هيئة امرأة وقور تقدم له فواكه الأرض، وكثيرا ما تُظْهر طقوس العبادة، الإلهة (إيريني) في صحبة إله الخمر وهي تحمل قرن الكثرة، كما يحضر إله الحب والرغبة (إيروس) في الموكب.

لقد دأب الاغريق على إقامة المواسم والأعياد لديونيسوس، فكانت لهم مهرجانات في الربيع وأخرى في الشتاء، وكان الاحتفال يتضمن تجمهر الفلاحين ثم يسيرون إلى مذبحه تقودهم عذراء تزينت أحلى زينة وحملت سلَّة مقدسة تحوي القرابين والزهور وسكين ذبح عترة، أما الحشد فمنهم من يحمل التين والعنب، ومنهم من يحمل أباريق النبيذ، وبعد الذبح تقدم القرابين وتبدأ الرقصات وتُؤدَّى الأغاني تكريما للإله، وظلت معظم بلاد الإغريق محافظة على الطقوس في زمانها مع حتمية التغيير في جوهرها، لكن الذي يعنينا هو :ما علاقة الدراما بهذا كله؟.

لقد سبقت الإشارة إلى أن حاشية ديونيسوس كانت عدة أصناف، وأن منها صنف (الساتروي) الذي منه طائفة (الكوموس) أو الماجنون والمعربدون، فأثناء الاحتفالات الشتوية كان قائد موكب الكوموس " يُسلِّي المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التي يرتجلها ارتجالا سواء في هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أي حوار مع بعض المغنين من رفاقه في الموكب. ومن هذا الخليط الذي يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت الكوميديا[1]"، أما التراجيديا فترجع أصولها إلى فئة الديثورمبوس وهم أيضًا من الساتروي، وإذا كانت التراجيديا تحتل مركزًا ثانويا بالنسبة إلى الكوميديا في أعياد الشتاء، فلقد كان لها الحظ الأوفر في أعياد الربيع على خلاف الكوميديا، وهي أُغنية جماعية تؤديها جوقة وتكون مرفوقة بِبَعض الحركات التعبيرية التي تشرح معاني الكلمات، أما الموضوع الرئيس لها "فهو أسطورة ديونيسوس أو بالتحديد عرض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائيٍّ وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة [2]"، وتجدر الإشارة إلى تنكر أفراد الجوقة التي كانت تؤدي العرض في أشكال أية جماعة من أتباع ديونيسوس، وأما المسرحية الساتيرية فكان أفراد جوقتها يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسوس الذي ينبعث منه دخان

([1]) المرجع السابق . ص 177

([2]) المرجع السابق . ص 178

القرابين. فتنطلق أصواتهم تتغنى بمغامرات هذا الإله وتُؤَكد معاني الكلمات بحركات الأيدي والأقدام أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية بل هو أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع، ذلك أن حياة ديونيسوس كانت حافلة بالأحداث الصالحة للتمثيل كميلاده العجيب وتربيته فوق جبل نيسا وغزْوِه للهند وصراعه مع ملوك طرقيا وطيبة ورحلته إلى جزيرة ناكسوس وزواجه من أرديادني وغيرها من الأمور الأُخرى، ثم في مرحلة أُخرى تطورت الأمور إلى الآفاق الواسعة للأساطير، وانتقل التمثيل من الطابع الفلكلوري شيئا فشيئا إلى الطابع الرسمي للأدب، وبات الشعر الغنائي ولا سيما الجماعي منه، يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد والمونولوج والديالوج، كما صارت المقاطع موزونة والتبادل الحواري بين القائد وجوقته منتظمًا وغنياً بِالأحداث، وأُضيفت المنصة فتسارعت وتيرة التطور في الشق التمثيلي بعدما أخذ الممثل دور المغني أو المتفرج وصار يقوم بالحدث في القصة المعروضة بواسطة السرد والإراءة والمحاورة، فانجلت الصورة عن الحدث والحدثان والمفارقة والصراع والتأزم والذروة والانحدار وغيرها من الأمور، ذلك أن" الدراما في صميم جوهرها مُحاكاةٌ لِفعل، يتجسد على خشبة المسرح بوساطة أشخاص[1]"، والدراما تُقَدِّم عَالَمًا مصنوعا، يعتمد في بنائه على الجدل لا المحاكاة . وعلى هذا الأساس فإن الجدل هو الذي يحكمها، لأن التجربة الإنسانية عندما تقدم من خلال عالم المسرح المصنوع لا تصل على أنها محاكاة تسجيلية لواقع أو حدث، وإنما تصل بوصفها تصورا مقنعا لما يمكن أن يحدث، ويتجلى عنصر الجدل في المسرح في أوضح صورة عن طريق الحوار، والدراما"شكل من العمل الأدبي معد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين، تشارك في طبيعتها العمل الملحمي أو القصصي أو القصيدة ما دامت تكشف عن حدث، أو الشعر الغنائي إذا كان بَوْحا عاطفيا [2]". وهي تقوم على أساس موضوعي يذهب إلى التعبير عن مسائل مختلفة ذات طابع عام لا ترتبط بالضرورة بشخص المبدع الذي يستتر دائما وراء شخصياته الدرامية، ولا يعني هذا الكلام انتفاء صفة الذاتية على نحو كلي من الفن الدرامي، لان الفن عموما يتصف بكونه موقفا ذاتيا من خلال ارْتِباطه بعاطفة الفنان ودواخله

([1]) أرسطو. فن الشعر. ترجمة: د.ابراهيم حمادة . مكتبة الأنجلومصرية .د ت . ص 102

([2]) جلال الخياط . الأصول الدرامية في الشعر العربي. منشورات وزارة الثقافة و الإعلام الجمهورية العراقية. دار الرشيد للنشر . 1982م. ص 11

النفسية، لأن الفعل الدرامي" في حقيقته تصوير لحياة بشرية، سواء كانت في أسمى درجات السعادة أو أحط دركات التعاسة. وهذه الحياة البشرية نفسها، تتركب من حالة فعل وليس مجرد حالة عقل، أو وضع مجرد، ويتم هذا التصوير الحياتي في شكل نشاط له جوانب داخلية، وأخرى خارجية، والحبكة الدرامية هي التي تعكس هذه الحالة من الفعل [1]"، وبهذا يتضمن الفعل الدرامي العمليات العقلية والدوافع النفسية التي تكمن خلف السلوك الظاهر أو التي تنشأ بسببه قائمةً على : الحدث والحكاية والصراع واللوحات النامية والأشخاص والأصوات المتعددة التي تشكل بمجموعها موضوع القصيدة ذات المنحى أو البنيات الدرامية، وإذا كانت الموضوعية أساس الدراما، فإن الشاعر لا تكفيه العناية بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي . ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي (القصصي) ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي . وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية وإخضاع السرد إلى آلية الإراءة، وهذا بالنظر إلى الدراما على أنها "شكلا من أشكال الفن، قائما على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات من دون أن يتدخل الفنان بالشرح أو رواية ما يحدث[2]".

3- علاقة السياب بالدراما:

إن التوظيف الدرامي في الشعر العربي لم يبدأ مع انفتاحه على الآداب والنقود الغربية، بل قبل ذلك بزمن لسبب بسيط هو: تضمن الآثار العربية القديمة لكثير من العناصر الدرامية من صراع وشخصيات وحوار، لكن الأكيد أن هذا الاحتواء كان عرضًا عفوي التوظيف، ومردُّ ذلك إلى كون تلكم العناصر هي نفسها تمظهرات الحياة عند العرب وعند غيرهم من الأمم، فإذا كانت الصبغة الدرامية هي السمة البارزة في الحياة فلا عجب إن سبقت معرفة الانسان للدراما قبل الشعر . لا يخفى أن العالم العربي واجه في القرن العشرين تغُيرات جمة .

([1]) أرسطو. فن الشعر. ترجمة: د.ابراهيم حمادة. ص 101

([2]) حسين رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية و التطبيق. المؤسسة العربية للدراسات و النشر.بيروت-لبنان ط1.عام 1972م.ص 29

مست جميع المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية، فكان لهذه التغيرات أن خلخلت عديد النظم والمعتقدات، وكان للأدب الذي ظل بعيدا عن الواقع المتغير ومشكلاته لعقود بعيدة نصيبه من هذه الحركة، فلم يكن له بُدٌ من أن يُسايِر إيقاع هذا التغيير الحاصل في المجتمع العربي، وأن يخرج من سكونيته، فجرب أشكالا جديدة، فكانت النتيجة تفجُّر الشعر الحر، الذي قاد لواءه الشاعر بدر شاكر السياب بشهادة أحمد عبد المعطي حجازي:" لقد كان بدر شاكر السياب أعظم شاعرٍ من شعراء المدرسة الجديدة في الشعر. ترك تراثا من القصائد يفوق في ناحِيتيْ الكم والكيف ما أنتجه أي شاعر آخر، ولقد كان بدر شاكر السياب هو الشاعر الوحيد الذي ظل إلى آخر يوم في حياته مخلصا لشعره، رغم قساوة الظروف التي عاشها خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة [1]". وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عملٍ شِعري ما لم تتوافر وراءهُ أو فيهِ العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي. لقد عانى السياب كثيرًا على المستويين الذاتي والجماعي، فأما على المستوى الفردي فقد صارع الفقر والمرض واليُتم والتشرد وهواجس الموت. لقد"فجر السياب ينابيع الحزن الميتافيزيقي في الشعر العربي الثائر. لقد انبلجت الثورة في أدبنا الجديد من الحزن، وليس كالسياب في الواقع، شاعر الحزن الأكبر في قافلتنا كلها[2]". وأما على المستوى الجماعي، فإن الفترة التي عاش فيها لم تعرف الاستقرار بسبب الصراع السياسي الذي كان على أشده في العراق وخارجه، ناهيك عن الظلم والاستغلال، فإذا كان " السياب قد وقف كثيرًا عند مواضيع المأساة والتضحية والاستشهاد والموت، فلأن الحياة لم ترأف به على الصعيد الشخصي، ومن ناحية أُخرى، فإن الفترة الحرجة التي كان يمر بها العالم سياسيًا والأزمة النفسية التي كان يعانيها الشعب العربي –وهو ممزق بين إديولوجيات متصارعة –كل ذلك كان له الأثر الكبير في تحديد رؤْياه الشعرية، وقد استطاع السياب من خلال صوره واستعماله للأسطورة أن يعبر عن الأزمة الحضارية المعاصرة التي يعانيها الشعب العربي، وعن أمله في غد أفضل، واستطاع أن

([1]) نقلا عن:أ.د.خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب . الدار العربية للموسوعات.بيروت–لبنان.ط 1.عام 2006م.168.

([2]) م . س. ص 165.

يعبر عن حالة الإنسان الجديد في عالم ممزق، لقد آذته الحياة كثيرًا، لكنه حاول أن يتخطى عذابه في بحثه المأساوي عن الحقيقة وفي سعيه الدَّؤوب للوصول إلى مفتاح الخلاص الفردي والجماعي[1]"، فانْعَكَست شخصيتة بما فيها من مواهب وقدرة إنتاجية، في التقاطه جوهر الأحداث الذي يعبر عن الفكرة ويترجم فلسفته عن الذات والعالم في حدود الممكن، مِن خلال رؤيتهِ الشعرية واختياره ما هو جوهري مِن التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنية الدرامية. وتم ذلك"بتأثير شعر اليوت ومقولته عن المعادل الموضوعي بصورة خاصة، إذ يلجأ الشاعر إلى نقل انفعالاتهِ إلى عقل القارئ عبر وسيط هو مجموعة من الموضوعات ضمن موقف وسلسلة مِن الاحداث [2]". فكانت النتيجة أن تغلغل التفكير الدرامي في نسيج معظم قصائده، من خلال تجربة حياته وحيوات الأخرين، لِيَضُمَّ إليه التاريخ والأساطير، إضافة إلى ما تجود به المخيلة وما يتبصَّره العقل، وما علق بذهنه من أشعار عمالقة الشعر أمثال وورد زورت وكيتس وشيلي وإليوت وإديث سيتويل، وبعد تجربته مع الغصن الذهبي تجمَّع له رصيد غير يسير، ، ثم استغل كل هذه الموضوعات وسائط لأفكاره ورؤاه، ذلك أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة " انما تكون بالعثور على معادل موضوعي، بعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف وعلى سلسلة مِنَ الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها العاطفة[3]".من البديهي القول أن الدراما ظلت مرافقة للشعر العربي على مَرَّ العصور بشكلها العفوي، ثم أخذت تتبلور في العصر الحديث من خلال اتجاه القصائد مِنَ النمط الغنائي الصِرف إلى الغنائية الفكرية التي تشكل روح القصيدة الدرامية . لكن سوف يكون من العدل القول أن الظروف قيَّضَت لهذا التطور شاعرًا مثل السياب الذي كان تلاحمه مع فنّه أثناء الإلقاء" تلاحمًا تضيع فيه الحدود بين الصوت والمعنى والملقي نفسه، ويغدو كل ذلك نبضات أو جيَشانًا من الدروع، أو حشرجات مختنقة في قبضة الكآبة والموت، [4]"، كيف لا وهو الذي فتح عينيه على المآسي، من يتم وفقر وسجن

([1]) فرح غانم صالح البيرماني.المرأة في شعر السياب.الدار العربية للموسوعات ط1.عام 2010م.ص 215.

([2]) *عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر.قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.القاهرة.1967م.ص* 282.

([3]) ف. أ. ماثيسن – ت . س . اليوت– الشاعر الناقد: ، ترجمة : الدكتور إحسان عباس .المكتبة العصرية .بيروت. عام 1965م. ص132

([4]) إحسان عباس. بدر شاكر السياب . دراسة في حياته و شعره. ص 48.

وتعذيب وتشريد وحرمان عاطفي، وكأنه لم يكتف بآلامه وعذاباته، فحمَّل نفسه " مأساة جيله الذي راح يمزقه القلق ويخيم عليه الظلم. راح يتصدر الصفوف و يتلقى مع أبناء شعبه الضربات، فجاع، وتشرد، وتسول وسجن وعُذِّب. وهو لا ينفك يطلهقا صرخات مدوية في وجه الظلام تارة بالكلام المباشر وأُخرى بالرمز . مجسدًا في شعره كل معاني الانسحاق والخذلان والقهر لشعبه البائس، مصوِّرا ذلك بصور طافحة بالمرارة والحزن والأسى، صور فاحمة كل ما فيها ينطق باليأس والألم، وما زاد في عمق تلك المأساة وشدة وقعها في نفسه، حين تبيَّن له أن كل ما في عالمه يأخذ وضعًا معكوسًا عن قصدٍ وسوء نِيَّة، فالمعاني الانسانية النبيلة قد قُلِبت لِيتَّخِذ منها كل جَشِعٍ وطامع وسيلة لزيادة ثروته وتحكمه في رقاب البشر[1]"، ذلكم هو بدر شاكر السياب الذي لم تقف الدراما عند حدود فنّه فحسب، بل حتى حياته كلهاكانت دراما أو بواعث لها، فما كان منه إلا أن عكسها في مسيرته الشعرية مع نوعٍ من الوعي النقدي، فكانت تجربةً حافلة جديرة بالدراسة.

(1) أ.د.خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب . الدار العربية للموسوعات.بيروت-لبنان.ط 1.عام 2006م.164.

الفصل الأول

المبحث الأول:

الذات والموضوع:

ينبع شعر السياب من مصدرين هما: ذاته والعراق، وبالتالي كانت تجربته الشعرية قصة علاقة بين ذاتيه الصغرى والكبرى مع ما فيهما من تجاذب جدلي استمر حتى وفاته، إلا أن المُتمعِّن في السيرة الشعرية للسياب لا يؤوده إدراك المراحل التي ميزت القول الشعري لديه،

وبين " الذات والموضوع إذن تقع الدراما سواء تحركت الذات نحو الموضوع، أو بزغ الموضوع على سطح الذات"[1]. تمتد المرحلة الأولى عنده لتشمل سنوات المدرسة الابتدائية بِأبي الخصيب والثانوية بالبصرة حتى أواخر عام 1942م، وفيها كان عراق السياب كل ما سجلته مخيِّلته من ذكريات الطفولة بين بقيع وجيكور، فعلى امتداد ضفتي نهر بويب طُبعت لغته بأجواء البيادر وحقول النخيل وزرقة السماء والمراجيح وساعات اللهو بين المراعي مع القطعان وقصص المراهقة، ومن هذه الأحْيَاز تشكّل معجم الخط العاطفي الرومنسي الحالم الذي طبع هذه الحقبة المليئة بالعواطف المتلاطمة والمشاعر المضطربة التي تضطرم في الفؤاد وتنتظم في القوافي، " فإذا كانت الدراما تعني الصراع، فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي، فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء الدرامي، أعني مفردات الحياة ذاتها، فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة، هي بِنْيَة درامية [2]"، هكذا إذن كل الخيالات والأوهام وقصص الطفولة ومغامرات المراهقة التي عاشها السياب بين بويب وجيكور وفي مدرسة البصرة وما نجم عنها من مواقف جمة، لا تعدو أن تكون بِنْيات درامية حتى وإن تمركزت حول ذاته في بداية الأمر . إن ارتعاش هذه العواطف المتأججة هو ما جعل تأثيره يتجاوز أثره القصير، لقد نسج من خلجات النفس عالمه الدرامي المليء بالمفارقات "التي تقوم في العلاقات بين الإنسان وغيره من الناس، أو بين الإنسان وبيئته، أو بين الإنسان ونفسه ...ولابد في المفارقة من طرفين، ولا بد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتفاق[3]"، وما أكثر المفارقات التي عاشها السياب في هذه الحقبة وعبرت عنها أشعاره وإن كانت جلها ذاتية وجدانية، لأن الموضوع اقترن لديه

---

(1) عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر.قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.القاهرة.1967م. ص: 284.

(2) م . ن. ص: 279.

(3) الدكتور. رشاد رشدي . نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن . دار العودة بيروت . ص:21.

بالالتزام الذي لم يَتَجلَّ في قصائده التي تمتد بين عامي 1941م و 1945م، وهي : (على الشاطئ، عادة الشوق، الخريف، يوم السفر، رثاء جدتي، شهداء الحرية، اذكريني، إليك شكاتي، مريضة، قصيدة الشتاء، ذكريات الريف، همسك ألهاني، أغنية السلوان، قصيدة الذكرى، يا نهر، تنهدات، تحية القرية، يا ليل، خيالك، على الرابية، سراج، أغنية الراعي، المساء الأخير، المحبوبة المدنسة، أُغرودة، المنديل الأصفر، ديوان شعر، الوردة المنثورة، عودة الديوان، الأقحوان، أراها غدا، شاعر، السجين، اسم لباب، ذبول أزاهر الدفلى، ثورة الأهلة، في الغروب، الشعر والحب والطبيعة، العش المهجور، جدول جف ماؤه، أصيل شط العرب، مجرى نضير الضفتين، ثورة على حواء، بين الرضا والغضب، لامس شعرها شعري، صائدة، رثاء القطيع، حورية النهر، من أغاني الربيع، شعاع الذكرى، ضلال الحب، بين الروح والجسد، يا هواي البكر، لو أراها، السائلة السوداء [1]). خلال هذه الفترة كان فن بدر يصدر عن ذاته، إذا استثنينا قصيدة (شهداء الحرية) التي كتبها عام 1942م، قائلا:

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه وليس يرى باكيه من قد يعاتبه

طواه الردى فالكون للمجد مأتم مشارقه مســـــوَّدة و مغاربـــه

فتى قاد أبناء الجهاد إلى العـــلا وقد حطَّمت بأس العدو كتائبـــه[2]

نشرت القصيدة في ديوان البواكير، وفيها يظهر بدر تعاطفه مع ثورة رشيد علي الكيلاني، وذلك عندما صدرت أحكام غيابية بإعدام رشيد علي واثنين من وزرائه هم : يونس السبعاوي وعلي محمود الشيخ، ثم قبض الانكليز على بعض العراقيين في إيران وسُلِّموا للحكومة العراقية التي نفذت حكم الإعدام في يونس السبعاوي وفهمي سعيد ومحمود سليمان.

---

(1) يوسف عطا الطريفي. بدر شاكر السياب. حياته وشعره.الأهلية للنشر و التوزيع . الأردن. ط 1 . 2008م.ص :609.

(2) بدر شاكر السياب.م ك. مج2.دار العودة بيروت. 1997م.ص: 108.

تميزت هذه الفترة بقصائدها الصادرة عن الرؤى الذاتية، التي سرعان ما تحولت إلى أنوية تتشكل منها هذه القصائد وتستند إليها عبر تحميل الموقف الوجداني في شكل صور تتوالد من داخل الذات نحو الخارج الذي كان مصدر ومَبْعَث مختلف أنواع الانفعالات العاطفية، فما كان من الشاعر سوى أن استخدم تلك الطاقة العاطفية لِخدمة التوجه الدرامي الذي كان في مجمله عن حُبٍّ وهمي وتعويض عن الجفاف العاطفي الذي كان يُكابده زمن المراهقة، وما قصيدة (شهداء الحرية) إلا استثناء عملت فيه مُخيِّلة الشاعر عملها، كما تجدر الإشارة إلى أن السياب انخرط في النضال السياسي تحت مظلة الحزب الشيوعي السري أيام ثانوية البصرة، ورغم ما يفرضه الالتزام الشيوعي من تبنِّي قضايا وهموم الفرد والوطن، لم تندمج الذات مع الموضوع بصورة واضحة إلا بعد قصيدتي (لحن جديد وحاطم الأغلال) وما بعدهما؛ ولأن التقلب والتبدل كانا السمة البارزة لآراء السيّاب ومواقفه، تذبذب اتجاهه الفني بين الرومانسية والواقعية بفرعيها الماركسي والقومي والتموزية أو الواقعية الجديدة، ثم اتجه نحو الفضاء الإنساني قبل الارتداد مرة أخرى للذاتية، ويمكن تفسير ذلك بِبَحثه عن التَّمَوْضُع في زوايا تكفل له النظر إلى الذات والتفكير فيها من خلال العراق باعتباره جزءًا من هذا الوطن، ثم التفكير في العراق من منظور قومي عربي، فإنساني عالمي، وذلك لأن "من أبرز صفات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المُعبَّرُ عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا، ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتًا مستمدة أولا من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى ...إن الذات والموضوع معًا، وما بينهما من علاقات متبادلة، هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور . وليس في وُسْعِ الفنان الذي يدرك هذه الحقيقة إلا أن يتمثل ما يحسبه موقفا أو فكرا أو شعورا ذاتيا

في إطار البِنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة [1]". هذا ويحق القول في السياب : إنه لم يتحرر من قبضة الذاتية بصفة نهائية، لأن روحه كانت مسكونة بالبحث عن الأنثى، عاجزة عن التحليق خارج فضاء جيكور التي كانت الملجأ الأخير للشاعر في كل انتكاسة، والقاع الذي تغرق فيه من حيث يشعر ولا يشعر، خاصة عندما تتلبسه الكوابيس والكآبة والشعور بدنو الأجل، أما الموضوع فكان يعني عنده النضال السياسي السري منذ فترة تعاطفه مع الحزب الشيوعي في البصرة، إذ نجده يتخذ مادته وموضوعه من رفضه الملكية والاستعمار الانكليزي وسطوة الإقطاع، ورفض الظلم، لقد " كان يعيش أحداث مجتمعه، ومن خلال ذلك، وضحت عنده النظرة الواقعية للحياة بعد أن كانت الرومانسية تلون نظرته وتبدو في أغلب شعره . وفي هذه الفترة تدفقت مشاعره إزاء انسحاق الآخرين، التي كانت تمثل انسحاقه هو. فقد كان السياب يعيش هذا الانسحاق و لم يكن متفرجا أو كالمتفرج عليه، أو بعيدا عن الأحداث حين يصورها، إنما كانت معاناته تنبع من داخله، فوجد في شعره متنفسا لتساؤلاته وحيرته وقلقه، فراح يشارك الآخرين العبء الذي ينوءون تحت وطأته[2]"، لذا جاء شعر هذه الحقبة حافلا بِمَا يُثير القريحة من مظاهر الجوع والقهر والحرمان والشقاء والفقر والاستغلال، وحتى العادات والتقاليد والطقوس الاجتماعية، ويُعلل السياب ذلك بقوله:" أنا من المؤمنين بِأن على الفنان دينا يجب أن يؤدِّيه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه، ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان — وخاصة الشاعر – عبدا لهذه النظرية، والشاعر إذا كان صادقا في التعبير عن الحياة في كل نواحيها، فلابد أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون أن يدفعه أحد إلى هذا [3]". بدأ التزام السياب تجاه وطنه وشعبه مع قصيدة (حاطم الأغلال) التي كتبها بمناسبة ثورة الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية بقيادة المغني (روبنسن)، والراجح أنه كتب عن هذه الثورة لأنه اتخذها معادلاً موضوعيا

---

(1) عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر. ص: 280.

(2) أ.د.خلف رشيد نعمان . الحزن في شعر السياب . الدار العربية للموسوعات ط1. 2006م.ص:48.

(3) م . س . ص:49.

بسبب ما يعانيه العراقيون من ظلم، ثم أتبعها بقصيدة (عربد الثأر فاهتفي يا ضحايا)، ورغم ما أظهره الشاعر من التزام تجاه وطنه، لم يتحرر من أهوائه الرومانسي ة بالنظر إلى قصائده الممتدة بين عامي :1946م و1948م، وهي :(بعد اللقاء، في يوم عابس، زهرة ذاوية، نشيد اللقاء، حب يموت، ما مات حبي، نهر العذارى، اللقاء الشاحب، هل كان حبا، أقداح وأحلام، عينان، لحن جديد، حاطم الأغلال، عربد الثأر فاهتفي يا ضحايا، حطمت قيدا من قيود، في يوم فلسطين، أعاصير، رثاء فلاح، دجلة الغضبى، مأساة الميناء، صحيفة الأحرار، غادة الريف، إلى حسناء الكوخ، إلى حسناء القصر، عاشق الوهم، أهواء، أُمنيات، مريضة في الربيع، سجين، يا ليالي، عبير، في أُخْريات البيع، خواطر حائرة، عينان زرقاوان، هوى واحد، لن نفترق، سوف أمضي، الموعد الثالث، أساطير، سراب، وداع، لا تزيديه لوعة، اتبعيني، ملال، نهاية، في القرية الظلماء، أغنية قديمة، في ليالي الخريف، ستار، لقاء ولقاء، اللقاء الأخير، رئة تتمزق، ذكرى لقاء، قصة خصام، خطاب إلى يزيد، في وحي النيروز، قاتل أخيه، في السوق القديم [1]). أما الفترة التي بلغ فيها التزام السياب الذروة، فهي التي تمتد بين عامي:1950م و1954م، وتمثلها قصائده الآتية:(فجر السلام، اللعنات، حفار القبور الهدية، أم سجين في نقرة السلمان، المومس العمياء، الأسلحة والأطفال، غريب على الخليج، أنشودة المطر، يوم الطغاة الأخير، عرس في القرية، المخبر). لا بد من الإشارة إلى تدهور علاقة السياب بالشيوعيين منذ عام 1952م، تاريخ هروبه إلى الكويت مرورًا بإيران، لأنه فقد مكانته لدى الحزب الشيوعي بعدما قرَّب هذا الأخير عبد الوهاب البياتي في غياب بدر، فكان هذا كافيا لإشعال نار العداوة بين الشاعرين، بل يذهب بعض النقاد إلى اعتبار قصيدة (المومس العمياء) تعريضًا بالشيوعيين وإعلانا للقطيعة معهم بعدما غدروا به في وقتٍ جمع فيه التشرد إلى الفقر في ديار الغربة كما تصوره رائعته (غريب على الخليج) في قوله :

([1]) يوسف عطا الطريفي. بدر شاكر السياب.ص :610.

جلس الغريب يسرِّح البصر المحيَّر في الخليج

و يهدُّ أعمدة الضياء بما يصعِّد من نشيج

أعلى من العبَّاب يهدر رَغْوُهُ ومن الضجيج

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: يا عراق

كالمدِّ يصعَّد كالسحابة، كالدُّمُوع إلى العيون

الريح تصرخ بي: عراق

والموج يُعْوِل بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق !

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق[1]

بعد عودته إلى العراق أدرك بدر أنه لم يُخلق للتحزُّب، وأن الفرق شاسع بين المناضل الذي تُبَرْمج كل سلوكياته وأفعاله، والفنان الذي لا غنى له عن الحرية، فأدرك المفارقة الدرامية التي كانت تحكم حياته إلى وقته ذاك . وبذلك يكون قد وجد فرصة للتخلُّص من الالتزام الذي أثقل كاهله على حساب حريته، وما يؤكد هذا الطرح هو ندرة إنتاجه في هذه الحقبة قياسا إلى غيرها، لكن السياب لم يتخلص من تيار آخر وهو التيار الواقعي أو الوطني بتأثير من مجلة (الآداب) البيروتية التي استمرت صلته بها حتى أواخر 1957م، تاريخ القطيعة معها وربط الصلة مع مجلة (شعر). وأهم ما ميَّز قصائده آنذاك هو تدرجه في استخدام الرموز والأساطير والتوجه نحو البعدين العربي والعالمي، وانعكس هذا التوجه الجديد في قصائده:(من رؤيا فوكاي، مرثية الآلهة، مرثية جيكور، تعتيم، في المغرب العربي، أغنية في شهر آب، غارسيا لوركا، قافلة الضياع، رسالة من مقبرة، بورسعيد، النهر والموت، مرحى غيلان، المسيح بعد الصلب، قارئ الدم، ثعلب الموت[2]).

---

(1) بدر شاكر السياب. م ك .مج1.ص: 318.

(2) يوسف عطا الطريفي. بدر شاكر السياب.ص: 611.

لقد سبقت الإشارة إلى علاقة السياب الجديدة مع مجلة (شعر)، أين تعرف على أدونيس ويوسف الخال، كما سنحت له الفرصة لاكتشاف عالم الأساطير من خلال كتاب (الغصن الذهبي) بعد اطلاعه على الفصل الذي ترجمه جبرا، فأنتج قصائده :(جيكور والمدينة، مدينة بِلا مطر، تموز جيكور، إلى جميلة بوحيرد، سربروس في بابل)، وكانت هذه القصائد إيذانا ببداية رحلة الارتداد إلى الذات، فصار كل شيء يكتسب مفهومه ويتحدد جوهره من خلالها، وكانت البداية بقصائد:(مدينة السندباد، العودة لِجيكور، رؤيا في عام 1956م، المَبْغَى، شباك وفيقة 1، شباك وفيقة 2، أم البروق، حدائق وفيقة، أمام باب الله، الأم والطفلة الضائعة، حنين في روما، احتراق، النبوءة الزائفة، مدينة السراب، نبوءة ورؤيا، الغيمة الغريبة، دار جدي[1]).ثم تمركز السياب حول ذاته التي توحدت مع العالم، فأخذت تصوره من خلال أصوات الموتى وثَرَى جيكور وطيف الأم، فانتظمت الصور والرؤى مُعلنةً صياغة جديدة للعالم الموضوعي من منظور ذاتي، فسحبته إليها بعدما كانت موزَّعة فيه، واشتد السحب والجذب مع الأسفار وغيرها من القصائد :(ذهبت، يا نهر، المعبد الغريق، ابن الشهيد، أفياء جيكور، صياح البط البري، فرار عام 1953م، الشاعر الرحيم، جيكور شابت، لأبي غريب، سهر، الوصية، نداء الموت، حامل الخرز الملون، ربيع الجزائر، رحل النهار، هدير البحر والأشواق ، خُذِيني، يا أبا الأحرار، سفر أيوب، وصية من مُحْتضِر، مترل الأقنان، الليلة الأخيرة، درم، قصيدة من درم، هرِم المعنى، الشاهدة، قالوا لأيوب، أسمعه يبكي، القصيدة والعنقاء، من ليالي السهاد، جيكور أمي، في المستشفى، ثورة 14 رمضان، قصيدة إلى العراق الثائر، إرم ذات العماد، يقولون تحيا، شناشيل ابنة الجلبي، أظل من بشر، أغنية بنات الجن، يا غربة الروح، في الليل، وغدا سألقاها، ها ..ها..هوه، القن والمجرة، في انتظار رسالة، أم كلثوم والذكرى، متى نلتقي، الباب تقرعه الرياح، من ليالي السهاد(2)، أحبِّيني، من ليالي السهاد (3)، نسيم من القبر، جيكور وأشجار المدينة،

---

(1) ن . م . ص: 612.

سلوى، حب وشاعر، أسير القراصنة، خطاب وآلهة، كيف لم أحببك، لوي مكنيس، في غابة الظلام، خلا البيت، رسالة، ليلة انتظار، ليلة وداع، ليلى، نفس وقبر، العودة، المعول الحجري، إقبال والليل، عكاز في الجحيم[1]).

تململ السياب بين الذات والموضوع حسب الظروف، لكن في الحالتين كان فنه يكتسب شعريَّته من خلال ما يُضْفِيه عليه، سواء أكان القول عن نفسه أم عن أبناء وطنه وقومه أو بَنِي جنسه من البشر ، لأن الذي يهم هو إعادة التشكيل أو التصوير أو التعبير، حتى يبدو العادي كأنه غير عادي، فكان له أن وجد ضالته في مواقف الحياة وانقلابها، زيادة على ما ينجرُّ عن ذلك من صراعات ومفارقات جعلت من فنه يصطبغ بالصبغة الدرامية، ذلك أن" الإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي، فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا، أي مع ذاته، وأحيانا أُخرى مع الآخر، أي مع ذوات أُخرى، قد تكون ذواتًا إلهية أو طبيعية أو إنسانية أي نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته[2]".

المبحث الثاني:

البواعث الذاتية:

---

(1) م . س .ص: 615.

(2) عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر . ص: 284.

عديدة هي الملابسات التـــي جعلته ضحـــيـــة المهانات والعذابات فـــي حيـــاته التي تلوَّنت بِـــالشقاء " وعدم الاستقرار، على الصعيدين الشخصي والقومي، فضلا عن يتمه، نشأ بدر يلازمه شعور بِأنه ذميم المنظر، نحيل الجسم، وقصير القامة لا يلفت نظر النساء الحسان[1]" ، فكان الجرح الأبدي، وكانت المأساة التي فجرت ينابيع الشعر، هذه المأساة التي ظلت المرجعية الأولى لِلْمَعين الدرامي ذي البواعث الذاتية المتعددة، ومنها:

2-1. بواعث خَلْقِيَّة:

وهي التي ارتبطت بشكله، وصورته وبنيته المرفولوجية "لقد كان ضئيلا، قصير القامة، ضعيف البنية. وكانت أُذناه كبيرتين وبارزتين إلى الجانبين كأنهما يدا إبريق ... ولم يكن فمه العريض لِيخْفي أسنانه الكبيرة الناتئة قليلا، وكانت ذقنه الصغيرة الحادة تحت أنفه الطويل تبدو مثل نقطة تحت علامة التعجب[2]"، كما وصفه إحسان عباس أنه: "غلام ضاوٍ نحيل كأنه قصبة، ركب رأسه المستدير، كأنه حبة الحنظل، على عنق دقيقة تميل إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أُذْنان كبيرتان، وتحت الجبهة المُسْتَعْرضة التي تتزل في تحدُّب مُتدرِّج أنف كبير يصرفك عن تأمله أو تأمل العينين الصغيرتين العاديَّتين على جانبيه فم واسع، تبرز الضبة العُليا منه ومن فوقها الشفة بروزا يجعل انطباق الشفتين فوق صفين الأسنان كأنه عمل اقتساري، وتنظر مرة أخرى إلى هذا الوجه الحنطي، فتدرك أن هناك اضطرابا في التناسب بين الفك السفلي الذي يقف عند الذقن كأنه بقية علامة استفهام مبتورة وبين الوجنتين الناتئتين وكأنهما بدايتان لعلامتي استفهام أُخْريَيْن قد انزلقتا من موضعهما الطبيعيين[3]". لعل صورته الفيزيائية كانت العائق الأكبر دون تمتعه بالحب، وإلا كيف نفسر اهتمام النساء بشعره دونه، لقد كان ذلك مأساةً ولا ريب، لأن الإخفاق سكن

---

(1) فرح غانم صالح البيرماني . المرأة في شعر السياب. الدار العربية للموسوعات. ط1. 2010.ص:23.

(2) نقلا عن: إيليا الحاوي . بدر شاكر السياب ج1. دار الكتاب اللبناني- بيروت. ط2. 1980م. ص:19.

(3) إحسان عباس. بدر شاكر السياب .دراسة في حياته وشعره.دار الثقافة بيروت .1969م. ص:25.

الحنايا من القلب، حتى أنهُ لَـــمًا طُلِب منه أن يكتب عن طبيب ذاع صيته أُصيب بداءٍ حار فيه الأطباء، قال مُتقمِّصًا شخصية ذلك الطبيب :"كم أتحسر على تلك القرية النائية الجميلة بحقولها الخضراء التي تتسابق فيها الجداول التي وصلت بين ضِفافها جسور صغيرة من جذوع النخيل، هذه الجسور تشبه قلبي، قلبي الذي تعبر عليه حوادث الزمان ونوائبه، وهو معروض على ينبوع الحب، ولكنه يرى المياه ولا يشربها ولأني لأذكر الراعيات الريفيات الجميلات، إن نهودهن تسبق أجسادهن، ولكن ألحانهن الوديعة الجميلة تسبق الجميع، كم مرة حدوْتُ أغنامهن بألحان مزماري ولكن قلوبهن لا تحركها ألحان أنغامي، وأذكر تلك الريفية الحسناء الراعية التي أحبها القلب مرة [1]". إن صورة الموت الحتمي لهذا الطبيب باتت مقرونة عند بدر بحرمانه من الحب، وكأن الموت مجرد مرادف للحرمان العاطفي، وهذا راجع لكونه عاش مرحلةَ مُرَاهِقٍ بين عواصف الشهوة والحرمان والخجل والرغبة وعقدة الشعور بالنقص بسبب خِلْقته التي حمّلها أسباب فشل تجاربه العاطفية.

2.2-بواعث اليُتْم:

إن الأم هي الرمز الأول لجميع القيم السامية، لأنها المعين الأول للحب والعطف والرأفة والحنان، وهي الصدر الأول الذي نهرع إليه، وهي " ينبوع الحب النَّـــزيه المجرد من

(1) م . ن . ص:37.

شوائب الأنانية، والدوافع النفعية، وهي التضحية والإيثار، والحنان النقي، إذ تغرس في أبنائها كل السجايا الراقية، وتواصل أيامها ولياليها كي تمنحهم الكيان بِعونٍ من الله وتوفيقه، لذلك نرى الشعراء خصُّوها بِثَنَائِهم [1]"، ففقدها يُعَدُّ من أكبر المُثيرات للذات الشاعرة على حد اعتراف السياب نفسه "فقدت أمي وما زلت صغيرا، فنشأت محروما من عطف المرأة وحنانها ...وكانت حياتي وما تزال كلها بحثا عمن تسد هذا الفراغ، وكان عمري انتظارا للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطُّمأْنينة، وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلا[2]"، لقد كان ابن ستّ سنوات عندما ماتت أمه، وكان في حياتها، شديد التعلق بها، يرافقها أينما حلَّت، خاصة عندما كانت تذهب إلى منزل والديها في جيكور، أو عند عمتها الساكنة قرب نهر بويب، أين تملك بستانا يحب بدر اللعب في أرجائه، أو التلذذ بثماره إبان ثمره، وكان عالم السياب يومئذ ومسارح لَعِبه تمتد بين أفياء جيكور ومزارع بويب، وقد علقت نخيل بويب وطبيعة جيكور وترابها في مِخْيَاله خلال جميع مراحل مسيرته الفنية، بل أصبحت جيكور تعني عالمه الحسي والرمزي، بعدما امتزج ترابها بتراب أمه إقبال المدفونة هنالك، حتى أصبحت هي الأم كما في (أنشودة المطر)، إذ يقول:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال

تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثِّقال

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بِأن أمه التي أفاق منذ ألف عام

فلم يجدها، ثم حين لـــجَّ في السؤال

قالوا له:(بعد غدٍ تعود..)

---

(1)د.أحمد محمد الحوفي. المرأة في الشعر الجاهلي.دار الفكر العربي. مطبعة المدني. بيروت ط2. 1962م.ص: 85.

(2)أ.د.خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب .الدار العربية للموسوعات.بيروت ــ لبنان.ط 1 2006م ص: 44.

لا بدّ أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود[1]

هذا المقطع يعبر عن الحنين الجارف للأم التي حرم منها بعد وفاتها،كما يُرسِخ استمرار هذا الحنين مع الشاعر في مختلف أطوار حياته، لأنه لم يجد من يعوضه ذلك الحب والحنان؛ إذ كيف السبيل إلى ذلك وعبء اليُتم كان أثقل من أن يحتمله صبي صغير، حتى أنه ما فتئ يتذكر إلحاحه المتزايد في طلبها، وأن من حوله كانوا يُجيبونه أنها (ستعود بعد غد..)، هذا وكشف السياب في معظم شعره عن مدى تعلقه بأُمه لِدرجة مُناداتها وهي في قبرها، كما في قصيدة (الباب تقرعه الرياح):

هي روح أمي هزها الحب العميق

حب الأمومة فهي تبكي

" آه يا ولدي البعيد عن الديار

ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل ولا رفيق"

أُماه..ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدق ونوافذ في الجدار

كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون

من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟

كيف انطلقت بِلا وداع فالصغار يُوَلْوِلُون،

يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

ويُسَائلون الليل عنك وهم لِعودك في انتظار

الباب تقرعه الرياح لعل روح منك زار

---

(1) السياب. م ك. مج1. ص :476.

هذا الغريب!! هو ابنك السهران يُحْرقه الحنين

أُماه ليتك ترجعين

شبحا وكيف أخاف منه وما امَّحَتْ رغم السنين

قسمات وجهك من خيالي؟

أين أنت؟ أتسمعين؟[1]

كتب السياب هذه القصيدة في لندن في 13مارس 1963م، وكان مريضا، قبل سنة واحدة عن تاريخ وفاته، لكن أثر الحرمان من الأم في سنوات الطفولة ما زال يطارده، لأنه يشعر في نفسه أنه دائم الحاجة إليها، فما بالك وهو الذي افتقدها قبل أن يشبع منها، إلى درجة أنه ظل طول حياته يشكو من حرمانه عاطفة الأمومة، التي نراها تتسرب إلى أشعاره، عارضة صورة ذلك الحرمان بأشكال ورموز عديدة، أثناء أو أيام تَغَرُّبه عن العراق كما في قصيدة غريب على الخليج:

هي وجه أمي في الظلام

وصوتها، يتزلَّقان مع الرؤى حتى أنام،

وهي النخيل أخاف منه إذا ادْلهمَّ مع الغروب

فاكتظَّ بالأشباح تخطف كلَّ طفلٍ لا يؤوب

من الدروب؛[2]

إن شخصية السياب، في جانب كبير منها، ترتسم ملامحها من خلال الإحساس بغياب الأم، هذا الشعور ظل يغذي المعين الدرامي في شعره، فجدته لأمه لم تستطع تعويضه فقدان الأم، وهو الذي فضلها لأنها ما تزال بجيكور، أين دُفِنت أمه، وبدورها كانت جدته أمينة الصدر الرحب والمتنفس كلما ضاق ذرعًا بِبَقيع، ولأن العائلة في بيت جده كانت

---

(1) م . س . ص :617.

(2) م . س . ص: 318.

كبيرة، تلتقي فيها ثلاث عوائل، تحنو كل أمٍ على وليدها مساءً، ولا صدر يحنو على بدر، كان الصبي يهرع إلى جدته، حيث الضّم والحنان والقُبل، ولما قضت كتب إلى صديقه خالد الشواف بتاريخ 1943/02/02م يرثيها:

أسلمتني أيادي القضا للشجون إذ قضى من يردُني لسكوني

ورمى سهمه بقية آمالـــــــي فخرت صريعة في عيونـــي

ووعدت أذنه توالي أنغامـــي وآبت إلى الفناء لحونـــــــي

جـــــــدتي...

وهي كل ما خلف الدهر من الحب و المنى والظنـــــــــون

ورجاءً بدا فألهـــمني الصفو وخفـــــت أنواره لحـــنيـــــي

قد فقدت الأم الحنون فأنســـتني مصاب الأم الرؤوم الحنون[1]

هذا و لم يقف تأثير افتقاد الأنثى في حياة السياب عند الأم والجدة، بل كان للحبيبة نصيبها.

2.3- بواعث الحب:

لعل صورته الفيزيائية كانت العائق الأكبر دو ن تمتعه بالحب، حتى بات يرى ألاَّ مأساة إلاَّ مأساة حرمانه من الحب، إلى درجة أنه لّما طُلب منه أن يكتب عن طبيب ذاع صيته أُصيب بداءٍ حار فيه الأطباء، كتب ما مفاده أن المرض أو الموت هما الحرمان من

(1) بدر شاكر السياب . م ك. مج2 . ص :102.

الحب، وذلك راجع إلى فشل تجاربه العاطفية بِدْءً بأقْدمِها وهو في السنة الأخيرة من دراسته الثانوية في البصرة، حيث كان يكتب الشعر بانتظام، وكانت موضوعاته وصفا للمناظر الطبيعية، أو الحياة الريفية بين قرى بويب وجيكور، وكانت (وفيقة) بنت صالح السياب، ابن عم جده عبد الجبار السياب، أول حب يخفق له فؤاده، فهي صبية جميلة في سن الزواج، وبدر في سن المراهقة، بيد أن التقاليد والأعراف السائدة كانت تمنعه من التغزل بها علنًا، لذا ظلت لفحات الهوى تضطرم في قلبه سرا حتى تزوجت، فشعر أن فؤاده تحطم، وأن أحلامه طواها موج البحر، فيعبر عن أساه في باكورة شعره (على الشاطئ) قائلا:

على الشاطئ أحلامي ... طواها الموج يا حب

وفي حلكة أيامـــــي ... غدا نجم الهوى يحبو

عزاء قلبي الدامي

وذا الفجـــــر بأنواره ... رمى الليل و أطيافه

شدا الطـــير بأوكاره ... وهز الـــورد أعطافه

وفي غمرة أوهامي

وفي يقظة آلامـــي

بكى محبوبة القلب

عزاءً قلبي الدامي[1]

لقد كان لحبه وفيقة أعمق الأثر في حياته، وظل هذا الحب مثاله الأعلى وحلمه الهارب، وقد عكس ذلك في شعره فيما بعد في قصائد عام 1961م (شباك وفيقة1، شباك وفيقة2، وحدائق وفيقة)، ثم تبدأ قصة أُخرى مع فتاة ريفية تُدعى (هيلة)، ويبدأ حب جديد، أضاء له معالم جديدة أشرقت في نفسه، إذ بدأ قلبه يخفق لها عندما كانت ترعى الغنم " وكانت بدوية من إحدى القبائل العربية التي تعيش في الحدود الإيرانية، ثم انتقل

---

(1) م . س . ص :106.

أهلها فسكنوا بأرض لهم بأبي الخصيب، وفي إحدى السنوات غطى الماء أراضيهم، فأعطاهم السياب الجد قطعة من أرضه ليقطنوا فيها، وكانت (هُوَيْل) تُراعي القطيع كل يوم، فتعرف إليها بدر وخفق لها قلبه وهو في آخر عام دراسي بثانوية البصرة [1]".لأجلها أصبح بدر يساعد جده في بعض الأحيان، يرعى قطيعا صغيرا من الخراف، لكنه كان يفعل ذلك فقط لِمقابلة تلك الراعية، حيث يقول في أغنية الراعي:

دعي أغنامنا ترعى حيال المورد العذب

وهيا نعتلي الربوة يا فاتـــــــنة القلب

فنلقى تحتنا الوِديان في ليلٍ من العـــشب

خيالانا به طيف من الآمال والحـــــب[2]

شدا بدر يرسم الغد السعيد، فَشَدَتْ معه كلُّ معالم الريف من نخيل وأعشاش وأطيار، لكن سرعان ما يدب الملل إلى نفسه ويذوي الحافز عنده، فيتخيل انقطاع حبل الوصال، ويوهم نفسه بالهجران والقطيعة قائلا:

فاذكريني واذكري قلباً بكى بين يديك

شعلة من دم حبِّي كمنت في شفتـــيك

[...]

قد محا أيامنا الدهر فهل تبقى لديك[3]

لقد امتلأ قلبه بهذا الحب وانساب في جوانحه، حتى إذا عاد ذات يوم إلى قريته، وقد امْتلأ قلبه شوقًا لِلُقْياها، فوجِئ وهي تخبره أنها صارت لغيره، وأن أهلها زوَّجوها لآخر،

---

(1)إحسان عباس. بدر شاكر السياب . ص:42.
(2) بدر شاكر السياب . م ك . مج2. ص: 152.
(3)السياب . م ك. مج2 . ص :113.

فخضعت لرغبتهم، صُعق وذهلته الصدمة ورفض التصديق، ولما استفاق تألم بشدة واعتصر الألم قلبه، فكانت تجربة مريعة هيَّجت فيه مكامن الأسى من كل فجٍ سحيق، حتى بات شعره أقرب إلى المراثي، إذ يقول:

فسَل النسائم أن تكفَّ عن السرى ما للفؤاد بسيرها من مأمل

إذا أقبلت بشذى الزهور ولم يكن عطـــر الحبيبة فيه فلتتحوَل

أبدا تُذكرني المروج بمن نأت وربابة الراعـــي تهيج الشوق لي

في كل زاوية نظرت رأيت من آثارها ما خـــــلفته لمقتلي[1]

وكان كثرا ما يتذكرها وهو في دار المعلمين، كيف لا وعالم المرأة في بغداد عالم رحب وجديد، لذا حين جاءها، حمل معه ذكريات جيكور وهيلا، إذ يقول في قصيدة ذكريات الريف:

تذكرت سرب الراعيات على الربا وبين المراعي في الرياض الزواهر

ورنات أجراس القطـــيـــع كأنها تنـــهُّد أقداح على ثغر شـــــاعر

أقود قطـــــــيعي خلفهن مَحاذِرًا وأنظر عن بُعدٍ فيحسر ناظـــري

ما كنت لو لم أتَّبِع الحب راعيا و لا انْصرفت نحو المروج خواطري[2]

دخل بدر بغداد وهو يحمل الغربة بين جوانحه، ومرارة فراق الأم والجدة وزواج الأب، فكان الشعور بالغربة قرينه في دار المعلمين، لأنه لم يستطع التخلي عن أفياء جيكور وبغداد ليست بويب، إنها عُمران وحضارة وحركة لا أول لها ولا آخر، وهو ابن السابعة عشر من عمره، فرقته الظروف عن الأحبة، وجردته من حب الراعية (هيلا)، وهو يعلم أنه ليس وسيم الطلعة، لكن قلبه كان يتَّقِدُ رغبةً في الشهرة، وكان في دار المعلمين فتيات

---

(1) م . ن . ص: 138

(2) بدر شاكر السياب . م ك . مج2. ص :120.

كثيرات، لكنه لم يكن يجرؤ على الحديث معهن في شؤون القلب؛ لكن في أمور تخص الدراسة ربما، إذ " كان يكفي أن تلمس حسناء كتفه في باحات (دار المعلمين) لتسأله في حياء عن موضوع المحاضرة التالية، أو تخبره بأنها قرأت رسالة له أو أُعْجِبت بها، أو تصوب له نظرة ناعسة في أحدى دهاليز مَبْناها، أو تتريث إلى جواره وتحدثه قليلا، حتى تتحول داخل القصيدة إلى شقيقة روحه[1]".

ثم أحب فتاة تُدعى (لبيبة) وكانت تكبره بِسنوات، تحب أن تلبس منديلا أحمر على رأسها أو حول عنقها، وفي أحد الأيام رآها تجلس على جدول في حديقة، وعندما نظر إلى ظلها في الماء، الْتقت أعْيُنهما فكتب قصيدة خيالك وقدم لها " نظرت إلى ظلك في الجدول، فالتقت عيناي بعينيك أو عينيه، فكان حبي لك أو له... [2]"

لظلّك لو يعلم الجـــــــدول على العذب من مائه مترل

يمر به القلب مرّ الغـــريب ويهفو له الحـــــــب والمأمل

بأفـــــيائه تحـــلم الذكريات ويشـــدو الخيال ويسترسلُ

وقفت حزينا لدى الضفتين و حولي زهور المُـــنى تذْبـــُل

وقد رفَّ ظلُّك فـــوق الميّاه وجالـــت بِأعْطافه الشَّمْأل[3]

والغريب في هذا الحب، أنه كان من طرف واحد، يعيشه على مستوى خياله، يُغذِّيه بالوهم ويمنِّي النفس باللقاء، ويسترسل في خيالاته، لكنه سرعان ما يجد لنفسه مبرّرا لفشل هذه التجربة وغيرها، لقد أرسل إلى لبيبة والتي كان يُكنّيها (ذات المنديل الأحمر) قصيدة بعنوان(أراها غداً) وقدم لها:" على الرغم من أنك تكبرينني بسبعٍ من السنوات قد تجرّأت

---

(1) فرح غانم صالح البيرماني. المرأة في شعر السياب. ص:59.
(2) يوسف عطا الطريفي . بدر شاكر السياب . ص56:.
(3) بدر شاكر السياب . م ك . مج2. ص :150.

وأرسلت هذه الزفرة مع من يقرأُها عليك، ولكن واأسفاه، لا أعلم أأدّى الرسالة أم خانها[1]"

أراها غـــــدا، هل أراها غداً وأنسى النوى أم يحـــول الرّدى

فؤادي وهل في ضلوعي فؤاد لقد كِدْت أنساه لولا الصـــدى

كأني به خاذلـــــــي إن تمر على بعد ما بيننا من مـــــدى

مشى العمر ما بيننا فاصـــلا فمن لي بِأن أسبـــــــق الموعد

ومن لي بِطيِّ السنين الطِّوال ستمضي دموعي وحبِّي سُدى[2]

ها هو يبرر مأساة فشل هذا الحب بفارق السن " وهو في الصف الأول وهي في الرابع، فالفرق بينهما ثلاث سنوات، ولكن الشاعر، لكي يخلق جو المأساة الملائم أصر على أن لبيبة أكبر منه بِسبع سنين [3]". وفي أحد الأيام وقعت عيناه على وجه مليح، كانت صاحبته تبتسم ابتسامة مشجعة أظهرت في خديها غمازتين مشرقتين، سألته أن يكتب لها قصائد حب، لم يصدق أذنيه كيف تهتم فتاة ثرية بشعره الغزلي، غرق بدر في طوفان السعادة، كيف لا؟ وها هي تستعير ديوان شعره، فذهبت به الأخيلة وترنم بالسعادة التي نالها ديوانه، ولقد كان يعلم أنها لم تستعر الديوان لتنفرد بقراءته وحدها، بل تخيله زورقا يتنقل بين أمواج النهود، تمنى لو أنه مكان ديوانه، فقال:

ديوان شعر ملؤه غـــــزل بين العذارى بات ينـــتقل

أنفاسي الحرَّى تهيـــم على صفحاته والحب والأمـــل

وستلتقي أنفاســـــهن بها وترفٌ في جنـــباته القُـــبل

---

(1) يوسف عطا الطريفي . بدر شاكر السياب.ص:68.

(2)بدر شاكر السياب . م ك . مج2. ص: 301.

(3) فرح غانم صالح البيرماني . المرأة في شعر السياب.ص:63.

ديوان شعر ملؤه غـــــزل بين العذارى بات ينتـــقل

وإذا رأين النوح والشكوى كلٌّ تقول: من التـــي يهْوى[1]

وصار بدر يقرأ عليها شعره أو يرسله لها، وكان يتحين الفرص ويتوهم كل حركة أو لفتة منها موقِفًا وجب فيه القول، لكن الفتاة لم تكن جادة في هذا الحب، فكانت تتجاهله أحيانا، فأرجع بدر ذلك إلى مكانة عائلته الاجتماعية التي وقفت حائلا دون نجاح حبه لفتاة ثرية، وذات يوم نثرت على مرأى من بدر وردة كانت تحملها، فجن جنون الشعر في نفسه، وراح ينظم قصيدة (الوردة المنثورة)، "ويبدأها بمطلع للشاعر الروماني "كاتولس" حين بكى موت طائر كانت حبيبته تدلِّله[2]"، ثم يقارن بين تحطم القلب ونثر الوردة قائلا:

أعْولي يا قياثر الشـــــــــــــعراء في سكون الدجى وصمت المساء

وردة أغمـــــــــــض المساء علـــيها طرفه وهي في ثيـــــــــاب الرواء

واستفـــــــــــاق الصباح يبحث في الوديان عنها وفي خـــــــــدور النساء

فرآها بِكف عـــــــذراء أزهـــــىمن جنـــــاح الفراشة البـــــــــيضاء

وهي آنـــــًا تُنيلها ثغـــــرها الغض وآنـــــًا تضمّـــــــــــــــها بازدهاء

غير أن الـــــــتي تحـــــــــطم قلبا تنثر الزهر مـــــــــثله في الفضاء[3]

توالت الأيام وتزوجت الأقحوانة من رجل ثري، و لم يبق إلا طيفها يلعنه بعد مرور السنين كغيرها من حبيباته، حيث يقول في قصيدة (أقداح وأحلام):

يا جسم طيفك أنت، يا شبـــحا من ذكرياتي، يا هوى خدعا

لعـــناتي الخانقات ما برحـــت تعتاد خدرك والظـــــلام معا

---

(1)بدر شاكر السياب . م ك . مج1. ص: 108.

(2) إحسان عباس. بدر شاكر السياب . دراسة في حياته وشعره . ص: 55.

(3) السياب . م ك . مج2. ص :170 .

خفقت بِأجنـــــحة الغراب على عينيك تنشر حـــولك الفزعا

الصبح، صبحك، ضحك شامتة دام، وليلك، مضجع يـــــنبو

وإذا هلكت غدا..فلا تجـــــدي قبرًا..ومزّق صـــدرك الذئب[1]

لم يقدر بدر على العيش دون حب، ولو كان خِداعًا ذاتيا، لقد " كان قلب السياب يتأجج بتلك العاطفة الناجمة عن إحساس دائم بالتهيُّؤ لحب امرأة تبقى بعيدة عنه، ومن هذا الانطواء الذي يسببه إحساس مرهف بِحرمانه ينكشف حنينه إلى جسد [2]"، فكان دائم التغير والتقلب بين اليأس وصور الموت، حتى لامه بعض أصدقائه وهو ما يزال في ريعان شبابه، فكان جاهدا يحاول الخروج من تلك الدائرة المظلمة ذات القاع السحيق الذي لا قرار له، لكنه لم يستطع الخروج من دائرة اليأس والعذاب القاتلين كما توضحه رسالته إلى صديقه خالد الشواف :"أي خالد كم عاهدت نفسي في سكون الليل العميق أن أُخْفِت نغمة اليأس في أشعاري، وأمحو صورة الموت من أفكاري، حتى لا تسمع الآذان رِكْزًا من تلك، ولا تبصر العيون خطأ من هذه، لكنني واحسرتاه، عدت بصفة الخاسر، وحظ الخائب، وقد نذرت نفسي للشقاء والألم واليأس والفناء؛ ما أجهل من لامني على أن سميت مجموعة أشعاري (أزهار ذابلة) ليته كان معي ليرى أن كل الكون:الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء، أزهار ذابلة؟ ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة [3]".

بعد أن دخل بدر سنته النهائية بِدار المعلمين، تعرف إلى فتاة لا دينية تدعى (لميعة عباس عمارة)، كانت رقيقة الحس شاعرة، فَهَفَا قلب بدر وانجذب، وما كان ذاك إلا حبًا آخر، وبدأ قصة جديدة، أما لميعة فكانت حذرة لأنَّها تشعر أنها جاءت متأخرة في حياته بعد أن أحب الكثيرات من النساء، زيادة على اختلافهما في الدين الذي قد يقف حائلا بينهما،

([1])السياب . م ك . مج1. ص :11.

([2]) فرح غانم صالح البيرماني . المرأة في شعر السياب . ص:71.

([3])إحسان عباس . بدر شاكر السياب . ص: 80.

لكن بدر لم يكترث بعدما غطَّى الهوى على بصيرته، فزعم لها أنه نسي الماضي في قصيدة (هوى واحد) وترجاها ألا تنكر هواهما المتبادل فقال:

على مقلتيك ارتشفت النجوم وعانقت آمـــــالي الآيبه..

وسابقت حتى جناح الخيال بِروحي على روحك الواثبة

أطلّت فكانت سنا ذائبًا بِعينيْك في بسمة ذائـــــــبة[1]

لكن لميعة أعلمته أنه لا جدوى من هذا الحب، وكان أن أخبرته مرة بِأن هذا اللقاء هو الأخير بينهما، لأن أهلها يمنعونها من لقائه، اشتد به الذهول والهيام، ثم أنشد في قصيدة (وداع)،

فقال:

أريقي على ساعدي الدمـــــوع وشدي على صدري المتعب

فهيهات ألا أجـــوب الظـــــلام بعيدا إلى ذلك الغيـــــهب

فلا تهمسي: غاب نجم المساء ففي الليل أكثر من كـــــوكب[2]

لم يَيْأس السياب وحاول التشبث بها، لكنه تأكد أنها لن تكون له، وتمضي الأيام، وصار ذاك الحب أضغاث أحلام، لكنه استمر يراها أمامه مِرارًا في الدار، حتى جاء يوم شاركا معا في مسابقة شعرية، وكانت قصيدته بعنوان (نهاية) موجهة لها، وهي التي كانت توهِمه أنها تهواه، فصدّرها: أضيئي لغيري فكل الدروب، و لم ينس السياب طبعه الشرس مع كل نهاية حب فيقول:

سأهواك حتى...نداء بعيد

تلاشت؛ على قهقهات الزمان

بقاياه.في ظلمة..في المكان..

---

(1) السياب . م ك . مج1. ص49:.

(2) م . ن . ص56.

وظل الصدى في خيالي يُعيد:

" سأهواك حتى سأهوى" نواح

أصيخي إلى الساعة النائية:

سأهواك حتى...بقايا رنين

تعدين دقّاتها العاتية،

تعُدِّين حتى الغدا،

"سأهواك" ما أكذب العاشقين [1]

لقد كانت علاقة السياب بِالأنثى علاقة مأساوية، لأنه حرم من حنان الأم وذاق مرارة اليُتم، والجدة التي رام عندها التعويض، شاركه فيها إخوته ثم تخطّفها الردى، وما كان له في قلوب النساء من نصيب، و لم يعرف السكينة والاستقرار على المستوين النفسي والعاطفي، فكانت مشاعره كتلة من القلق والصراع والانتقال من موقف إلى آخر . إن مأساة السياب مع الأنثى تلخّصها قصيدة (أحبِّيني) التي كتبها في : 19 مارس 1963م، وهو على سرير المرض يستجمع الذكريات بعد رحيل العمر قائلا:

وما من عاديّ نكران ماضِيَّ الذي كان

ولكن.. كل من أحببت قبلك ما أحبُّوني

ولا عطفوا عليَّ، عشقت سبعًا كنَّ أحيانا

ترف شعورهن عليّ، تحملني إلى الصين

[...]

ظلالاً عن ملامحهن: آهٍ فتلك باعتني بمأفون

لأجل المال، ثم صحا فطلّقها وخلاها

---

(1) م . س . ص:89.

وتلك..لأنها أكبر في العمر أم لأن الحسن أغراها

بأبي غير كفءٍ، خلفتني كلما شرب الندى ورقُ

مثّلتها وشربت ريَّاها

وأمسٍ رأيتها في موقفٍ للباص تنتظرُ

فباعدْتُ الخطى ونأيت عنها، لا أريد القرب منها

هذه الشمطاء

لها الويلات؟ ثم عرفتها: أحسبْتِ أن الحسن ينتصر

[...]

وتلك كأنه في غمّازتيها يفتح السِّحر

عيون الفل واللبلاب، عافتني إلى قصر وسيارة،

إلى زوج تغيّر منه حال، فهو في الحارة

فقير يقرأ الصحف القديمة عند باب الدار في استحياء

[...]

وتلك وزوجها عبدا مظاهر

وخمر أو قِمار ثم يوصد صبحها الإغفاء

[...]

وتلك، وتلك شاعريتي التي كانت لي الدنيا وما فيها

شربت الشعر من أحداقها ونعست في أفياء

تُنشّرها قصائدها عليَّ: فكل ماضيها

وكل شبابها كان انتظارًا لي على شطٍّ يهوِّم فوق القمر

[...]

وآخرهنَّ؟؟

آهٍ..زوجتي، قدري. أكان الدّاء

ليقعدني كأني ميِّت سكران لولاها؟

وهاأنا ..كل من أحببت قبلك ما أحبوني

وأنت؟ لعلّه الإشفاق!!

[...]

لأن كل من أحببت قبلك لم يحبُّوني [1]

2.4-المرض و الموت:

لقد عانى السياب من المرض وقلق الموت، وأطبقت عليه آلام الفقر والداء فكان مفهوم الموت عنده متغير حسب المراحل الفنية التي مر بها، فتارة انتصار لأنه يشد أزر المكافحين من أجل الخبز والحرية، وتارة يتحول الموت إلى فداء، لكن في أيامه الأخيرة أوغل السياب في المعنى التجريدي للزوال والفناء والعدم بعدما أصبحت حياة بدر سريانًا بطيئًا للموت عبر ذلك الجسد، حيث يقول في قصيدة عكاز في الجحيم:

وبقيت أدور

حول الطاحونة من ألمي

ثورًا معصوبًا، كالصخرة هيهات تثور

---

[1] م . س . ص: 639 إلى 643.

والناس تسير إلى القمم

لكني أعجز عن سير ويلاه–على قدمي

وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألمِ

وإلى العدم!![1]

إن فترة حياة بدر – الذاتية الثانية – والتي تمتد بين عامي 1961م و 1964م، تعتبر من أعنف المراحل، بل وأكثرها اتساعا من حيث الإنتاج الشعري، ففي هذه المرحلة وتحت وطأة سياط الألم ورهبة الموت، أقبل بدر على الحياة من جديد فبدأ يحلق بنظرة شاملة قلقة وهو يتشبث بالحياة في غمرة شعور بالعجز المطلق، لأنه بدأ يشاهد احتضاره ويعانيه بمضض ويشعر بأنياب شبح الموت تمتد إليه ببطء وهي تحاول أن تنفذ إلى أعماقه، إن معاناته الأخيرة والتي انجلت أمامه بكل ثقلها، دفعته في ذات الوقت للشعور بذاته والولوج إلى هواجسها وتأمل قلقها، لأنه بات يسمع خفيف شبح الموت، ذلك اللغز الأبدي الذي مات جلجامش دون حلِّه، فوقف في مَمَرٍّ رثاءٍ وتأبينٍ بين الوجود والعدم، تارة يترصد دبيب الردى في العروق، وتارة أُخرى يناجي ربه في قصيدة (أمام باب الله)، قائلا:

منطرحا أمام بابك الكبير

أصرخ، في الظلام، أستجير:

يا راعيَ النمال في الرمال

وسامع الحصاة في قرارة الغدير

أصيح كالرعود في مغاور الجبال

كآهة الهجير

أتسمع النداء؟ يا بوركت تسمعُ،

---

(1) م . س . ص:691.

وهل تجيب إن سمعت ؟

صائد الرجال

وساحق النساء أنت يا مفجع

يا مهلك العباد بالرجوم و الزلازل

يا موحش المنازل

منطرحا أمام بابك الكبير[1]

تنفتح الذكريات على مصارعها كلما ضغط عليه المرض، فيجد طريقه إلى عالم الطفولة وأفياء جيكور، على غرار ما يفعل في قصيدة (دار جدي) التي يستحضر فيها ذكرياته في بويب قائلا:

مطفأة هي النوافذ الكِثار

وباب جدي موصد وبيته انتظار

وأطرق الباب، فمن يجيب، يفتح؟

تجيبني الطفولة، الشباب منذ صار،

تجيبني الجرار جف ماؤها، فليس ينضح

((بويب)) غير أنها تذرذر الغبار[2]

لقد صور السياب إحساسه بالموت وهو يحاصره شيئًا فشيئًا حتى بات يسبقه، فتعايش مع كونه صار عدمًا بعد الموت واسترسل في كتابة وصيته إلى جيكور بعدما أيقن بالنهاية المحتومة، فيقول في قصيدة (أفياء جيكور):

جيكور لِّي عظامي، وانفضي كفني

من طينهِ، واغسلي بالجدول الجاري

---

(1) م .س . ص: 136.

(2) م . س . ص: 143.

قلبي الذي كان شُبَّاكًا على النار

لولاكَ يا وطني،

لولاك يا جنتي الخضراء، يا داري

[...]

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي،

من قبري أمي التي صارت أضلعها التَّعْبَى وعيناها

من أرض جيكور..ترعاني وأرعاها[1]

لقد أبدع بدر في تخيُّل لوحات الموت وطقوسه، فرسم الصورة القاسية لكل مناخ شم فيه رائحة الزوال، وهكذا نراه ينتقل من صورة إلى أخرى محاصرا جوهر الموت والفناء والعدم في قصائده (نسيم من القبر، أسير القراصنة، ليلة وداع) وصولا إلى قصيدة (نفس وقبر) قائلا:

نفسي من الآمـــــال خاوية جرداء لا ماء ولا عشب

ما أرتجيه هو المحـــــــال وما لا أرتجيه هو الذي يجـــب[2]

اتسمت المرحلة الأخيرة من حياة بدر بفقره وحزنه الشديدين، ورغم ذلك واجه قدره المحتوم وأصبح يدافع بكل السبل والوسائل الممكنة عن مجرد بقائه لأن الموت لم يعد نضالا اجتماعيا أو طقسا عاطفيا أو فداء بل أصبح قدرا، ولكن قدرا لا يرد ولا يعالج، فبعدما أسدل شبح الموت على بدر ستاره، أخذ ينظر من خلاله إلى الأشياء تتضاءل وهو يكبر ويكبر حتى لم يعد ير إلا الموت والموت .

---

(1) م . ن . ص :190.

(2) م . س . ص :712.

المبحث الثالث (البواعث الموضوعية)

3.1- اجتماعية:

قال يوسف الصائغ :" تتمثل صورة الحياة الاجتماعية خلال سنوات الخمسينات في العراق بشكل أساس في الواقع الطبقي، وما ينجم عنه من صراع وتناقضات ولقد أحس الشعراء الشباب بهذا الواقع وانعكس في شعرهم بحدود متفاوتة، كان لابد لها أن تخضع لطبيعة الفكر الذي ينتمون إليه ولحدود الإطار السياسي الذي يتحركون فيه، وبالتالي لمدى احتكاكهم المباشر بهذا الواقع[1]"، الذي بدأ فيه السياب مسيرته الفنية من ذاته، ثم توسع إلى العراق، فعاش أحداثه من تحزب ونضال ونفي وسجن مثل أي شخص آخر من العراقيين، فعبَّر عن الأوضا ع الاجتماعية قبل وبعد فترة التحزب، ثم اتجه نحو العروبة والقومية مع انفصاله عن الشيوعيين، بل وكان للعالم والإنسان نصيبا في أدبه بعد انفصام رابطة الالتزام،

---

(1) يوسف الصائغ.الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م.منشورات اتحاد الكتاب العرب . سوريا 2006م . ص: 133.

ثم انكفأ على ذاته التي صارت ت عني جيكور وبغداد والبصرة وبويب ووفيقة وغيلان وكذلك الثورة والسجن والخيبة والغربة والألم والموت، في شريط مزيج بين التداعي والذكرى والحلم بعدما هدَّ قلق الموتُ وسياطُ الألمِ منهُ الجسدَ والروُّحَ، ومن هذه وتلك كانت روافد مآسيه ومِحَنِه الذاتية والاجتماعيـــــة والإنسانية، وكأن ذلكم الجسد المنهك بالآلام لم يكتف بِما يُكابِد حتى أضاف إلى عذاباته عذابات الآخرين وآلامهم على غرار (من رؤيا فوكاي، في المغرب العربي، غارسيا لوركا، بورسعيد)، ولأنه جعل في ذاته نصيبا لعذاب الآخرين، وجد فيه الكثيرون عذابهم، كيف لا و هو كتلة من المتناقضات من جروحٍ وآمالٍ وأحلامٍ وخَيْباتٍ ، كأنه مزيج من آلام الورى مجتمعين، ففي جميع مراحله الفنية لم تختفِ صورة المجتمع و لم تغب عن ناظريه، إذ جعل منها مصدر إلهام، حيث كان ينْهَل من الإرث الاجتماعي المثقل بالهموم التي كابدها العراقي يوم "كان الإقطاع يتحكم بِموارد الأرض ورقاب الفلاحين مدفوعًا بِتأييد الملكية المهترئة التي سمحت للانكليز باحتلال العراق، فكانت صور الجوع التي سببتها الحرب العالمية الثانية تثير في المرء رغبة الوصول إلى حلٍ للحالة التي يعيشها الشعب، وكثيرا ما كان الناس آنذاك يحتدمون في النقاش، رغبة في الوصول إلى خيط أمل يفسر معاناتهم [1]"، ثم تعمق شعوره بالغبن، فلنتقل من مرحلة الإحساس الذاتي إلى الإحساس الجماعي، فنمى لديه الحس الوطني والنضالي ، فكتب أهم القصائد التي تترجم هذه الحالة مثل (فجر السلام ، حفار القبور ، الأسلحة والأطفال ، أنشودة المطر) وغيرها من القصائد التي تعالج موضوعات اجتماعية شتى، بل وخرج بالقصيدة من الفضاء العراقي إلى الأبعاد العربية والإنسانية والعالمية، ويطلق النقاد على هذه المرحلة من فن السياب :(الواقعية الجديدة)، وفيها وجد بدر انسجاما بينه وبين المجتمع ، وحتى لما انكفأ على ذاته في أواخر أيامه، بسبب المرض الذي جعله أسير أسِرَّةِ المستشفى، لم تنطفئ شعلة مواجهة القضايا الاجتماعية، لأنه كان يشعر بالظلم في وطنه، وطنه الذي

---

(1) عبد الرضا علي . الأسطورة في شعر السياب.منشورات وزارة الثقافة والفنون. الجمهورية العراقية. 1978م.ص: 86.

قطع عنه المعاش وهو طريح الفراش في المستشفى بعيدا عن جيكور وأهله وخلانه ، فلو كان معه مال لَما قبل السفر إلى الكويت والمعالجة على نفقة الحكومة الكويتية بِوساطة صديقه علي السبتي؛ إن المال والفقر كانا محور قصائد عديدة للشاعر، فالسياب في المومس العمياء وأنشودة المطر وحفار القبور وغريب على الخليج ، جعل من المال الباعث المشترك لجميع شخصياته ، ففي الحفار يقول:

وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور

فتبيد نسل العار.. تحرق بالرجوم المهلكات

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟

يا رب.. ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمرْ يهلكوا هذا المساء !

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت – هذا المساء إلى غد بعض الأنام

فابعث به قبل الظلام! [1]

يتحدث بلسان الحفار عن جوعه وحاجته الشديدة للمال ليشبع فجوره ونزوعه للإثم, ولكنه لا يتمكن من إشباع رغباته إلا من خلال موت الآخرين , كأنهم ليسوا بشرا، أو أن حياتهم لا تعني شيئا في نظره، المهم أن يجد المال ويشبع نزواته من خمر وجنس، وتلك قمة الانتهازية والابتزاز والاستغلال الإقطاعي البشع، هذا الإقطاع هو المرموز له بالحفار، فهو يحفر القبر وينتظر أن يموت أحد ما ليحصل على أجره ويهرع به إلى الحانات، ولا يهمُّه من مات، لأن باله مشغول بهذه الجثة التي يطمرها في القبر تحت التراب من أجل أن يقبض دُرَيْهِمات، ثم يتوجه إلى المبغى ليشبع نزاوته، أما المشاعر والأحاسيس فلا مكان لها عنده،

(1) بدر شاكر السياب . م ك . مج1. ص: 547.

لأنه قتلها واطْمَأنّ إلى فكرة الموت الحتمي لهذه الجثث التي يدفنها، وأن الله قسم له رزقه فيها، أما في قصيدة غريب على الخليج، فيصور السياب وقع الغربة مع الفقر على النفس، والحاجة إلى النقود وشدة العوز، مما اضطره إلى التسول ومد اليد، والدَّوْس على كبرياء النفس رغم ما في السؤال من ذل ومهانة وسوء معاملة وزجر، فيقول:

مازلت أضرب، مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

مـــتخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يدا نديّه

صفراء من ذلٍّ وحمَّى: ذل شحاذ غريب

بين العيون الأجنبية،

بين احتقار. وانتهار، وازورار.. أو(خطيّه)

والموت أهون من (خطيّه)

من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية

قطرات ماء.. معدنية!

فلتنطفئ، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا..نقود،

يا ريح، يا إبرًا تخيط لي الشراع–متى أعود[1]

لقد دفع الفقر بفِتية العراق إلى الثورة، فكان حظهم القتل أو السجن أو النفي، وأما فتياته، فدفع بهن إلى البغاء، فامْتُهِنت كرامتهن لأجل الرغيف والأطمار، حيث يقول:

كل الرجال ؟ وأهل قويتها؟ أليسوا طيبين ؟

كانوا جياعا –مثلها هي أو أبيها – بائسين،

هم مثلها – وهم الرجال – ومثل آلاف البغايا

---

(1) م . س . ص 321.

بالخبز والأطمار يؤتجرون والجسد المهين

هو كل ما يتملَّكون هم الخطاة بلا خطايا [1]

ويتحدث عن الجوع المنتشر بسبب سوء توزيع الثروة وانتشار الفقر في ربوع العراق، رغم الغلال الوفيرة، والمواسم الكثيرة، وسقوط المطر على الحقول، إلا أن السياب وأقرانه من الأطفال والنساء والرجال، لا يتذكرون مرور عام دون أن يعانوا الجوع، حيث يقول:

ومنذ أن كنا صغارا، كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام – حين يعشب الثرى– نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع[2]

هذا و لم يُفوِّت السياب الفرصة دون الإشارة إلى الإقطاع والاستعمار، وكيف كان كل منهما يعمل على إفقار الشعب وسلب خيراته، حيث يقول:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الرفات بالندى[3]

فإذا عدنا للحفار، نجده لا يعدو أن يكون رمزًا للأجنبي المستعمر، أو الإقطاعي المستغل لأن حياته مرهونة بِموت الآخرين، وهذا دأب الإقطاع، ثروته وماله وجاهه، وكل ما يملك في حياته، هو من عَرَق الفقراء والمساكين، فكلما ازداد بؤسهم وشقاءهم يزداد ترف وبذخ وبحبوحة الطبقة البورجوازية النامية وتَتَّسِع أرزاقها، والإقطاعيون يعرفون أن ثروتهم

---

(1) م . ن . ص 528.
(2) م . س. ص 479.
(3) م . ن. ص 481.

وسطوهم لا تقوم إلا على أنقاض وأشلاء الفقراء والعامة من الفلاحين، كما يُبيِّنه في هذا المقطع قائلا:

واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟

والطيِّبات: من الرغيف، إلى النساء، إلى البنين

هي مِنّة الموتى عليَّ فكيف أُشفِق بِالأنام ؟

فلتمطرنَّهم القذائف بالحديد وبالضرام

وبِما تشاء من انتقام:

من حميّات أو جذام! [1]

وبالرجوع إلى قصة المومس العمياء، نجد السياب يحمِّل مسؤولية مأساتها للإقطاع، لأن والدها قتل بتهمة سرقة محصول الحقول، و قصة الأب هذه، رمز لكثير من الفقراء العراقيين الذين يعانون الحرمان والبؤس والشقاء جراء الفقر، هذا الفقر الذي حملهم على السرقة من أجل إعالة أسرهم، لكنهم يُقتلون دون أدنى اكتراث، وممن؟ من طرف أُناس آخرين، هم ملاك الأراضي ورجالات الإقطاع الذين يستغلون الفلاح البسيط والعامل المسكين فيمتصون دمه، حتى إذا سُدّت أمامه جميع المنافذ و لم يجد بُدُّ من السرقة لسد الجوع، كان مصيره الموت، لأنه المصير المحتوم في كلتا الحالتين، إما جوعا، وإما قتْلاً، وفي هذا يقول السياب:

قصِّي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء

هو والسنابل والمساء–

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات : " رآه يسرق ..." واختلاجات الشفاه

يخْزين ميِّتها فتصرخ : " ياآلهي، ياآلهي..

---

(1) م . س. ص 550.

لو أن غير "الشيخ "! وانكفأت تشد على القتيل .

شفتين تنتقمان منه أسى وحبا والتياعا

حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعا!!

وكأنه وسوسة السنابل والجداول والنخيل

أصدا موتى يهمسون:(رآه يسرق) في الحقول[1]

وإزاء هذه الكثرة الكادحة ثمة ثُلَّة قليلة من الأغنياء أو السادة أو الآلهة، من اللصوص الطغاة كما يصفهم في قوله:

كانوا كآلهة مقطبة الجباه من الصخور

تمتص من فزع الضحايا زهْوها ومن الدماء

متطلعين إلى البرايا كالصواعق من علاء[2]

لقد بلغ حقده على البرجوازيين ما بلغ، وله عذره في ذلك، لأن من هوى فضَّلت عليه رجلا غنيا، أليس المال هو سبب تعاسته أينما ولّى وجهه؟ وهو سبب كرهه للإقطاعيين الذين لم يكتفوا بما سلبوا، بل استأثروا بكل الطيبات من أرزاق وضِيّاع وحقول ومزارع، فلم يبق إلا الحِسان حتى اشتروهن، ومن أين لهم ذلك لولا المال، فقصيدة "عرس في القرية" تصور قصة فتاة قروية فقيرة تُدعى " نُوار" أغراها دخيل أجنبي بالمال، وفيها يقول:

يا رفاقي، سترنو إلينا نوار

من علٍ في احتقار

زهَّدتْها بنا حفنة من نضار

خاتم أو سوار، وقصر مشيد

---

(1) م . ن. ص:520.
(2) م . س. ص: 529.

من عظام العبيد...

وهي، يا رب، من هؤلاء العبيد!

ولو أنَّا وآباءنا الأولين

قد كدحنا طوال السنين

وادَّخرْنا–على جوع أطفالنا الجائعين–

ما اكتسبناه في كدّنا من نقود،

ما اشترينا لها خاتماً أو سوار[1]

لقد أطبقت الآفات الاجتماعية من فقر وخمر ودعارة على أهالي العراق، وسادت الفوضى في ظلِ حكم ملكيٍّ لا يختلف في جوهره عن الإقطاع، وازْدادت الأمور سوءًا بتحالف الطرفين مع المستعمر البريطاني، والنتيجة "بسبب من هذا، وللظروف التي خلفتها الحرب العالمية، عانت جماهير العراق خلال سنوات الحرب وما تلاها وضعاً معيشاً سيئاً كان من مظاهره، قلة الخبز والكساء والدواء وضيق المساكن، وارتفاع الأسعار، وانخفاض الأجور، وقد لعب الاحتكار والمضاربة دوراً أساسياً في تدهور الحياة المعيشة [2]"، كل هذه العوامل جعلت العيش في البلد صعبًا، فكان السعي في سبيل اللقمة، يعرض صاحبه لِعَديد أنواع الامتهان، وإذا علمنا أن الجو السياسي كان مُكهربا بسبب المشاكل الداخلية، وهشاشة نظام الحكم سواء في الفترة الملكية، أو العهد الجمهوري، إبان حكم عبد الكريم قاسم، فلسوف يبدو بديهيًّا تفشي عادات الدّس والوشاية، وانعدام الثقة بين أفراد المجتمع، وانتشار الخوف بين الناس من بعضهم البعض، ويصور بدر بعْضًا من هذه الظواهر في قوله في قصيدة (المخبر):

---

(1) م . ن. ص: 346.

(2) يوسف الصائغ . الشعر الحر في العراق ص :15.

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب!

شفة البَغِيِّ أعف من قلبي، وأجنحة الذباب

أنقى وأدفأ من يديَّ. كما تشاء... أنا الحقير!

لكن لي من مقلتيّ– إذا تتبعتا خطاك

وتقرّتا قسمات وجهك وارتعاشك – إبرتين

ستنسجان لك الشراك

وحواشي الكفن الملطخ بالدماء ، وجمرتين

تروعان رؤاك إن لم تحرقاك!

نهض الحقير

وسأقتفيه فما يفر، سأقتفيه إلى السعير .

أنا ما تشاء: أنا اللئيم، أنا البغي، أنا الحقود[1]

كما لم يُغْفل السياب صور التخلف والفقر والجهل والمرض في الريف، لم يُغْفِل انتشار الخرافات والبدع، والإيمان الأعمى بها، وهذا ما صوره في قصيدته (أساطير)، التي يُبْدي فيها موقفه من قسوة التقاليد الاجتماعية والأوهام التي تسيطر على أذهان البسطاء إذ يقول:

أساطير من حشرجات الزمان

نسيج اليد البالية،

رواها ظلام من الهاوية

وغنّى بها ميِّتان

---

(1) بدر شاكر السياب . م ك . مج1. ص: 339.

أساطير كالبيد، ماج السراب

عليها وشقّت بقايا شِهاب

وأبصرت فيها بريق النضَّار

يلاقي سدًى من ظلال الرغيف،[1]

هذا و لم ينس السياب الفراغ والعيش دون هدف محدّد، حيث ترصد في بعض قصائده بشرًا يروحون ويغدون بين المقاهي والحانات قتلاً للوقت، بِسبب البطالة والعوز والكسل والخمول، حتى أن القرى والمدن لتزدحم بهذه المقاهي، ويرصد هذه الحالة في قوله:

في المقهى المزدحم النائي، في ذات مساء

وعيوني تنظر في تعب

في الأوجه والأيدي والأرجل والخشب:

والساعة تهزأ بالصخب

وتدق- سمعت ظلال غناء...

تتنهد في الحاكي وتدور كإعصار

[...]

آه ما أقدم هذا التسجيل الباكي

والصوت قديم،[2]

إن المتتبع للقضايا الاجتماعية التي تناولها السياب أو أشار إليها، لا شك أنه يجد الكثير، وذلك راجع إلى طبيعة الظروف التي عايشها، إلا أن حصر هذه المشاكل والقضايا لا يعنينا في هذا المبحث إلا بِمقدار كونها بواعث درامية في شعره، أسهمت كغيرها من البواعث السياسية والثقافية والذاتية في المباحث اللاحقة.

---

(1) م . ن . ص :33.

(2) م . س . ص: 70-72.

3.2- السياسية:

في عام 1942م، صدرت أحكام الإعدام ضد رشيد عالي الكيلاني ويونس السبعاوي وعلي محمود الشيخ وفهمي سعيد ومحمود سليمان وغيرهم من زعماء الحركة الوطنية، أو ما عُرف بثورة رشيد علي الكيلاني، فرثاهم بدر في قصيدته (شهداء.الحرية)، قائلا:

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه وليس يرى باكيه من قد يعاتبه

طواه الردى فالكون للمجد مأتم مشارقه مســـــوَّدة و مغاربـــه

فتى قاد أبناء الجهاد إلى العـــلا وقد حطَّمت بأس العدو كتائبـــه [1]

كتب بدر هذه القصيدة وهو في السادسة عشر من عمره، دون خلفية سياسية محددة إلا دافع الحماس والحمية، مُعبرا عن سذاجة سياسية وقلة وعي لم يسلم منها كثير من الناس في بلاد الشام ومصر والحجاز يومها، فما بالك بِغِرٍّ ، ثم ما لبث أن التحق الشاعر بدار المعلمين العالية في بغداد عام 1943م، وهي الدار التي بدأ دراسته بها في قسم اللغة العربية، ثم تحول منه بعد عام إلى قسم اللغة الانجليزية، وظل به حتى تخرج منه عام 1948م، الْتحق بالحزب الشيوعي العراقي في عام 1944م، وكان الذي جنده ، عمه، حيث مكث ثماني سنوات في صفوف هذا الحزب، وعن ذلك الانتماء للحزب الشيوعي يتحدث بِقوله "

---

(1) السياب . م ك . مج1. ص :108.

وكان لعمي الأصغر (عبد المجيد السياب) صديق يتردد عليه في القرية بين حين وحين، صديق إيراني الأصل، يحب أدب جبران خليل جبران ومي زيادة ويتحدث عن الديمقراطية والشيوعية ودولة الكادحين، وذات يوم سمعناه يتحدث إلينا عن الحزب الشيوعي العراقي الذي يعمل سرًا، وعن قائده العظيم الرفيق فهد الذي لا يعرف اسمه ولا شخصه أحد، وفي أحد أيام الجمعة دعانا إلى بيته وأخرج لنا استمارات الانتماء إلى الحزب الشيوعي : استمارة لعمي عبد المجيد، وأخرى لعبد الدايم ناصر، وثالثة لي، واخترنا لنا أسماء مستعارة وملأْنا الاستمارات، وهكذا أصبحت لا مجرد شيوعي وإنما عضوا في الحزب الشيوعي العراقي[1]".

شارك بدر رفقة مختلف الأطياف السياسية العراقية ضد معاهدة (بورتسموث) عام1948م، إذ تضافرت جهود عدة أحزاب منها : الوطني الديمقراطي وحزب الاستقلال والأحرار، فما كان من الحكومة العراقية الجديدة إلا التراجع عنها، وفي نفس السنة كانت نكبة فلسطين التي غيرت التصورات والمواقف من الواقع والعالم، فأما الحكومة العراقية فقد شاركت بجيش على ضعف معداته وقلة تموينه، وهذا موقفها، وأما الحزب الشيوعي السّجينة كوادره، فآلت لجنته المركزية إلى اليهود العراقيين، إذ أصبح يهودا صديق سكرتيرا خلفًا لفهد، ثم خلفه ساسون دلال بعد اعتقاله، وكان موقفهم مسايرًا للموقف الروسي في بادئ الأمر، بتشكيل حكومة يُشارك فيها العرب واليهود، لكنهم سرعان ما أيّدوا التقسيم، يقول بدر عن هذه الفترة: "وكان الجواب الذي هيَّأْناه لنُجيب به كل معترض على ذلك الشعار هو: وهل تريد أن تتألف حكومة عربية خالصة فتكون مثل حكومة نوري السعيد مطية للاستعمار؟ وما ذنب اليهود المساكين القاطنين في فلسطين؟ أنلقيهم في البحر ثم نؤلف حكومة عربية خالصة؟[2]"، ولما تغير الموقف الروسي إلى التقسيم، أصدر الحزب منشورًا يؤيد فيه التقسيم، وأخذت جريدة القاعدة "تنشر المقالات العنيفة ضد الحرب الفلسطينية

---

(1) إحسان عباس.بدر شاكر السياب.ص:90.

(2) م . ن.ص.104.

وتطالب بِسحب الجيوش العربية من فلسطين [1]". شعر بدر أن موقفه الرافض للحرب الدائرة في فلسطين لنصرة إخوانه الفلسطينيين فيه بعضًا من الإثم والخيانة، وسوف يكون هذا الشعور من بين أهم الأسباب التي تجعله ينقلب على الحزب الشيوعي فيما بعد، ولأن الحكومة العراقية لم تنْسَ انتفاضة (بورتسموث)، وجدت فرصة الانتقام من الشيوعيين في موقفهم من القضية الفلسطينية، مستغلة المشاعر الشعبية آنذاك، فسجنت زعماءه البارزين، فأُعدم عدد منهم مثل فهد يوسف سلمان يوسف وزكي بسيم ويهودا صديق وسامون دلال وغيرهم في العام التالي1949م، وفي هذه الفترة خرج بدر من السجن بعد أن قضى فيه ثلاثة أشهر، وفي نفس العام فصل من وظيفته في مدرسة الرمادي . وفي العام التالي وجد لنفسه عملا في شركة نفط البصرة، لكن مشاركته في الإضراب كلفته الطرد من الوظيفة، فعاد إلى بغداد، وبعد توسط بعض الرفاق "عُثِر له على وظيفة لدى المدير العام بمصلحة الأموال المستوردة [2]"، ثم يأتي عام 1952م، فتتلبد غيوم الجو السياسي إذ قام رجالات الأحزاب برفع مذكرة مطالب إلى الوصي، وكان بدر في الطليعة، حتى أنه نشر قصيدة (أم سجين في نقرة السلمان) في جريدة الجبهة الشعبية يتنبأ فيها بالثورة، قائلا:

في قلعة جُبِـــلت حجارتها بِدم القـــلوب وباردِ العَرق

ظلماء يلهث في مغاورها داجي الهواء لهاث مخْتـــنق

وتعفّن الزمن الحبيس لدى جدرانها طبقًا على طبـــق

حيث النهار هجيرة ودُجى والليل غاشية مـــن الأرق[3]

بعد فشل الانتفاضة، عرف بدر أن الشرطة لن تتردد في القبض عليه، فهرب إلى إيران عبر البصرة، وبعد شهرين دخل الكويت عائدا من إيران، فمكث هناك ستة أشهر، وكانت فترة الهرب تلك فترة تحوُّل هامة في حياة بدر، لأنه أدرك بعد أن وجد نفسه قد علق

---

(1) م . ن.ص.104.

(2) م . س. ص:170.

(3) يوسف عط الطريفي.بدر شاكر السياب.حياته وشعره. ص:277.

نشاطه الأدبي، من أجل نشاطه السياسي، أنه لم يخلق للسياسة وإنما للشعر، خاصة بعد تزامن فترة وجوده في إيران مع تخلي حزب "تودة" عن مصدق حتى تمكن زاهدي منه، مما زاده شكًا في اليقين المذهبي، والنتيجة كانت بداية الشقاق بينه وبين الشيوعيين بعد عودته إلى بغداد مع بداية عام 1953م، بعدما أصبح البياتي هو شاعر الحزب، فشعر بدر بأن الحزب الذي ضحى من أجله قد غدر به في غيابه ، ولهذا لا يتواني الرجل في اتهام الشيوعيين أينما وُجدوا بالجبن والقسوة والإجرام والسرقة وخداع الجماهير، لذا نجده يقول عنهم بِشأن انتفاضة (معاهدة بورتسموث):"كلنا يذكر وثبة كانون المجيدة ويعرف أن القِوى الوطنية جميعا، بل الشعب كله هو الذي قام بها، ولعل دور الشيوعيين فيها كان أتفه الأدوار، ولكنهم بعد النصر الساحق الذي حازه الشعب، نسبوا إلى أنفسهم كل أمجاد الوثبة وبطولاتها[1]". ويتذكر السياب أيام النكبة الفلسطينية بكثير من المرارة والحِنق على الشيوعيين "لقد ظللت ليالي أعاني السهر والعذاب، يوم أن كنت ما أزال عضوًا في الحزب الشيوعي، بسبب فكرة خطرت على بالي وأبت أن تفارقني : هناك صعلوك يهودي اسمه خضوري، كان يطوف في قريتنا والقرى الأخرى فيشتري النحاس العتيق والزري العتيق وما شابهن ثم يبيعها بربح ويعتاش من ذلك، ثم أسقط خضوري جنسيته وسافر إلى إسرائيل، وقد تبين أنه كان يملك حوالي العشرة آلاف دينار، و لم يستطع خضوري أن يأخذ ماله معه، فتركه وسافر إلى وطنه القومي، وفكرت : إن الناس جميعا منذ القدم إلى اليوم يحتقرون اليهود، ويصفونهم بحب المال حبا جمًّا، ولكن خضوري، هذا الصعلوك اليهودي الذي لم يكن يعرف القراءة والكتابة كما أعتقد، والذي يتحمل شمس الصيف ومطر الشتاء ونباح كلاب القرى وإيذاء سكانها في سبيل دُرَيْهِمات يربحها، ترك حُطام الدنيا كله ونزح إلى إسرائيل، في سبيل ماذا؟ ليعيش في بلد يشعر بِأَنَّهُ واحد من أهلها في كل شيء؟ كما يتوهم- لقد جعله إخلاصه لِقوميّتِه، لهذه القومية الروحية- يتنازل عن هذه

---

(1) إحسان عباس . ص:102.

الأموال التي عانى حتى جمعها، وأنا، أنا الذي أدَّعي بِأنني أديب شاعر، بِأني لست من عَبَدَةِ المال، ولا المهتمين به، وأن قصيدة جيدة أكتُبها أحَبُّ إلى نفسي من آلاف الدنانير، لقد خُنت قوميتي وتنكرت لكل القيم الروحية، في سبيل ماذا؟ أنني أُمنّي نفسي بِأن دخلي سيكون أكبر، بِأنني سأحصل على نقود أكثر، متى جاء الشيوعيون إلى الحكم، إذن فأنا أحقر من خضوري [1]". لقد ترافقت هذه المرارة والشكوك مع توثق علاقة بدر في العام التالي 1954م بمجموعة(مقهى الفرات)، وهي جماعة من الكتاب والشعراء من ذوي النزعة القومية، أمثال كاظم جواد، ومحيي الدين اسماعيل، وعبد الصاحب ياسين، ورشيد الياسين ، ومع بداية النشر في مجلة (الآداب) التي كانت معروفة بنزعتها القومية . فتح النيران على الشيوعيين، وعلى رموزهم الأدبية في السنوات التالية، وجردهم من الشرف والكرامة والمسؤولية والإنسانية، والوطنية، واتّهمهم بالانصياع إلي الاتحاد السوفيتي انصياعا أعمي، وبدأت معركته مع البياتي بحافز المنافسة بينهما، لأنه شعر أن البياتي بسط نفوذه على مجلة " الثقافة البيروتية"، فلم يكتفِ بقطع الصلة مع حزبٍ يفضل عليه البياتي، بل بحث عن مجلة تكفل له الانتشار الواسع، فكانت "الآداب" ذات الصدى الأوسع في العالم العربي، مشرقه ومغربه، وفي رسالة إلى سهيل إدريس، أوضح السياب أنه قطع على نفسه العهد "بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو النور[2]"، ثم يتضح منحنى التوجه الجديد لديه من القومية نحو الإنسانية، وبهذا يكون قد تخلص من ربقة الحزبية التي تحد من حرية الإبداع بِأثقال الالتزام، فكانت قصيدة "المومس العمياء" إعلان القطيعة الفعلية بينه وبين الحزب الذي تركه للبياتي، ويقول في رسالة إلى يوسف إدريس واصفا البياتي وجماعته " هذه الطغمة من المزيفين المغتربين الذين إذا هُزموا في مجال الفكر وعجزوا عن دحض الحقائق لجأوا إلى السب المبتذل والتهم الباطلة يكيلونها جُزافا ...هذه العصابة المتآمرة على قيمنا الخيِّرة وأدبنا

---

(1) م .ن . ص: 107.
(2) م .س . ص :225.

المخلص، عصابة البياتي وعبد الملك نوري ورهطهما [1]"، بل وطالت نيرانه كل ما يمت إلى الشيوعية بصلة، إذ نشر في جريدة الحرية سلسلة من أربعين مقالة، يهاجم فيها أُدباء هذا الاتجاه، فيقول:" لقد قرأت مثلا شعر الكثيرين من الشعراء الشيوعيين من ناظم حكمت وبابلو نيرودا وأراغون وماوتسي تونغ والشاعر السوفيتي سيمونوف فوجدته سخيفا، بل وجدت الكثير منه لا يستحق حتى أن يسمى شعرًا[2]"، لكنه كان ملزماً بالدفاع عن هؤلاء الشعراء و الإدعاء بأنهم أعظم شعراء العالم، و أن شاعراً كناظم حكمت هو أعظم من الشاعر الإنكليزي العبقري إليوت أو إيديث ستويل بسبب التزامه الشيوعي أيام تحزبه، كما خصص ست مقالات عن رواية جورج أورويل 1984م، مؤوِّلاً هذا العمل الفني المفتوح على الشيوعيين العراقيين بالسرقة والقتل (مجازر كركوك) والانحلال الأخلاقي والاغتصاب والخداع والكذب، بل ويعترف بأنه مارس الكذب والخداع مع عمه وأخيه وعدد من أقاربه، حين راحوا يعدون الفلاحين بتملّك الأراضي والرفاهية بعد الانضمام إلى الحزب الشيوعي العراقي والانقلاب علي حكم نوري السعيد ، كما كتب عدداً من القصائد الحمراء التي كان يرسلها إلي الرفيق المحامي حمزة سلمان ليقرأها في حفلات الصهيونية نيابة عنه، كما يعترف أنه أثناء ترجمته المقالات من الصحف السوفيتية، كان يحرّف مقالات ترجمها عن الصحف الأميركية والإنكليزية حتى تصبح وكأنها منقولة من صحيفة شيوعية ، أما عن الخلاف بين السياب والبياتي، فيرجع في حقيقته إلى طبيعة شخصية هذا الأخير التي تحاول الظهور والسطوع في مجال الشعر الحر، ومنذ ذلك اليوم بدأت علاقته السلبية مع السياب ذي الشخصية الحساسة جدا، وعندما ظهرت مجلة الثقافة الجديدة عام 1954م، ظهرت فيها قصيدة البياتي و لم تظهر قصيدة السياب، بسبب خلافاته مع الشيوعيين، فاستغلها البياتي للطعن في شخصية السيا ب، وا ستمر هذا الخلاف حتى سقوط الملكية ومجيء الجمهورية؛ ولقد استفاد منه البياتي إلى أقصى حد كون السياب غير منسجم مع

---

(1) م .ن . ص: 227.
(2) م .ن . ص: 298.

نظام عبد الكريم قاسم ، رغم البداية الجيدة للعلاقة بينهما ، والمصلحة المشتركة بينهما في محاربة الشيوعيين، حيث كان بين الفينة والأخرى ينثر عليه بعض الإطراء الذي منه قوله:"إن السياسة التقدمية الحكيمة التي يتبعها زعيمنا الأوحد، هي ضمان بأن الشيوعية لن تجد لها مكانا مناسبا في العراق، إن الفلاح بعد أن وزعت الأرض عليه بموجب قانون الإصلاح الزراعي، لن يجد في الشيوعية ما يغريه، والعامل أيضا نال حقوقه في عهد الزعيم الأمين، فقد ارتفعت أجوره وشرعت القوانين التي تضمن حقوقه [1]"، لكن العلاقة لم تُعمِّر بين الطرفين، إذ سرعان ما عارض بدر سياسة عبد الكريم قاسم، ووصل به الأمر أن رفض التوقيع على عريضة استنكار لثورة الشراف، وقد كلفه هذا الرفض وظيفته، حيث فصل من عمله عام 1959م، ولما بلغ قمة خلافاته مع قاسم، كان ا لبياتي يهدي مجموعاته الشعرية إلى الزعيم الأوحد آنذاك، ويُرْوي، أنه بعد محاولة الاغتيال الفاشلة للزعيم عبد الكريم قاسم نظم الحزب الشيوعي العراقي في قمة مجده آنذاك مظاهرة مليونية صاخبة تطالب الزعيم فيها بإعدام الخونة وتهتف (أعدم، أعدم)، كان السياب يقف بعيدا وهو ينظر إلى الجماهير الغاضبة نظرة غربة عن السياسة ونفور منها، فكانت فرصة ذهبيةً للبياتي كي يتقرَّب من قاسم، وقد بلغ شططه وحنقه على قاسم "أنه كان يصبغ حذائه في أحدى شوارع بغداد ويقول لصباغ الأحذية (أصبغ لنا الأوحد) وكان عبد الكريم قاسم على علم بهذه الحادثة وذكَّره بها عندما استدعاه في قمة مرضه وأعطاه مبلغ ا للعلاج في لبنان حيث قال له :سنرسلك إلى لبنان للعلاج لكن حينما تصبغ الأوحد في شوارع بيروت أوصي صباغ الأحذية كي يصبغه جيدا[2]"، لكن رغم هذا لما قامت الثورة ضد نظام عبد الكريم قاسم، وقّع في نفس اليوم، وهو ما يزال في مستشفى سانت ماري بِلُندن نص (قصيدة إلى العراق الثائر)التي يقول فيها:

عملاء(قاسم) يطلقون النار، آهٍ، على الربيع

---

(1) م .س . ص:298.

(2) http://www.iraqiwriter.com

سيذوب ما جمعوه من مال حرام كالجليد

ليعود ماءً منه تطفح كل ساقية، يُعيد

ألق الحياة إلى الغصون اليابسات فتستعيد

ما لُصَّ منها في الشتاء القاسمي.. فلا يضيع

يا للعراق!

يا للعراق! أكاد ألمح، عبْرَ زاخرة البحار،

في كل منعطفٍ، ودربٍ، أو طريق، أو زقاق

عبر الموانئ والدروب،

فيه الوجوه الضاحكات تقول:((قد هرب التتارْ

والله عاد إلى الجوامع بعد أن طلع النهار،

طلع النهار فلا غروب!))

[...]

هرع الطبيب إليَّ– آهٍ، لعله عرف الدواء

للداء في جسدي فجاء؟

هرع الطبيب إليَّ وهو يقول: ماذا في العراق؟

الجيش ثار ومات(قاسم)– أيُّ بُشرى بالشفاء!

لكدت من فرحي أقوم، أسير، أعدو دون داء

مرحى له ... أيُّ انطلاق !؟

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق!

يا إخوتي بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء،

هُبّوا فقد صُرع الطغاة وبدّد الليل الضياء!

فلتحرسوها ثورة عربية صُعِق(الرفاق)

منها وخرّ الظالمون،

لأن (تموز) استفاق

من بعد ما سرق العميل سناه، فانبعث العراق. [1]

وهكذا كان تقلب السياب في مواقفه وفق ما يراه صوابًا، فهو يسير في الفلك الشيوعي عندما رأى فيه الخلاص من التبعية والاستغلال والتخلف، لكن هذا الخلاص المنتظر أثقل كاهله بالتزامات قومية واجتماعية ولدت في نفسه سيلا من الصراعات المعقدة، جعلته يرى نفسه خارج طريق ما يصبو إليه شعب العراق خاصة، والشعوب العربية عامة، لأن الحزب الشيوعي حاد عن الأهداف المرسومة، فكان أن توجه توجها قوميا، واستبشر بانقلاب عبد الكريم قاسم وإعلان الجمهورية على أنقاض الملكية والوصاية، لكنه لما شعر بظلم هذا الأخير فارقه فاختلفت المصائر، واللافت هنا أن جميع صراعاته الأدبية كانت تمثل الطبقة السطحية لصورة نسجتها الصراعات المختلفة التي أنتجت السياب وغيره، كما يمكن " أن يضيف المتتبع على هذه الصورة، واقع التناقض بين التيارات الفكرية السائدة، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وواقع أن هذه التيارات كانت – بحكم الظروف العامة والخاصة، وبتأثير من طبيعة تركيبها – تنطوي على تناقضاتها في داخلها ..وحقيقة أن ذلك كله كان يجري في مجتمع يتحرك بين العلم والجهل والرجعية والتقدم والتدين والإلحاد، والشك واليقين" [2]

---

(1) السياب . م ك . مج1.ص: 309-311.

(2) يوسف الصائغ . الشعر الحر في العراق. ص: 17.

3.3-الفنية:

قال عنه الجواهري : " لقد كنت يا بدر جسرًا ذهبيا حيًا يُعبر عليه بثقة وإعجاب، ولطف وإعزاز، كل هذا الموكب الساحر من دُنْيَا الشعر العربي الضخم الخالد المنحدر عبر العصور إلى الضفة المقابلة من الأرض الجديدة التي تجاوزت، وتفاهمت مع القمر في أجْرأ محاولة وأخصب تجربة حاولها الموهوبو ن للتدليل على أروع الموسيقى في الحداء العربي .. [1]". ه ذا قول شاعر كان السياب يأخذ عنه في بداياته الأولى، أو المرحلة الذاتية التي يُؤَرّخ لها بِقصيدة(على الشاطئ) والتي تعتبر البداية الفعلية لبدر، وقد وردت في ديوان البواكير، وهي منظومة على وزن الهزج، وعنها يقول إحسان عباس " فيها جميع المواد التي كان علي محمود طه المهندس يصنع منها قصائده :فيها الفجر والشاطئ والأحلام وموكبها والموج والزورق والتسبيح وما إلى ذلك[2]".

لم يكن علي محمود طه الوحيد المتفرد بطريقته، بل كان هناك محمود حسن إسماعيل وأنور العطار وبعض الرومنسيين أمثال العقاد والمازني وأبي شبكة وأحمد زكي أبي شادي

---

(1) نقلا عن : أ.د.خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب . الدار العربية للموسوعات. بيروت.ط 1.2006م. ص:158.

(2) إحسان عباس . بدر شاكر السياب. ص:29.

وغيرهم من الذين تأثر بهم في النظم، كما امْتدَّ تأثره ليشمل رادة الآداب العالمية حيث يقول: "وعن طريق علي محمود طه وأحمد حسن الزيات في ترجمتهما للامارتين وألفريد دي فينيه ودي موسيه وبرسي شللي الانجليزي، أُعجبْتُ بالشعر الغربي وأخذت في مجاراته، وحاولت أن أقرأ الشعر الانجليزي بعد الاستعانة بالقاموس عشرين أو ثلاثين مرة في القصيدة الواحدة[1]"، وتزامنًا مع ذلك كان يطالع ديوان مهيار الديلمي، ويحفظ كثيرًا من (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، أما ديوان البحتري فكان لا يفارقه، حتى أنه وُصفَ من قبل أحد أصدقائه بقوله: "فنراه جالسا في مقهى مبارك وأمامه قدح الشاي يرتشف منه ويعود إلى قراءة ديوان المتنبي أو أبي تمام أو البحتري وغيرهم من فحول الشعراء، ولكنه كان شغوفا لدرجة لا توصف بأبي تمام يحفظ مطولاته ويحلل صوره ويعيش في أجوائه[2]"، وكان يرى في التراث ما يصلح رغم سعيه الحثيث نحو التجديد، فليس كل القديم عنده حسن ولا كله رديء، بل اتخذ تجاه التراث موقفًا فيه كثير من الوعي والاعتدال؛ فحتى وهو يخوض غمار التجديد لم يُهْمِل الوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي للقصيدة، بل طور الشكل التعبيري "وقد رأيت أن من الإمكان أن تحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة، رغم اختلاف موسيقى الأبيات وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر، وأول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان حبا) من ديواني الأول (أزهار ذابلة)، وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولا عند كثير من شعرائنا الشباب[3]"، حيث تتحدد القافية في دورات، وتتألف الدورة من ثلاثة أو أربعة أسطر، وربما أكثر، وبعضها يعتمد مبدأ التفاوت في عدد التفعيلات، لكن الشاعر لم يغفل النغم، مما أكسبها اتساقا داخليا في الإيقاع ليعوض عدم التساوي في الأشطر، و كان يرى ثورة الحركة الشعرية على القديم تجاوزا للفاسد وتطويراً يُمكن الاستفادة منه، ويرى

---

(1) م . ن . ص:72.
(2) م . س . ص:74.
(3) م . ن . ص:134.

ثورة رواد الشعر العربي الحر على قيود البحر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتداداً لثورات سابقة فيقول: " إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر الذين تكثر أسماؤهم عن أن أُعَدِّدَها الآن [1]"، كما ميَّز بين نوعين من الثورة : ثورة تدعو إلى الإتيان على القديم من قواعده من أجل أن تبني لنفسها وفق متطلّبات الزمان والمكان الذي ولدت فيه ، وأخرى تتعامل مع الماضي من منطلق براغماتي ، فتأخذ المناسب، وتطور وتعدل القابل للتّغيُّر إلى الشكل الذي يتماشى مع قِيَّمِها، لذا أخذ موقعه ضمن الثورة الثانية فيقول : " أنا لست متمرداً على تراثنا العربي العظيم وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه إن كان بالمستطاع. وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانيات الوزن العربي[2]". ومن ثمة يُبَرِر ثورة الشباب في العراق على الوزن والقافية قائلا: " إن الشعراء الشباب في العراق لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي، وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة [3]"، ويحدد أسباب هذه الثورة على القافية في ثلاثة عوامل: "أولها عدم القدرة على استعمال قافية واحدة إذ أصبحت كثير من القوافي أثرية، فإذا كان بوسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلا تتألف من ستين بيتاً فإن الشاعر الحديث لا يستطيع استعمال كثير من هذه القوافي التي لم تعد مناسبة كالسجنجل، المتعثكل وغيرهما [4]"، أما السبب الثاني فهو أن "الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت . لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة

---

(1) نقلا عن :الدكتور. فاتح علاق. مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2005م. ص:101.

(2) م . س . ص:104.

(3) م . ن. ص:102.

(4) م . ن. ص:102.

وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية أن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟ "[1]، ويعود السبب الثالث إلى :" أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة، إن عليه أن ينحت لا أن يرصف الآجر القديم . لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، الشفير الهاري، النسيم الساري، الصيب المدرار، هذه الصفات والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد [2]". لقد كان بدر واعيا منذ البداية أن الواقع الذي يحياه لم يعد ينسجم مع الإيقاع الجديد للحياة، فكان لا مفر من تغيير هذا الواقع المعيش، وكان يرى في الالتزام بقضايا المواطن من الخبز إلى الحرية الطريقة المثلى للتغيير، هذا الالتزام في المضامين أشعره بحتمية كسر الرتابة والبحث عن أشكال جديدة على المستوى الفني دون التنكر للقيم الحضارية أو الاجتماعية في الحياة، فأما على مستوى الحياة العادية، فقد اعتنق المذهب الشيوعي وصولا إلى ما يُعرف بالواقعية الجديدة أو المرحلة التموزية، وأما على المستوى الفني فقد وجد ضالته في التجديد، فأخذ في الارتقاء حتى غدا حامل لواء التجديد دون منازع رغم ما حدث بينه وبين نازك الملائكة حول هذه النقطة، وفي غمرة هذا التحول والثورة وموقفه من القديم كان يقول : " عندي أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور ..إنها استعراض للماضي، للتراث، وإهمال الفاسد منه والسير بالشيء الحسن فيه إلى الأمام، فالثورة على القديم لمجرد أنه قديم جنون وانتكاس إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا [3]"، والحاضر لم يعد فيه ما يدفع إلى الإبداع، فالسياب يرى أن الشاعر في زمنه فقد المحفز في ظرف ملَّ الناس فيه المواعظ والمحاضرات عن الفن الاجتماعي، والشعر بات في حاجة إلى منابع جديدة، أو قُلْ إن شئت أشكال تعبيرية غير مألوفة، وطُرق تعبيرٍ بأساليب جديدة ، أو لنقل، إنه اهتداء للأساطير أو تبرير لِلُجوء

---

(1) م . ن. ص:102.

(2) م . ن. ص:102.

(3) عثمان حشلاف.التراث و التجديد في شعر السياب. دراسة تحليلية جمالية في:مواده،صوره،موسيقاه و لغته. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1986م. ص:17.

إلى إقحامها في الشعر العربي، ذلك أن "الشاعر الآن يعش أزمته الكبرى، إنه في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتحطيم مستمر لوجوده وإنسانيته، وإن واقعنا لا شعري، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر، وإنً نَبْعها لم ينضب و لم يستهلك بعد، ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيرا [1]"، ثم يجد بدر لنفسه مسوغًا في التراث العربي، إذ يرى أن الرمز مُسْتَخدم عند بعض الشعراء القدامى، فإذا "عكفنا على دراسة الشاعر العربي العظيم أبي تمام فقد أشار إلى حوادث تاريخية وأشياء كثيرة ... ففي قصيدة-عمورية- تستطيع أن تلمح بعض الرموز، وفي التاريخ العربي كثير من الرموز الصالحة[2]"، فهذا أبو تمام وهو من هو في الشعر كان يذهب فيه كل مذهب، فلِمَ لا يحذو حَذْوَهُ ويخوض غمار التجديد مثله، فحتى أبا تمام أنكر عليه كثيرون طريقته آنذاك لكنه واصل دربه والشعر شعرٌ يومها ، فكيف لا يفعل وهذه القوالب عمّرت ستة قرون أو يزيد قليلا والعيش ضنك والحياة ليس فيها ما يسرُّ، أفلم يَئْنِ أوان كسر هذا الجمود ونحن " نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً أو تنسحب إلى هامش الحياة . إذاً فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً فماذا يفعل الشاعر إذاً؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد[3]".

ترجع البداية الأولى لاستخدامه الرموز والأساطير إلى الفترة التي كان فيها ثوريا ماركسيا بدار المعلمين العالية، ففي قصيدته إلى حسناء القصر كان يخفي تأثره بإليوت عن الرفاق، لئلاّ يسبب له ذلك إحراجا بين بينهم، حتى أنه أشار إليه بالشاعر الرجعي لما

---

(1) نقلا عن : أ.د.خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب .ص:151.
(2) نقلا : م . ن. ص :154.
(3) فاتح علاق . مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحديث. ص: 158.

استخدم عنوان قصيدته (الأرض الخراب)، وهذا في المقطع الآتي:

فَلْتَنْبُت الأرض الخراب على سنا النجم الحزين

صبّارها..إنا سنـــــــــملأ عالم الغد ياسمـــين

ولْتَلْظَ أحداق الطـــغاة فسوف تُطْفأُ بعد حين

إن رنّحتها حيثما اتّقدت سواعـــــد لا تلين. [1]

لقد اهتدى السياب إلى الوعاء الأسطوري بفضل ت .س.إليوت، وأوجد أسبابه الخاصة، وهي ليست بعيدة عن أسباب إليوت، ويرى عبد الجبار عباس، أن " الأسباب التي دعت السياب إلى تبني الأسطورة قريبة الشبه بالأسباب التي دعت إليوت إلى تبنّيها في شعره، فبدر يلتقي مع شعراء جيله في الاستعانة بالأسطورة لتفسير أزمة الإنسان الحديث وإعادة تقييم التجربة الإنسانية على ضوء حاضر مثقل بالمشكلات "[2]. وبهذا تكون طبيعة الحياة هي التي جعلت بدرًا ينقاد إلى فكرة البحث عن الخصب والنماء وإعادة البعث، بعدما وضع يده على المصدر الذي كان ينهل منه إليوت، مُمَثِّلا في الغصن الذهبي لجيمس فريزر، ذلك أنه في خريف عام 1954م تحقق له الوصول إلى (الغصن) بفضل جبرا إبراهيم جبرا الذي نشر ترجمة فصلين من المجلد الرابع بعنوان (أدونيس)، تناول فيه معنى الطقوس التي كان يمارسها البدائيون، من بابليين وفينيقيين ومصريين وإغريق ويونانيين، وكانت هذه الممارسات تهدف إلى السيطرة على قوى الطبيعة الغامضة، وإيجاد تفسير لموت الحياة الطبيعية والحيوانية، وعودتها من خلال تعاقب الفصول، وكان أدونيس إلهًا موكلا بالخصب والنماء فكان في الحضارة البابلية يُدْعى تموز وقرينته عشتار، وعند الكنعانيين بعل وقرينته آنات، وعند المصريين أوزيريس وارتبط بإيزيس، أما في الحضارتين اليونانية والرومانية فاسمه أدونيس، وارتبط في الأولى بأفروديت و بفينوس في الثانية، ومهما تعددت

---

(1) يوسف عطا الطريفي. بدر شاكر السياب .ص:161.

(2) نقلا عن. عبد الرضا علي . الأسطورة في شعر السياب. ص: 50.

أسماؤه فقد "كان يعبدُ أدونيس الأقوامُ السامية في بابل وسوريا ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي القرن السابع قبل الميلاد، وكان اسم الإله الحقيقي (تموز) وما التسمية (أدونيس) إلا الكلمة السامية ومعناها(السيد) وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عُبّادُه [1]"، لكن مضمون الأسطورة يبقى مشتركا بين الجميع، باعتقاد الناس، ذلك أن تموز أو أدونيس يموت كل سنة منتقلا من سطح الأرض إلى العالم السفلي، فترحل قرينته، إلهة الحب خلفه لإعادته، وتقام الطقوس المختلفة باختلاف الشعوب ومعتقداتها، والواضح من الأسطورة أن تموز كان يضحي كي يهب الحياة، ومفهوم التضحية هذا هو الذي اقتنصه السياب لأنه رمز تتوحد فيه كل معاني التضحية، خاصة وهو يعيش مرحلة الالتزام في واقع مهترئ ينخره الجوع والفقر والإقطاع والاستعمار والآفات الاجتماعية، فبات محمول الأسطورة التموزية مناسبا للبعث والإحياء، وتنسحب التجربة حتى على الجانب الذاتي العاطفي عند بدر في مرحلته الأخيرة وصراعه مع المرض والموت، فالأسطورة أصبحت منطلقاً إلى الشعري بدل الواقع الذي أصبح يهدد وجود الشعر، "على أن الأسطورة وإن كانت أصبحت مستقلة عن العالم المحدود فإنها تهدد الشعري بالضياع إذا لم يستطع الشعر إعادة خلقها في صيرورته أيضاً فالشعر ليس رصفاً للأساطير وإنما يعيد خلقها من خلال رؤيا خاصة أو يبدع أسطورته الخاصة به . وللشعر مكوناته التي بها ينهض، وما الأسطورة أو الواقع إلا بعض عناصره المكونة التي يمكنه الرجوع إليها في بناء ذاته . والشعر قادر على تحقيق شعريته بعيداً عن الأسطورة أو الرموز الموروثة . فالشعري يختلف عن الواقعي والأسطوري والفلسفي والديني، ذلك أن هذه المجالات ما هي إلا وسائل للوصول إلى الشعري وليست شعرية في ذاتها[2]"، وهذا ما تفطن له السياب في تعامله مع الأسطورة، فكان يستخدم دلالاتها بتقنيات مختلفة حتى تغدو عنصرًا شعريا موافقًا لروح العصر ومتطلّباته، يؤدي وظيفته التفسيرية أو الدلالية أو الجمالية في تناغم متكامل مع العناصر المِعمارية للقصيدة، فهو

---

(1) م . ن. ص:53.

(2) فاتح علاق . مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحديث .ص:158.

يستعملها بطريقة التوحد كما في قصيدة (المسيح بعد الصلب)، حيث يقول:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى.إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني وانصب: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة[1]

هذه القصيدة مؤرخة بتاريخ 20 مارس 1957م، كتبها الشاعر وهو يعاني من ظروف نفسية وسياسية قاهرة، بعدما تخلى عنه الرفاق لما هاجم الشيوعيين من جهة، وبسبب الظلم الذي كانت تمارسه السُّلطة من جهة أُخرى، الأمر الذي جعل السياب يفكر في الموت، فكان استدعاء رمز المسيح يفي بالغرض في تحميل الوِزر للسلطة والرفاق، والتفرد بصفة المظلوم، ثم يسترسل في الاستدعاء في المقطع الموالي قائلا:

قلبي الماء، قلبي هو السُّنْبُل

موته البعث: يحيا بمن يأكل

في العجين الذي يستدير

[...]

مِتُّ، كي يؤْكَل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،

كم حياةٍ سأحيا: ففي كل حفرة

صرت مستقبلا، صرت بذرة،

صرت جيلا من الناس في كل قلب دمي

قطرة منه أو بعض قطرة

---

(1) السياب . م ك . مج1. ص :457.

هكذا عدت، فاصْفرَ لما رآني يهوذا...

فقد كنت سره

كأن ظلاً، قد اسْودّ، منّي، وتمثال فكره

جمدت فيه واسْتُلَّت الروح منها،

خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه...

(عيناه صخره

راح فيها يواري عن الناس قبره)

خاف من دفنه، من محلٍ عليه، مخبَّر عنها

-((أنت! أم ذاك ظلي قد ابْيضَّ وارْفضَّ نورا؟

أنت من عالم الموت تسعى! هو لموتٌ مره.

هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان وِزْرَا؟))[1]

من الصلب إلى الموت الذي غرضه البعث في الحياة والطبيعة والزراعة، توحد السياب مع المسيح ثم تموز، وبهذا التوحد تتشكل عوالم القصيدة وتنمو نحو آفاقٍ ما كان لها أن تبلغها لولا فك شفرة استخدام الأسطورة في التوظيف الشعري، و لم يتوقف عند التوحد مع مضمون الأسطورة بل قلب هذا المضمون في مواقف كثيرة لتكثيف الصورة أو الرفع من طاقتها الإيحائية على غرار ما فعل في قصيدة (مرحى غيلان)، وفيها يقول:

عشتار فيها دون بعل

والموت يركض في شوارعها: يا نيام

هبوا فقد ولد الظلام

وأنا المسيح، أنا السلام

والنار تصرخ: يا ورود تفتّحي، ولد الربيع

---

(1) م . س . ص: 459.

وأنا الفرات، ويا شموع

رشي ضريح البعل بالدم والهباب وبالشحوب

والشمس تعول في الدروب:

بردانة أنا والسماء تنوء بالسحب الجليد [1]

في هذه الصورة جعل السياب عشتار دون زوج، وفي الأسطورة تلحق تموز إلى العالم السفلي من أجل إرجاعه، فتعود الحياة ويعود الخِصب بعودته لكن توظيف السياب لها بهذه الطريقة جعلها دون هدف، بل كأن اليأس أحكم قبضته ولا سبيل إلى البعث ما دام تموز غير موجود، وعلى نفس الإيقاع المبْني على التناقض أو ثنائية الأضداد ، يُرَشُّ ضريح البعل بالدم بدل الورد، والشمس بردانة وهي مصدر الحر . إن هذا البناء القائم على التضاد يوحي أن السياب طرق أبواب البعث من كل الدروب وبشتى الطرق لكنه كان يرجع خائبا، فقد الأمل وغلبه اليأس حتى لم يعد ينتظر شيئا من المستقبل، و لم تتغير الأمور إلا مع مجيء ابنه غيلان إلى الحياة، وإضافة إلى تِقْنِيَّتَي التوحيد والقلب أو التعديل عمد السياب إلى مزج الأساطير، ففي قصيدة (مرحى غيلان) يقول:

أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله،

من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله

ينثال لكي يهاب الحياة لكل أعراق النخيل

أنا بعل: أخطر في الجليل...

على المياه، أنثُّ في الورقات روحي والثمار

والماء يهمس بالخرير، يصلِّي حولي بالمحار

وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري

[...]

---

(1) م . ن. ص: 327.

((سيزيف)) يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيّارك

[...]

حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا...كظل،

[...]

عشتار فيها دون بعل[1]

لقد مزج الشاعر في هذه القصيدة بين عشتار البابلية والمسيح وتموز وبعل الفينيقي وسيزيف اليوناني، وهو يركب هذه الفسيفساء من الأساطير لأجل الوصول إلى فكرة لا يمكن إيصالها إلا من خلال التقوية بين العناصر الأسطورية المختلفة، لأن الحالة النفسية بلغ منها اليأس مبلغه كما أسلفنا، فلا يمكن للبسمة أن تعود إليه إلا عن طريق ابنه غيلان، وحتى هذا الأخير بسمته تتهاوى كصخرة سيزيف، وكأن التضحية قدر محتوم لا مفر منه عند الشاعر، فصبغة القدرية هذه هي التي تضافرت لها العناصر الأسطورية بمثابة جسر ناقلٍ لها من الخفاء إلى التجلّي، بتقنية المزج التي قد تعضدها تقنية التحوير والتعديل كما سلف بيانه، وهنا تجدر الإشارة لتفضيل السياب للإرث الوثني البابلي بدل العربي لأن"الرمز هو حصيلة ديانات وثنية أو متأثرة بالوثنية، ففي كتاب –الغصن الذهبي– لجيمس فريزر الكثير من الطقوس الوثنية التي تسربت إلى المسيحية . أما الوثنية العربية فقد جاء الإسلام ليحاربها، فلا نستطيع أن نستعمل اللات والعزى وغير ذلك من الأساطير [2]"، وله رد آخر على من يراه أنه لا يستعمل إلا الرموز البابلية، خاصة مع تحبيذه التسمية (تموز) بدل بعل أو أدونيس أو إزيريس، وهي تسمية بابلية، يقول فيه :" لا أنكر أن هناك من يستعمل هذه الرموز لمجرد أنها بابلية أو فينيقية – بصورة خاصة – و (لكن) ليس بين العراقيين من يشعر بأن البابليين أقرب إليهم من العرب، بل ليس هناك من يشعر بأن هناك

---

(1) م . س. ص: 324 إلى 327.

(2) نقلاً عن: أ.د.خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب. ص:153.

رابطة، غير رابطة المكان، بينه وبين البابليين [1]". كما غرف السياب من التراث العالمي، وقد ساعده في ذلك معرفته بالانجليزية التي اطلع من خلالها على مؤلفات أعلام الشعر في العالم مثل ت .س.إليوت وإيديث سيتويل وجون كيتس، فضلا عن لوركا وسكشبير وغيرهم، لذا أوجد لنفسه نمطا تعبيريّا جديدا قال عنه : "الطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن، هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة إديث سيتويل : إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتأريخ والتضمين في كتابة الشعر [2]". لقد مزج الكثير من الشعراء شعرهم بالأساطير لكن الأسطورة في عالم بدر شاكر السياب قد شحنت بطاقة جديدة، إذ بثها السياب روح الواقع بمتناقضاته ومفارقاته، فغدا الواقع "مؤسطراً ـــ إذ صح التعبير ـــ للغلو الذي وشّى الحياة بشكل عام في الفترة التي عاش بها الشاعر في العراق، أضفى على الأسطورة ـــ مادية ـــ قربتها من الواقع أكثر فأكثر [3]"، ونجح في التوفيق بين لغة الأسطورة ولغة الواقع اليومي، لأنه استطاع إحداث التجانس بين الواقعين، هذا التجانس ما كان ليتسنّى له لولا الطابع الأسطوري الذي اتصفت به حياته الذاتية والجماعية بسبب ما يُعانيه العراق آنذاك من جهة، ولأنه أُتي سطوةً على اللغة فأحسن إسقاط المحمول الأسطوري على التجلّي الواقعي من جهة أخرى، فكان العبور أو الهرب من واقع مرغوب عنه إلى آخر مرغوب في مثله، ومَردُّ ذلك كله، اهْتِداؤه لشفرة لغوية مركبة من اللغة اليومية واللغة الأسطورية، لأن "الشعر يستخدم الاثنين معاً ولكن الحاصل يكون إبداعاً فنياً خاصة إذا كان الشاعر قادراً على التحكم في توظيف اللغة اليومية واختار ما يوحي بمكنون الصورة الشعرية، أو الصور الشعرية التي تستخدم لغة الطقس. وبذلك يكون الشاعر قد قام بالتعديل بالمناسبة ووافق بين الأسطرة وبين الواقع اليومي الذي بسببه يضطر الشعر إلى التجديد والتعديل[4]".

---

(1) م . ن. ص :151

(2) د.خليل ابراهيم. التركيب اللغوي لشعر السياب ص:43. library4arab/com/vb.

(3) http://www.tahawolat.com/cms/article.php3?id_article20

(4) حنا عبود . النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999م. ص:11.

مهما حاولنا الوقوف على حدٍ نجد أنفسنا عاجزين على حصر مسيرة السياب بين التراث والتجديد، ونجد أن هذا المبحث لا يفي بالغرض، وعذرنا أن هذا ليس غرضنا منه، بل الغرض هو تسليط الضوء على المواقف الفنية وحركة التجديد التي قادها بدر ثورةً على الشكل القديم، ومدى مساهمة هذه الثورة منظورًا إليها باعِثًا دراميّا موضوعيا من بواعث أخرى سبقت.

الفصل الثاني

1. المبحث الأول:

1.1-الحكاية.

الحكاية هي العنصر الرئيس في التراجيديا، ويذهب أرسطو إلى جعلها جوهر التراجيديا، لأنها "تقليدٌ للموضوع تقليدًا كاملا على مستوى الإبداع[1]"، أما الخليل بن أحمد الفراهيدي فيرى أن "حكى: حكيت فلانا وحاكيته إذ فعلت مثل فعله[2]"، وتكون محاكاة الحدث بواسطة القصة في القصيدة ذات المنحى الدرامي كما هو الشأن عند رواد الشعر العربي الحديث الذين عمدوا إلى ابْتناء النص الشعري من أنوية قصصيّة ذات أغراض مختلفة ومحاكاة الحدث لا تكون إلا بالقصة، فالدراما " تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات وتكون الكلمات فيه هي وسيلة التعبير عن أفكار الأشخاص ومشاعرهم ورغباتهم وأفعالهم [3]"، والقارئ لا يحتاج إلى ثقافة نقدية بالضرورة كي يُميِّز الحيز الذي تحتله القصة في الشعر العربي الحديث، كون هذا الفضاء آخذٌ في الاتساع تراكُميًّا بواسطة التناص مع الجانب السردي في المتعاليات النصية والمدونات الميثيولوجية، ولقد "أصبح من البديهي أن نعامل القصيدة كقصة، لأن كل

([1]) د . عطية عامر . النقد المسرحي عند اليونان . المطبعة الكاثوليكية بيروت . 1964م . ص: 119.

([2]) أبوعبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي . العين . تحقيق مهدي المخرزومي و إبراهيم السامرّائي . دار الرشيد للنشر بغداد . 1983م . الجزء الثاني . ص: 57.

([3]) علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت . ط 2. 1983م. ص:187.

قصيدة مهما بلغت من الغنائية فهي بشكل من الأشكال تحكي قصة، أي وراء هذا الغناء، وهذا النظم اللغوي قصة كاملة[1]". إن القصيدة لا تعدو أن تكون حكاية تُعرض بشكل محدد ومنظَّم الإيقاعات بعد أن تستغلّ المحتوى الدلالي للقصة بغية الوصول إلى معنى في سياق الخطاب الشعري ، وهذا التوجه ليس دعوة إلى الالتفاف على مقولة الأجناس الأدبية بقدر ما ه و في الواقع تأكيد لحدود الأشكال التعبيرية وتفرّد كل واحد منها بخصوصيات معيّنة، وهكذا نلاحظ أن كل قصيدة تروي قصة وهذه القصة قد تكون كاملة أو قد نتمثّلها من خلال هيكل القصيدة، "والقصة في مفهومها الواسع لا تعني ربطة "حبكة" ما بإحكام متقن ومحاولة تضخيم عنصر التشويق إلى ما سيأتي أو ستنحل عنه "الحبكة" ولكنها تعني بكل بساطة "تحطيم" عنصر التوقع وسرد حدث معين[2]"، وعند الرجوع إلى المنطق العام الذي يحكم عناصر القصيدة من منظور طريقة سرد الأحداث وعرضها، نجد أنها قصة تُرْوى، ونجد استقطاب الخطاب الشعري لها يمنع عنها حق التمركز أو التركيز على المفهوم المجرد للواقعة أو الحادثة، لأنها ليست إلا حقلا دلاليا أكثر اختزال، فالحادثة ليست هي ما يريد القول إفهام معناها من حيث هو زائل، بل عمل هذا المعنى في الخطاب لأن " الواقعة الكلامية تذكرنا أن الخطاب يدرك زمنيا وفي لحظة آنية، في حين أن النظام أو النسق اللغوي، افتراضي وخارج الزمن، لكن ذلك لا يحدث إلا في لحظة التحرك الفعلي والانتقال من اللغة إلى الخطاب [3]"، لذا فإن أية قصيدة ومهما كانت لا بدأن يكون من ورائها قصة هي "المثير" أو الدافع لها ، وعناصر ها، هي المحرّك الأساسي للقصيدة، لذا "يجب التعرّف على الجو العام الذي تتحرك فيه القصيدة، أي فضاء القصيدة الذي يكون بشكل من الأشكال حدود التجربة الشعرية وجوهرها، وعند الأخذ بعين الاعتبار هذه العناصر يجب أن نفرق بين صوتين يتجاوران الصوت الأول وهو للشاعر ، باعتباره

([1]) حسين خمري . الظاهرة الشعرية العربية – الحضور و الغياب– منشورات اتحاد الكتاب العرب . سوريا2001.ص:64.

([2]) م . س . ص:66.

([3]) بول ريكور .نظرية التأويل–الخطاب و فائض المعنى–ترجمة سعيد الغانمي.ط 2.المركز الثقافي العربي الدار البيضاء2006م.ص:37.

الهيئة المنظمة لعالم القصيدة ، والصوت الثاني وهو صوت الراوي الذي يسرد الأحداث، والعلاقة التي تربط الهيئتين هي علاقة وظيفية، فنحن نتكلم عن الشاعر عند الحديث عن فضاء القصيدة ككل عندما يعبر عن تجربة فنية وموقف من العالم، وعن الراوي عندما نتحدث عن توالي هذه الأحداث وتواليها ضمن نظام معيّن يوحي هناك قصيدة تروى "[1]، لكن هذا بدوره يشترط تركيز النظر إلى القصة من داخل النص أو إبقائها داخله، لأن ما تعنيه في سياقها يختلف تماما عمَّا تعنيه في سياق النص الشعري ذي الملمح الدرامي، فَلِكُلٍ منهما قوانينه في سياق الجنس الذي ينتج ويحاور ويعلم ويثبت وينفي ويتجاوز ويعدل في تشكيل منظومة القول الشعري، لذا تكون القصة مُحدّدة الوظيفة في غمرة تدافع الأنساق المهيمنة، ومن" الواضح أن كل انتقال من لغة إلى لغة أخرى يفرض إعادة السياق. يمكننا أن نقبل كقاعدة عامة أنه عندما تشكل لغة الانطلاق ولغة الوصول جزءاً من فضاءين ثقافيين داخليي المنشأ، فإن بعض السمات الجنسية للنص الأصلي تُهدد بفقدان وظيفتها في لغة الوصول، أو أيضاً بأن تكون مرتبطة بتعريفات جنسية غير مناسبة للنص الأصلي [2]". قد تكون القصة باعث القصيدة في بداية الأمر، لكن في كثير من الأحيان تطغى على الرؤية الشعرية لأن الشاعر يجدها منسجمة مع موقفه، وهذا لا يعني جدلية القصة الشعرية أو القصيدة القصصيّة، إنما شعرية الأثر هي نتاج تفاعل الأشكال والمضامين، وقد تتعدّد القصص داخل القصيدة الواحدة لأجل التحفيز الذي تفرضه طبيعة المعمار الدرامي دون أن تكون متشابهة، وليس الزجُّ بها في النص لأجل حشدها لأن "كل هذه القصص بعيدة عن أن تكون متشابهة في مضمونها وشكلها، ولكن اختلافاتها لا تتواجد في مستوى الميزة التي ينتقيها مصطلح السرد، إنها تتساوى في هذا المستوى وتتعارض جزئياً، مثلاً "في أوديب ملكاً *" أو "بانتظار غودو *" التي هي نفسها، على الرغم من اختلافاتها النصية، فإنها تتبادل داخلياً في خصائصها التي ينتقيها اسم الجنس دراما [3]"، وفي غمرة إفادة الشاعر الحديث من

([1]) حسين خمري . الظاهرة الشعرية . الحضور والغياب . ص:69.

([2]) جان ماري شيفر. مالجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد. منشورات اتحاد الكتاب العرب . ص:103.

([3]) م . ن . ص:112.

المجال الذي وفرته له حركة الحداثة الشعرية، أخذ يوظف الفنون السردية في شعره حتى أصبحت القصيدة الحديثة جنسا أدبيا تتماهى فيه كثير من الأجناس الأدبية المتعارف عليها، وتعد الحكاية واحدة من هذه الفنون التي أثرت القصيدة العربية الحديثة بمعطيات جديدة وأكسبتها بُعدا موضوعيا وأتاحت المجال أمام الشاعر الحديث للتعبير عن أفكاره وعواطفه بصورة عكست قدرته على التحول والتنقل بين الأجناس، لا لذاتها كما أسلفت الإشارة إليه بل للحاجة التعبيرية، لأن الشاعر لم يلتفت إلى شكل المعنى بقدر ما كان حريصا على استيفاء شفرات اللغة المنسجمة مع السياق الآني بكل حمولته الثقافية، فأخضع الظاهرة الجنسية لقصديّته بوصفها تشكيلات إشارية تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية، لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها، و "في الحقيقة، إن الظواهر الجنسية، في مستوى إبداع الأعمال، تتطابق في الأساس مع أفعال قصدية لاختيار المحاكاة والتحول (مهما تكن دوافع هذه القرارات)، ولذلك يمكن أن تطرأ القرابات فجأة على النص، بعيداً عن كل غاية نظمية، وباستقلال عن سياقه الجنسي، ولكنها تكون غير مناسبة . الشيء نفسه مهم بالنسبة للقرابات الفجائية المحتملة التي يحافظ عليها النص المقصود، بعيداً عن كل غاية نظمية، مع نصوص أخرى موجودة سابقاً [1]".

---

* رجل ملعون تبدأ قصته بقتل أبيه والزواج من امه دون علمه، فلما انكشف له الأمر فقأ عينيه ولعن ولديه: أتيوكليس وبولينيكيس متنبئا لهما بمصير سيء حينما قال لهما: ستقسمان التركة بحد السيف وحدث ذلك أثناء اقتتالهما على مدينة طيبة.

* **في انتظار غودو** "بالإنجليزية(Waiting for Godot)بالفرنسية (En attendant : Godot) هي مسرحية كتبها الكاتب الآيرلندي صمويل بيكيت .وتدور المسرحية حول رجلين يدعيان "فلاديمير" و"استراغون" ينتظران شخصا يدعى "غودو". وأثارت هذه الشخصية مع الحبكة القصصية للمسرحية الكثير من التحليل والجدل حول المعنى المبطن لأحداثها . وحازت على تقييم أهم عمل مسرحي في القرن العشرين باللغة الإنكليزية .وكان بيكيت قد ترجم النسخة الإنكليزية بنفسه بعد أن كان قد كتبها باللغة الفرنسية . وسمى العنوان الفرعي للنسخة الإنكليزية بـ"تراجيديا مضحكة من فصلين وكتب النسخة الفرنسية ما بين 9 أكتوبر 1948 و29 يناير 1949.

([1]) م . س . ص:105.

لقد أفاد بدر شاكر السياب من هذه الثقافة الدرامية، فوظف الحكاية في بنية قصائده ففجر بذلك طاقات كامنة كانت جزءًا من تكوينه الذاتي والنفسي والثقافي والفكري، مستعينا بالقصص من روافد كثيرة منها: التراثي والديني والشعبي والأسطوري، ثم أعاد تنظيمها في قوالب جديدة بعد إخضاع معانيها لقصده، فقدم تلك القصائد التي أحالها إلى واقعٍ حيٍ تقديمًا مُقْعَمًا بالدرامية والتشويق، مُبْعِدا إياها عن السقوط في الغنائية المطلقة والذاتية المنغلقة بعدما أكسبها بُعْدا موضوعيا يتيح المجال أمامه للتعبير عن القيم الفكرية والعاطفية بشكل مُوْحٍ بعيدٍ عن التقريرية والمباشرة، ذلك أنه هناك أشكال درامية" اتخذت طريق النص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو إفصاح عن شعور وموقف [1]"، وغالبًا ما تكون تلكم الحوادث ، بواعث مختلفة للنصوص الشعرية، أو مُعَادِلات موضوعية، يُعَبَّر من خلالها عن المواقف، فليس"الغرض من هذا العنصر القصصي في الشعر إلا إضفاء طابع الموضوعية في وحدة أغزر حياة وأشدّ تماسكا[2]" .

يمكننا تقسيم الحكاية عند بدر شاكر السياب وفقًا لبواعثها الذاتية والموضوعية، فأما الذاتية فإنها مرتبطة بشخصه في المرحلتين الأولى والأخيرة، وأما الموضوعية فتمثل المرحلة الوسطى أو ما يُسميه النُّقاد فترة الالتزام عند بدر.

1.1-الحكاية الذاتية

كان لهذا النوع من الحكايات ظهورٌ واضحا في دواوين الشاعر، إذ نجد الكثير من القصائد التي اعتمدت الحادثة القصصية في بنيتها الداخلية، تلك الحادثة التي تصوّر قصص الحب والغرام وكانت في معظمها تعبيرا عن محاولات الشاعر مع النساء حتى صارت المرأة عنده خرافية المعالم . لقد نوَّع السياب في حكاياته بين السرد والحوار بنوعية الداخلي والخارجي، سواء أكان بصوته أم بصوت المرأة، حيث نجده في قصيدة (عرس في القرية) يستعمل تقنية السرد المشهدي الذي انعكست فيه بعض مكنونات نفسيته العاطفية والفكرية وغيرها، وفي هذه القصيدة يحكي قصة فتاة ريفية فقيرة وافقت على الزواج من إقطاعيٍّ غني، وهو إذ يستعمل هذه القصة في

([1]) الخياط جلال . الأصول الدرامية في الشعر العربي : دار الرشيد للنشر. العراق 1988م.ص: 65 .

([2]) غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث : القاهرة دار نهضة مصر . ص:43.

نصِّه إنما لأجل محاربة الطبقة البورجوازية التي استأثرت بخيرات العراق وحِسانِه؛ لا لأجل سرد حكاية ما فحسب، وبهذا الطرح تتّضِح الرؤية العامة للفضاء الدرامي الذي يريد السياب رصده في قصيدة (عرس في القرية)، فيقول:

يا رفاقي، سترنو إلينا نوار
من علٍ في احتقار
زهَّدتْها بنا حفنة من نضار
خاتم أو سوار، وقصر مشيد
من عظام العبيد...

وهي، يا رب، من هؤلاء العبيد! [1]

كثُرت القصائد التي تحمل هذا النوع من الحكايات في المرحلة الذاتية بفَتْرتَيها الأولى الأخيرة ومنها : (هوى واحد، رثاء جدتي، تحية القرية، الوردة المنثورة، الأقحوان، يا هواي البكر، رثاء القطيع، حب يموت، ما مات حبي، هوى واحد، عرس في القرية، شباك وفيقة، لأني غريب، رحل النهار،- الأسفار...)، أما في نص (أنشودة المطر) التي نظمها بدر عام 1953م، فيذكر حادثة إلحاحه في السؤال عن أمُّه، وكيف كان يُجاب أنها سوف تعود، كما يذكر تهامس القوم أنها هناك تنام نومة اللحود، فيقول :

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثِّقال
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ ألف عام
فلم يجدها، ثم حين لجَّ في السؤال
قالوا له:(بعد غدٍ تعود..)
لا بدّ أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك

([1]) السياب. م ك . مج1. ص: 345.

([2]) م . ن . ص : 476.

في جانب التل تنام نومة اللحود[1]

ويحكي السياب قصته مع ذكريات اليُتم في قصيدة (الباب تقرعه الرياح)، فيذكر لعبه وركضه مع الصغار في الطرقات حتى إذا جنَّ الليل عاد إلى البيت فلم يجد أمه فيلُفُّه الأسى الذي امتدَّت ظلاله القاتمة فغطّت عُمْر السياب القصير الذي قضاهُ مُنتظرًا على أمل أن يزوره طيْفُها، فيذكر هذا الأمل:

أماه..ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار
لا باب فيه لكي أدق ونوافذ في الجدار
كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون
من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟
كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يُوَلْوِلُون،
يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون
ويُسَائلون الليل عنك وهم لِعودك في انتظار
الباب تقرعه الرياح لعل روح منك زار[2]

أما قصيدة (على الشاطئ)، فبدورها تحكي قصة حب فاشلة أو لم يكتب لها النجاح، وهي مرتبطة بفتاة تدعى (وفيقة) بنت صالح السياب، ابن عم جده عبد الجبار السياب، لما تزوجت تحطم قلب الشاعر، فحكى التجربة قائلا:

على الشاطئ أحلامي ... طواها الموج يا حب
وفي حلكة أيامـي ... غدا نجم الهوى يحبو
عزاء قلبي الدامي
وذا الفجـر بأنواره ... رمى الليل و أطيافه
شدا الطـير بأوكاره ... وهز الـورد أعطافه
وفي غمرة أوهامي
و في يقظة آلامـي
بكى محبوبة القلب

---

(2) م .س . ص: 616.

عزاءً قلبي الدامي[1]

ثم قصة الراعية التي كان يُناديها (هُوَيْل) والتي تعرف إليها وخفق لها قلبه وهو في آخر عام دراسي بثانوية البصرة، ولم يكن حظه معها بأحسن من حظه مع سابقتها بعدما تزوجت وتركته لأحزانه وأليمة الذكريات، فيقول:

أأمسيت أستحضر الذكريات وما كان بالأمـس كل الحياة ؟
أضاعت حياتي ؟ أغاب الغرام أماتت، على الأغنـيات، الشفاه
أنمسي وما زال غاب النخيل خضـيلا وما زال فيه الرعاه[2]

لم تنته حكايات السياب الغرامية مع وفيقة أو هالة، إذ سرعان ما يدخل في مغامرة بعد أخرى، ومنها حكاية لبيبة، التي كان يُكنّيها (ذات المنديل الأحمر) وتبدأ قصتها مع قصيدة (أراها غداً) حيث قدم لها :" على الرغم من أنك تكبرينني بسبعٍ من السنوات قد تجرّأت وأرسلت هذه الزفرة مع من يقرأها عليك، ولكن واأسفاه، لا أعلم أأدّى الرسالة أم خانها[3]"

أراها غـــدا، هل أراها غداً وأنسى النوى أم يحول الرّدى
فؤادي وهل في ضلوعي فؤاد لقد كِدْت أنساه لولا الصـــدى[4]

ثم تأتي بعدها أُخرى كان يشير إليها بذات الغمازتين تارة، وتارة الأقحوانة، وله معها حكايات عديدة أهمها يوم رمت وردة فنظم قصيدة (الوردة المنثورة) ، التي بدأها بمطلع للشاعر الروماني "كاتولس":

أعْولي يا قياثر الشـــــعراء في سكون الدجى وصمت المساء
وردة أغمـــض المساء عليها طرفه وهي في ثيـــاب الرواء
واستفـــاق الصباح يبحث في الوديان عنها وفي خـــدور النساء
فرآها بكف عــذراء أزهــى من جنــاح الفراشــة البـيضاء
وهي آنــًا تُنيلها ثغـرها الغض وآنــًا تضــمّــها بازدهاء

([1]) م . س . ص: 106.
([2]) بدر شاكر السياب . أزهار وأساطير . منشورات دار مكتبة الحياة بيروت.ص: 24.
([3]) يوسف عطا الطريفي. بدر شاكر السياب. ص :68.
([4]) السياب . م ك . مج1 .ص :301.

غير أن الــتي تحــطم قلبا تنــثر الزهر مــثله في الفضاء[1]

توالت الأيام وتزوجت الأقحوانة من رجل ثري، ولم يبق إلا طيفها يلعنه بعد مرور السنين كغيرها من حبيباته، حيث يقول في قصيدة (أقداح و أحلام):

يا جسم طيفك أنت، يا شبحا من ذكرياتي، يا هوى خدعا
لعناتي الحانقات ما برحت تعتاد خدرك والظـلام معا
خفقت بأجنــحة الغراب على عينيك تنشر حولك الفزعا [2]

ثم تتوالى حكاياته، وهذه المرة مع أُخرى تُدعى لميعة، وزعم لها أنه نسي الماضي ونسي حكايات كل من قبلها في قصيدة (هوى واحد)، وترجاها ألا تنكر هواهما المتبادل فقال:

على مقلتيك ارتشفت النجوم وعانقت آمــالي الآيبه..
وسابقت حتى جناح الخيال بروحي على روحك الواثبة
أطلّت فكانــت سنا ذائبًا بعينيْك في بسمة ذائـبة[3]

لكن لميعة أعلمته أنه لا جدوى من هذا الحب، وكان أن أخبرته مرة بأن هذا اللقاء هو الأخير بينهما، لأن أهلها يمنعونها من لقائه، اشتد به الذهول والهيام ثم أنشد يقول:

أريقي على ساعدي الدمــوع وشدي على صدري المتعب
فهيهات ألا أجـوب الظـلام بـدًا. إلـى ذلك الغيهب
فلا تهمسي: غاب نجم المساء ففي الليل أكثر من كوكــب[4]

ولما أيقن بدر أن ذاك الحب صار من الماضي، وأ ن حبل الوصال بات مستحيلا، وهو يراها أمامه مِرارًا في دار المعلمين، أبّن هواه في قصيدة بعنوان(نـهاية) مُصَدَّرة بقوله:

أضيئي لغيري فكل الدروب،
[...]

([1]) م . س . ص: 196-170.
([2]) السياب. م ك . مج1 . ص: 10.
([3])م . ن . ص :49.
([4])م . س . ص: 56.

سأهواك حتى...نداء بعيد
تلاشت؛ على قهقهات الزمان
بقاياه.في ظلمة..في المكان..
وظل الصدى في خيالي يُعيد:
" سأهواك حتى سأهوى" نواح
[...]
أصيخي إلى الساعة النائية:
سأهواك حتى...بقايا رنين
تعدين دقَّاتها العاتية،
تعُدِّن حتى الغدا،
"سأهواك" ما أكذب العاشقين[1]

سبقت الإشارة في الفصل الأول، أن السياب لخص حكاياته مع الغرام في قصيدة (أحبيني) التي وقَّعها بتاريخ 19 مارس 1963م، وهو على سرير المرض، فبعدما مرت السنون تذكر بدر ماضيه معهن، واسترجع شريط الذكريات وما يزال في نفسه شيء من ذلك الماضي الأليم الذي يرفض مبارحة خياله، فكانت هذه القصيدة التي امتزج فيها السرد بالمناجاة، ومنها قوله:

وما من عادتي نكران ماضِيَّ الذي كان
ولكن.. كل من أحببت قبلك ما أحبُّوني
ولا عطفوا عليَّ، عشقت سبعًا كنَّ أحيانا
ترف شعورهن عليّ، تحملني إلى الصين
[...]
ظلالاً عن ملامحهن: آهٍ فتلك باعتني بمأفون
لأجل المال، ثم صحا فطلّقها و خلاها
وتلك..لأنها أكبر في العمر أم لأن الحسن أغراها
[...]
وتلك كأنه في غمّازتيها يفتح السِّحر
عيون الفل واللبلاب، عافتني إلى قصر وسيارة

([1])م . ن . ص:89.

[...]
وتلك وزوجها عبدا مظاهر
[...]
وتلك، وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا و ما فيها
شربت الشعر من أحداقها ونعست في أفياء
[...]
وآخرهنَّ؟؟
آهٍ..زوجتي، قدري. أكان الدّاء
ليقعدني كأني ميِّت سكران لولاها؟
وهاأنا..كل من أحببت قبلك ما أحبوني
وأنت؟ لعلّه الإشفاق!! [1]

تنهض هذه القصيدة على بنية حكائية اعتمدت مجموعة من الأفعال الماضية: (كان، أحببت، عطفوا، تحملني، باعتني، صحا، طلّقها، أغراها، عافتني، شربت، نعست)، حيث مثلت هذه الأفعال مجموعة من الوقائع أدت إلى تشكيل مادة حكائية سردها الشاعر بصوته، كاشفًا تصرفات شخصيات حبيباته، فكان النص تصويري بعين بدر، بعدما اختفى فيه صوت المرأة وتفكيرها، وتشتغل القصيدة على التوتر الذي أسهم في زيادة درامية النص، وتمثل هذا التوتر في ترقب الشخصية الراوية لتصرفات الطرف المقابل وأفعاله وتجسد ذلك من خلال الأفعال الماضية وتبريريها.

1.2-الحكاية الموضوعية:

هي الحكاية التي استمدها الشاعر من الواقع السياسي أو الاجتماعي للعراق والأمة العربية خلال مرحلة الالتزام، ثم توجه نحو الحكاية الإنسانية ذات الأبعاد العالمية، فأخذ هذه المادة الحكائية وأعاد تصنيفها وتنضيدها في مختلف أعماله الدرامية، مُعتمدًا على خصوبة مخيلته وطاقاته الذهنية والنفسية والتعبيرية، فتصرف في صياغة موضوعاتها ومضامينها بما يوافق موضوعه على غرار، أنشودة المطر أو المومس العمياء، التي تقوم على حكاية فتاة قُتِل أبوها من قِبل إقطاعيٍّ، والحكاية تسرد حال شعبٍ لأن المومس العمياء صوت للجماعة المقهورة المستلبة، وهذا السرد وفَّر له

(1) م . س . ص :639-641.

السياب بعض العناصر من الراوي المتمثل بالذات الشاعرة، والمروي له (المتلقي)، والمروي المتمثل بالقضية المحورية (حكاية شعب). ولعل هذه المطولة من أفضل النماذج التي يتجلّى فيها البناء الدرامي ويختلط فيها الذاتي بالموضوعي، لتمكُّن السياب من إيجاد طريقة فنية تستوعب قدرًا غير يسير من الحكايات في قصيدة واحدة، تنامَى فيها الحِسُّ الدرامي الفاجع، وامتزج بطابعٍ مأساويٍ متصاعد النبرات من عدة طُرُقٍ يعْضدُ بعْضُها بعْضا، اكتملت فيه جُلُّ عناصر البناء المسرحي بدايةً من المقطع الذي يروي فيه حادثة موت الأب بعد أن اتهمه فلاح إقطاعي وأعوانه بالسرقة فقتله، فكان موته السبب الذي جرّ الفتاة إلى البغاء من أجل أن تقتات، فإذا بها تجد نفسها مُمْتهنَة الكرامة فاقدة البصر ليلها كنهارها، وهذا كله جرّاء مَقتل الأب الذي مازالت تتذكر قصة إعدامه، كما يقول الشاعر روايةً عنها:

يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟

لا تمهليها، العذاب بأن تعرى في اتئاد
قصى عليها كيف مات وقد تضرج بالد ماء هو والسنابل والمساء .

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها
والغمغمات : " رآه يسرق ..." واختلاجات الشفاه [1]

يبدو أن الشاعر جعل من هذه الحكاية بنية سردية تمهِّد لِما بعدها من أحداث، وجاءت هذه البنية على شكل مشهد سردي خارجي من مخزون ذكريات الشخصية، ثم تسترسل هذه الشخصية في حوارٍ داخليٍّ تتحدث عن نفسها واستلابها المزدوج من قبل الناس ومن قبل ظروف الحياة الشاقة، حيث جعل السياب من مناجاة النفس طريقا إلى الصراخ العلني المصور، صُراخ تعالى في صمتٍ من كل ربوع العراق والوطن العربي على لسان هذه المومس، أو بالأحرى الشعب الذي يُعامل كأنه مومس ، وقد استغل بدر تقنية المونولوج الحامل للسرد والوصف معا، فافتتح المشهد

(1) م . س . ص:520.

بتساؤل إنكاري عبر لغة درامية فيها قوة ومباشرة، إذ تمكن من مسرحة الموقف والتعبير عن المضمون بأسلوب درامي في قوله:

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها: لم تستباح ؟
الهر نام على الأريكة قربها لم تستباح ؟
شرهان أغفى، وهى جائعة تلم من الرياح
أصداء قهقهة السكارى من العازقة، والنباح
وتعد وقع خطي هنا وهناك : هاهو ذا زبون
هو ذا يجيء - وتشرئب، وكاد يلمس ... ثم راح .
وتدق من أحد المنازل ساعة .. لم تستباح؟
الوقت أذن بانتهاء والزبائن يرحلون
لم تستباح وتستباح على الطوى ؟
لِم تُستباح كالدرب تزرعه القوافل والكلاب إلى الصباح. [1]

ثم يتدخل الشاعر بعد هذا المقطع، فيسحب الحكاية إلى منطقته السردية في لحظة ينعدم فيها الزمن، عندما تتأمل هذا الذي في أحشائها، فيجعل من جنينها أملا لها في الحياة ليكون شاهدا على مأساتها وسندا على النوائب، بل ويأخذ بثأرها من العابثين الذين قتلوا أباها و زَرَعُوهُ في أحشائها، فيروي:

فامضي عنها يا أساها!
ستجوع عاما أو يزيد، ولا تموت ففي حشاها حقد يورث من قواها

ستعيش للثأر الرهيب
والداء في دمها وفى فمها ستنفث من رداها
من كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم واللهيب

شبحا تخطف مقلتيها أمس، من رجل آتاها
سترده هي للرجال، بأنهم قتلوا أباها
وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها[2]

ثم يزيد الراوي في توسيع الدائرة لتشمل كافة أطياف المجتمع، شعب

([1])م . س . ص: 526.
([2])م . ن . ص :527.

مقهور يُسام خسْفًا كالبغي، وطُغاةٌ كأنهم سكارى يمارسون مهنة القتل مُذْ علّمهم هابيل، مُستحضِرًا في سياق الرواية قصّتي (قابيل وهابيل)و(يأجوج ومأجوج)، ثم انتزع مضمونا جديدًا مفاده أن الجانبين : الشعب والعابثون منعزلين عن بعضهما البعض بسور ربما استطاع الجنين (هابيل) أن يقتلعه كي يثأر لأمه، فيروي:

هي والبغايا خلف سور، والسكارى خلف سور
يبحثن هن عن الرجال، ويبحثون عن النساء
دميت أصابعهن: تحفر والحجارة لا تلين
والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين
نصبا يخلد عار آدم واندحار الأنبياء،
وطلول مقبرة تضم رفات "هابيل " الجنين!
سور كهذا: حدثوها عنه في قصص الطفولة:
" يأجوج " يغرز فيه، من حنق أظافره الطويلة

ويعضُّ جندله الأصم، وكف "مأجوج " الثقيلة
تهوى كأعنف ما تكون على جلاميده الضخام،
والسور باق لا يثل: وسوف يبقى ألف عام،
لكن (إن - شاء - الإله)
- طفلا كذلك سمياه-
سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير[1]

تتوحد المومس بالأرض، فتصير عنوانًا للعراق، عراق الفاتحين الذين دالت دولتهم وجاء الدور على الغُزاة ليلوِّثوا الشرف، فصار مستباحا كجسدها حتى من أهل البلد الذين جثموا على صدور الأبرياء الفقراء، فيروي:

في موضع الأرجاس من جسدي، ومن الثدي المذال
تجري دماء الفاتحين فلوثوها يا رجال
آواه من جنس الرجال .. فأمس عاث بها الجنود

([1])م . س . ص: 530.

الزاحفون من البحار كما يفور قطيع دود
[...]
أنا يا سكارى لا أرد من الزبائن أجمعين
إلا العفاة المفلسين
أنا زهرة المستنقعات أغب من ماء وطين
وأشع لون ضحى[1]

يزيد السياب من تكثيف السرد بواسطة التحفيز، فيُدْخل أحداثًا جديدة؛ فهذا العراق خيراته كثيرة لكن الشعب لا يستفيد منها، وهذا ما تشي به قصة العمياء مع الفانوس الذي يحرق زيته ويرسل نوره لكنها ضريرة لا تُبصر، هكذا العراق خيراته كنور الفانوس وضوئه لغير شعب العراق يروح نَفْعُها، وتلكم هي المأساة تتفتَّح مآسي، فيروي في هذا المقطع:

ها هو ذا يضيء فأي شيء تملكين ؟
ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة
ثمنا لملء يديك زيتا، من منابعه الغزيرة ؟

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين ؟

عشرون عاما قد مضين وأنت غرثى تأكلين

بنيك من سغب، وظمأى تشربين
حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين!
وكزارع لهم البذور
وراح يقتلع الجذور
من جوعه، وأتى الربيع فما تفتحت الزهور
ولا تنفست السنابل فيه
ليس سوى الصخور[2]

([1])م . س . ص: 537.
([2])م . س . ص: 539.

إن قصيدة المومس العمياء لا تنتهي بِحلٍ كأية دراما معاصرة، بل تترك الباب مفتوحا ليأتي ليل آخر على المدينة، وسوف تقف المومس في عتبة دارها بانتظار الزبون العابر، أو الزبون المحتل وتستمر المأساة في نهاية النص بقوله:

والجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين
وأنت بنت الكادحين
مات الضجيج، وأنت بعد، على انتظارك للزناة،
تتنصتين فتسمعين
رنين أقفال الحديد يموت فى سأم صداه:
الباب أوصد
ذاك ليل مر ...
فانتظري سواه [1]

أما في (أنشودة المطر) فيلجأ السياب إلى تعدد الأصوات، وخلف كل صوت حكايةٌ خِدمةً للقصيدة من الناحية الدرامية والقصصية، ولقد نجح الشاعر في مَسْرَحَة الموقف بشكل عفوي بواسطة التنويع في الأصوات بداية من رجْع الصدى في قوله:

أصيح بالخليج: (يا خليج،
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!)
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
(يا خليج
يا واهب المحار والردى) [2]

أما صوت الثورة القادمة التي سوف تجتاح الطغاة المستبدين، فقد استعار له الشاعر قصة ثمود قوم صالح الذين أهلكهم الله بِطُغيانهم وبغْيهم، مُكرِّرًا الفعل (أسمع) في قوله:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال

---

(1) م . ن . ص: 541.

(2) م . س . ص: 477.

حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر[1]

ثم تنقل القصيدة من أصوات الرعود إلى أصوات طبيعية أُخرى، منها صوت المطر وصوت ارْتِشاف النخيل له وأصوات أنين المهاجرين التي تروي حكايات التَّشرُّد، وتتسع الجوقة لتشمل أصوات عواصف الخليج مُنْشِدةً مع الرعود ، فيروي:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدين:
(مطر...
مطر...
مطر... [2]

يستمر السياب في سرد حكايات البؤس والفقر والشقاء والظلم والقهر والتشرد، وكيف ينثر العراق غلاله والناس دائما جيّاع، وكل عام يأتي لا يختلف عن الذي انْصرم، ومع هذا لا يفقد الأمل في غَدٍ مُشرق، وفي تكراره السيابُ للفعل أسمع يكون قد اتّخذ لنفسه مكان الراوي المسجل للأحداث وهي تتوالى أمامه، وحتى عندما يعلق على هذه المعاناة التي يكابدها شعب العراق، يستدعي قصة (جلجاميش) عندما يعثر على زهرة الحياة، فيحملها عائدًا بها إلى أوروك، ولكن العطش ينال منه في الطريق، فينزل إلى بئر ليشرب، فتأتى الأفعى، وتقضم زهرة الحياة فيقول:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربّها الفرات بالندى[3]

ينظر السياب لِمُعاناة الشعب، فيعادِلها بصورة قصصية من التراث ، وهي قصة ذلكم الصياد الفقير الذي يلقي الشباك ثم يجمعها فإذا هي فارغة،

([1]) م . ن . ص: 477.
([2]) م . ن . ص: 478.
([3]) م . س . ص: 481.

ولا يسأم. ربما يجد يوما كنزا أو سمكة ذهبية أو صيدًا ثمينا، ولا بأس أن يلعن حظه النكد بين كل خيبة وأُخرى، فيقول

كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر[1]

2-الحدث:

يُعد الحدث من أهم عناصر المعمار الدرامي الذي لا غِنَى عنه، وهو نتاج فعل السرد أو الحوار، يدخل في نطاقه "أيُّ شيءٍ يدفع مجرى القصة إلى الأمام تجاه ذروة وخاتمة، والفعل قد يكونُ فكرةً، أو حديثًا، أو حركةً [2]"، لأن الشاعر لا يمكنه أن ينتج من لا شيء، لذا كان الحدث عِماد البناء الدرامي في القصيدة الجديدة عند الرواد، ينسجون منه نصوصهم الشعرية ويُمَسْرِحُونها بواسطة تقنيات السرد المتعدِّدة أو مختلف طُرق الحوار وأنواعه، كما يُنظر إليه على أنه مجموع الأعمال أو الحوادث التي تأتي وفق طبائع الأشخاص وسلوكاتهم الناتجة عن الحركة الداخلية أو الخارجية للشخوص والأشياء، "إن الشاعر لإنسانٌ يغصُّ بالحيوية والانفعال، وهو انفعال يبلغ بصاحبه حدًّا من الحساسيّة، يدفعه إلى درجة التَّصارُع الحاد فيما بين عناصره الإبداعية التي تتفاعل فيما بينها مِمَّا يُعَمِّقُ التداخُلات ويُعقّدُها، فتأتي القصيدة مَحْشُوَّة باضطرابات لا حصر لها [3]"، وتأتي العلاقة متداخلة بين الشخصية والحدث لأن الشخصية تقرير للحدثِ

([1]) م . ن . ص: 476.

([2]) حسين رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية و التطبيق. ص:425.

([3])عبد الله الغذامي. الخطيئة و التكفيرمن البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) المركز الثقافي العربي بيروت-لبنان ط6. 2006م، ص: 116.

ومصدرٌ، والحدث بدوره يجسِّد فعل الشخصية ويصورها، كما يسهم في بنائها من خلال الكشف عن بعض ملامحها الداخلية أو الخارجية في حركتها وسكونها، وما على الشاعر سوى لَبْس قِنَاعه أو رفع مِرْآته لِتتوالى الأحداث سردا أو رواية أو مناجاةً أو تحاورا بين أطراف متعددة، لأنه "من الواضح أن المأساة، أو أيّ عمل درامي لا يمكن أن تحقق شيئًا من غاياتها إذا فقدت البناء المحكم الذي تَتَتَابَعُ فيه الأحداث وتتسلسل الوقائع، بحيث يبني بعضها على بعض، ويؤدي كل جزءٍ من أجزاء العمل الدرامي دوره في هذا التَّسَلْسُل، بحيث يكون مقدمة لِمَا بعده ونتيجة لِمَا قبله [1]". والحدث قسمان : بسيط ومركب، فالبسيط هو الذي يعتمد على حكاية واحدة، أما المركب فيتضمن أكثر من حكاية، إحداها رئيسة والأخرى فرعية،كما تتعدد الأحداث وتتشعب، فيقوم الفنان بترتيبها بطريقة معينة، هذه الطريقة هي الحبكة، وهي التي تنظم الأحداث، فإذا ما ارتبطت مع بعضها وسارت باتجاه معين تكون ما يسمى بالحبكة المتماسكة، أما إذا كان هناك تقديم وتأخير للأحداث، دون ترابط فتُسمى الحبكة المفككة، وللشاعر أن يُركب أحداثه بالكيفيّة التي تمكّنه من أن " ينتزع الانفعال من سلسلة تتصل به في مجرى الواقع ليُضمِّنه قصيدته [2]"، بِغضّ النظر عن التّتابع السّبَبي أو الزمني للأحداث، ولو تطلّب بناء الحدث اقترانه بزمان ومكان، ويدعم صلاح فضل هذا التوجه بقول كِيِنْتاليانو " إنني لا أتفق في الرأي مع من يرون أنه بنفس الترتيب والنظام الذي تحدث به الأشياء لا بد وأن تُروى، ولكنه ينبغي أن تُروى بِأفضل الطرق الموالية، ومن أجل ذلك هناك أشكال عديدة[3]". لقد وظف السياب عنصر الحدث في بناء قصائده توظيفا فنيا راقيا، إذ تمكن من تقديم نصوص نابضة بالحركة والحيوية فبدت وكأنها مشاهد على غرار المومس العمياء وحفار القبور والمخبر وغيرها من المطوّلات، كما كان السياب، في سياق عرضه للأحداث يعمد إلى طرق عدة منها: الاسترجاع كما فعل في المومس العمياء عندما تتذكر قصة مقتل

([1])بدوي طبانة . قضايا النقد الأدبي. دار المريخ للنشر.1948م. ص : 106.

([2])حاتم الصّكر.كتابة الذات.دراسات في وقائعيّة الشعر. دار الشروق للنشر و التوزيع 1994م.ط1.ص:15.

([3])صلاح فضل .بلاغة النص و علم الخطاب.سلسلة عالم المعرفة(164).المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب.الكويت1978 .ص:256.

أبيها لتبرير الموقف، والاستباق كما في المخبر عندما يغوص في أعماقه الدفينة مصوراً إياها عن طريق المونولوج مرتكزا على تكنيك القناع، وهذا حتى يبرر مواقفه المخزية في الأحداث اللاحقة، فأما الاسترجاع فهو "قطع في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي ويستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية [1]"، ومن خلال الاستطراد في التذكر وتلاحق الذكريات يتم تفسير بواعث الحادثة أو تبرير بعض المواقف الراهنة بالرجوع إلى أسبابها الماضية، كما يحدد المسارات الدرامية في حركتها نحو المستقبل أين "ينزع الحاضر نحو المستقبل مع تطور الأحداث [2]"، وقد ركن السياب إلى هذه النمط من البناء الدرامي، فها هو ذا في مطولة المومس العمياء يرفع مرايا كبيرة وأقنعة كثيرة منها : وهو يتذكر بصوت طفلة نمت لتكون امرأة ساقطة، وتتلخص القصة في فتاة تدعى سليمة، عاشت في كنف فقير يعمل حصّادًا بأجر، وذات يوم سمعت طلقا، فهرعت نحو الحقول، لتجد أباها غارقا في دمه والناس متحلّقين حوله يهمسون : رآه يسرق، فينشد :

طلق..فيصمت كل شيء..ثم يلغط في جنون
هي بطة فلِم انتفضت؟ وما عساها أن تكون؟
ولعل صائدها أبوك، فإن يكن فستشبعون.
وتخف راكضة حيال النهر كي تلقى أباها.
هو خلف ذاك التّل يحصد.سوف يغضب إن رآها.
من النهار ولم تعنه..وليس من عون سواها.
وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها.
[...]
وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها.

([1]). سعيد علوش.معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب العربي- بيروت. مطبعة المكتبة الجامعية. الدار البيضاء. 1985م.ص:97.

([2]) ريني ويليك. مفاهيم نقدية. ترجمة :د.محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة(110) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب.الكويت1978م.ص:327.

والغمغمات:"رآه يسرق.."، واختلاجات الشفاه
يخزين ميتها، فتصرخ:" يا إلهي، يا إلهي... [1]"

تسترجع سليمة شريط أحداث المأساة من صوت الطلقة تراجعا إلى حلقة الفلاحين وغمغماتهم، كما تتذكر طفولتها وجريها في الحقول ومساعدتها لوالدها، فإذا بالظروف تقودها لاحتراف الرذيلة، ثم تنساب ذكرياتها في مهنتها أيام شبابها وكيف كان الجنود يتهافتون والإقبال كبير فيسرد:

كان الزبائن بالمئات، ولم يكونوا يقنعون
بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيرة
لترش أفئدة الرجال بها، وكانوا يلهثون
في وجهها المأجور، أبخرة الخمور، ويصرخون
كالرعد في ليل الشتاء
((إن كنت لا تتجردين كما أتيت إلى الوجود
إن كنت لا تتجردين..فلا نقود)) [2]"

بعد سرد السياب لإطار حادثته، يدخل في تكثيف سردي بِسَيْلٍ من الأحداث المتلاحقة، تساهم في رفع مرآة عملاقة من داخل المبغى، تُصَوِّر مظاهر الحياة الاجتماعية والنفسية، ويقف السياب بين اللوحة والمرآة وقفة مِحْوَرِ التناظر، ووسائله في ذلك كثيرة، من المونولوج والسرد إلى القناع، إمعانًا في شحن أجواء الصراع النفسي وتعميق الموقف الدرامي، فيروي جملة من الأحداث منها دخول بائع الطيور الذي يعرض سلعته في زقاق البغايا، وفيما تمرِّر سليمة يدها على الطيور، تتذكر طيورها التي كانت تربِّيها في صباها، وتتذكر الطلق الناري، وكأن كل شيء كان يقود إلى دروب مأساتها فيقول:

ويمر عملاق يبيع الطيور، معطفه طويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاه
تتراوحان: فللرداء و للعبء الثقيل
يدٌ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه
تدمى كأثداء العجائز يوم قطّعها الغُزاة

([1]) السياب. م ك . مج*1*: ص: 520.

([2]) م .س . ص:533.

خطواته العجلى، وصرخته الطويلة((يا طيور
هذي الطيور، فمن يقول تعال...
[...]
طلق..فيصمت كل شيء..ثم يلغط في جنون[1]"

ومن بين الأحداث، حدث آخر، يبدأ بسماعها صوت السمسار الواقف على باب المبغى يترصد الزبائن، فيدخل مُقَهْقِهًا بعدما يرى زبونا قادِمًا، فيروي:

لو لم تكن أنثى!-وتسمع قهقهات من بعيد:
((عباس))عاد من الترصد بالرجال على الوصيد[2]"

ولو تتبعنا الأحداث التي زج بها السياب في هذه القصيدة، لاشك ندرك أنه اتخذها آلِيَّةً للمعمار الدرامي الذي نهضت عليه قصة سليمة وغيرها، فكما استعمل طريقة الاسترجاع في هذه القصيدة وغيرها؛ كان يلْجَأُ إلى تقنية الاستباق لأجل تمهيدٍ أو تحفيزٍ أو تهيئةٍ لأحداث لاحقة يتطلب استيعابها معارف سابقة لحظة محاكاتها أحيانًا، وأحيانًا أُخْرى يكون الاستباق ضرُورَة مُلِحَّةٌ تفرِضُها طريقة العرض لأن "معظم الحكاياتِ تُعْرضُ كما لو كانت تمُرُّ في وعْيِ راوٍ ما، سواء كان (أنا) أم(هو)، وحتى في الدراما ذاتها، فإن كثيرا مما يُحْكَى لنا يَرْوِيهِ شخص ما، وغالبًا ما نعني بالتأثير الذي يحدث في عقل وقلب الرَّاوي بقدر ما نَعْني بِمعرفة ما سَيَرْويه لنا المُؤلِّف[3]"، فالسياب في قصيدة (غريب على الخليج) يروي جُملة من الذكريات الماضية بداية بوجه أُمّه، فَلَعِبه في حقول بويب وخوفه من الأشباح مع حلول الغروب، وقصة(عروة بن حزام)، وصوت عمّته الهامِس وهي تحكي لهم، وكُل هذا السّيْل من الذكريات كان بِسبب (دَوْرَة إسْطوَانة)، فيقول:

بالأمْسِ حين مَرَرْتُ بالمَقْهى، سمِعْتُك يا عِراَق...
وكُنْت دَوْرَة إسْطوَانة
هي دوْرة الأفلاكِ من عُمْري تكَوَّر لي زمانَه

([1]) م .س . ص: 519.

([2])م . ن . ص: 522.

([3]) د. صلاح فضل . بلاغة الخطاب و علم النص . ص:265.

في لحظتين من الزَّمان، وإن تَكُن فقدْت مكانه
هي وجه أمي في الظلام
وصَوْتُها، يتزلّقان مع الرُّؤى حتى أنام؛
وهي النخيل أخاف منه إذا ادْلَهَمَّ مع الغروب
فاكْتظَّ بالأشْباح تخْطف كلَّ طِفْلٍ لا يؤُوب
من الدُّروب؛
وهي المُقْلِيّة العجوز و ما تُوَشْوِشُ عن ((حِزام))
وكيف شقَّ القبْر عنهُ أمام ((عَفْراء)) الجميلة
[...]
وحديث عمَّتي عن الملوك الغابرين
[...]
أفليْس ذاك سِوى هباء؟
حُلم ودوْرة اسْطِوانة
إن كان هذا كل ما يبقى فأين العزاء [1]

وبدوره شريط الذكريات هذا استباق لِبثِّ الشجون والشوق لِلْعراق بعدما هيّجت الأغنية مشاعر الوحشة، فيقول:

أحبَبْتُ فيكَ عراق روُحي أو حببْتُكِ أنتِ فيه
[...]
شوق يخُضُّ دمي إليهِ، كأن كلَّ دمي اشْتِهاء
جوع إليه..كجوع كلِّ دم الغريق إلى الهواء
شوق الجنين إذا اشْرأَب من الظلام إلى الولادة
[...]
الشمس أجمل في بلادي من سِواها والظلام
-حتى الظلام- هناك أجمل، فهو يحْتضِن العراق
وحسرتاه، متى أنام
فأحس أن على الوسادة
من ليلِك الصَّيْفِي طلاً فيه عِطْرُك يا عراق[2]

([1]) السياب . م ك . مج*1*. ص:318-319.

([2]) م . س . ص: 320.

أما في قصيدة المومس العمياء (سليمة)، فإن المقطع الذي يُجسِّده بائع الطيور، إنما هو استباق يمهد به لِمأساة مَقتل الوالد، فيقول في البائع:

ويمر عملاق يبيع الطيور، معطفه طويل
حيران تصطفق الريا بجانبيه، وقبضتاه
تتراوحان: فللرداء وللعبء الثقيل
يدٌ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه
تدمى كأثداء العجائز يوم قطّعها الغُزاة
خطواته العجلى، وصرخته الطويلة((يا طيور
هذي الطيور فمن يقول تعال... [1]

يبعث المقطع ذكرى مقتل الوالد، يوم سمعت طلقاً نارياً في الحقول، فهرعت تستطلع الخبر، وقلبها يحدثها أن والدها ربما صاد بطة لتصلح طعاماً لهم في ذلك اليوم، ولكنها تجد أباها غارقاً بدمائه، حيث قتله إقطاعيّ اتَّهَمهُ بأنه دخل حقله يسرق من قمحه الناضج، والفلاحون من حوله يهمسون في ذلة مرددين تلك التهمة (رآه يسرق) فينشد الشاعر بدر: طلق

فيصمت كل شيء
ثم يلغط في جنون
هي بطة فلم انتفضت ؟ وما عساها أن تكون ؟
ولعل صائدها أبوك، فأن يكن فستشبعون .
وتخفّ راكضة حيال النهر كي تلقى أباها:
هو خلف ذاك التل يحصد . سوف يغضب إن رآها .

مرّ النهار ولم تعنه وليس من عون سواها
وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها .
وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها
والغمغمات : " رآه يسرق " ، واختلاجات الشفاه

([1]) م . ن . ص: 519.

يخزين ميتها، فتصرخ :" يا إلهي ، يا إلهي [1]

وهكذا يستمر السياب في توجيه المشاهد وفق حركة في اتجاهين مختلفين، "وقد يتوجه شيئًا ما نحو الماضي القريب وشيئًا ما نحو المستقبل القريب، فهو يتصف في تصورنا هذا، بالطولية من حيث التفاته إلى الوراء، وبالدائرية أو الحلزونية من حيث انْطِواؤُه على ذاته، وبالاِمْتِدادِية المُسْتَقْبَلِيّة من تطلُّعه إلى نحو الأمام ...فهو إذن ذو قابلية لأن تتجاذبه جميع الأزمنة، مِمّا يجعل السردية تتحرك في كل الاتجاهات الحيْزِيّة والزمنية والحَدَثِيَّة جميعًا" [2]، ثم تنشب الحرب ويجيء آلاف الجنود إلى العراق، فتستباح أعراضٌ، وسليمة منهن، فيكون الإقبال عليها في شبابها كبيراً، وهذا قبل إعْراض الزبائن عنها بعد عماها، فيروي عنها، بدر واصِفًا حالها آنذاك :

كان الزبائن بالمئات ، ولم يكونوا يقنعون

بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيرة
لترش أفئدة الرجال بها، وكانوا يلهثون
في وجهها المأجور، أبخرة الخمور ، ويصرخون

كالرعد في ليل الشتاء [3]

وبعدما تصاب بالعمى وتحس بوطأة السنين الزاحفة، يتغير اسمها إلى " صباح"، فيقول عنها في مقطع سابق :

هي- منذ أن عميت ــ " صبـــاح "
فأي سخريـــة مريره !
أين الصباح من الظلام تعيش فيه بلا نـهار

([1]) م . س . ص: 519-520.

([2]) د.عبد المالك مرتاض . في نظرية الرواية . سلسلة عالم المعرفة(240) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب.الكويت1978م. ص: 162.

([3])السياب. م ك . مج*1* . ص: 533.

وبلا كواكب أو شموع أو كوى وبدون نار ؟ [1]

وبسبب عماها يبتعد عنها طلاب الشهوة وتحس بالجوع والحاجة إلى المال، لكن هذا العمى حال دون القوت، وبين المقطعين تَتَمَرْأى أفكار سليمة أو صباح، بعدما يسحب الشاعر حركة السرد إليه لِيُمَسْرِحُ ما يدور في ذهنها، فينْقُلنا إلى أقرب نقطة في وَعْيها قائلا:

وهي الفقيرة فقر شحّاذ ؟ أما هي كالنساء ؟
أو ما لها جسد كناضجة الثمار؟ أيعثرون
لو يقطعون الليل بحثًا والنهار- على سواها
في حسنها هي؟ في غضارة ناهديها أو صِباها
وبسعرها هي، أي شيء غير هذا يبتغون؟
أ((زهور)) أجمل أو ((سعاد)) بأيِّ شيءٍ جارتاها
تتفوقان؟
وعضَّت اليد و هي تهمس: بالعيون...!
عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة
...وتلوب أغنية قديمة
في نفسها وصدى يُوشْوِش: يا سليمة يا سليمة
نامت عيون الناس. آهٍ..فمن لِقلبي كي يُنيمه؟
ويل للرجال الأغبياء ووَيْلَها هي، من عماها!
لِمَ أصبحوا يتجنبون لِقاءها؟[2]

إن اكْتِناه الحركة الداخليّة في هذه القصيدة يُعَدُّ أمْرًا من الصعوبة البالغة، لأنه لا يكفي تجميع كل المشاهد، ورصد اتجاهاتها الداخلية والخارجية والحلزونية والامْتِداديّة، فهذه المعرفة " شيء وراء ما تدركه الحواس، شيء يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسِّي أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما يجري وربطه بعضه بِبَعْض حتى تكتمل الصورة في النهاية، وهو ما نقصده بالمحصلة النهائية التي تأتي بعد

([1]) م . ن . ص:525.

([2]) م . س . ص: 532.

المراحل المختلفة من التطور، بل إن خط التسلسل الزمني لِلحدُّوثة قد يختلف أحيانا في العمل الفني عن الخط غير المرئي لتطوُّر الحدث" [1]

3.الصراع:

الدراما تعني الصراع في أي شكل من أشكاله، وهو يمث ل العمود الفقري في البناء الدرامي، كونه المُحرِّك الأساس لِكُل العناصر الدرامية، وهو نِتاج المُفارقة أو الانقلاب في الحادثة الدرامية، ومنذ خروج الدراما من سيطرة الأسطورة الديونيسوسية وهي تُحاكي أفعال الحياة والموت والخير والشر إلى اليوم، لأن " الحياة تهزم الموت والموت يهزم الحياة ويعود مُنْتصرًا، لِتهْزِمَه الحياة من جديد، وهكذا الحياة من حول ذلك الإنسان، إذًا كانت تمثل صِراعًا دائما بين الخير والشر، بين قوة الحياة وقوة الموت، ومن هنا بدأ إحساسه بالصراع وتفسِيره للحياة على أساسه "[2]. من هذه الزاوية تحديدًا تميَّز السياب بالفرَادة، لأن الصراع هو أكثر ما يشدُّنا إلى شعره بعدما تضافرت له كل العناصر المُجسدة من أحداث وشخصيات وحوارات بسبب تباين الرّغبات والأفكار والرُّؤى، ذلك أن التجربة كانت غنِيّةً عنده، فغدا الصراع الذي يُعدُّ حجر الأساس في النصوص المسرحية العُنْوان الأبرز للمرحلة التي عاش فيها . وهو أوسع العناصر الدرامية مساحة وأعمقها تأثيرا، إذ يتوجب على الشاعر الدرامي التفكير بوعي في الحادثة التي تُمكِنُه من فعل الإراءَةِ أوّلا، وتحديد مسارات الصراع فيها بدقة ثانيًا، وتلقُّفِ كل التفاصيل التي تمنحه القوة وتُغذّيه بالتوتر كي يغدو قادرا على شدِّ الملتقي ثالِثًا . ولا سبيل إلى ذلك إلا إذا تعدّدت الأصوات وتعارضت الأهواء، فالعرض "الدرامي ليس فيه صوت روائي لأن

([1]) د. عبد العزيز حمودة . البناء الدرامي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1980م.ص: 44.

([2]) د. عبد العزيز حمودة . البناء الدرامي.ص: 20.

الراوي قد دفن نفسه دَفْنًا تامًا في النص، أي اختفى تحت أصوات شخصياته"[1]، والصراع الدرامي هو ذلك الصراع الذي ينمو من تفاعل قوي متعارضة، كأن تكون أفكار ومصالح وإرادات تحاول كل واحدة منها هزيمة الأخرى وهذا يعني أنه صراع إرادي لا يكون نتيجة الصدفة المحضة، إنما هو صراع تكون فيه الإرادة واعية لتحقيق الأهداف المحددة، لأجل الوصول به إلى ذروة الأزمة، وكما ينشأ بين شخص وأطراف أُخرى خارجية، قد يحدث "بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا، فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعيتها ومثاليتها هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي ينطوي على صراع [2]"، ويلعب الموقف الدرامي دور الكاشف عن هذا الصراع والراصد له، كما يتكفل بِصيَّاغته على المستوى الفني، إذ يستطيع الشاعر من خلال رصد المُتناقضات واصْطِراعِها، هندسة المِعْمار الدرامي والدّفع بالتّوتُّر إلى ذروته، أي" يبني توتُّرا، يرتفع إلى الذروة، يتكون غالبًا من لحظة التعرف أو حادثة أُخرى مُؤدِّية إلى الانقلاب (peripeteia) أو إلى عكس اتِّجاه الفعل الذي يتبعه الحل أو الانفراج، ذلك لأن هذه الحبكة الطولية الذروية المُقررة كانت تُشبَّهُ بربْط العقدة وفكّها، وهذا هو نوع الحبكة الذي يجده أرسطو الدراما[3]"، وكذا دَأبُ السياب في بناء قصائده على غِرار (حفار القبور) و(المومس العمياء) و(المخبر) و(غريب على الخليج) و(بين الروح والجسد) وغيرها من المُطوّلات الأُخرى، ففي الحفار يكون الصراع بدافع إشباع الغرائز، فَمِن جهة يدعوا إلى الموت والحرب، إذْ يروي السياب عنه:

وهزَّ حفار القبور
يُمناهُ في وجه السماء، وصاح:ربَّ أما! تثور
فتُبيد نسْل العار..تُحرِّقُ بالنجوم المهلكات
أحفاد عادٍ، باعة الدّم والخطايا والدموع

([1]) والتر أونج . الشفاهية و الكتابة . ترجمة: د. حسن البنَّا عز الدين. مراجعة: د. محمد عصفور. . سلسلة عالم المعرفة(182) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب.الكويت1978م.ص:212.

([2]) د.سمير سرحان. دراسات في الأدب المسرحي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد: ص24

([3]) والتر أونج . الشفاهية و الكتابة. ص:204.

يا ربّ: ما دام الفناء
هو غاية الأحياء، فلْمُرْ يهْلكوا هذا المساء[1]

ومن جهة أُخرى يشعُر من نفسه بالوحشيّة وانْعِدام الإنسانية لتمنيه الحرب، حتى أصبح يحتقر نفسه في قوله:

" أنا لست أحقر من سِواي، وإن قسوت فلي شفيع
أني كوحش في الفلاء...
لم أقرأ الكتب الضخام -وشافعي ظمأ وجوع
أو ما ترى المُتحضِّرين
المُزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع
مهْما ادَّنَأْتُ فلَن أسفَّ كما أسفُّوا..لي شفيع
أني نويت...ويفعلون؛ وإن من يئِدُ البنين
[...]
والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور
وهم الذين يُلوِّنون لي البغايا بالخمور
وهم المجاعة والحرائق والمذابح والنُّواح[2]

لقد تعددت روافد الصراع ومُثيراته، بداية من الصورة البَشِعة المُرْعبة للحفار، مِمّا جعله شديد القسوة على الناس، ثم مِهنة الشؤم التي تستمر بموت الآخرين مهما كانت الطُّرق، فسُبُل إنفاق هذا المال المُحصّل من دفن الجُثث في أشدِّ المآرب حقارةً وخساسةً، لذا يصِف الناس بنسل العار، ويطلب لهم أن يُهْلكُوا بالرجوم، لأنهم مجرد شياطين في نظره؛ فشخصٌ كهذا لا يُمكِن إلا أن يكون بؤْرةً من التوتُّر والصراع، وتلكم هي الصورة التي يريد السياب رسم ملامحها في ذهن المُتلقي " عن طريق ما يجسِّده الحوار والكلام من معانٍ وأفكار، وإذا كان ذلك ضرورة لازمة لكلٍ من القصة والمسرحية، فإن كلاً من الأحوال قطعة مُقتبسة من الواقع . بل لعل أروع ما في الفن المسرحي هذه الناحية التي يسمونها ((الطاقة الإخبارية))Informing power وهي الطاقة التي تتمثل في اختيار

([1]) السياب. م ك . مج1. ص:546.
([2]) م . س. ص:522.

جوانب الفعل المثيرة والمركّزة، والتي تستطيع أن توحي بالمغزى [1]"، أما فيما يخصُّ قصيدة (المومس العمياء) فإن الصراع فيها متعدِّدُ المستويات، ذلك أنه قائم في نفسية الشخصية المحوريّة من جهة، وبينها وبين المجتمع من جهة أُخرى، وبين المجتمع وفِئة الإقطاعيِّين مع الغزاة من جهة ثالثة، وفي هذا يقول الشاعر:

((لو أستطيع قتلت نفسي..)) همسةٌ خنقت صداها!
أُخْرى تُوَسْوِسُ((والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟
وإذا اكْفهرَّ وضاق لحدك ثم ضاق إلى القرار
حتى تفجّر من أصابعك الحليب رشاش نار
وتساءل الملكان: فيما قتلت نفسك يا أثيمة؟
وتخطَّفاك إلى السعير تكفّرين عن الجريمة
أفتصْرُخين: أبي! فينفض راحَتيْهِ من الغُبار
ويخِفُّ نحوكِ وهو يهْتِفُ: قد أتيْتُكِ يا سليمة؟))[2]

في هذا المقطع تشعر المومس بالدُّونية وأنها حقيرة وضيعة، فتُفكّر في الانتحار لِلَحْظة لكنها تستدرك أن قتل النفس عاقبته الجحيم يوم القيامة، وتتخيل الملكان يسْألانِها عن السبب ثم يُطْبِقان القبر عليها حتى يتفجّر الحليب نارا، وهذا الصراع الذي يحدث بين الشخصية ونفسها هو نتيجة طبيعيّة للتناقضات التي تعاني منها، وفي موقف آخر وقد بلغ الكِبَرُ منها ما بلغ بعدما تقدمت في السن وصارت لا تُثير الرجال؛ يزيدها إعراضهم عنها حسرةً وألمًا، فيشتد الصراع في قوله:

بالأمس، إذ كانت بصيرة،
كان الزبائن بالمئات، ولم يكونوا يقنعون
بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيرة
لِترش أفئدة الرجال بها، وكانوا يلهثون[3]

([1]) د: محمد زكي العشماوي . دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن . دار الشروق . ط 1. 1994م. ص :48.

([2]) السياب. م ك . مج*1*. ص :525.

([3]) م. ن . ص:532.

هذا ويبلغ الصراع ذروته عندما تتأمل المومس حالها بعد هذه السنين، فترى ماضٍ كله تعاسة وشقاء، ومستقبل لا مكان لها فيه، فيروي السياب:

وتسهرين ولا عيون، وتصرخين ولا شِفاه
وغدًا بحبلك تُشْنَقين!
وغدًا. وأمس ..وألف أمس-كأنّما مسح الزمان
حدود ما لَكِ فيهِ من ماضٍ وآت
ثم دار فلا حدود
ما بين ليلكِ والنهار، وليس، سوى الوجود...
سوى الظلام، ووطء أجساد الزبائن، والنقود
ولا زمان سوى الأريكة والسرير، ولا مكان!
لِمَ تَحْسبين ليالِيَ السّأم المسهَّدة الرتيبة؟
ما العمر؟ ما الأيام عِندك؟ ما الشهور وما السنين؟[1]

إن الصراع عند السياب يكاد يكون حاضِرًا في كل قصائده، إلا أن اللاّفت في هذا الصراع هو انقسامه إلى قسمين، فمِنه الداخلي الذي تكابده الشخصية الواحدة، ومنه الخارجي الذي تتعدَّدُ أطرافه.

3.1-الصراع الداخلي:

نجد مثل هذا النوع من الصراع في قصيدة (حفار القبور)، إذ يكشف عن مدى حيرته بسبب الأهواء والرغبات، فهو تارةً يلتمس الأعذار لنفسه لأنه جاهل، وتارةً يدعو الله بحرارة ليعجِّل بموت الناس، وأحيانًا يتساءل عن مثيري الحروب التي تحصد أرواح الناس , وتارةً يصف شوقه إلى الحانات والبغايا، والمؤكد أن الصراع في هذه الشخصية كان في انقطاع عن الظروف الخارجية، كما أنه كان منقولا بواسطة الشخصية نفسها في قولها:

وَاهاً لهاتيك النواهد، والمآقي، والشفاه!
وَاهاً لأجساد الحسان، أيأكل الليل الرهيب
والدود، منها، ما تمناه الهوى، واخيْبَتاه!
كم جثة بيضاء لم تقْتَضُّها شفتا حبيب
أمسى يضاجعها الرغام؟[1]

([1]) م. س . ص:540.

لعل الذي دفع بهذه الانفعالا ت إلى السطح هو الحرمان العاطفي الذي كان يعانيه السياب في فترة من الفترات، وقد سبقت الإشارة إلى فقره واشتعال الرغبة في جسده لكنه كان يُقابل بالصد، وكان يُرجعُ ذلك لِهَيْئَتِهِ غير السّوية وصورته التي تفتقد لِلْوسامة والجمال، فكان كثيرًا ما يعيش مغامراته العاطفية على مستوى خياله خشية الصّد والإعراض من الطرف الآخر. لأنه يمكن "تفسير الشخصيات الدرامية في ضوء المفاهيم النفسيَّة وحقائقها وفيما يتعلق بالدوافع الشعورية واللاشعورية ومعرفة الدوافع السلوكية للشخصية وبيئتها من خلال الضغوط والحاجات التي تمرُّ بها الشخصية في حاضرها، حيث أن لكل شخصية أبعادها الخاصة -الطبيعي، الاجتماعي، النفسي- والتي تتوضّح من خلال ما تتحدّث به هذه الشخصية عن ذاتها أو ما يُقال عنها على لسان غيرها من الشخصيات في إطار الحدث الدرامي[2]"؛ هذا ويبدو أن المحرك الأساسي للصراع عند بدر كان الرغبة في المُتع والظَّمأ الغريزي يُضاف إليها هاجس الموت وقلقه الأسطوري منه كمحركٍ آخر، فهاهو في قصيدة (في ليالي الخريف) يقول :

في سكون المساء
هل يعود الهوى من جديد؟
عاهديني إذا عاد..يا لَلْعذاب!
عاهديني..ومرت بقايا رياح
بالوُرِيْقات؛ في حيرةٍ واكْتِئاب
ثم تهوى حيال السراج الحزين.
انْتَهيْنا ..أما تذكرين؟
انْتَهيْنا..وجاء الصباح
يسْكُت النور فوق ارْتِخاء الشِّفاه
وانْحِلال العناق الطويل،
أين آلام يوم الرَّحيل

([1]) م . س . ص:548.

([2]) الدكتور:فؤاد علي حازر الصالحي.دراسات في المسرح.دار الكندي للنشر و التوزيع.الأردن.ط 1.عام 1999.ص:52.

أين لا ((لست أنساك)) واحسْرَتَاه؟[1]

يتداخل في هذا المشهد رغبة السياب ومكابرته، إذ تنكشف طبيعة حبه لتلك المرأة، فتكشف معها عن تناقضه بين تمنّيه عودة الهوى، بل الوصال الذي لم ينعم به، وبين صوته (انْتَهيْنا ..أما تذكرين؟)، فيأتيه صوتها (لست أنساك) متبوعا بحسرته، وهذا ما يزيد من حدة الصراع وتوليد الفعل الدرامي وتعميق الحركة الذهنية، وفي مثل لحظات الانكسار هذه يهرع إلى طيف أمه، مُتشبَّثا بِتُراب قبرها، فتَتَداعى نفسه إلى قاعها المظلم لِتعانِق الردى، فيقول:

في ليالي الخريف الطوالْ؛
آهٍ لو تعلمين
كيف يطغى عليّ الأسى والملالْ؟!
في ضلوعي ظلام القبور السجينْ
في ضلوعي يصيح الردى
بالتراب الذي كان أمي: ((غدا
سوف يأتي. فلا تُقْلِقي بالنحيبْ
عالمَ الموت حيث السكون الرهيبْ!)) [2]

عوْدٌ على بِدْء، يصْدُقُ الحكمُ إلى أبعدِ مدى مُمْكِنٍ إن نحن ارْتَأيْنا القول أن معظم قصائد السياب- في المرحلة الذاتية بِنوعيْها- تُمثّلُ السّطْح المَرْئي لهذا الصراع الداخلي العميق، وهل هذه القصائد غير ذلك الصراع؟ أفليْسَت المرحلة الأولى غير اصْطِراع المشاعر بِدواعي اليُتم والفقر وانْعِدام الوسامة التي بِدورها حرمت بَدْرا من كل حظٍ له في النساء، فكان الصراع تعْبيرًا عن بواعثه، أما في المرحلة الثانية فقد صار السياب كُتلة من الاضطراب بسبب جسد هدّهُ المرض، إذ ولمّا أيقن بالهلاك والموت صار يُبادِر إليه بِما أوتِي من قوة.

3.2-الصراع الخارجي:

([1]) السياب. م ك . مج1.ص: 66.

([2]) م. س .ص: 68.

كان للسيّاب الكثير من الرُّؤى والأفكار التي لم تعد مجرد رؤية وفكرة فحسب، بل استطاع أن يحولها إلى مواقف بارزة اتسمت بالمواجهة والصدام ومن تلك المواقف التي كان لها حضور واضح في شعره، موقفه الذي يتنبَّأ فيه بالثورة في قصيدة (أم سجين في نقرة السَّلْمان) التي نشرها بجريدة الجبهة الشعبية، قائلا:

في قلعة جُبلت حجارتها بدم القلوب وباردِ العَرق
ظلماء يلهث في مغاورها داجي الهواء لهاث مخْتنق
وتعفّن الزمن الحبيس لدى جدرانها طبقًا على طبق
حيث النهار هجيرة ودُجى والليل غاشية من الأرق[1]

عاش بدر مُلْتزما بقضايا العراق حتى وهو على فراش المرض، إذ لمّا سمع بقيام الثورة ضد نظام قاسم كان يرقد آنذاك في مستشفى (سانت ماري) بلُندن، تفاعل مع الأحداث وكان من مؤيِّدي الانقلاب، فكتب قصيدته (إلى العراق الثائر) قائلا:

هرع الطبيب إليَّ- آهٍ، لعله عرف الدواء
للداء في جسدي فجاء؟
هرع الطبيب إليَّ وهو يقول: ماذا في العراق؟
الجيش ثار ومات(قاسم)- أيٌّ بُشرى بالشفاء!
لكدت من فرحي أقوم، أسير، أعدو دون داء
مرحى له ... أيٌّ انطلاق !؟
مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق!
يا إخوتي بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء،
هُبُوا فقد صُرع الطغاة وبدّد الليل الضياء!
فلتحرسوها ثورة عربية صُعِق(الرفاق)
منها وخرّ الظالمون،
لأن (تموز) استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه، فانبعث العراق. [2]

([1]) يوسف عط الطريفي.بدر شاكر السياب.حياته وشعره. ص:277.

([2]) السياب . م ك . مج*1*. ص:309-311.

كثيرة هي قصائد السياب التي كانت تعبِّر عن الصراع ضد قِوى الظلم والاستعمار الذي اكْتَسَح البلاد العربية، فقامت الثورات التحرُّريَّة ولم يكن بدر بِمنأى عن الشعور بضرورة الرفض وعدم الخنوع، فكان ينتقل من ذاته إلى العراق ثم نحو الأمة العربية، ومن مواقفه تلك، كتاباته : (إلى جميلة بوحيرد، ربيع الجزائر، الأسلحة والأطفال، في المغرب العربي، غارسيا لوركا) وغيرها من القصائد، ففي الأولى يقول:

يا أُخْتاه المشبوحة الباكية،
أطرافُك الدّامية
يقْطُرن في قلبي ويبكين فيه
يا من حملت الموت عن رافِعيه
من ظُلمة الطين التي تحْتويه
إلى سموات الدَّم الوارية،
حيث الْتَقى الإنسان و الله، والأموات والحياة في شهقةٍ،
في رعْشةٍ للضربة القاضية[1]

تجلى الصراع بصوت عال من خلال أسلوب النداء بوساطة حرف النداء (يا) الذي تكرر مرتين في هذا المقطع، حيث نادى الشاعر جميلة بلفظة(أُخْتاه) أولا ثم بالبطولة وحمْلِ الموت ثانيا، مما أسهم في شحن التوتر الدرامي وغذّى الصراع، وعلى مثل ذلك سارت بقية القصائد السالفة.

تجسد الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي عند بدر بطرقتي المفارقة والمونتاج أو ما يُعرف بالتركيب

3.3- المُفارقة.

تُعتبر المفارقة الرّحم الطبيعي للحدث الدرامي، لأنها تفجر الأحداث وتُحتِّم حدوثها، وقد "اشْتُقَّت كلمة مفارقة من اللفظ اليوناني paradoxa الذي يتألف من مقطعين، الأول Para ويعني الخلاف أو الضد، والآخر doxa ويعني الرأي، فيكون معنى الكلمة ما يضاد الرأي الشائع[2] "، وتقوم في العلاقات بين الإنسان وغيره من الناس أو بين الإنسان وبيئته أو بينه

([1]) يوسف عط الطريفي.بدر شاكر السياب.حياته وشعره. ص:277.

([2]) مواد وهبة . المعجم الفلسفي . دار الثقافة الجديدة . القاهرة ط3. 1979م. ص: 417.

وبين نفسه، مما ينتج أحداثا متنافرة تؤدي بدورها إلى الصراع الدرامي، وما المفارقة عند السياب إلا وسيلة من وسائل التعبير المُكثّف عن هذا الصراع، ففي قصيدة (حفار القبور) يقول:

ويرى الطريق إلى القبور
يكتظُّ بالأشباح زاحفةً إليه على اتِّئاد
فيصيح من فرحٍ((سألقاها فإن على الطريق
نعْشًا..وإن حفَّ النساء بهو أمْلق حامِلوه
إنّي سألْقاها))-ونهض و هو يَرْفعُ باليمين
فانوسهُ الصَّدِئ العتيق...يلْقي سناه على الوجوه
وعلى الدِّثار القرْمزيِّ و في عيون القادمين
لو أنّه اخترق الدثار بمُقْلتيْه وبالضِّياء-
لو حدَّث التابوتُ عمَّن فيه..أو رفعت يداها
((أو هبَّةً لِلزَّعزع النكباء حاشية الغِطاء))
تحت النجوم الساهمات...
لكاد ينْكُر منْ رآها!
ماتت كمن ماتوا، ووراها كما وارى سِواها:
واسْتَرْجعت كفَّاهُ من يدها المُحطَّمةِ الدَّفينة
ما كان أعْطاها- وإن حملت يدُ امْرأةٍ سواها
تلك النقود..بل البقايا من نفاياتِ المدينة- [1]

كانت حياة الحفار بين المقبرة والمبغى، فبينما هو يترقب إذ رأى أشباحًا تقترب منه، وإذِ المشهد جنازة فطارت نفسه فرحاً بعدما تيسّر له أخيرًا أجر خمْرٍ وبغي، فيهرع إلى واحدة من البغايا كان يتردد عليها وإذ به يكتشف أن الجنازة التي قبض منها الأجر كانت جنازة تلك المرأة, وأن كفه استرجعت النقود التي كانت تأخذها منه , وتنتهي القصة على مفارقة ستزيد الصراع حِدَّةً عندما يُعْلَم أن هذا الموقف الدرامي قد يتَكرَّرُ، وأن المفارقة يصعب توقُّعها، أما في قصيدة(المومس العمياء) فتكاد تكون المفارقة عماد المِعْمار الدرامي برُمَّتِه، فالمفارقة هي التي جعلت الدولة تُقيِّضُ حارسًا ساهرا أمام

(1) السياب . م ك . مج1. ص:562.

المبغى يضمن حماية السكارى والبغايا مقابل حفظ حقها من ريع الخطيئة بدل محاربة الرذيلة، وفي هذا يقول السياب:

لكن بائسة سِواها حدّثتها منذ حين
عن بيتها وعن ابْنتيْها، وهي تشهق بالبكاء
عن زوجها الشرطي يحمله الغروب إلى البغايا
كالغيمة السوداء تُنذر بالمجاعة والرزايا
أزراره المُتألّقات على كل باب
مُقل الذّئاب الجائعات ترود غابًا بعد غاب
وخُطاه مطرقة تسمَّر في الظلام على البغايا
أبوابهن إلى الصباح-فلا اتِّجار بالخطايا
إلا لِعاهرة تُجاز بأن تكون من البغايا... [1]

والمفارقة هي التي جعلت الشرف الرفيع والعزة القعساء سلعةً تعرض في سوق الشهوات ولا تجد مشتريا , وهي التي تجعل العمياء تنفق كسبها القليل لإضاءة مصباح من الزيت بينما هي الضريرة لا تستفيد من ضوئه، فيقول:

ويح العراق!أكان عدْلا فيه أنك تدفعين
سُهاد مقلتك الضريرة
ثمنًا لملْءِ يديْك زيتًا من منابعه الغزيرة
كي يُثمر المصباح بالنُّور الذي لا تبصرين [2]

وتستمر المفارقة حتى في الأسماء, فالمرأة اسمها سليمة وهي لم تعرف السلامة كونها ضحية ظلم اجتماعي وسياسي ناهيك عن عاهة العمى , أوليس من المفارقة المريرة أن ينْبري أبناء العشيرة لِمُطاردتها بتهمة تلطيخ شرف القبيلة بدلاً من مطاردة المُتسبِّب في هذه المأساة، فيقول:

لم يبْتغوها للزواج لأنها امْرأة فقيرة
واسْتدْرجوها بالوعود لأنها كانت غريرة
و تهامس المتقوِّلون فثار أبناء العشيرة
مُتعطّشين-على المفارق والدروب-إلى دمها[1]

([1]) م . س . ص :523.

([2])م . ن . ص : 539.

هنا وفي مواطن أُخرى من قصائده، لجأ السياب إلى نسق المفارقة، فاستخدمه استخداما دراميًّا، كاشِفًا عن مكنوناتٍ رابِضةٍ في الأعماق البعيدة من نفسه، مُعبِّرًا عن موقفه الشعوري الذي يُغذّيه الصراع المفعم بالحركة والتصعيد كلما تَبلْور أو تجلّى، فكانت القصائد إرَاءَةً لِفِعل الصراع في ظل المفارقة.

3.4-التركيب.

لم تكن الفنون الدرامية بِمعْزل عن التغيرات التي عرفتها باقي الفنون الأُخرى، لأن رحلة تلكم الأجناس من التراث إلى الحداثة أضعفت الحدود الفاصلة بين خصائصها الأدبية، فغيَّرت وصمّمت أشكالاً جديدة من أُخرى عتيقةٍ، وتعدى التحديث من الشكل إلى الوظائف وأنماط تصريف القول وأنساق اشْتِغاله على غِرار المفارقة والمونتاج حتى غدا التداخل أمرا طبيعيًّا، ترتَّب عنه تغيُّر النظرة إلى طبيعة الوظيفة التي تؤديها هذه الأنساق، ومن ذلك فن التركيب وهو من التقنيات السينمائية ، إذ يقوم على ربط اللقطات مع بعضها لتُكوِّن مقطعًا، ومن المقاطع تتألّف المشاهد، وعلى تسلسُل هذه المشاهد ارْتَكز الشاعر الحديث في إراءةِ الفعل الدرامي، وقد تناول السياب موضوعات شتى وقدمها تقديما مفعما بالدرامية والتوثيق ، فالقارئ لِقصائده يشعر وكأنه يرى فيلما سينمائيا مثل حفار القبور والمومس العمياء والمخبر والمسيح بعد الصلب وأنشودة المطر وغيره ا من القصائد الأُخرى، هذا وكانت قصيدة (المومس العمياء) من أروع النماذج التي وظف الشاعر فيها تقنية المونتاج، حيث أبدع بدر في بنائها وتركيبها مستعينا بالذكريات والمناجاة والاحتجاج، فكان أن أبدع فيها دراما واقعية تقوم على عِلل سردية تشير وترمز لأمةٍ مستلبة، بدأها بِظُلمة أطبقت على المدينة في قوله:

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف
من أي وجر للذئاب؟
من أي عش في المقابر دفَّ أسفع كالغراب؟[2]

([1])م .س . ص: 527.

([2]) م . س. ص:510.

ثم انتقل إلى لوحة العابرين في المدينة، كأنهم أحفاد أوديب الضرير، أعْمَتْهم شهواتهم ، فيقول:

والعابرون:
الأضلع المتقوسَّات على المخاوف والظنون
و الأعين التَّعْبَى تُفتِّش عن خيل في سواه
وتعدُّ آنية تلألأً في حوانيت الخمور
موتى تخاف من النشور
قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!
من هؤلاء العابرون
أحفاد((أوديب)) الضرير ووارثوه المُبْصرون[1]

بعد وصف المدينة المُظلمة والعابرين الذين أعمتهم الشهوة وغيَّبت الخمر عقولهم كأنهم موتى والمدينة قبرهم، ركز الراوي بؤرة السرد على المومسات من خلال نمْذَجة سليمة وتعميمها بالرجوع إلى فترة الصبا والبراءة، فيروي:

جِيّفٌ تُستَّرُ بالطلاء، يكاد ينكر من رآها
أن الطفولة فجَّرتها، ذات يومٍ بالضياء
كالجدول الثرثار-أو أن الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء
و يكاد ينكر أن شقًا لاح من خلل الطلاء
قد كان-حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة-
ثغرًا يُكرْكر، أو يُثرْثر بالأقاصيص البريئة[2]

تتوالى المشاهد ويتركز السرد حول سليمة، فتبدأ قصتها بمشهد بائع الطيور في حيِّ البغاء، تناديه سليمة لتتحسس الطيور فتتذكر صباها وهي تشاهد أسراب الطيور, فيروي:

ويمر عملاق يبيع الطير معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه وقبضتاه
تتراوحان:فللرداء يدٌ وللعبْء الثقيل

([1]) م . ن . ص:511.

([2]) م . س . ص:513.

يدٌ، وأعناق الطيور مرنّحات من خُطاه
تدْمى كأثداء العجائز يوم قطّعها الغُزاة
خطواته العَجْلى، و صرخته الطويلة:((يا طيور
هذي الطيور، فمن يقول تعال...)) [1]

يقترب بائع الطيور، وتظل سليمة تتحسّسُ أجنحتها وتتلذّذ باللمس وتتذكر أيام الصبا وكيف كانت تتأمل أسراب البط المهاجر إلى الجنوب وصياحه، وتسْترْسل في الذكريات حتى يُعيدها الطلق الذي قتل أباها إلى واقعها، فيروي:

طلق..فيصمت كل شيء..ثم يلغط في جنون[2]

ثم تتلاحق مشاهد صوت قهقهات سماسرة البغايا، فتُمنّي نفسها لو أنها متزوجة لكنها تستدرك أن المتزوجة ليست بأحسن حالٍ منها، وعلى وقع أقدام السكارى يتمثّلُ لها الوجود فريقين :بغايا وسكارى، كل فريق يريد الآخر والفاصل بينهما سور، وفي كل مشهد تداعٍ وخواطرٌ وذكرياتٌ مسْتدْعاة، كلها جسدت الصراع الناتج عن الظلم والتناقضات التي يعيشها المجتمع العراقي بسبب الاستعمار والإقطا ع، لأن تحالف الطرفين هو من قتل والد الفتاة فتحولت البنت الشريفة إلى بغي يغتصبها الجنود الغُزاة , والعاطل إلى قواد، والشرطي إلى حارس على ممارسة الزنا بعد دفع الثمن للدولة، وزوجته تخونه في غيبته، وعندما تحول المجتمع على هذا النحو انقسم أهله التعساء إلى فريقين, فريق السكارى وفريق البغايا، والكل أموات مجازًا في مدينةٍ أطبق عليها العمى، عمى البصائر في انتظار موت الأجساد ومُوّارتها الثرى في القبور، أما في قصيدة الحفار فَتَبْدَأُ الإراءة بمشهد وصفي للحفار ينم عن شخصية مرعبة، فيقول:

فانجاب عن ظل طويل
يلقيه حفار القبور:
كفان جامدتان, أبرد من جباه الخاملين،
وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود

([1]) م. ن . ص:518.
([2]) م . ن . ص: 519.

في مقلة جوفاء خاوية يهوّم في ركود
كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين
وفم كشق في جدار[1].

بعد هذا المشهد يتناوب عملية السرد، راوٍ خارج الفضاء النصي عالم بالأحداث، وآخر هو الحفار نفسه" ذلك أن صيغة السرد المعتمدة من قبل هذا الخطاب تنهض على ركيزتين متضافرتين، الأولى خاصة بالمسافة القائمة بين خطاب الراوي وخطاب الشخصية، والثانية خاصة بالمنظور أو وجهة النظر التي ينطلق منها خطاب الراوي في قصصه[2]".يتكاثف الصراع النفسي الذي تعانيه الشخصية بسبب احتقارها لنفسها من جهة، وعدم صبرها على الرذيلة بأي ثمن من جهة أُخرى، فتكون النتيجة الشطط في القسوة على البشر، إذ يروي السياب عنه:

وهزَّ حفار القبور
يُمناهُ في وجه السماء، وصاح:ربَّ أما! تثور
فتُبيد نسْل العار..تُحرِّقُ بالنجوم المهلكات
أحفاد عادٍ، باعة الدّم والخطايا والدموع
يا ربّ: ما دام الفناء
هو غاية الأحياء، فأُمُرْ يهْلكوا هذا المساء[3]

بعد هذا المشهد يتأمل الحفار حاله فتنفتح عليه جملة من عوامل الصراع والقلق، أولها شعوره بحقارة نفسه، وثاني هذه المشاهد تقزُّزه من نَهَمِه للرذيلة، وثالثها وسيلته إلى إشباع رغباته، وعند ذاك تكتمل الصورة قتامةً، فيحاول الحفار التخفيف عن نفسه بالتماس الأعذار لها، فيقول:

أنا لست أحقر من سِواي، وإن قسوت فلي شفيع
أني كوحش في الفلاء...
لم أقرأ الكتب الضخام -وشافعي ظمأ وجوع
أو ما ترى المُتحضِّرين
المُزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع

([1]) م . س . ص: 545.

([2]) د.سامي السويدان.في دلالية القصص و شعرية السرد. دار الآداب بيروت ط1.عام 1991م .ص: 183.

([3]) السياب. م ك . مج*1*. ص:546.

مهْما ادَّنَأْتُ فلَن أسفَّ كما أسفُّوا..لي شفيع
أني نويت...و يفعلون؛ وإن من يئِدُ البنين
[...]
والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور
وهم الذين يُلوِّنون لي البغايا بالخمور
وهم المجاعة والحرائق والمذابح والنُّواح[1]

وهكذا تستمر حياة الحفار بين المَبْغَى والبغايا والمقبرة والجثث، حتى يدفن المومس التي كان يتردّد، فتكون النهاية مفتوحة على مشاهد لا يمكن حصرها.

(1) م .س. ص:552.

4-الحوار الدرامي:

يُنظر إلى الحوار على أنه "حديث بين شخصين أو أكثر تضُمّه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوافر – إلا نـــادرا – في الحوار المألوف في الحياة اليومية [1]"، وهذا لأن الحوار لا يكتسب الصبغة الدرامية إلا إذا امتلك الهدف والأثر بين طرفيه ممّا يولد تَبايُنًا في المقاصد والغايات، فتتعارض بتعارض العواطف والأفكار ويكون صِراعًا منه تتنفس روح الدراما، ومنه الحوارات اليومية بين مختلف الناس الذين مهما تنوعت مستوياتهم المعرفية لا تعدو أن تكون مجرد أحاديث عابرة، "ومثل ذلك ما يجري بين صديقين من حوار في المقهى أو قطار أو طائرة يتجاذبان أطراف الحديث في مواضيع شتى، فهما ينتقلان من موضوع إلى آخر دون رابط وكيفما اتفق فهو مجرد تمضية وقت ليس إلا[2]"، فهذا النوع من الحوار افْتقد كل المُمَيِّزات التي تجعل منه حوارًا دراميا؛ ومع ذلك قد يتضمن حوار الأحاديث العابرة أو المناظرات أو جلسات المحاكم بعض التوتر، وشيئًا من تقنيات التسريع أو الإبطاء، لكنه يبقى ذاتيا بعيدًا عن محاكاة الفعل غير واعِيَّةٍ أطرافهُ بمناطق الاتصال والانفصال بين مساحات السرد والوصف، فالحوار " إذن أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذي يختاره أو يُرْغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسْرَ وهزيمتها [3]"، وعلى هذا الأساس فالحوار الدرامي حديث فني ينتمي بكليَّتِه إلى عالم الفن، ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية، وتتوزع وظائفه بين تطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية ووصف المناظر ورصد المواقف ودفع الفعل المُحَاكَى إلى الأمام، و تجدر الإشارة لِمعْرفة الشعر العربي القديم لفن الحور مَحْكِيًّا ضِمن الاتجاه القصصي قبل أن تختفي حكاية القول لصالح تأديَّتِه في الشعر الحديث بشقَّيه، المباشر وغير المباشر، ونوعيه الخارجي(monologue) والداخلي(dialogue).

([1]) د.ناصر الحاني. من اصطلاحات الأدب الغربي.دار المعارف. جمهورية مصر 1993م.ص: 39.

([2]) د.عبد العزيز حمودة . البناء الرامي .ص:143.

([3]) م.ن . ص:139.

4.1.-الخارجي: (dialogue)

ويتصف هذا الحوار بالواقعية ، وللشخصية في هذا الأسلوب صيغة خاصة، إذ تستعمل ضمير المتكلم (أنا) للتعبير عن ذاتها، فضلا عن استخدام صيغة المضارع للدلالة على كلام الشخصية في حاضر وقتها ، فـالكلام "مخاطبة أو حوار لا يمكن أن يكون إلا في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع له، وهو ما يدل على أن المتكلم ينطق بصوته [1]"؛ هذا ويُطلق على الحوار المباشر مصطلح "الخطاب المعروض[2]"، ويتشكل من خلال طرح أسئلة أو تقديم أجوبة، وقد يأتي على شكل مُساءلة أو مناقشة أو نقد يجري بين الشخصيات المتحاورة، والمباشرة في الحوار صفة مشتركة بين نوعي الحوار الخارجي والداخلي، فَمَسْرَحَةُ القول أو عَرْضِه ممكنة في النوعين، لأن الشاعر الدرامي يستطيع نقل المُتلقي إلى أبعد نقطة في شعور الشخصية وجعلها تفكر وتتأمل بصوت مسموع، فيشعر هذا المتلقي بصراع المُؤدِّي بل وتَنْتابه انفعالات مُتعارضة متعاكسة، فيعيش اللحظة بوجدانه وعقله، تمامًا مثل ما يحدث بين شخصيتين .

4.1.1.المباشر:

من أمثلة هذا النوع من الحوار في شعر السياب قصيدة (يوم الطغاة الأخير) وفيها تتناوب شخصيتا الحوار على السؤال والإجابة، فيسأل الطرف الأول ويجيب الآخر، يقول بدر:

تقولين لي: ((هل رأيت النجوم؟
أأبْصرْتها قبل هذا المساء
لها مثل هذا السَّنا والنَّقاء؟))
تقولين لي: ((هل رأيت النجوم
وكم أشرقت قبل هذا المساء
على عالم لطَّخته الدماء
دماء المساكين والأبرياء!))

([1]) يُمنى العيد . تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي.بيروت لبنان ط 1. 1990م.ص :190.

([2]) سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي .المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.ط 2. عام 1997م.ص: 179.

تقولين لي: ((هل رأيت النجوم
تطل على أرضنا و هي حرة
لِأوَّل مرة))
نعم.أمس حين الْتَفَتُّ إِلَيْكِ
تَرَاءَيْنَ في مُقْلَتَيْكِ[1]

صدر السياب لهذه القصيدة :(من ثائر عربي من تونس لِرَفيقته) وفي حقيقة الأمر إن هذا الحوار الخارجي ليس حوارا لشخصيتين مختلفتين منفصلتين، إنما لا يعدو كونه حوارًا ذاتيًّا مفترضًا بين الذات الشاعرة ونفسها لِتُعبَّر عن التِزامها بقضايا الوطن العربي وثَوْرَاتِهِ التحرُّريَّة آنذاك، أمَّا في قصيدة (عرس في القرية) فيقول:

كان نَقْرُ الدَّرابكِ منذ الأصيل
يتساقط، مثل الثمار،
أو كمثل الشرار[2]

بعد تقديم خلفية المشهد من خلال صوت الدرابك، يُقْحِم الشاعر صوتاً مُعَلِّقًا:

إنها ليلة العرس بعد انْتِظار! [3]

ثم يأتي صوت آخر، فيقول:

مات حب قديم، و مات النهار
مثلما تُطْفِئ الريح ضوء الشموع
الشموع...الشموع،[4]

وتعود تجربة السياب في استخدام الحوار الدرامي الخارجي إلى سنة 1942م، في مطولة (بين الروح والجسد)، حيث يذكر يوسف عطا الطريفي في مقدمتها أنها نُشرت في ديوان [قيثارة الريح]، وقد ورد بأنها تقع في ألف بيت بعث بها إلى الشاعر علي محمود طه مع السيد فيصل جري السامر، لكنها لم تَرَ النور، ومنها:

([1]) السياب. م ك . مج1.ص :377.
([2]) م . ن .ص: 344.
([3]) م . ن .ص: 344.
([4]) م . ن .ص: 345.

شاعر الروح:

زورٌ لَعمرُك ما نطـقت وخُدْعةٌ تأبى عليَّ محبَّـــتي تَصْديقها

شاعر الشهوة:

وأطوِّع الخَصْر النحـيل بضمَّةٍ من ساعِـدٍ، ما خلْـته لِيُطيقها

شاعر الروح:

لا تَفْجعنَّ فُـــؤادِ باكٍ مُوجِع بتَصوُّراتٍ زُوِّقـــت تزويقها

شاعر الشهوة:

سأخفُّ بعـــد سُوِّيعةٍ لِلِقائِها أوَ لا ترى كيف اعْترضْتُ طريقها[1]

4.1.2.غير المباشر:

في هذا الأسلوب من الحوار يحقق الشاعر سرعة سردية في نصّه الشعري، إذْ "مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص زُمراً عريضة من الأحداث تتسارع الحكاية [2]"، والحوار غير المباشر حديث منقول، لأن الشاعر ينقل ملفوظ الصوت المُحاور بوسائل فنية، ولا يهم في السياق الدرامي لِمن الصوت المنقول كون الشعراء أنطقوا الريح والمطر والسحاب والبحار والرمال، فحرَّروا الصوت من قائله وغيَّبوا مصدره في أحيانٍ كثيرة تبعًا للموقف الدرامي تارة، و بحثًا عن أُفْقٍ أرحب للكلمة و القول الشعري تارةً أُخرى، يقول السياب في قصيدة(أنشودة المطر):

أصيح بالخليج: (يا خليج،

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!)

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

([1]) م . س . ص: 353.

([2]) جان ريكاردو.قضايا الرواية الحديثة.ترجمة صباح الجهيم.منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.دمشق 1977م. ص :25.

(يا خليج

يا واهب المحار والردى) [1]

كما نقل بدر الحوارات الخارجية بألفاظها أو بمعانيها، بحسب المقام الذي يتطلبه، من ذلك ما يتذكره من تهامس الناس فيما بينهم بشأن أمة يوم ماتت، فيقول:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال

تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثّقال

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ ألف عام

فلم يجدها، ثم حين لجَّ في السؤال

قالوا له:(بعد غدٍ تعود..)

لا بدّ أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود[2]

4.2-الداخلي: (monologue)

وينتشر هذا النوع في قصائد السياب التي تُوصف بأنها ذاتية، خاصة في المرحلة الأخيرة وهو يعاني المرض، وهو حوار أحادي الإرسال تُعبر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلقٍ، واحدٍ، متعددٍ، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة، "وإنَّ عبارة (الحوار الداخلي) مستعارة من ميدان الفن الروائي ، إذ كان الحوار الخارجي يمثل صوتين لشخصين مختلفين يشتركان في مشهدٍ واحد ، فإنه في الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد ، أحدهما صوته الخارجي العام الذي يتوجه به إلى الآخرين، والأخر صوته الخاص الذي لا

---

(1) السياب. م ك . مج1 . ص :477.

(2) م . ن . ص :476.

يسمعه أحد غيره، لكنه يبزغ إلى السطح من آن لآخر[1]"، فتعّبر الشخصية من خلالهِ عن خواطرها وأحاسيسها عن طريق محادثة نفسها، وهذا يعني أنَّ الشاعر في هذا النوع من الحوار يتوجه إلى نفسه بديلاً عن الإنسان الآخر، ويكون الحدث نابعاً من ذات الشاعر ولم يعد من الخارج، فتتشكل القصيدة من الرصيد التراكمي للشاعر بكل ما فيه من الرُّؤى والأفكار والتصورات والتجارب ، وهذا لا يمثل انكفاء أو انغلاقاً شخصياً، بل هو امْتِداد للموقف الراهن في الماضي الفردي والجمعي، فمن خلال هذا النوع من القصائد يمكن أن نستكشف علاقة الشاعر بالمجتمع ونعرف تشخيصه الفكري أو الفلسفي لجُملةٍ من القضايا التي لا تعنيه وحده، إنما تعني الآخرين أيضاً، والمونولوج له دورُ كبير بوصفه وسيلة للكشف عن العالم الداخلي للشخصية واستبطان أفكارها وتصوراتها ونقلها في سياق يُتيح للقارئ الدخول إلى ذهن الشخصية، إذ تُقدم الشخصية بواسطة نفسها وموقفها، ومن خلال المونولوج يَتم إبقاؤنا في الحاضِر، وفي الحاضر المستمر، فنحن نقرأ أفكار الشخصية في اللحظة ذاتها التي تبرز في أثنائها هذه الأفكار في وعي تلك الشخصية، وحِكايةً عنها أو نيابةً وتذكرًا.

4.2.1. المباشر: وفيه تسترسل الشخصية في خواطرها الداخليَّة في الحاضر، فتترك العنان للأفكار والمشاعر وتضارب المواقف، وأحيانا تعود لِتَحْيين اللحظة الغابرة وإعادة تفسيرها أو قراءتها، ذلك أن الشاعر عندما يُراجع تجاربه ومواقفه، يُؤلّب المواجع القديمة فيُعاود عَيْشَ اللحظة، لكن بمُعطيات جديدة، يتجلى ذلك في قصيدة (أحبِّيني) إذ يقول:

وما من عادتي نكران ماضِيَّ الذي كان
ولكن.. كل من أحببت قبلك ما أحبُّوني
ولا عطفوا عليَّ، عشقت سبعًا كنَّ أحيانا
ترف شعورهن عليّ، تحملني إلى الصين
[...]
ظلالاً عن ملامحهن: آهٍ فتلك باعتني بمأفون
لأجل المال، ثم صحا فطلّقها وخلاها
وتلك..لأنها أكبر في العمر أم لأن الحسن أغراها

([1]) د.عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر.ص:294.

[...]

وتلك كأنه في غمّازتيها يفتح السِّحر

عيون الفل واللبلاب، عافتني إلى قصر وسيارة

[...]

وتلك وزوجها عبدا مظاهر

[...]

وتلك، وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا وما فيها

شربت الشعر من أحداقها ونعست في أفياء

[...]

وآخرهنَّ؟؟

آهٍ..زوجتي، قدري. أكان الدّاء

ليقعدني كأني ميِّت سكران لولاها؟

وها أنا ..كل من أحببت قبلك ما أحبوني

وأنت؟ لعلّه الإشفاق!! [1]

أما في قصيدة الحفار، فإنه يلبس قناع رجل نَهمهٌ نفسه للفجور، حياته بين المبغى والقبور، يدفع ثمن الخمر والرذيلة من القبور التي يحفرها، وكان كلما استْيْقظ ضميره، كتم صوته، إذ يقول:

واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟

والطيِّبات: من الرغيف، إلى النساء، إلى البنين

هي مِنّة الموتى عليَّ فكيف أشفِق بالأنام ؟

فلتمطرنَّهم القذائف بالحديد وبالضرام

وبما تشاء من انتقام:

من حميّات أو جذام! [1]

([1])بدر شاكر السياب . م ك . مج*1*. ص :639-642.

(2) م.ن ص:550.

وقريب من ذلك أو شبيهٌ به، ما يكابد المخبر الذي يتجسس على الناس ويشِي بهم، وكان بدوره يعلم دناءته وخساسته، لكنه كان يستمر في إخماد صوت الضمير ويصِرُّ على ما هو عليه، فيقول السياب :

أنا ما تشاء: أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة ، وبائع الدم والضمير
للظالمين. أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب!
شفة البَغِيِّ أعف من قلبي، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يديَّ. كما تشاء... أنا الحقير!
لكن لي من مقلتيّ- إذا تتبعتا خطاك
وتقرّتا قسمات وجهك وارتعاشك - إبرتين
ستنسجان لك الشراك
وحواشي الكفن الملطخ بالدماء ، وجمرتين
تروعان رؤاك إن لم تحرقاك !
نهض الحقير
وسأقتفيه فما يفر ، سأقتفيه إلى السعير .
أنا ما تشاء: أنا اللئيم، أنا البغي ، أنا الحقود[2]

4.2.2.غير المباشر:

يمكن تقريب مفهوم المنولوج غير المباشر، بالقول إنه تأمل أو حوار مع الذات حكايةً، وكان السياب يستخدم في مطولاته التي يتناوب فيها السرد بين الراوي الكلي المنفصل العالم بكل شيء ورواية الشخصيات، هذه الأخيرة قد ينوب عنها أحياناً هذا الراوي العام، ومثل هذا نجده في قوله:

هي- منذ أن عميت – " صبـــاح "
فأي سخريـــة مريره !

([2]) م . س . ص :339.

أين الصباح من الظلام تعيش فيه بلا نهار
وبلا كواكب أو شموع أو كوى وبدون نار ؟ [1]

هذا المقطع من رواية الراوي الكلي العِلم المنفصل، لكنه في نفس الوقت مونولوج داخلي غير مباشر نيابةً عن سليمة المومس التي صارت تُدعى صباح في هذا المقطع، ومن باب السخرية والمفارقة أنها لا تبصر، فكان هذا الحوار الداخلي مُؤَدًى نيابة عنها، ويسترسل الراوي في استقراء دخيلتها ومكنونات نفسها مُسْتَبْدِلاً (وأنا الفقيرة) بقوله(وهي الفقيرة) إلى نهاية المقطع، فيقول بدر :

وهي الفقيرة فقر شحّاذ ؟ أما هي كالنساء ؟
أو ما لها جسد كناضجة الثمار؟ أيعثرون
لو يقطعون الليل بحثًا و النهار- على سواها
في حسنها هي؟ في غضارة ناهديها أو صِباها
و بسعرها هي، أي شيء غير هذا يبتغون؟
أ((زهور)) أجمل أو ((سعاد)) بأيِّ شيءٍ جارتاها
تتفوقان؟
وعضَّت اليد و هي تهمس: بالعيون...!
عمياء أنت و حظك المنكود أعمى يا سليمة
...وتلوب أغنية قديمة
في نفسها و صدى يُوشْوِش: يا سليمة يا سليمة
نامت عيون الناس. آهٍ..فمن لِقلبي كي يُنيمه؟
ويل للرجال الأغبياء و وَيْلَها هي، من عماها!
لِمَ أصبحوا يتجنبون لِقاءها؟[2]

كما سلف ذكره، كل شيء مرتبط بحركة الفعل الدرامي، لأن المعمار الدرامي يستمد فاعليّته ودراميّته من حركة الأحداث والأزمنة، وهي مرتبطة بدورها بالشخوص ومنحنى حركتها المادية والمعنوية، وإن استيعاب هذه الحركيّة " شيء وراء ما تدركه الحواس، شيء يحتاج إلى أكثر من نجرد الإدراك الحسِّي أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على

([1]) م . س . ص:525.
([2]) م . ن . ص:532.

فهم ما يجري وربطه بعضه بِبَعْض حتى تكتمل الصورة في النهاية، وهو ما نقصده بالمحصلة النهائية التي تأتي بعد المراحل المختلفة من التطور، بل إن خط التسلسل الزمني لِلحدُّوثة قد يختلف أحيانا في العمل الفني عن الخط غير المرئي لتطوُّر الحدث [1]"، ومن طرائق الحوار الداخلي غير المباشر، أسلوب التذكر المُتصَرَّف فيه، ومثله في قول السياب:

سأهواك حتى...نداء بعيد

[...]

وظل الصدى في خيالي يُعيد:

" سأهواك حتى سأهوى" نواح

[...]

أصيخي إلى الساعة النائية:

سأهواك حتى...بقايا رنين

تعدين دقَاتها العاتية،

تعُدِّن حتى الغدا،

"سأهواك" ما أكذب العاشقين[2]

5-الشخصية الدرامية:

الشخصية كلمة مشتقة من (شخص)، والشخص:" سواء الإنسان وغيره [3]"والشخصيات هم "الخامة التي يستعملها الكاتب [4]"ومفردها شخصية، وتعني أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة، وهي ترتبط بالحدث ارتباطا وثيقا، إذ تعد مصدرا أساسيا للحدث، لأنها تنتج أفعالا، تترابط فيما بينها بعلاقات سببية أو زمنية، كما ترتبط الشخصية أيضا بالمكان، لأن "المكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن

([1]) د. عبد العزيز حمودة . البناء الدرامي . ص:44.

([2])السياب. م ك . مج1 . ص :89.

([3])ابن منظور.لسان العرب. دار صار. بيروت لبنان ط1. 2000م .المجلد الثامن .[شخص] ص:36.

([4]) حسين رامز محمد رضا . الدراما بين النظرية و التطبيق. ص: 471.

جانب أخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها [1]"، وهناك تعريفان للشخصية، منها ظاهري: مستمد من المعنى الأصلي للفظ اللاتيني (Person)، وجوهري: يقوم على أساس النظرة إلى جوهر الفرد وطبيعته الداخلية، هذا ويمك النظر إلى كينونة الشخصية من خلال الجمل التي تَصِفها أو المقاطع التي وضعها المؤلف على لسانها، والشخصية "الدرامية التي تقدم نفسها إلى الجمهور دون وسيط، هي –في العادة - أكثر وضوحاً وحدّة من الشخصيات التي نلتقي بها في الواقع، وهي شخصية غالباً ما يهيمن عليها ويتحكم في سلوكها هاجس طاغ معين، أو عاطفة جارفة أو طبع مستبد [2]"، ومن خلال هذه الشخصية يتحدَّد الحدث، كما تتحدَّد من خلاله بدورها، وهي المركز الرئيس بين المناظر والحركة الدرامية والموقف من جهة، وفحوى الحادثة والهدف من جهة أخرى، وعندما يقدمها الشاعر للمتلقي فإنه يصورها ، إما تصويرا مباشرًا أو غير مباشرٍ، وإن أبسط شيء للتشخيص هي التسمية التي لا تخلو من دلالة، فالسياب في مطولة (المومس العمياء) أعطى للشخصية البطلة اسم (سليمة) وهي ضحية ظُلْمٍ متراكم، ثم لمّا صارت كفيفة، أصبح اسمُها (صباح)، وعندما تُنجب بِنْتًا سوف تُسميها (رجاء) في واقع مظلم الآفاق لا أمل فيه ولا رجاء، وطرق " التشخيص (رسم الشخصيات) متعددة. فالكتاب القُدامى أمثال scott يقدمون لشخصياتهم الرئيسة بفقرة تصف بالتفصيل مظهر الشخصية الجسمي، ثم يعقبونها بفقرة تصف الطبيعة الأخلاقية والنفسية، لكن هذا التشخيص المُسْهِب قد يُخْتَصر ليصبح مجرد بطاقة تعريف، أو قد يتحول التعريف إلى آداة تمثيل بالإيماء أو التمثيل الصامت : ترديد لازمة، أو لفْتَة، أو قول[3]" ، والبطل الدرامي لا يسترسل في ما يسترسل فيه الناس من أحاديث فهو مقتصد في الكلام عادة، لا يقول إلا ما يشف عن مقاصده وأحاسيسه، وقد وظف السياب شخصياته بكيفيَّاتٍ عديدة أهمها ثلاثٌ:

([1]) د. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1984م. ص: 84.

([2]) دكتور رشيد ياسين. دعوة إلى وعي الذات /فصول في نظرية الدراما/ /منشورات اتحاد العرب 2000م. ص :140.

([3]) ريني ويليلك/أوستين وارين. نظرية الأدب. ترجمة. د: عادل سلامة. دار المريخ للنشر. الرياض. 1992م. ص: 304.

خلق تصوير ذهني واضح عن الشخصية(حفار القبور)
اختيار خاصية رئيسة لها، أو خاصيتين أو ثلاث (المومس العمياء)
الالتفات بين خواص عديدة(المُخبر)

أنواع التشخيص:

5.1- شخصيات القناع:

القناع هو"الاسم الذي يتحدث الشاعر من خلاله عن نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها [1]"، والقناع فن من فنون القول المأخوذة من المسرح في مطلع القرن العشرين، وهو يُستخدم ليؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبيا عن الوظيفة التي كان يؤديها في مجال المسرح. وهذا يعني أن استعمال القناع في القصيدة العربية يمثل مرحلة متطورة في الشعر العربي، وهو أسلوب جديد في التعبير الشعري يَعْمَد فيه الشاعر إلى اختيَّار شخصية تاريخية أو أسطورية يختفي خلفها أو يتقنَّعُ ، وهو بذلك إنما "يعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها[2]"، كما تتوقف الوظيفة التي يؤديها القناع على العلاقة بينه وبين مرتديه أو موضوعه أو الهدف من موضوعه، ذلك أن الشاعر في قصيدة القناع يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، وإن استعمال الشاعر للقناع ينبع من إدراكه للتناقضات الخفية في المجتمع ورغبته في الكشف عن هذه التناقضات وفضحها عن طريق خلق كيان شعري يتم فيه تفعيل أو تحرير أو تحريك هذه التناقضات، وهو في ذلك يلجأ إلى عملية إسقاط هربا من قهر السلطة، أو العادات والأعراف والتقاليد، أي: التحرر من أية مسؤولية، وتُعد قصيدة (المسيح بعد الصلب) مثالا حياً لقصيدة القناع، إذ يقول فيها:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل،
والخُطى وهي تَنْأى.إذن فالجراح
والصليب الذي سمَّروني عليه طِوال الأصيل

([1]) عبد الوهاب البياتي . تجربتي الشعرية. دار العودة بيروت1971م. ص:39.
([2])إحسان عباس. اتجاهات الشعر العربي المعاصر .سلسلة عالم المعرفة رقم (02). ص :121.

لم تُمِتْني.وأنْصَبُّ:كان العويل
يعبر السهل بيني و بين المدينة
مثل حبلٍ يشدُّ المدينة
وهي تهوى إلى القاع.كان النُّواح
مثل خيطٍ من النور بين الصباح
والدُّجى، في سماء الشتاء الحزينة[1]

تمتلك هذه القصيدة بعدا تواصليا عميقا بين الذات الشاعرة والشخصية المُخْتِيرَةِ قِناعًا، إذ استلهم الشاعر من شخصيَّة المسيح حالة شعرية نقلها من حالتها الماضية وحاضنتها التاريخي ة والنفسية وصبها في محتواه النفسي والاجتماعي بقدر عال من التضافر والفاعلية، وكان المغزى المُشترك هو البحث عن الخلاص من الأوضاع السياسية والاجتماعية المزرية، وإن يكن لابد من التضحية، فليكن إذن جسده ودمه وروحه لجيكور وأطفال جيكور، ثم يقول:

هكذا عُدت، فاصْفرّ َلما رآني يهوذا...
فقد كنت سِرّه
كأن ظِلاً، قد اسْودَّ، منّي، وتِمْثال فكْره
جُمِّدَت فيه واسْتُلَّتِ الروح منها،
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه...
(عيناه صخرة
راح فيها يُواري عن الناس قبره)
خاف من دفنه، من مُحالٍ عليه، مخبَّر عنها
((أنتَ! أم ذاك ظلّي قد اِبْيّضَّ و ارْفضَّ نورَا؟
أنت من عالم الموت تسْعَى! هو لَموت مرَّة
هكذا قال آباؤنا، هكذا علَّمونا فهل كان زورَا؟[2]))

برز هنا الصوت المضمر للشخصية المتمثل بصوت الذات الشاعرة لغرض إضاءة السرد، إذ يتوصل الشاعر بضمير المُخَاطِب (التاء) الذي أتاح له فرصة التعرف على التجربة من الداخل، جاذِبًا القناعَ إليه من خلال

([1]) السياب. م ك . مج1. ص:457.
([2]) م . س . ص:459.

استلهام صوت المسيح وتجربته لأجل إعادة صياغة اللحظة الراهنة من خلالها، في رحلة خيالية يذهب معها بال المُتلقي إلى أقاصي حدود التجربة، ومن ثمة يجد نفسه يفسر اللحظة الراهنة ويفهم الموقف برُمَّته في هذا المشهد الذي يقول فيه السياب:

أعْيُنُ البُنْدُقِيّات يأكلْن دربي،
شُرَّعٌ تَحْلُم النار فيها بصُلْبي،
إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي
من ضِيَّاء السموات، من ذكرياتٍ وحُبِّ
تحمل العِبْءَ عنِّي فيَنْدَى صليبي، فما أصْغره
ذلك الموت، موتي، و ما أكبره! [1]

وهكذا يصل المتلقي بعد تجميع المشاهد إلى تبديد الغموض الذي كان يكْتَنِف الصورة في البداية، فيدرك أنه كلما ابتعد اتَّضحت له الرؤية أكثر فأكثر، وأن الحياة الكريمة لا بد لها من تضحيات، وأن ما سبقت التضحية به لن يذهب سُدًى.

5.2- شخصيات الرمز:

الرمز هو الإيحاء أو الإشارة، ويعني التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية، وهو طاقة " تعبيرية ذات دلالة واسعة محركة لمعاني القصيدة، وتعكس قدرة خيال الشاعر على الابتكار والتوظيف [2]"، والشاعر أثناء توظيفه للرمز لابد له من كشف العلاقة بين محتوى ذاك الرمز المُنتقى ومضمون نصه الشعري وظروف عصره و بيئته، ولا بد أن يعتمد على المخيلة الشعرية القادرة على ربط ذلك الرمز الموظف مع المضمون الذي أراد أن يحمله النص، لأن الشاعر المُتَقَنِّع بالرمز" لا يمكنه أن يعبر عن تجربته من خلاله بِشاعريَّة مُتميِّزة، إلا إذا امْتلك طاقة فنية تمكّنه من إيجاد بنية مُتفاعلة العناصر، ذات وحدة عضوية متماسكة. وتكن رؤيا الشاعر بمثابة حصيلة

([1]) م . ن . ص:462.
([2]) دريد يحي الخواجة . الغموض في القصيدة العربية الحديثة. دار الفكر حِمْص.ط1. عام 1990م.ص:98.

للعناصر الدرامية الجدلية المتفاعلة في السياق الذي ضم تلك العناصر [1]".
ولقد وجد السياب في التوظيف الرمزي ما يحقق له الطابع الدرامي، خاصة بعدما اتَّخذ الواقع شكلا يستعصي القبض عليه أو التعبير عنه باللغة العادية من جهة، ولأنه كان يخوض غمار البحث عن أشكال تعبيرية جديدة في تجربة كان هو باعثها من جهة أُخرى؛ فكان لِزامًا عليه الدفع بهذه التجربة إلى أقصى ما يُمكنه، كيف لا وهو الذي كان همه كسر تلكم العلاقة الرَّتيبة بين الفنان ومجتمعه اللاَّشِعْري، هذا وتنوعت الشخصيات الرمزية عنده وتعددت، فكان منها التراثي والديني والشعبي والأدبي والتاريخي وغيرها:

5.2.1- رمز تراثي:

لجأ شعراء العصر الحديث إلى استدعاء الشخصيات التراثية لتوظيفها في عملية الخلق الشعري، إذ شكل ذلك ظاهرة مهمة أسهمت في تطوير بنية النص الشعري للاقتراب من الطابع الدرامي، لأن الشخصيات المستمدة من التراث ذات أبعادٍ ودلالاتٍ كثيرة وغنية، لِذا فإن " لجوء الشاعر المعاصر إلى هذه الشخصيات جاء من خلال النظر إليها عن بعد مناسب وتمثله لها صورا وأشكالا وقوالب، بل جوهرا وروحا ومواقف بحيث أدرك فيها أبعادها المعنوية [2]"، فالشاعر أثنا ء استخدامه لتلك الرموز إنَّما يستهدف التعبير بمضامينها، واستخدام هذه المضامين وسائط للعبور إلى فكر المتلقي ووِجدانهِ، وتمكينه من استيعاب المشهد الدرامي الذي يقود إلى الموقف المُحدَّد سَلَفًا، ومن الرموز التراثية التي استحضر السياب نجد:

5.2.1.1- شعبي:

عاش السياب في المنفى بالكويت، فلم يستطع الصبر على فراق العراق، وهاج به الشوق إلى جيكور ملاذ الطفولة وانفتحت كُوّة الذكريات، فيذكر كيف كان إذا حل الغروب يتحلَّقُ رفقة الصِّبية مُلْتَصِقًا بِرُكبة جدَّته وهي تروي لهم حكاية عروة بن حزام وقصة حبه الأسطوري لعفراء، فيقول في قصيدة (غريب على الخليج):

([1]) د. يوسف حلاوي. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر .دار الآداب ط1. عام 1994م. ص:9.

([2]) عز الين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر. ص: 28.

وهي المقْلِيّة العجوز وما توشْوشُ عن ((حزام))
وكيف شقَّ القبْرَ عنه أمام ((عفراء)) الجميلة
فاحْتازها..إلا جديلة
زهراء أنت..أتذكرين
تنورنا الوهاج ترجمه أكف المُصْطلين[1]

لقد استيقظت في نفس السياب كل أقاصيص الطفولة في ديوان جده، أين كان يلتقي صبية بويب وشيوخها، لِيستمعون إلى الرّاوي وهو يحدثهم، عن قصص الجن وعن بطولات عنترة العبسي، وأسفار سندباد ومآثر يوم وقعة (ذي قار) ومغامرات أبي زيد الهلالي، التي أتى على أحداثها في (إرم ذات العماد)، فقال:

تنضحُ(يا وقع حوافرٍ على الدُّروب
في عالم النعاس؛ ذاك عنتر يجوب
دجى الصَّحارى. إن حيَّ عبلة المَزار)[2]

5.2.1.2 فلكلوري:

بدوره تسلل الرمز الفلكلوري إلى شعر السياب نتيجة ارتباطه بماضيه الطفولي، لأنه كان كثيرًا ما يهرع إلى ذكريات الطفولة، فكم جهر بحنينه إليها، وكم من اللوحات ترددت في قصائده، من أغاني و أهازيج شعبية، كما في (شناشيل ابنة الجلبي) في قوله:

يا مطرًا يا حلبي
عبِّر بنات الجلبي
يا مطرًا يا شاشا
عبِّر بنات الباشا[3]

كما كان يُضمّن بعض المقاطع لأغاني شعبية كانت مشهورة في زمانه، على غرار قصيدة (مرثية جيكور) في قوله:

خورس
شيخ اسم الله..ترللا
وقد شاب ترلّ ترا..وما هلاّ

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 319.
([2]) م . س . ص: 604.
([3]) م. ن . ص: 599.

ترلل..العيد ترللا
ترللا.عرَّس((حمَّادي))،
زغردن ترلّ ترلّلاً[1]

ولم يكتفِ بأصوات الأغاني الشعبية، بل ها نحن نراه يسْتغِلُّ صوت بائع خردة الحديد والرصاص، إنه صوت اليهودي (خضُّوري) الذي مرّ ذكره في الفصل الأول، حيث يقول في قصيدة (الأسلحة والأطفال):

له الويل..ماذا يريد؟
((حديد عتيق
رصا..ص
حديد!))
لك الويل من تاجرٍ أشْأمِ
ومن خائضٍ في مسيل الدم
ومن جاهِلٍ أن ما يشتريه
ـ لدى الطوى والرَّدى عن بنيه!
((حديد عتيق
رصا..ص
حديد...)) [2]

5.2.3- رمز ديني:

أما الرمز الديني، فيكاد يكون المهيمن على الأعمال الشعرية عند السياب، خاصة في الفترة الأخيرة، أو ما يُعْرف بالمرحلة الذاتية الثانية حين اكتسح المرض جسده، يومها عاش حياة التَّرْحال بين الكويت ولندن، ربما تحدث المعجزة وتعود للجسد قوته، فكان يُقاوم المرض تارة بالصبر وتارة أُخرى يَعْتريه اليأس والقنوط، وأفضل ما يُتَخيَّرُ من الرموز الدينية التي عبر بها، أسفار أيوب العشرة، إذْ يقول في السفر الأول:

لك الحمد مهما اسْتطال البلاء
ومهما اسْتبدَّ الألم،
لك الحمد أنَّ الرزايا عطاء

([1]) م. س . ص: 406.
([2]) م. ن. ص: 570.

وأنَّ المُصيباتُ بعض الكرم
ألم تُعْطني أنت هذا الظلام
وأعطيتني أنت هذا السَّحر؟
فهل تشكر الأرض قطْر المطر
وتغْضَبُ إن لم يَجُدْها الغمام؟
شهور طِوال وهذي الجراح
تُمزِّق جَنْبَيَّ مثْلُ المُدى
ولكن أيوب إن صاح صاح
((لك الحمد، إن الرزايا ندى،
وإنَّ الجراح هدايا الحبيب
أضُمُّ إلى الصدر باقاتِها،
هداياك في خافقي لا تغيب،
هداياك مقبولة. هاتِها!)) [1]

في النص مد وجزر بين اليأس والرجاء، فكان كلما اشْتدَّ عليه المرض بسياطه، ازداد تقرَّبه إلى الله، وتلمَّس دروب السكينة والطمأنينة من إيمانه أن الله قريب يجيب دعوة الداعي إذا دعاه؛ بل أوصل العلاقة إلى مستواها المثالي بين الإنسان والإله، فشعر بعبوديته، وما الابتهالات التي كانت تَعْبُر بواسطة النسيج اللغوي، إلا مرآة للمدلول النفسي الذي انْبَنَى عليه الخطاب الصاعد من ذات سفلى سقيمة طامعة في رحمة ربها، وهي ذات السياب إلى ذات عليا مرجوة هي ذات الله العليا، وبين هذا وذاك، تشكلت نواة القصيدة جاعلة من التضرع والابتهال، أُفقا شعريا، حلزونيً الشكل متجها نحو الأعلى؛ لكن حتى وإن أظهر الصبر على البلاء ونظر إلية على أنه نعمة من الله وشكر، لا يخفى تشبيهه للبلاء الذي يراه نِعَمًا بالظلام، خاصة أنه كان يعلم ألاَّ مخرج لحالته إلا المُعجزة، فمن أين الرِّضي بقضاء الله والشاعر السياب.

5.2.4- رمز تاريخي:

([1]) م. س. ص :249.

أما الرمز التاريخي، فيتَّصف بتعدد الأنساق الثقافية والصور والمواقف الدرامية والقيم الفكرية والثقافية والحضارية، فمن التاريخ الإسلامي نجده يعبر بالحلاج في قصيدة (مرثية الآلهة) في قوله:

ويا عهد كنَّا كابن حلاَّج:واحدا مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع[1]

كما استعمل رمز مريم العذراء، ومدينة بيت لحم مهد المسيح عليه السلام في نصه (مرثية جيكور) قائلاً:

يا صليب المسيح ألْقاك ظِلاً فوق ((جيكور)) طائر من حديد
يا لَظِلٍّ كظلمة القبر في اللون وكالقـبر في ابْتِلاع الخدود
والْتِهام العيون من كل عذراء كعذراء((بيت لحـم)) الولود[2]

وفي نفس القصيدة، خرج السياب إلى التاريخ الإنساني مستعيرًا رمز الشاعر اليوناني الأعمى (هومير) في قوله:

ذلك الكائن الخرافيُّ في جيــكور، ((هومير)) شعبه المكدود
جالِس القرفصاء في شمس آذار وعيــناه في بـلاط ((الرشيد))،
يمضغ التبغ والتـواريخ والأحلام، بالشَّدْق والخيــال الوئيد
ما تزال ((البسوس)) محمومة الخيل لديه، و ما خبا من ((يزيد))
نـار عَيْنَيْن ألْقتاها على ((الشَّمْر)) ظِـلالاً مذبحات الوريد! [3]

ومن هومير ولج إلى التاريخ العراقي والعربي، فذكر هارون الرشيد، ثم رجع إلى حروب البسوس، ومقتل الحسين بن علي رضي الله عنه على يد شمْر بن ذي الجوشن في خلافة يزيد بن معاوية بن أبي سفيان؛ فكم هي كثيرة الرموز التاريخية التي كان يهدف من ورائها إلى فضح واقِعٍ راهن بآخر غابر، على شاكلة تضامنه مع ضحايا مأساة هيروشيما في قصيدة (من رؤيا فوكاي) في المقطع الأول منها المُعنْوَن (هياي ..كونغاي، كونغاي)، حيث لا فرق بين عمل الأمريكان وعمل المغول، فقال:

إلا صُراخ ((البابيون)):((زادك الثرى،
فازحف على الأربع...فالحضيض والعلاء
سيان والحياة كالفناء!))

([1]) م. س. ص: 354
([2]) م. ن. ص: 403.
([3]) م. ن. ص : 407.

سيان ((جينكيز))، و((كونغاي)) [1]

5.2.5- رمز أدبي:

وكما صرّف القول بالرُّموز الدينية والتاريخية والتراثية، عبّر كذلك بالرُّموز الأدبية الأجنبية منها والعربية، فكان يُصرِّح بالرّمز تارة مثل ما فعل مع (شكسبير) في(الأسلحة والأطفال) قائلاً:

سلام على العالم الأرحب
على مشرقٍ منع أو مغربِ
سلام لآفون رَوَّى عروق

شكسبير والزهر والدَّالِية[2]

ويُلمِّح تارة أُخرى من خلال الموروث الأدبي للرّمز المُراد التعبير به أو بإرْثِه، فكان أن أوجد لنفسه بدائل تعبيرية تمنح حريةً أكبر وحركةً أعمّ وأسرع لتجسيد الموقف الذي يستهدفه، ومثل هذا الصنيع أتاه مع طرفة بن العبد في مطلع (مرثية الآلهة) قائلاً:

((بلينا وما تبلى النجوم الطوالع)) ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع[3]

كانت الدواعي السياب في ذلك كله أنه أدرك عجز اللغة العادية عن التعامل مع الواقع تعاملا مباشرًا، كونه كان يرى أن هذا الواقع لا شِعري ، فكان الرمز حلاً للمُشكلتين: القبض على لغة الخطاب المُتناسب مع الموقف الفكري أو الدرامي، وإذكاء فاعلية الشعرية التي عجز الواقع عن توفيرها.

5.3- شخصيات عامة:

وهي تلك الشخصيات التي استمدها الشاعر من واقع الحياة ومن النماذج الإنسانية، فيخبرنا عن سيرتها عبر عمل درامي يتحقق فيه الإحساس بواقع حال تلك الشخصية، ووجد الشاعر في بعض الشخصيات الإنسانية نماذج مناسبة للتعبير عن تجاربه الشعرية، على غرار المومس العمياء وحفار القبور والمخبر وغيرها من الشخصيات التي كانت كل واحدة منها تعالج موضوع ما، أو عِدَّة مواضيع معًا؛ فأما في قصة المومس

([1]) م. س . ص :358.
([2]) م. ن. ص: 588.
([3]) م. س. ص: 349.

فإن السياب رفع مِرآة كبيرة صوّر من خلالها جملة من المواضيع، منها الفقر والإقطاع والظلم الاجتماعي والصراع الطبقي المتحالِف مع المستعمر البريطاني، ناهيك عن الانحلال الاجتماعي كالبغاء والخمر وغيرها من الموبقات التي وصل إليها المجتمع في ظل الاستعمار، وأما في قصيدة حفار القبور فكان الموضوع تصوير النفس الإنسانية من الداخل ومدى وعيها بذاتها، وهكذا كانت كل شخصية تخدم موقفًا معيَّنا في ظل الظروف الاجتماعية الصعبة التي سادت فترتي الخمسينات والستينات من القرن الماضي.

الفصل الثالث

1. المبحث الأول:

1.1-اللغة

لقد سبقت الإشارة إلى شعور رُواد الشعر العربي الحديث بحاجتهم الماسة للبحث عن لغة جديدة، خاصة وأن الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية في فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي أوجدت جوًا لا يساعد على الشعر والإبداع مهما كانت أشكاله، بل لم يتورع بعض الأدباء عن الإشارة إلى اهْتراءِ اللغة، وأن الكثير من الألفاظ لم تعد تساير روح العصر، فأصبح النظر في شأنها أمرًا مُلحا، ومن هنا أوجدت مسيرة التجديد على مستوى اللغة لنفسها عدة مسببات، فهذا السياب يرى أنه" من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث: الاهتمام باللفظ. وليس معنى هذا أن الشعراء القُدامى، لم يكونوا يحسنون استعمال

الألفاظ. ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثا هائلا من الألفاظ، التي رثّت من كثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، ما كلف بأن يعيد إليها اعتبارها، أن يخلع عليها جدة، وينفخ فيها من روح الشباب. ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة. ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها[1]. لذا كانت الرحلة التي خاضها رواد الشعر العربي الحديث شاقة وممتعة في الوقت نفسه؛ فأما شاقة فلأن الصعوبة تكمن في كيفية التعبير عن هذا الواقع تعبيرا شعريا بلغة منهكة مستهلكة. لذلك بات لزاما البحث عن لغة شعرية أو الشعرية اللغوية ثم المرور إلى القصيدة، وأما المتعة فكانت في خوض غمار التجربة دون معرفة ما ستؤول إليه الأمور في ظل المعارضة الشرسة لهذا التوجه الجديد المغاير لما ألفته العرب في فنون القول، لكن السياب ومن معه من حملة لواء التجديد أدركوا بسرعة كبيرة أنهم بصدد اقتحام تجربة جديدة على الشعر العربي، وأنه لا مناص لهذه التجربة الجديدة من لغة جديدة، لكن ما السبيل إلى ذلك واللغة هي اللغة منذ القدم، و"الألفاظ ليست منعدمة القيمة وجامدة في ذاتها، ولا هي غير صالحة من حيث هي. واستعمال ألفاظ أخرى غير مستعملة لا يعطي للقصيدة شعريَّتَها. إن طريقة الاستعمال هي التي تحدد قيمة المفردة ومدى مناسبتها أو عدم صلاحيتها وليس للكلمة قيمة شعرية في ذاتها. بل إن الكلمة ليست قديمة أو حديثة بذاتها ولكن من خلال السياق [2]". فالسياق إذا هو الذي يكسب اللفظة شعريَّتَها أو نثريَّتَهَا، إذ لا وجود لقاموس جاهز يغرف منه الشاعر المجدد، فيصير شاعر مجدد كل من اهتدى إليه، وقد اكتشف السياب الأمر منذ البداية فأدرك ببصيرته أن الطريق إلى التجديد هو البحث عن لغة ممتدة في التراث القديم وفي نفس اللحظة تستوعب روح العصر وحركته، لا هي مقطوعة عن الماضي ولا هي غريبة عن الحاضر، وبذلك يؤول معنى التجديد إلى الاهتداء إلى هذا السياق المشترك بين جيلين مختلفين وزمنين متباعدين، ورغم التحاق بدر بقسم الانجليزية يبقى من أكثر الشعراء الرواد تعاملا مع التراث، فهو من القلائل إن لم يكن أوحدهم ممن وجدوا المعبر بين الموروث الديني والموروث الأدبي ولغة التخاطب اليومي، وفوق ذلك كله حمل اللفظة على الاستجابة لمتطلبات القصيدة التي يريد، كما أوجد فيها قدرة أدائية بتحريرها من السياق القديم، ولم

([1])نقلا عن/ يوسف الصائغ. الشعر الحر في العراق. ص: 212.

([2]) د. فاتح علاق . مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. ص: 112.

يكتف السياب بوضع اللفظة في سياق جديد وحسب، إنما أكسبها مرونة اقتناص المعنى والفكرة والحالة الوجدانية أينما كانت، فكان له أن فتح لنفسه آفاقا جديدة. فوظف الدارجة وألفاظ الطقوس الشعبية تماما مثلما ما وظف لغة القرآن، ولغة الشعر القديم على مستويي التركيب والدلالة في مرحلة أولى، ثم حرر المدلولات من دوالها النمطية وذهب بالتراكيب كل مذهب في مرحلة ثانية، ووسيلته في ذلك نظرته المتفردة للكلمة، لأن " الكلمة عند السياب في علاقتها وأحداثها، في كل حجم الظروف وتطوراتها...في كل وجودها، هي أساس اللغة ووظيفتها الشعرية. لقد كان السياب حاذقا بشكل غير طبيعي في انتقاء الكلمة والتعبير المختصر.. وفي كل مرة، يضيف إلى المادة والمكان الذي استطاع الشاعر أن يتحسسهما أمام نفسه.. والتي جذب إليها رغباته ومجموعة النعوت والمقارنات التي تغوص لاكتشاف أدق حقائق الأشياء[1]"، ومن اللفظة والتركيب والدلالة سوف ينظر هذا المبحث إلى اللغة عند السياب في سياقها الدرامي، بداية من توظيف القرآن ثم الشعر القديم وصولا إلى اللمسة الذاتية الإبداعية، بالنسبة لكل عنصر من العناصر الثلاثة المذكورة كل على حِدَى:

1.1-المستوى اللفظي:

1.1.1- توظيف القرآن:

جاءت لغة السياب غنية بالألفاظ القرآنية، ومن بين استعمالاته للألفاظ القرآنية ما نجده في قصيدة (شهيد الحرية)، في قوله:

فتًى يعرف الأعداء فتكة سيفه قد فتحت فتحًا مبينًا مضاربه[2]"

لقد استخدم بدر لفظتي (الفتح والمبين) تماما كما وردتا في القرآن الكريم، في الآية الأولى من سورة الفتح في قوله عز وجل: [إنّا فَتَحْنا لكَ فَتْحًا مُبينا] والتي يرى ابن كثير أنها نزلت بعد صلح الحُديبيّة، وهكذا يكون السياق فيها سياق صراعٍ بين المشركين والرسول صلى الله عليه وسلم، فما كان من السياب إلا أن استثمر الصراع الديني الأول لصالح الصراع الثاني بين العراقيين والانجليز

([1]) د. فاخر صالح ميا . النظم الإبداعي عند الشاعر: بدر شاكر السياب. تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث . دار الينابيع. دمشق الطبعة 1. 1999م. ص: 22.

([2]) السياب . م ك . مج2. ص :109.

ليعطيه بُعْدًا دينيًّا، بعدما أمّنت له جملة " الفتح المبين " معبرا بين الزمنين، أما في قصيدة (قافلة الضياع) فيقول:

والجوع لعنة آدم الأولى وإرْثُ الهالكين
ساواه والحيوانَ ثُمَّ رماه أسفل سافلين[1]

وقوله (أسفل سافلين) هو ما تنتهي به الآية الخامسة من سورة (التين) في قوله عز وجل: [ثم رددناه أسفل سافلين]، ويبدو أن الدافع الأساسي لاستخدام هذين الكلمتين، كان بإلْحَاحٍ من التَّنْغيم الداخلي الذي فرضته لفظة (الهالكين) على بدر، وصِنْوُ هذا الصَّنيع يتكرر عند الشاعر في غير ما مَوْطنٍ، إذْ مِنْهُ ما جاء في قصيدة (الذِّكْرى)، حيث يُلِحُّ (صوت) لفظة "الرُّعاة" التي ينتهي بها عجُز البيت الثاني في قوله:

يا مرج هل تذكرنـي راعيا أعبد فيك الله و الراعيـات
والبحر ما كان سوى جدول يُنير في الليل سبيل الرعــاة
فما دهاه الـيوم حتى غدا ملحا أجاجا بعد عذب فرات[2]

على (صوت) لفظة " فُرات " التي أبت أن تنفصل عن سياقها في نسق التّضاد بين " عذب فرات" و"ملح أجاج " التي وردت في الآية الثالثة والخمسين من سورة الفرقان في قوله عز وجل:[وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخاً وَحِجْراً مَّحْجُوراً]، والآية الثانية عشر من سورة فاطر في قوله عز وجل:[مَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَمِن كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْماً طَرِيّاً وَتَسْتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ]. في السورتين ذُكرت العذوبة والملوحة الشَّدِيدَتَيْن للدلالة على قدرة الله التي تمنع امْتِزاج طَعْم ماءين متجاورين: واحدٌ عذب والأخر مِلْح، لكن السياب استعاد حياته القديمة في الريف فعاش عذوبة الذكريات الماضية لأن حاضره لا يُطاق والريف غيرُ الرِّيفِ بدون (هالة)، لِذَى أوجد ترجمةً للموقف، في تصوير الذكريات بالعذب الفرات والحاضر بالمِلْح الأُجاج، ثم احتفظ باللفظتين ومَدْلولَيْهما الاعتِباطِيَّيْن وعدّل في عمل الصورة مُخْضِعًا إياها لسياق نصه، لأن " الباث للرسالة اللسانية لا شك يستجيب – وهو

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 369.

([2]) السياب . م ك . مج2. ص:136.

يتصرف في طاقات اللغة وسعَّة مَعَاولها – لِمُنبِّهات تشدُّه برباطٍ عُضْويٍّ إلى إرْضاء مُقْتضياتِها بالشحن والإبلاغ، ثم إنَّه يُحِّملُ رسالته اللسانية دلالات بالتصريح أو بالتضمين، رابطًا بذلك مُحتويات الخطاب ببَصماتِه التأثيريَّة في من يتَلقَّاهُ [1]". أما في قصيدة (النبوءة الزائفة)، فيأخذ من سورة (ص) في قوله عز وجل، الآية الرابعة عشر: [إن كُلٌّ إلا كَذَّبَ الرُّسُلَ فحَقَّ عِقاب]، فيقول:

وَوَسْوَسْنَ غيْمًا على الريح مُلْقى
تجمَّع من كل صَوْب، ورعْدًا وبَرْقا
وحقَّ العِقاب[2]

لقد أنتج بدر خطابه الشعري بكل مكونات الموروث الديني التي تملكها خلال مراحل متنوعة، ثم جاء دور المُخيلة الخلاَّقة لِتوظيف هذا الموروث من أجل إنتاج خطاب جديد بغض النظر عن مكوناته المستخدمة سلفا في أزمنة وأمكنة مختلفة، ولا مناص لفهم الخطاب من "الاشتغال على ثُنائية الحضور والغياب، من خلال فهمٍ جدليٍّ عميقٍ للعلاقة بين هذين المُسْتويَيْن في جسد الخطاب؛ الحضور حسب التفكيك ظاهرة مرئية، والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، المحيط المضطرب المتَّسِع الذي لا قاع له ولا شواطئ، وهو المدلو ل الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر [3]"، لقد كانت الألفاظ القرآنية تتخذ مسارات خاصة داخل نفس السياب، تمليها الظروف والمواقف الآنية المرتبطة بلحظة الكتابة لاعْتِبارات الإيقاع والوزن والصورة وربما أمور أُخرى، ومن ارتباط اللفظ القرآني بالحالة النفسية لِبَدْر، ما جاء في (شناشيل ابنة الجلبي) في قوله:

وتحت النَّخْل حيث تظل تُمْطِر كلَّ ما سعفة
تراقصتِ الفقائع و هي تُفجر- إنَّه الرُّطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء (تاج و ليدك الأنوار لا الذهب،...[4]

([1]) د . عبد السلام المسدي . الأسلوب والأسلوبية . الدار العربية للكتاب.ط3، 1982م. ص: 77.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص:158.

([3]) عبد الله ابراهيم .عواد علي.سعيد الغانمي. معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. المركز الثقافي العربي . ط1. عام 1990م.ص: 116.

([4]) السياب. م ك . مج1.ص: 598.

كتب الشاعر هذه القصيدة في لندن بتاريخ 1963.02.24م، لما كان طريح الفراش، وكلمات (الرطب، تُساقِط، جذع النخلة) تحيل على الآية الثانية والخمسين من سورة مريم، إذ يقول الله تعالى:[وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً]، لقد أوْحَت للسياب نفسه باستحضار قصة مريم من خلال المطر المتساقط من سعف النخيل، فتذكر المعجزة التي حصلت لها بفضل الله غز وجل، وكيف أيْنَعَ لها التمر في غير مَوْسِمِه، ومن هنا انْفتحت له أبواب الأمل في الشفاء ولو بمُعجزة، وبالتالي كان توظيف ألفاظٍ قرآنية مرتبطة بالصراع الداخلي جراء المرض والتقلب بين اليأس والرجاء وعدم الثبات على حالٍ واحدة وهو طريح السرير في ديار الغربة، يستَحْضِر شريط حياته كلها من بويب فجيكور وصولا إلى لندن" لهذا جاءت قصائده إيقاعاتٍ ناضِحةٍ بالكآبة تَنْزَى حروف كلماتها وجع يتأكَله صدأ العذاب، ولم يستطع تماهيه بالمسيح وتموز انتشاله من جحيمه الداخلي، فعجز عن السيطرة على مصيره القاتم، قارع الظلم وتحمَّل إذلال السجن ومرارة النفي واليُتْم والفشل والنَّبْذ والغربة والمرض، وأخيرًا تحطمت السفينة على الصخور، فلم تصل إلى شاطئ الأمان، لقد قضى (السندباد) بعد تِجْواله الطويل، وسقط (جلجامش) عند أسوار مدينة (أور) [1]"، هذا وتجدر الإشارة إلى سعينا في هذا المبحث للكشف عن السِّمة الدرامية من خلال اللغة وما تحمله من مدلولاتٍ يتجلى من خلالها صراع الإرادات أو تنازع الرغبات لدى السياب، وليس البحث عن المصادر القرآنية في لغته، لذا اتَّخذ هذا المبحث طابع الانتقائية في دراسته للُغة الدرامية على مستوياتها الثلاثة المذكورة آنِفًا، لأن السياب كان مولعًا بلغة القرآن لِدقَتِها وشُحنتها وحِسِّها، فعلى سبيل التّمْثيل لا الحصر تكرار ه استعمال لفظة (أزِفَ) التي وردت في الآية السابعة والخمسين من سورة النجم في قوله عز وجل:[أزِفَتْ الْآزِفَةُ] والآية الثامنة عشر من سورة غافر في قول الله عز وجل:[وَأَنذِرْهُمْ يَوْمَ الْآزِفَةِ إِذِ الْقُلُوبُ لَدَى الْحَنَاجِرِ كَاظِمِينَ مَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ حَمِيمٍ وَلَا شَفِيعٍ يُطَاعُ]،حيث جاءت في قصيدة (النبوءة الزائفة) و(حفار القبور)، إذ وردت الأولى في قوله:

وصهيلك صوَّر لظىً وعذاب،

([1]) د. أنطونيوس بطرس . بدر شاكر السياب . شاعر الحزن والوجع. المؤسسة الحديثة للكتاب. طرابلس لبنان.ص:13.

الوعد!! لقد أزف الوعد[1]

كما وردت (أزف) الثانية في قوله:

فكأن ديدان القبور
فارت لِتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق
وكأنما أزف النشور[2]

فكلمة أزف في سياقها القرآني تفيد الأينونة والحينونة والمجيء، وما فضَّلها السياب على آن وحان وجاء إلا لأنها تفيد المباشرة وانعدام زمن الانتظار، وهي تناسب طبيعة السياب القَلِقَة المتوترة العجولة، لِذا كان استخدامها بصورة "إيحائيَّة تلميحِيَّة تقوم على التعبير عن الأبعاد النفسية أو الفكرية الذاتيَّة بمزيج من التجريد والحِسيَّة ...هكذا يأتي التعبير عن التصور الذاتي أو الإحساس النفسي بتوقُّفِ الزمن أو جموده[3]"، وقريب من هذا الاستخدام لِلَفظ القرآني ذي الوشائج النفسية والأبعاد الدرامية ما نجده مع لفظة (الوصيد) التي أتى السياب على ذكرها في قصيدة (ابن الشهيد) في قوله:

والعيون

تغفو إلى أبد الإله، إلى القيامة: في سلام.

رمت الرداء العسكري و نشَّرته على الوصيد... [4]

وقصيدة (مرثية جيكور) في قوله:

يا أبا محمود
نادِ محمود. كاد أن يهتف الديك وما زال جمْعُنا في الوصيد[5]

وقوله في قصيدة (المومس العمياء):

((عباس)) عاد من الترصد بالرجال على الوصيد[6]

([1]) السياب . م ك . مج*1*. ص:159.

([2]) م . س . ص:544.

([3]) د. سامي سويدان. جسور الحداثة المعلّقة. من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح.دار الآداب بيروت.ط1.عام 1997م.ص: 73.

([4]) السياب . م ك . مج*1*. ص:198.

([5]) م . ن . ص:404.

([6]) م . س . ص:522.

ولفظة الوصيد مأخوذة من الآية الثامنة عشر من سورة الكهف في قوله عز وجل: [وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَاراً وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْباً] وتعني العتبة أو الفناء، وقد ألحّت على السياب بسبب جزالتها ودقتها، عدا إشْعارها القارئ بجو من الحرية واتّساع المساحة، فاطْمأنَّ لها الشاعر وركن إليها. نستطيع الوقوف بالتأويل هنا؛ لكن النزعة الدرامية عند السياب تستدعي تحرير السِّياق فيغْدو عباس هذا مجرد قُواد مثل كلْبٍ باسِطٍ قدميه أمام فناء الدار ، يترقب الرائح والغادي.

2.1.1- توظيف الشعر القديم:

لم يكتف السياب بتوظيف الألفاظ القرآنية فحسب، بل وظَّف رصيده من الشعر القديم، سواء الجاهلي منه أو الأموي والعباسي، فمن العصر الجاهلي اتَّجه بدر نحو الألفاظ الجزِلة التي تثبت المعنى وتضع المتلقي في جو الموقف من أقصر الطرق، على غرار لفظة (الثواء) التي وردت في مطولة (بين الروح والجسد)، وفي قصيدة (لن نفترق)، حيث يقول في الأولى:

طال الثَّواء وحان أن نفْتَرِقـــا فإلى اللقاء ويا له من مُلْتَقى[1]

أمَّا في القصيدة الأخرى فيقول:

حتى ضجرت به وأسْأمَه التعب طول الثواء وآداه التَّعـب[2]

إن الثواء و التي تعني المكوث والبقاء غير المحدد بزمن، أُسْتُعْمِلت كثيرًا في الشعر الجاهلي، فهذا الحارث بن حلزة اليَشْكُري، يقول:

آذَنَتنا ببَينِهـا أسمـاءُ رُبَّ ثاوٍ يمَلُّ مِنهُ الثَواءُ [3]

كان للسياب إمكانية استخدام ألفاظٍ بديلة منها: المقام والبقاء والمكوث والجلوس، كونها تشترك مع الثواء في عدد الأسباب والأوتاد، وبالتالي نفس الوزن، لكن طبيعة الموقف الشعري عند السياب في قصيدتيه المذكورتين تستجيب بمرونة مع (الثواء) نظرًا لتاريخ حمولتها الدلالية في الشعور بالزمن عند الشعراء الأقدمين، كما استخدم لفظتي (البنان والرخص) في قوله:

جاءَ ثْكَ ظَمْـأى...بالبنان الرخص تغترف المياه[4]

واللفظتان وردتا عند النابغة الذبياني، حيث يقول:

بمخضّب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد[5]

وعند عمر بن أبي ربيعة في قوله:

وَمُخَضَّبٌ رَخصُ البَنانِ كَأَنَّهُ عَنَمٌ وَمُنتَفِخُ النِطاقِ وَثير[6]

كما استخدم السياب تعبير (الكُلى المفرية) في قصيدة :من رؤيا فوكاي في الجزء الثالث (حقائق كالخيال) في قوله:

((ماء، اسْق يا ماءُ..)) و الغيث الرهيب كلى مفرية سحَّت الآجال والكرب

([1]) السياب . م ك . مج*2*. ص:354.

([2]) السياب . م ك . مج*1*. ص:53.

([3]) الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الطلائع، القاهرة، 2005م، ص:231.

([4]) السياب . م ك . مج*1*. ص :112.

([5]) ديوان النابغة . دار صادر، بيروت، 1973م، ص :40.

([6]) ديوان عمر بن أبي ربيعة، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1968م. ص: 115.

لم يبقَ من مُرْتوٍ أو ظامـئٍ، بفـم أو دون..، إلا ومـن ماء الردى شربا[1]

فلفظة (كلى مفرية) استدعاها بدر من عند ذي الرمة في قوله:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب[2]

ومن الشعر العباسي كان تأثر السياب بأبي تمام يربو عن سِواه من الشعراء، خاصة في بائيته المشهورة التي يصف فيها موقعة (عمورية). وقد بلغ تأثير أبي تمام في السياب الذروة في قصيدة (بورسعيد) التي قالها بدر بمناسبة العدوان الثلاثي على مصر، فكأن المعتصم بالله عاد في جمال عبد الناصر بسبب تشابه الأحداث في المناسبتين بين صراع الحق ضد الباطل والخير ضد الشر والنور ضد الظلام، فحين يقول أبو تمام:

لَبَّيتَ صَوتاً زِبَطرِيّاً هَرَقتَ لَهُ كَأسَ الكَرى وَرُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ[3]

يتجلى أخذ السياب من هذا البيت عبارة (الخرَّد العُرُبِ) في قوله:

تفْدي بما يسْتبيح الجُنْدُ من دمها والنَّار، أغراض كلَّ الخرَّد العُرُبِ [4]

يقول أبو تمام:

كَم بَينَ حيطانِها مِن فارسٍ بَطَلٍ قاني الذَوائِبِ مِن آني دَمٍ سَرَبِ [5]

ويقول السياب:

([1]) السياب . م ك . مج*1*. ص:366.

([2]) ديوان ذي الرمّة . المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، دمشق، 1964م، ص: 3.

([3]) ديوان أبي تمام، شركة الكتاب العربي، بيروت، د ت، . ص: 61.

([4]) السياب . م ك . مج*1*. ص: 500.

([5]) ديوان أبي تمام . ص :15.

ما بلَّ لِلْجحْفل المأجور غُلَّتُه حتى جبى قدْرَ ماءٍ من دمٍ سرب! (1)

ويقول أبو تمام:

لَقَد تَرَكتَ أميرَ المُؤمِنينَ بها لِلنارِ يَوماً ذَليلَ الصَخرِ وَالخَشَبِ (2)

ويقول السياب:

هاويك أعلى من الطاغوت فانْتَصبي ما ذلَّ غيرّ الصفا- للنَّار- والخُشبِ (3)

3.1.1-ألفاظ مستحدثة:

كان تأثير القرآن والشعر واضحين في لغة السياب، وكان من حاصل هذا التأثر أنه سعى لتطوير الكلمة بما يخدم الجو الدرامي الذي يبتغيه من خلال دقة التوظيف، فكان أن دفع به بحثه عن هذه الدقة إلى التصرف في الصيغ الصرفية للكلمة بحثا عن تطابق كامل بين المدلول والحالة النفسية أو الموقف الشعري، فكانت وسائله إلى مبتغاه كثيرة منها: تشديد الكلمات ومن ذلك قوله في قصيدة (غريب على الخليج):

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشّر للرحيل

---

(1) السياب . م ك . مج1. ص: 499.

(2) ديوان أبي تمام . ص: 15.

(3) السياب . م ك . مج1. ص: 498.

... جلس الغريب يسّرح البصر المحيّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج
أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيج[1]

فهو يجعل "العبّاب" مشددة، وإنما لجأ إلى التشديد بحثا عن التكثيف الدلالي عن طريق عضده بإجراءات صرفية، لأن العباب مشددة تحمل شحنة دلالية أكثر ثخونة منها في صيغتها الصرفية، وهي تناسب جو الحالة النفسية والانسحاق الذي كان يعيشه بدر في الغربة، والزيادة في المبنى تعني زيادة في المعنى، ومثل هذه الكلمات المشددة لجأ إليها بدر في غير ما قصيدة، منها (المخبر) حيث يقول:

فليحقدن علي كالحمم المستعرّة[2]

وفي قصيدة (سلوى) يقول:

ترقرقت الجداول بينهن وأزْهر الليمون
وأنسام الربيع تمر تنثّر زهرة في مائها السلسال[3]

أما في قصيدة (منزل الأقنان) فإنه يستخدم صيغتي [فعّل وتفعّل] وهما على التوالي [سقّتك وتروّى] فيقول:

ألا يا منزل الأقنان، سقّتك الحيا سحب
تروّى قبري الظمآن،
تلثمه وتنتحب! [4]

لحظة التشكُّل الأولى للنص تبدأ مع الرغبة المشحونة بالهمِّ الآني والماضي لدى السياب في التواصل مع الحاضر المتشعِّب والماضي الغائر في القِدم، فتتنامى هذه الرغبة وتتسع مساحة النص لِتَجد لنفسها الفضاء الرحب في انفعالات الشاعر المُثقلة بأوجاع العراق المتزامنة والمؤجلة من الماضي السحيق، وحينذاك يبلغ التوتر الدرامي أشدّه، فيغدو المضمون صاحب السطوة المطلقة على الشكل، فيُرهقُه وتُعجزه المداليل فيرتقي السياب إلى مرحلة تفجير اللغة بَحْثًا عن استعمالات جديدة؛ استعمالات تدل على عنف في نفس الشاعر في الكثير منها،

([1]) م . س . ص: 317.
([2]) م . ن . ص: 341.
([3]) م . ن . ص: 671.
([4]) م . س . ص: 280.

فكأنما " الكتابة لديه لا تنطلق من ذاته المقبوضة إلى زمانها ومكانها، وإنما تتكون و تتوهج عن نفسه، وتصدر عن روحه، وهي القيمة التي يشترك فيها الإنسان على شساعة الفروق الثقافية والزمانية والتاريخية، ولذلك نلاحظ هذا التقارب بين المبدعين في مُعاينتهم للفواجع لأن الأحاسيس واحدة والحافز واحد أيضًا [1]"، ولم يكتف السياب باستثما ر الوسائل الصرفية، بل راح يمارس التعديل في الدوال والخروج بها إلى معانٍ جديدة، فهاهو في السفر الثالث يقول:

ولولا الداء ما فارقت داري، يا سنا داري
وأحلى ما لقيْت على خريف العُمْر من ثمر
هنا لا طير في الأغصان تشدو غير أطيارِ
من الفولاذ تهدر أو تُحَمْحِمُ دونما خوفٍ من المطر[2]

استعمل بدر (الحَمْحَمَة والهدير) لمعاني يُتوصّل إليها بغير هذه الألفاظ، لكنَّه يصر على المعنى باللفظ الذي يريد لأنه كان يرى في ذلك الطريقة الوحيدة للتعبير عما يختلج في نفسه، خاصة إذا علمنا أن الأسفار العشرة التي كتبها السياب في لندن بين شهري ديسمبر من عام 1962 ويناير 1963م، كانت تعبر عن تجربة رهيبة، تجربة مُعاينَتِهِ للموت، فكانت الكتابة في هذه اللحظات تتشكل من اتصال السياب بأيوب عليه السلام، إلا أن التجربة كانت تمتد من النقيض إلى النقيض، من الاستسلام لقضاء الله وقدره على أمل الخلاص بحدوث المعجزة إلى اليأس ذي الآفاق الحالكة وقطع كل أمل في الحياة ومُعايشة الاحتضار عيَانًا في جوٍّ من الاحتِدام والصراع النفسي، وربما " ما أهَّله على هذا التكثيف والتركيز في تجسيد مُعاناته هو إحساسه الشفاف والدرامي للزمن، إنها المُعاناة بين سلطة القدر والنهاية المحتومة وبين الرغبة في الحياة والخلود ولذلك يبدو السياب في شعره دائما مُرْتبطا بالزمن و إيقاعه وما يُثيره من دلالات ترتبط بين قيمتين متصلتين بالحياة، إنهما الفناء والبقاء[3]"؛ هذا ويركن السياب إلى أصوات النفس الشاعرة التي تترصد اللحظة فتأتي هذه الأخيرة على السليقة التي تُسقِط كل المَعَايير والسنن اللغوية، لأن الشاعر حينها مَركّزٌ مع الانفعال، الذي يُعلن عن ذاته في السياق الشعري عبر التركيب اللغوي الذي يسمح لعناصر المعنى

([1]) د. ميراوي عبد الوهاب. أطروحة دكتوراه. شعرية التناص في القصيدة المعاصرة. 2005م. ص :209.

([2]) السياب . م ك . مج*1*. ص: 225.

([3]) د. ميراوي عبد الوهاب. أطروحة دكتوراه. شعرية التناص في القصيدة المعاصرة. 2005م. ص210.

بالانتظام والقدرة على التجلي في مختلف مسارات التأويل. ولأن اللغة عند السياب لا يعنينا منها إلا تجاوبها مع الطابع الدرامي لفن القول لديه، نشير إلى سعينا الانتقائي للألفاظ في السياق الدرامي الذي أنتجها، فكانت بمثابة بُؤَرٍ أو نوافذ تحيل عليه من جهة القول الشعري تارةً، وتُلوِّن المساحات الدرامية عند السياب تارة أُخرى، ومن ذلك لفظة (دَغْدَغَ) في قصيدة (خُذيني) إذ يقول:

أشم رداءك حتى كأني
سجين يعود إلى داره يَتَنَشَّقُ جُدرانها
هنا صدرها، قلبها كان يخفق- كان التَّمني
يُدغْدِغُه، يُشعِل الشوق فيه إلى غيمةٍ رائحةٍ
لأرض الحبيب: ستنضح أركانها [1]

المرض والقلق والصراع بين اليأس والرجاء في ديار الغربة تلكم هي حياة بدر في أيامه الأخيرة، شُلَّ الجسد لكن المعين الشعري أحس بدنو الأجل فانفتح على مصارعه يسابق الموت بالقول، فكانت لُغةٌ كل لفظة فيها تشُدُّ إليها ما كان وما يُمكن أن يكون من أحاسيس متدافعة حوت زفرات الشعراء الماضين المُؤجّلة، وحسرات أمثالهم من الزمن الآتي وللمتلقي زمنه وعالمه، فيجد نفسه يقرأ جوَّين أو فضا ءين أحدهما بالآخر تَبَادُلِيًّا بلغة شعرية لا نهائية الشفرة، بوصفها "فضاء لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة ، تعني خروجا بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة[2] "، لأن اللغة الشعرية ثورة وتمرد وخروج مستمر على السنن "عن طريق تغيير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة أخرى كما تحدث في الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية المحصورة بهذه البنية المزدوجة[3] "

2.1_المستوى الدلالي:

.1.2.1_ دلالات من القرآن:

([1]) السياب . م ك . مج1. ص :224.

([2]) جوليا كريستيفا. علم النص : ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال للنشر . الدار البيضاء. ط2. 1997م.ص: 78.

([3]) م، ن. ص :78.

لقد استفاد السياب من التراث على مستوى اللفظة، و تعدَّى إلى الدلالة، فكانت المساحات الدرامية الثخينة تستمدُّ ثخونتها من البؤر الدلالية ذات المرجعيات التراثية من القرآن الكريم والشعر، ثم ارتقى إلى مرحلة الإبداع على غرار استحداث الألفاظ، كون المعاني التي ظلت عالقة في ذهن بدر عن طريق المطالعة منذ أيام دار المعلمين طفت على السطح من حيث يشعر ولا يشعر، ثم تشابكت هذه البؤر الدلالية وتناسقت مع دلالات الفضاء الشعري وأحْيازِهِ، فأصبح النسيج نظامًا مُتناغِمًا، وأصبح " هذا النظام الجديد بقوانينه ونُظُمه وقواعده المحدَّدة الواضحة التي تنطوي على إمكاناتٍ قابلة للانكشاف بمرور الزمن وتعقيد التجربة الشعرية وتعميقها، يتقدم بوصفه بنيةً رمزية تَنْتَزِع مفاتيحها من شبكة الدلالات التي تمتزج بها، وتنقلها من شكل الحياد في واقعها الرياضي المتقن إلى صورة الانحياز المتضمن استنباط كل عناصر الحياد والتجول في هذا الواقع المُقَنَّن، وجعله جُزْءً مُتفاعِلا في التجربة [1]"، ومن بين الدلالات القرآنية التي ألحت على بدر، ما نجده في قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي*) في قوله:

وتحت النخل حيث تظلُّ تُمطر كلّ ما سعْفة
تراقصتِ الفقائع و هي تُفجرُ- إنَّه الرطب
تُساقط في يد العذراء و هي تهزُّ في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء(تاج وليدك الأنوار لا الذهب،
سيصلب منه حب الآخرين، سيُبْرِئُ الأعمى
ويُبعث من قرار القبر ميِّتا هدَّه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللّحما
ويُوقد قلبه الثلجي فهو بحُبِّه يثب!) [2]

كتب السياب هذه القصيدة في لندن بتاريخ 1963/02/24م، أثناء سفره في طلب العلاج، ولقد استلهم قصة المسيح عيسى عليه السلام من سورتي مريم وآل

([1]) أ. د. محمد صابر عبيد.القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. حساسية الانبثاقيةِ الأولى جيل الرواد و السَّتِّينات . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001م. ص: 7.

*معنى الشناشيل: الشرفة المغلقة المزينة بكثير م ن الخشب المزخرف و الزجاج الملوّن، وهذا النمط كان شائِعًا في البصرة و في بغداد، أما الجلبي فهو لقب (شلبي) عند المصريين و (ماركيز) عند الأوروبيين. كان بدر في صِغره يهرع إلى قصر الجلبي و يتأمل ابنته و هي في شرفتها أثناء سقوط المطر.

([2]) بدر شاكر السياب . *م ك . مج1*. ص:599.

عمران، فمن السورة الأولى وظَّف معنى الآية (25) في قوله عز وجل :(وهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا)، ومن السورة الثانية وظَّف الآية (49) في قوله عز و جل:(وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِ اللّهِ وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ والأَبْرَصَ وَأُحْيِـي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ) ، وحتى الآية (110) من سورة المائدة، أما البعث فالرّاجح أنه مرتبط بسياق الآية (33) من سورة مريم في قوله عز و جل: (وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيّاً)، كما يُمكن التأويل بأسطورة تموز البابلي، لأن السياب لم يقف عند القرآن الكريم والشعر فحسب، بل تجاوزهما إلى الغصن الذهبي كما سيأتي ذكره، وبين هذا وذاك يبقى أن السياب في رحلة البحث عن الشفاء عَكَسَ اتّجاه الهروب، فبعدما كان يخاف الموت ويهرب منه أصبح يهرب إليه حيث جعل منه بوآبةً جديدة للخلود الأزلي، وهذه النتيجة بدورها لا تعدو أن تكون ظرفية فرضتها الأحاسيس المصطرعة في نفسه، أو هي استراحة لردِّ النفس ثم ما يلبث أن يعود لطمعه في معجزة الشفاء ويفتح لنفسه بابًا من الأمل سرعان ما يتهاوى تحت سياط اليأس والقنوط فينسى تضحية تموز ومعجزة المسيح وصبر أيوب إلى حين، وهكذا تتقاذفه أمواج الحياة والفناء بين اليأس والرجاء، فتنتشر الدراما بين الضفتين، ومن المعاني القرآنية عنده ما نجده في قصيدة (ابن الشهيد) في قوله:

وتراجع الطوفان، لَمْلَم كل أذيال المياه،
وتكشَّفت قِمم التلال، سفوحها، وقُرى السهول،
أكواخها وبيوتها خِرب تناثر في فلاة
عركت نُيُوب الماء كل سقوفها ومشى الذبول
فيما يحيط بهنَّ من شجرٍ...فآه
آهٍ على بلدي، عراقي: أثمر الدم في الحقول[1]

إن الصورة التي يرسمها بدر للعراق في تلكم الفترة مُستلهمة من الآية (44) من سورة هود ففي هذه الآية تصوير لِمَا بعد طوفان نوحٍ عليه السلام، إذ يقول الله عز وجل:(وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ

([1]) بدر شاكر السياب . م ك . مج1. ص:197.

وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ)، أما القصيد فَكُتبت في مدينة البصرة بتاريخ : 1962.03.09م، وهي تصوير للأحداث التي عاشها العراق أثناء حكم عبد الكريم قاسم قبل الانقلاب عليه سنة بعد ذلك، لكن السياب أعاد الصورة بمنظُور مُختلِفٍ، ثم نسج عليها من جراح العراق وِفْق منظور ذاتي لأنه كان يعيش المرحلة الذاتية الثانية، حيث سحب العالم إليه وأعاد تشكيله من خلال رؤيته الخاصة، والقارئ لا يقف على جوهر الصورة المركبة إلا بعد جهدٍ كبير، "هذا الجهد يتحرك مجالُه بين الأفق الذاتي والمرجعيّات المعرفيّة المتنوعة، ومدى التحكم في آليّاتِ القراء ة، أية قراءةٍ، نحو العمق والآفاق، بحثاً عن المعاني المسافرة بين الظاهر والباطن، فمِن النقاد من لا يحصرها بعدد ومنهم من يحدِّدُها بثلاث، إذ،القراءة الأولى: وهي القراءة الجمالية التي تتكئ على التعامل مع البنى التركيبية، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية، استنادا على الأدوات التعبيرية، ومدى قدرتها على الانحراف والعدول عن المألوف، والثانية التأويلية، عبر رد المفردات المعجمية في سياقاتها إلى رموزها المشحونة بالإسقاطات مما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالتها المعجمية، نتيجة الامتلاء بدلالات جديدة، والثالثة: والتي نسميها بالقراءة الاسترجاعية وهي التي تبدأ حركتها برصد البنى الرئيسة في الخطاب وقدرتها على الربط بين نقطتين بينهما قدر من التواصل والمشاركة ...حيث يتم الربط بين النص الحاضر والغائب ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة احدهما على الآخر[1]".

يقول في مقطع آخر من القصيدة السابقة:

وتنفَّس الغدُ في اليتِيم ومدَّ في عيْنَيْهِ شَمْسهُ

فرأى القبور يَهُبُّ موتاهُنَّ فوجًا بعد فوج

أكْفانها هرِئَت.. [2]

إن الصورة في هذا المقطع تستدعي تذكُّر القارئ لموقف الحشر يوم القيامة، فتلاحق أفواج الموتى من القبورمُنْتَزِعٌ من الآية (18) من سورة النَّبأ في قوله عز وجل: (يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجاً)، وتتكرر المواقف والمعاني القرآنية عند بدر حسب السياقات والأحوال، لكنّ المُؤكد

([1]) د.محمد عبد المطلب.قراءات أسلوبية في الشعر الحديث.الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط1.عام1995.ص:15.

([2]) بدر شاكر السياب . م*ك* . مج*1*. ص: 200.

هو تشابه هذه المواقف في النزعة الدرامية بِما تزخر به من صراع وحركة، على غرار ما يتجلى في في هذا المقطع من قصيدة (أغنية قديمة) في قوله:

في المقهى المزدحم النائي، في ذات مساء

وعيوني تنظر في تعب

في الأوجه والأيدي والأرجل والخشب:

والساعة تهزأ بالصَّخب.

وتدقّ–سمعت ظلال غناء...

أشباح غناء

تتنهَّد في الحاني وتدور كإعصار

بال مصْدور،

يتنفَّسُ في كهْفٍ هار

في الظُّلْمة منذ عصور! [1]

في غمرة السرد القصصي يلجأ السياب إلى المعنى القرآني من أجل وصف عمق المكان ونتَانَتِه، فيجد ضالّته في الآية (109) من سورة التوبة في قوله عز وجل: (فَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىَ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ)، لكن بدر استبدل الجرف بالكهف بسبب تشابه المخرج الصوتي لِلَّفْظتين، "ومن خلال فحص تطور الحركة الفعلية داخل دائرية النص، يمكننا أن نكتشف تطور الحدث الدرامي، إذ أن البنية الأساس للنص هي بنية حكائية قائمة على حدث متسلسل حكائياً، إنه ليس حدثاً مجرداً إنما هو حدث مشحون بتاريخ خاص وتجربة إنسانية ووجودية غاية في التنوع والغنى. وهذا ما يفسر سيطرة الأفعال المضارعة المتعاقبة تعاقباً دراميا[2]

([1]) م . ن . ص:71.

([2]) أ. د . محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية . ص: 179.

2.2.1_دلالات من الشعر:

لقد انفتحت القصيدة الجديدة عند الرواد على كل أنما القول والأشكال التعبيرية التي عرفتها الفنون والآداب الغابرة والمعاصرة على مستوى البُنى التركيبيّة والدلالات، وكان السياب من أبرز الرُواد في هذا المجال، إذ لم يدَّخرْ جُهدًا في سبيل الدفع بها إلى أقصى ما يُمكن لها أن تبلغه، حتى وصلت إلينا في هذا الشكل المُغاير الذي أوْجد" فرصاً كبيرة للشاعر العربي الحديث لاستثمار طاقاته المبدعة، من أجل دفع قصيدته إلى أقصى مراحل التطور بما يناسب التجربة والعصر معاً [1]"، ومن بين روافد غِنى التجربة عند بدر استِثماره في التراث الشعري عند العرب، لأن السياب لم يكن يُرى في مرحلة دار المعلمين أو بعدها جالسًا في مقهى إلا والمتنبي معه أو أبو تمام وغيرهم من فحول الشعر القديم، لذا لا عجب أن تطفو قطوف مطالعاته على سطح قصائده لاحِقًا، فأصبح

(1) أ. د . محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية . ص: 232.

إبداعه يتوهج من خلال قدرته على تذويب هذه الآثار وإخراجها في أشكال جديدة أدَّتْ مضامين جديدة بدورها تبعًا للزمن الذي بُعثت فيه، لأنه لا زمن وقفي للإبداع حسب أدونيس عندما يقول: " ومن هنا نشدِّد على أن زمن الإبداع ليس أُفقيا، ليس خطيا متصلا، وإنما هو أنّات أو لحظات، أي، أنه اِنْبِجاس مُتقطع، وعلى أن العالم لم يخلق كاملا دُفعة واحدة، وعلى أن هذا الكمال ليس موجودا، بشكل جاهزٍ، في نقطة زمنية اسمها الماضي، أو في مستودع اسمه التراث، كما يقول التقليديون، وإنما هو انفتاح دائم، وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غِنًى وجمالا، وأعمق وأشمل، وعلى أن الجمال حركة لا تكتمل [1]"، ويُعد المتنبي كأبي تمام أكثر الشعراء حضورًا في شعر السياب مِن كثرة ما قرأ له وتأثر به في المعاني والتراكيب، ومن ذلك ما نجده في قصيدة (المومس العمياء) في قوله:

هذا الذي يأبى عليها مُشْتَرٍ أن يشتريه
قد كان عِرْضًا-يوم كان- ككُلّ أعراض النساء
كان الفضاء يضيق عن سعةٍ، وتُرْخص الدماء
إن رنَّ قال نظر الأثيم عليه. كان هو الإباء
والعزّة القعساء والشرف الرفيع فشاهديه
يا أعين الظلماء، وامْتلئي بغيْظك وارْجُميه
بشُوَّاظ عارك واحْتِقارك يا عيون الأغبياء[2]

إن مفهوم الشرف الرفيع يُحيلنا إلى المتنبي في قوله:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتَّى يُراق على جوانبه الدم[3]

كتب السياب مُطولة (المومس العمياء) في عِزِّ الصراع بين الوطنيين والشيوعيين، كما أنها تُعدُّ بداية انفصاله عن الشيوعيين، لِذا وَسَمَهُم بالتهاون في العرض والشرف عندما حمل مِرآةً كبيرة يرصد فيها اختلال الموازين وضياع القِيَّم الاجتماعية والأخلاقية والدينيّة، ويُحمِّلهم المسؤولية عن هذا التَّردي، وانْطِلاقًا من هذه المعطيات تكون قراء هذا النص ذي المحمول الإديولوجي تعني إعادة فتحه على مرجعياته الواقعية و التَّخْييلِيَّة، وتعني أيضاً الكشف عن

([1]) أدونيس . زمن الشعر . دار العودة، بيروت، ط2، 1978م .ص :53.

([2]) السباب . م ك . مج1. ص:535.

([3]) ديوان المتنبي ج4 . عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي .بيروت لبنان.1980م. ص:252.

مضمراته النّصيّة، فتكون مرجعيّتُه الواقعِيّة هي (قصْديَّتُه) والمرجعية التخييلية هي (موقفه) عند التحقُّق النّصي ، وهكذا تكون كل قراءة له انفتاحٌ على الفائت والرّاهن، " تلك هي الخاصية الأهم في تأثيره، وبالتالي في خالقيتِّه الإبداعية: رغبته في اختراق المظاهر والمظهرية، في إلغاء المألوف والعادي والراكد، للوصول بنصه إلى يوتوبياه، إلى إلفة وليس معاداة، إلى واقع جديد يرفض سلب الواقع المعاش مثل قدر، السلبي في قيوده ونمطيته، الجديد في واقع محلوم به، ثم متحقق على مستوى النص، أولاً، كاستباق للتحقق على المستوى الاجتماعي/ الإنساني، من أجل(الأجمل والأروع والأفضل) في كل شيء، مجتمع جديد يقف على أرض غير متشققة، بقدمين حضاريتين، من الأرض هو من لحمها، من جهد البشر وكدهم يستمد العزم والعزيمة[1]"

أما في قصيدة (غريب على الخليج)، فإننا نجد السياب يستهدي طريقه للتعبير عن أحوال الغربة والتشرد والحنين إلى العراق بمثل ما عبر عنه المتنبي، فَبدر يقول:

أحبَبْت فيك عراق روحي أو حببْتُك أنت فيه؛
يا أنتما، مصباح روحي أنتما- وأتى المساء
والليل أطبق، فلْتُشِعَّا في دُجاه فلا آتيه
لو جئت إلي في البلد الغريب ما كمل اللقاء!
[...]
إني لأعجب كيف يُمْكِن أن يخون الخائنون
أ يخون إنسان بلاده؟![2]

ويقول المتنبي في معنى الشوق والوَجْد المُقابل بالصَّد والخيانة:

حبَبْتُك قلبي قبل حبُّك من نأى وقد كان غدَّارًا فكُن أنت وافِيًّا[3]

يعلن السياب أنه أحب العراق، وأحب نفسه من أجل العراق، بل إنه أحب العراق لأنه يحب روحه التي هي جزء منه، ولأنه يحبها أحب العراق لأجلها،

([1]) محمد الجزائري. آلة الكلام النقدية. دراسات في بنائية النص الشعري. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999م.ص:83.

([2]) السباب . م ك . مج1. ص:320.

([3]) ديوان المتنبي ج4 . عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي .بيروت لبنان.1980م. ص: 418.

وهذا المعنى عينه الذي يعبر عنه المتنبي عندما يُعلم قلبه أنه أحبّه قبل أن يحب هذا القلب سيف الدولة الحمداني الذي لم يقابل هذا الحب بأكثر من الغدر والخيانة التي عانى منها السياب، يُحتمل في قراءتِنا أن تكون إشارة إلى موقف الشيوعيين العراقيين المتخاذل من نكبة فلسطين لأنهم فكروا في إرضاء الموقف الروسي الداعم لليهود، لأن " البوابات التي ندخل منها إلى عالم القصيدة تختلف حتماً باختلاف ثقافة كل قارئ وحسب ميوله ومزاجه. من المؤكد أن أول بوابة وأضمنها للوصول هي اللغة لأنها الحوامل التي يعبّر عنها الفكر أو الرسالة المراد تمريرها، والقصيدة بصفتها بناء لغوياً مرتباً بكيفية خاصة، فإنه من العبث إغفال مواد البناء هذه واعتبارها كائنات لا شأن لها في توصيل معنى معين، بل هي مجموع الوظائف والمعاني التي تبنى عليها القصيدة [1]، أما في قصيدة (في الليل) التي كتبها في لندن، فيقول:

في تلك المقبرة الثَّكلى،
ستقول:((أتقتحم الليلا
من دون رفيق؟
جوعان، أتأكل من زادي:
خرُّوب المقبرة الصادي[2]

وهذا المعنى له نظير عند المتنبي، في قوله:

جوعان يأكل من زادي ويُمْسِكني لكي يُقال عظيم القدر مَقْصود[3]

لقد وصف المتنبي كافور بالجوع لشدة لؤمه، وهي صورة هجائية قلبها السياب إلى الصيغة الاستفهامية لِيُدِل على حنان الأم وعطفها، فعمد إلى تذخير نصه بما علق في ذهنه من رواسب القراءة، وما علق في نفسه من ذكريات أمه التي يكون نسي حتى ملامحها بعدما طال به العمر في اليُتم، علما أن القصيدة قالها في مرضه الأخير ونفسه تفر منه أمام عينيه نحو الموت والفناء والتوتر بالغٌ ذروته، وعليه فإن هذه الذخيرة التراثية تفتح لنا آفاق القراءة على تأويلات

([1]) د . حسين خمري . الظاهرة الشعرية العربية. الحضور و الغياب . دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.2001م. ص :44.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص: 609.

([3]) ديوان المتنبي ج2 . عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي .بيروت لبنان.1980م. ص :145.

لا حصر لها، لأنه "إذا كانت الذخيرة تفسر من خلال حضور قيم اجتماعية وثقافية وتكرارها ضمن نصوص متعددة ومتنوعة؛ داخل فضاء ثقافي ما، فهذا يتضمن شيئين اثنين: أولهما يشير إلى أن القراءة لا تكتسي صبغة فردية، وإنما تحدث بصورة جماعية ويتحكم فيها لا وعي جمعي مادام القراء يصدرون في ردود أفعالهم عن سياق وأعراف متشابهة. وثانيهما يعني أن هذه النصوص ذات الذخيرة الواحدة تعكس أنظمة دلالية تحيل على واقع زمني أفرزها، وأن هذه الأنظمة تظل مستمرة ومتمددة داخل ثقافتها ومجتمعها، ويتفاعل معها أكبر عدد من القراء إلى أن تفقد قدرتها على التعبير عن واقعها وعن بنياتها المركزية، فتضعف وتتلاشى ومن ثم لا يعود لها جمهور متلق يتفاعل معها[1]".

3.2.1 _دلالات مستحدثة:

(1) السباب . م ك . مج1. ص320

برع السياب في استحداث الدلالات التي يريد، ولقد بات هذا تحصيل حاصل لأنه أتي المهارة من خلال صناعته للألفا ظ، فكان يُطَوِّرُ وسائله بالتوليد والاشتقاق، وحتى ابتداع طرائق جديدة للتعبير لم يُهْتَدَ إليها قبله ومخالفة السنن اللغوية، وكان " يرتكب هذه المخالفة للإيحاء بالتقيد بالمعيار المطلوب على مستوى المعنى، أو أنه لا ينتهكها إلا للتقيد بمعيار أهم[1]". فهاهو يستخدم مصادر الهيئة حتى صارت من ثوابت المعجم الشعري، ومَردُّ ذلك حرصه على تصوير المعنى ونقله بالصورة التي هو عليها كما يظهره قصيدة (في غابة الظلام) إذ يقول:

عيناي تحرِّقان غابة الظلامْ
بخمْرتيْهما اللَّتان منهما سقرْ
ويفتح السهرْ
مغالق الغيوب لي.. فلا أنام
وأسْبر الأرض إلى قرارها السَّحيق
ألُمُّ في قبورها العِظام
فطالعتْنِي-كالسِّراج في لظى الحريق-
تكشيرة رهيبة رهيبة[2]

لقد جاء بمصدر الهيئة (تكشيرة) ثم نعته وأكَّده، وهذا يدل على أن السياب رغم أنه وطّن نفسه على الموت إلا أنه لا يزل فيه رهبة شديدة منه، وما تعبيره بمصدر الهيئة ثم نعت هذه الهيئة ثم تأكيدها، إلا محاولة منه للسيطرة على قلقه على مستوى ذهنه على الأقل" ذلك أن تكامل الصور الذهنية النائبة عن مراجعها مع دوالها الحسية، فضلاً عن أنه يمكّن الذهن من ممارسة عملية التفكير التي لا تتحقق إلا بتفاعل الدوال والمدلولات، يفسح المجال لكمال هذه الفعالية "[3].وكثيرًا ما كذلك كان السياب يجمع مصادر المَرّة مثل: غمغمات ابتسامات، تنهدات، التِمَاعات، اختلاجات، ومن ذلك ما نجده في قصيد (قارئ الدم) في قوله:

إنِّي شَبّبْتُ مع الجِياع، مع الملايين الفقيرة
فعرفت أسرارًا كثيرة

([1]) جان سيرفوني.الملفوظية.دراسة.ترجمة: د.قاسم المقداد .منشورات اتحاد الكتاب العرب.1998م. ص:103.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص:704.

([3]) د. الأخضر جمعي .اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب- دراســة –من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001م. ص: 19.

كل اخْتِلاجات القلوب وكل ألوان الدعاء
إغْضاءة المُقل الضّريرة
يتطلَّع الدم في جفونهن إلى الضياء،
والحاملات نذورهن إلى قبور الأولياء
المُوْقِدات شموعهنَّ الكثيرة تلقَّ ألسنِتها الكثيرة
كِسرُ الرغيف ويعْتَصِرْن دم الثديِّ إلى الدِّماء[1]

لقد جمع السياب لفظة(اخْتِلاجاتً) من مصدر المرّة (اخْتِلاجَةٌ)، وحرصه على الجمع إنما يكشف عن معرفته بالأحوال المصاحبة للجوع والفقر، لأنه عاش الفقر والجوع والحرمان فاستطاع تَخَيُّل كل ما يختلج في نفس أي فقير، ومن طرق استحداث الدلالة التنويع في الصيغ الصرفية واستعمال المُهْمل منها كما في قصيدة (الموعد الثالث) إذ يقول:

قد أذْكَرَتْني مُقْلتاكِ رؤىً رسَبْن إلى الظلام
زرقاء تسبح في ضباب من شحوبٍ وابْتِسام
الليلة القمراء تركض بين أشباح الغمام[2]

لقد استعمل (أذكرتني) وهو يقصد (ذكّرتني)، كما ينحت الفعل(استضحك) من معنى الضَّحك في نصر(الأسلحة والأطفال) في قوله:

ولا يطرق ساعي البريد

([1]) السياب . م ك . مج*1*. ص:444.
([2]) م . ن . ص:104.

ببُشْرى، ولا منزل
يضيءُ الدُجى منه نور وحيد
سخِيٌّ كما اسْتَضْحك الدُّول[1]

كما استعمل صيغة (أكيل) وهي صيغة جديدة من (أكل) في قصيدة (رئة تتمزق) في قوله:

يا للنهاية حين تسدل هذه الرئة الأكيل
بين السعال، على الدماء فيُخْتم الفصل الطويل
و الحفرة السوداء تفغر، بانْطِفاء النور، فاها-
إني أخاف.. أخاف من شبحٍ تُخَبِّئُه الفصول!! [2]

و الدَّافِع لاسْتعمال هذه الصيغة، إنما كان الرغبة الجامحة في الكشف عن الانفعال الذي يعيشه في راهِن التجربة، فما كان إلا أن لَبَّ تلكم الرغبة، فأوجد لنفسه طرقًا جديدة لتصوير اللحظة الشعورية على غرار ما نراه يفعل في قصيدة (يوم السفر) التي يُعبِّر فيها الشعور بالقهر بكلمة (انْقَهر) في قوله:

من مُعيني على الغرام إذا صبَّح أو زجر
زحم القلبَ مـوجُه فعنا القلب و انْقَهَرْ[3]

إن لفظة انْقهر مستعملة في الدارجة لكن السياب اسْتساغها في تعبيره، لأن " الفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقه... وفكره لن يجد إلا كلمات قد تم حجزها[4]"، فما المانع من الابتكار وهو من هو في خوض غمار التجديد في الشكل والمضمون،

خاصة في جو الصراعات التي كان يُكابدها على جميع الأصعدة، ففي مناخ كذلك " قد تتحوّل الكتابة في بعض الأحيان إلى وسيلة فعّالة تؤسس مجتمعاً جديداً تتهدم فيه معايير وقيم ثابتة لتحل محلّها أخرى تعاكسها وتلغيها [5]، وهو يعبِّر عن

([1]) م . س . ص:582.
([2]) م . ن . ص:46.
([3]) السياب . المجلد الثاني . ص:116.
([4]) محمد عزام . النص الغائب. تجليات التناص في الشعر العربي . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق .2001م . ص: 29.
([5]) مجلة الآداب. العدد 131. عام 2007م . ص: 211.

مُعاناته بعدما هدَّه المرض ، مُستخدِمًا تعبيرًا يلخصِّ الحال في قصيدة (من ليالي السهاد2) بقوله:

ينادي دون صوت:

((آهٍ يا أمي!
عرفت الجوع و الآلام و الرُّعْبَا
ولم أعرف من الدنيا سِوى أيام أعياد
فتحت العين فيها من رُقاد لم أجد ثوبًا
جدِيدًا أو نقودًا لامِعاتٍ تملأُ الجيبْا
لأن أبي كان فقيرًا))
يا لكِ ثورةٌ تَتَأكل القلْبَا[1]

إن لفظة (تَتَأكَّلُ) تدل على التّآكل وكأنه يحدث رُوَيْدًا بالتصوير البطيء للدَّلالة على حجم الألم والمُعاناة، ولقد برع في رصد حالات الحدوث التدريجي للحدث في غير موضعٍ وبطُرُقٍ مختلفة منها صيغة (تفاعل) التي لجأ إليها في قصيدة (المعبد الغريق) في قوله:

تلامح وسطها قمرُ البحيرة يلثم العمدَا..
يمسُّ البابَ من جبنات ذاك المعبد الخالي[2]

وفي قصيدة (خلا البيت) في قوله:

تلامح شباكه عن أميره
تُدلَّي إليه الضفيرة
ليرقى إليها
خلا البيت إلا((أنين يابقا))
يصعِّدها شاطئ من حنين[3]

فهو عندما يقول تلامح التي على وزن (تفاعل) إنما أراد من ابتكار هذه الصيغة التدليل على وقوع اللَّمح تدريجيًّا، ومن ابْتِكاراته: لفظة (تَلْهاث) التي

([1]) السباب . م ك . مج1.ص: 628.
([2]) م . ن .ص: 176.
([3]) م . س . ص:632.

على قيَّاس (تَشْراب) و(تسْآل) اللتين وردتا في الشعر الجاهلي، وذلك في قصيدة(من رؤْيا فوكاي) في قوله:

((ماء اسْق يا ماء..)) تَلْهاث مقاطِعه منزوعة من لسانٍ يشبه الخشبا[1]

ومن وسائله الجديدة، الرجوع إلى اشْتِقاق صيغٍ جديدة في الجمع مثل (تهاويل) التي وردت في قصيدة (سراب) في قوله:

بقايا من القافلة
تُثير لها نجمةٌ آفِلة
طريق الفناء،
وتُؤْنِسُها بالغناء
شِفاه ظماء-
تهاويل مرسومة في السراب
تمزِّق عنها النقاب

على نظرة ذاهلة[2]

هذا وتكمن براعة بدر في استخدامه (تهاويل) في قدرة الصيغة الجديدة على استيعاب كَمٍ هائِلٍ من المدلولات مِمّا يفتح مجال التأويل والقراءات التي ما كان لها أن تَنْتَظِم في سياق النص لولا التوتر الذي كان يُعانيه الشاعر، هذا التوتر والقلق وتلكم المشاعر المتنافرة هي التي ظلت تغذي الفعل الدرامي على امتداد مساحة القول المُنتج لدى شاعرنا، وظلت الحافز على الابتكار في الدلالة والتركيب.

([1]) م . ن . ص: 365.

([2]) م . س . ص:54.

3.1_ المستوى التركيبي:

1.3.1- تراكيب من القرآن:

بعدما أثرى السياب معجمه الشعري من القرآن الكريم، تأتَّى له رصيد غير يسير من المضامين القرآنية من أحوال وصفاتٍ ومواقِفَ مرتبطة بأهل الجنة والنار، ثم سرعان ما انْعكس هذا الثراء في الذخيرة على الرصيد المهاري لديه إذ أصبح ينسج على مِنوال التراكيب القرآنية أو يُعدِّل منها، إلا أن القارئ النموذجي وكيفما انتظمت إشارات النص ضمن فُسَيْفِساء اللغة يستطيع قَصَّ أثر السياقات أو الرُّمُوز المصبوبة داخل نسيج النص انْطِلاقًا من كَيْفِيَّاتِ توزيع الإشارات، لأن "إشارات كل نص هي الإشارات اللغوية والتركيبية بالدرجة الأولى ولكنها تعني أيضاً التقصّي في أبعاد الدلالة والبحث في كل أشكال تجلياتها، وعدم إلغاء الحدود بين نص ونص آخر يتطلّب منا التعامل مع النص باعتباره كياناً مستقلاً، وهذا يعني اتخاذ موقفين: اعتبار النص علامة مميزة ضمن النصوص الأدبية الأخرى أي يتمتع باستقلالية تامة حيال النصوص الأخرى ، وثانياً: أنه إنتاج أدبي فني مستقل عن الخطاب السياسي والاجتماعي والتاريخي، هذا من وجهة النظر المنهجية ولكن في الواقع ـ واقع الدلالة العميقة ـ أن القصيدة تتقاطع في نقاط عدة مع الخطاب السياسي والاجتماعي والتاريخي وتعيد تشكيل الأوجه المتعددة للواقع

الذي تتناوله[1]". ومن التراكيب التي تأثر فيها السياب بالقرآن الكريم ما نجده في قصيدة (المساء الأخير) التي يقول فيها:

تمنَّيت لو يسمع الصوت أخْرسًا تمنَّيْتُ لو يهوى إلى الأرض من عَلِ

ألا وقرت آذان من يسمعونه بأشلاء قلْبٍ في ضـــلوعي مُقتَّلِ[2]

إن تركيب (وقرت آذان) تكرر في ثلاث سور في القرآن الكريم، وهي كالآتي: الأنعام(25)

في قوله عز وجل:(مِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْراً وَإِن يَرَوْاْ كُلَّ آيَةٍ لاَّ يُؤْمِنُواْ بِهَا حَتَّى إِذَا جَآؤُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُواْ إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ) والإسراء(46) في قوله عز وجل: (جَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْراً وَإِذَا ذَكَرْتَ رَبَّكَ فِي الْقُرْآنِ وَحْدَهُ وَلَّوْاْ عَلَى أَدْبَارِهِمْ نُفُوراً) والكهف(57) في قوله عز وجل:)مَنْ أَظْلَمُ مِمَّن ذُكِّرَ بِآيَاتِ رَبِّهِ فَأَعْرَضَ عَنْهَا وَنَسِيَ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ إِنَّا جَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْراً وَإِن تَدْعُهُمْ إِلَى الْهُدَى فَلَن يَهْتَدُوا إِذاً أَبَداً). لقد وردت الآيات في القرآن الكريم بصيَّغٍ إخباريّة، بينما بدر يستعملها بصيَّغٍ إنشائية دُعائيّة ، أما المُؤدَّى في القرآن فهو الامتناع المُطلق عن السماع والفهم، هذا الامتناع المطلق هو ما يتمناه السياب، لأن نفسه لا تقوى على تخيل الفراق والبعد عن (هالة)، فكانت العبارة(وقرت آذان) بمثابة مَنْفذٍ على الصراع المُتَلاطم الذي يعانيه بسبب الفراق، وكانت الحالة النفسية التي تشي بها هذه العبارة أكثر من مجرد عملية تدليلٍ خطّيٍّ؛ إنما هي سياق مُتجَلّى من عِلَلِ أفعال وسلوكيات تسرّبت مُتشبِّثة في جلابيب المعاني، وفي غفلة من السياب ، فكانت تعبيرا عن تجارب حية رغم التَّباعُد بين حقولها الدلالية، لتكشف عن رؤية شعرية، يُغذّيها الاضطراب والقلق النفسي اللذان تُعانيهما الذات الشاعرة، والسياب لا يستنْكِف عن النَّسْج من القرآن وعلى منواله، لأنه " لا نشأة للنصوص انطلاقًا مِمَّا ليس نصوصًا، وكل ما يوجد

([1]) حسين خمري . الظاهرة الشعرية العربية بين الحضور و الغياب. ص:57.

([2]) السياب . م ك . مج2. ص:157.

إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص [1]". ومن ذلك ما نجده في قصيدة (ربيع الجزائر) في المقطع الآتي:

عيون تُحدِّق، تحت الثَّرى
تُحدِّقُ في عورة العاجزين
لو تستطيع الكلام
لَصَبَّت على الظالمين
حميمًا من اللَّعنات، من العار، من كل غيظٍ دفين[2]

لقد صدَّر السياب هذه القصيدة بقوله:(سلامًا بلاد اللَّظى والخراب) وهو يقصد أرض الجزائر غداة الاستقلال، أما تركيب(صبُّ اللعنات) فهو معدّل من التركيب القرآني (صبّ الحميم) الذي ورد في سورة الحج، الآية(19) في قوله عز وجل:(هَـٰذَانِ خَصْمَانِ اخْتَصَمُوا فِي رَبِّهِمْ فَالَّذِينَ كَفَرُوا قُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّن نَّارٍ يُصَبُّ مِن فَوْقِ رُؤُوسِهِمُ الْحَمِيمُ)، والقاسم المشترك بين التركيبين هو الصراع بين المواقف والإرادات في التركيبين؛ إذ يُصوِّر التركيب القرآني نتيجة صراع كان في الدنيا بين المؤمنين والكافرين، أما تركيب القصيدة فطرف الصراع الأول هم الذين ثاروا على المستعمر، واتَّخذوا نهج الكفاح المسلَّح سبيلاً للخلاص من المستعمر، وطرفه الثاني هم الذين وقفوا ضدَّ الثورة أو لم يؤمِنوا بها، فكان نصيبهم- بعد تحقيق الاستقلال- حميم من اللعنات والعار والحقد الدفين، لأن "الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى أمارات مختلفة عن الواقع، لها وزنها وقيمتها الخاصة[3]"، ومن التراكيب القرآنية ما ورد في قصيدة (رؤيا في عام 1956) إذ يقول:

إنَّ روحي تتمزَّق،
إنها عادت هشيما يوم أن أمْسيْت ريحَا
في غيمة الرؤيا
يوم بلاَ ميعاد

([1]) تزفيطان تودوروف . الشعرية . ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. ط 2.عام 1990م. ص:76.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص:240.

([3]) رومان ياكبسون. قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون . ص:61.

جنكيزخان هل يحيا
جنكيزخان في بغداد[1]

إن الدلالة المُتَمرْكِزة بين لفظتَيْ:(هشيما والريح) هي دلالة منحوتة من تركيب قرآنيٍّ ورد في سورة الكهف في الآية(45) في قوله عز و جل:(وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيماً تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِراً). إن الضياع والخسران هو المحمول المُشترك بين التركيبين، وهذا شعور بدر بعد مرور عامين على حكم عبد الكريم قاسم بعدما كان من أشدِّ المُتحمِّسين له، وبدر في هذا السخط لم يخرج عن طبعه الحاد ومِزاجه المُتقلّب الذي عُرف به، لأنه قلَّما ما يرسو على برٍ.

إن تعامل "الكاتب أو الشاعر مع مستوى معيَّن من اللغة يسهِّل على الناقد والقارئ تناول مستوى معيَّن من القراءة، هل اللغة التي استعملها الأديب نفسية تدل على توترات واهتزازات أم هي لغة اجتماعية تتعامل مع شريحة اجتماعية معينة أم لغة واقعية، أي تبث أفكارها بلغة الواقع دون تحريف أو تزييف؟؟.ومن هنا تصبح اللغة كبوابة أولية مسلكاً يدلّنا على الظواهر اللغوية التي تخصّ عالماً خاصاً قائماً بذاته[2]". لِذا وبمعْزلٍ عن الدراسات والتأويلات النفسية يجوز القول أن لغة السياب في سياقها الدرامي لم تكن بعيدة عن انفعالاته وعواطفه خلال تجربته الشعرية.

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 430.

([2]) حسين خمري . الظاهرة الشعرية العربية بين الحضور و الغياب. ص:44.

2.3.1- تراكيب من الشعر:

لقد سعى السياب إلى الاستفادة من الثروة اللغوية للشعر القديم تمامًا كاسْتِفَادَتِه من المضامين، بعدما أدرك أنه يسير بالقصيدة العربية في دروب جديدة لم تُألف من قبل رفقة ثلة من الشعراء، فكان يُبدع لا لِيبْلُغ هدفًا أو حدًّا مُعيَّنًا بل لأنه لا يستطيع التوقف عن مُتعة الإبحار في هذه التجربة الجديدة، وكان من بين ما غَنِمه من الشعر القديم إضافة إلى معانيه، تراكيبه التي راح يستخدمها في قصائده انطلاقًا من سياقاتها التي أنتجتها، حيث كان يَعْمَدُ إلى التركيب ثم يُعَدِّل فيه بما يناسب حاجته أو يعبر عن حالته ومقامه إلى مستوى ما، وقد يكون سياق التركيب هو الذي يُلِحُّ أحيانًا على بدر فيأخذه ويعدل فيه لِيُنَاسِب جو النص وظروفه لأنه" ليس لأية وحدة منخرطة في بنية نظام معينٍ معنى مُستقل بذاتها، بل هي تستمد معناها من النظام ككل. الكلمة المفردة ليس لها معنى في ذاتها، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورة لها في السياق الذي تَرِدُ فيه[1]. يقول السياب في قصيدة، (من رؤيا فوكاي) في مقطع (حقائق كالخيال):

يختصُّ فانوسها التَّمام بينهما والريح خرساء تعْبَى...
غير((ها. ها.. هاي..))
ويلُمُّ ((سازاك)) كيف انْدَكَّ حائطه حتى تعرَّى لِيَ السَّهْل الذي حجبا؟[2]

تُقالُ كلمة (ويْلم) للتعجب، وأصلها: ويْ لأمِّه، ثم حُذفت الهمزة، واللام التي أصلها الكسر تأخذ حركة الضّم التي للهمزة المحذوفة، وهكذا تعجّب بها السياب، أما أصل الملفوظ فيعود للمتنبي في قوله:

ويْلمها خطة ويْلم قابلها لِمِثْلِها خُلِقَ المهرِّيةُ القُودُ[3]

لقد جمع السياب للمعنى الذي يريده مريض هيروشيما، وإعجاب المتنبي

([1]) بول ريكور. نظرية التأويل.الخطاب و فائض المعنى . ترجمة : سعيد الغانمي. المركز الثقافي . الدار البيضاء ط 2. 2006م. ص:29.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص: 364.

([3]) ديوان المتنبي ج4.عبد الرحمن البرقوقي . دار الكتاب العربي. بيروت لبنان.1980م.ص: 174.

بفرس طويلة الظهر والعنق، ثم وحَّد بين الأحوال الثلاث " وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكاً نصياً يستحيل فصله[1]"، فكان له أن لبس قناع الطبيب (سازاكي) واستعار قول المتنبي، لأجل التعجُّب لمصير مستشفى الصليب الأحمر حيث يعمل الطبيب، كما تطفو معاني المتنبي عند السياب في غير ما موضعٍ، كيف لا وهو مُلهمُه في التجديد والمِحن والبلاء، فلا غَرْو إن حضر الأول في الثاني" وهكذا يصير الشعر تلك الصورة التي لها فضاء لا محدود تكون بدايته الحضور ونهايته الغياب وبين هذين القطبين يتكون فضاء شعري يتراوح بين الحسّ والمعنى بين الخفي والجلي، ومن خلال هذه الثنائيات يكتسب الشعر كل قوته وشاعريته فيصبح حضوره هو اللغة والآلات الشكلية التي تحدّد معالم القصيدة كالوزن والعروض والتوزيع المعنوي والتركيب النحوي وتصبح العلاقات= الأساسية على مستوى أعمق مشكل الرّؤيا الكلية للوجود... كذلك تكتسب النصوص علاقات أخرى تنتظم مع الإنشاء الشعري والنثري في بنية كلية للنص الجديد [2]"، والمُلاحَظ عند السياب أنَّهُ انْصَهرت له المَدَالِيل ولانَتْ له التراكيب حتى بات يسترسل على السليقة في تناغُمٍ كامل بين المعاني والتراكيب والصُوَّر والإيقاعات، فَجَرَى القول لديه في سَبْكٍ مُوحَّدٍ وغَزْلٍ بِنفس الخصائص والصِّفات الصِّناعيّة التي انْطَبَع عليها، ومن ذلك ما نجده في نصِّهِ (عكاز في الجحيم) إذ يقول:

انْثُرْنِي، ويْكَ، أباديدَا
وافْتَحْ بابك لا تَتْرُكْه أمام شقائي مَسْدودَا
ولْتَطْعم جِسميَ لِلنَّار!! [3]

يُقال عن القصيدة أنها آخر ما قال السياب قبل رحيله، والتركيب (وَيْكَ) نجِدُه عند المتنبي في قوله:

كفى أراني- وَيْكَ- لومك ألوما هو أقام على فؤادي أنجما[1]

([1]) أ. د . محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية . ص :18.

([2]) د . حسين خمري . الظاهرة الشعرية العربية. ص :18.

([3]) السياب . م ك . مج1. ص: 604.

إن كلمة (ويك) للتعجب أيضًا، وهي مركَّبة من (ويْ) و(كاف) الخطاب، وهي تعبر في نص السياب عن دخول بدر عالم الموت قبل ميعاده، لأنه عندما أيقن بالهلاك وأن ساعته أزفت أسقط من فكره وعقله ووجْدانه كل الآمال وقطع بالحياة كل صلة وأخذ يَحْي اللحظة أضعافًا مُضاعفة في الكلمات، فالتعجب في هذا المقام شحنه السياب بكل معاني الحسرة وأثْقَالِها، وكل ما يُمْكِن أن يَتَأوَّله قارئٌ، فالعمل الأدبي " لا يمكن اختزاله في حقيقة النص أو في ذاتية القارئ. بل إنه يوجد في مكان ما بينهما، مما يعني أنه يتميز بخاصية الافتراضية، وهي خاصية تمنح للعمل الحركة والحرية فتجعله ينطلق في بناء آفاق متعددة، ونحو وجهات مختلفة ومتنوعة[2].

3.3.1- تراكيب مستحدثة:

إن رحلة السياب باللغة بلغت المدى وهو يخرج بها إلى أقصى ما يمكن أن تستجيب التراكيب له، ذلك أنه كان حريصًا على نقل الصورة من الأعماق إلى السطح نابِضَةً بالانفعال، فكان له ذلك بعد أن تَصَرَّف وَفْق ما يعتقد أنَّهُ يَفي بالغرض، ومن ذلك تركيبه الجمل بشكل يجعلها أكْثَر تَعْبيريَّةً و"حتى تكون الجملة مبنية بشكل جيد لا يكفي أن تضم كلمات تنتمي إلى اللغة وتشكل وفقاً لقواعد علم

([1]) المتنبي . ديوان المتنبي ج4. ص :143.

([2]) حميد سمير . النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري .دراسة.منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2005م. ص:37.

التراكيب، لكن ينبغي أيضاً أن تكون بينها درجة معينة من الدلالية [1]"، لأن التركيب مهما كانت دواعيه لا بد له من مُراعاة السنن اللغوية، والسيا ب في تجديده على مستوى التركيب إنما كان مدفوعًا بالرغبة والحاجة، رغبته في الحفاظ على المدلول كما يشعر به ويُعايشُه، وحاجته إلى تراكيب تُلبّي تلكم الرغبة، وإدَّاك لجأ إلى الابتكار في المعاني والمباني بالاشتقاق والتوليد واستلهام التراث والمأثور، لأن " الاشتقاق (التوليد) يرتبط في أغلب الأحيان بما هو أكثر خصوصية بالمقام وبالعلاقة الذاتية المتبادلة بين المعنيين بفعل اللغة، وفي فعل اللغة هذا فإن عدم توقع قيمة الفعل الذي يمكن أن يرتبط بهذه الجملة أو تلك لا يمكن تحقيقه إلا من خلال القوانين العامة للاتصالات: كالمأثورات التَّحَادُثِيَّة أو قوانين الخطاب [2]"، فمن التجديد بالمأثور التراثي ما نجده في قصيدة (مرثية جيكور) في قوله:

خورس
شيخ اسم الله..ترللا
وقد شاب ترلّ ترا..و ما هلاّ
ترلل..العيد ترللا
ترللا.عرَّس((حمَّادي))،
زغردن ترلّ ترلّلاّ
الثوب من الريز...ترلَّلا
والنقش صناعة بغداد[3]

لقد بَنَى السياب نصه مُعتمِدا على التراث في هذا الجزء، إذْ ها هو يقِف على تخوم الذكريات بواسطة التداعي فترجع به الذكريات إلى أفراح (جيكور) وأغاني الأعراس، فينْسج منها بعدما صيَّرها لخدمة السياق الشعري، فيجعل من حكايا ت جيكور بِنْيات درامية ليس إلاّ، وفي موطن آخر وبِنفس التراكيب والألفاظ يعبر عن معانٍ مختلفة باخْتِلاف السياقات، ومنها لفظة (ظلموت) حيث يستعملها في (السفر4) في قوله:

([1]) جان سيرفوني.الملفوظية.دراسة. ترجمة: د. قاسم المقداد . منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1998م. ص: 16.

([2]) م. ن . ص: 20.

([3]) السياب . م ك . مج1. ص: 407.

يا ربّ أيوب قد أعْيا به الدَّاءُ
في غُرْبةٍ دونما مالٍ ولا سكنِ،
يدعوك في الدُّجَنِ
يدعوك في ظلموت الموت:أعباء
ناد الفؤاد بها، فارْحَمْه إن هتفا
يا مُنْجِيًا فُلْك نوحٍ مزِّق السُّدفا
عنِّي. أعِدْني إلى داري، إلى وطني! [1]

إن المعنى الذي تؤدِّيه كلمة(ظلموت) فرضه الجو العام للقصيدة، والراجح أنها تعبُّر عن الظلام المُتراكب، ومنه المرض وضنك الحياة ورهبة القبر والفزع من الموت والفناء، أما في قصيدة (نبوءة ورؤيا) فيقول:

وحين رقدت أمس رأيت في ظلموت أحلامي
رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع
أفقْت وما تزال تُضيء في خَلَدي وتنْدلِع
كما يتفجَّر البركان في ظُلُمات ليْلٍ دون أنسام،
بلاَ قمرٍ وإنْ يَكُ في المحاق أكادُ أقْتلع
أكاد أُمزق الدم في عروقي بارْتِعادة روحي الحَيْرى...
أكاد أُعانِق القبْرا[2]

يستعمل نفس اللفظة، لكن السياق يوجِّه مؤدَّى القول إلى الكوابيس المزعجة والأحلام المخيفة، لأنه لم يتقبَّل بعدُ فكرة الموت، فالوصف صادر عمَّا تجيش به الذات من مشاعر وأحاسيس، ومحاولة خلقها شعرياً على نحو بياني من خلال القول الشعري، " كونه يتمثل الأشياء فنياً أكثر من تصويرها حسياً، ويعيد صياغة مكوناتها ذهنياً بأسلوب مجازي فيكون موغلاً في الذاتية الفنية بعيداً عن التقريرية المباشرة، حاملاً مقومات فنية صادرة عن الذاتية الكاشفة عن أسلوبها الخاص.

([1]) م . ن . ص: 257.

([2]) م . س . ص: 165.

وهو ما ينفرد به الشعراء، كل بخصوصيته وأسلوبه [1]"، كما يستعمل لفظة (تطفَّأت) في قصيدة (نبوءة ورؤيا) في قوله:

تطفَّأت الكواكب وهي تسقط فيه كالشَّرر
تطفَّأت تحت ذيل الريح وهي تسُفُّهُ سفًّا،[2]

الأصل (انْطفأت أو طفِئت) بيد أن السياب ينتقل من الفاعل النحوي إلى الفاعل الإرادي المُمْعِن في الفعل، فالعبارة تَشي بِما يعتقد في نفسه من اجتماع الظروف والظواهر وإجماعها على تعاسته، وهذا لَهُوَّ قِمَّة اليأس والتوتر، أما في قصيدة (غريب على الخليج) فيقول:

ما زلت أضرب، مُتْرب القدمين أشعث في الدروب
تحت الشُّموس الأجنبية،
مُتخافِقَ الأطمار، أبْسط بالسُّؤال يدًا نديّة
صفراءَ من ذُلٍّ وحُمَّى: ذلّ شحَّاذٍ غريب
بين العيون الأجنبية،[3]

تعني لفظة (خفق) اضْطرب وتحرّك وهي السِّمَة الغالبة على حياة السياب النفسية في فترة المنفى، إلا أن الجديد في التركيب يتمثل في ذهابه بالمعنى إلى أبعد من ذلك، إلى المعيّة، أي كان يضطرب ويتحرك وهو غير راضٍ لنفسه هذا الذُّل لأنه كان مدفوعًا إلى مدِّ اليد دفْعًا، فهو إذًا كان يتسوَّل على استِحْياءٍ ، فما جماليَّةُ التركيب إلا في هذه القدرة على تصوير الحالة النفسية تصويرًا دقيقًا، أفَلَيْسَ جمال الخطاب الشعري في كونه "لا يُعبِّر عن أفكار البشر في زمنٍ مُعيَّنٍ فحسْب، بل يُعبِّر عن مناخهم الرُّوحي ومشاعرهم و...أي عن إحْسَاسِهم بالعالم أيْضَا[4]"، وما يفتأ السياب يعبر عن المعاني بِما يَقْتضيه السياق بغضِّ النظر عمَّا

([1]) د . رحمن غركان . مقومات عمود الشعر.الأسلوبية في المظرية و التطبيق . من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2004م. ص:124.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص: 166.

([3]) م . س . ص: 321.

([4]) د.أحمد وهب روميّة . شعرنا القديم و النقد الجديد . سلسلة عالم المعرفة (207) المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت 1978م. ص :16.

يؤديه اللفظ مُعجميًّا، حتى وإن انْتقل من النقيض إلى النقيض على غرار ما يصنع مع كلمة(توحَّد) في قصيدة (شباك وفيقة1) إذ يقول:

مِن ذاك الشباك الأزرق،
يَتَوحَّد، يجعل أشواكه
أزهارًا في دعَّة تعْبق[1]

لقد جعل الشاعر صيغة (يتوحد) بمعنى يتَّحِ بينما هي في اللغة الوحدانية والتفرُّد، ولا تخلو أعمال بدر من تراكيب جديدة في صناعة المعنى حسب المقام ليس المجال ههنا لذكرها.

المبحث الثاني:

الصورة

لقد شهدت الصورة الشعرية عند رواد الشعر العربي الحديث تطويرًا يُماثل ذلك الذي عرفته القصيدة، فغدت مُفْعمة بالحركة والطاقة والانفعال ولم يَعُد مفهومها ينحصر في حدود البلاغة، بل أصبح فيها بلاغية ورمزية وأسطورية، فبات عسيرًا على هؤلاء الرُّواد ضبط مفهومًا واحَدًا لها خاصة عندما تؤول القصيدة ذاتها إلى صورة أو رمز أو أسطورة، وبات " يتميز في تاريخ مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز. وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزاً [2]". وتُعَدُّ هذه النقلة في المفهوم نتيجةً للدور الجديد الذي أصبحت تلعبه، إذ وبعدما كانت غايتها في القصيدة القديمة مُقتصرة على الوصف أو الإراءة من قبل الشاعر وكشف العلاقة بين الأشياء، أصبحت وسيلة تفكير عنده ونظام تعبير ورؤيا في القصيدة الجديدة، فعندما تَنْدَمج في ذهن الشاعر الذات بالموضوع، يدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء أو عناصرها بواسطة لغة تصويرية تعكس رؤية خاصة وعلاقة خاصة بالعالم، لهذا يذهب أدونيس إلى" أن الصورة الشعرية ليست تشبيهاً ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 120.

([2]) علي البطل . الصورة في الشعر العربي . دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط1. عام 1981م. ص: 15.

والمشبه به، إذاً فهي جسر بين نقطتين. أمَّا الصورة الشعرية فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة. وهي تنفد إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشا) تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء [1]". قياسًا على هذا يمكن القول إن الصورة الشعرية صورةٌ كُليَّة مركبة من عِدة أجزاء، قد تكون هذه الأجزاء مجرد صور بلاغية أو رمزيّة أو أسطورية نظرًا لكونها رؤيا تتوصل إلى الإعلان عن ذاتها بواسطة الربط بين عناصر قد يستحيل أن تكون بينها علاقة في الواقع العيني، لأن الصورة لا تتشكل من العدم أو من فراغ وإنما من عناصر توجد في الواقع غالبًا، يقوم الشاعر بتحويرها والتصرُّف فيها حتى يصل إلى تركيب يستوعب انفعاله في صورة جديدة مُبتكرة، إنها ذاتية فنية نتيجة تفاعل الذات مع الموضوع في فضاءات النص الشعري، ذلك أن" الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يَتَراءى لنا أننا نصل إلى حيِّز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب ، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إن الصورة الشاعريّة في تجديدها تَشُقُّ مُسْتَقْبل اللغة[2]".

لقد تعددت مصادر الصورة الشعرية ودرجاتها لدى السياب، فكانت الواقعية أبسطها لأنها مقترنة بالحواس والعقل، يُمكِن النظر إليها على أنها وسائِطٌ بين الشاعر وموضوعه، تتشكل من أحداث مُرتبطةٍ بِأحْيَازٍ زمنيّة ومكانية محددة، وغالبا ما تكون من الأمكنة والمواقف وحتى الذكريات، فمن هذه الصور ما نجده في قصيدة (في السوق القديم) في قوله:

كم طاف قبلي من غريب،
في ذلك السوق الكئيب.
فرأى وأغمض مقلتيه وغابَ في اللّيل البهيم.
وارتجّ في حلَق الدّخان خيالُ نافذة تضاء،

([1]) أدونيس . زمن الشعر. ص: 155.

([2]) غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد . المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . ط1. 1991م . ص :7.

والريح تعبث بالدخان..
الريح تعبث، في فتور واكتئاب بالدخان،
وصدى غناء ..
ناءٍ يُذكِّر بالليالي المُقْمِرَات وبالنخيل؛
وأنا الغريب... أظلُّ أسمعه وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم [1]

ابتدأ السياب النص بـالحرف(كم) الخبرية دلالة على مرور غُرباء كُثُر قبله في دروب السوق الكئيب، ثم تتضح الصورة بإطْبَاق الظلام الذي أغرق في جوفه غمغمات العابرين وصوت الريح الذي يبث الحزن في القلوب ، ثم بدأ بِحَشْدِ مجموعة من الأفعال الماضية (طاف، رأى، أغمض، غاب، ارتج) الغرض منها وصف الوحشة والغربة ووَقْعها على النفس، ثم أحيا صورته فبعث فيها الحركة بواسطة الأفعال المضارعة (تعبث، يذّكر، أظلّ، اسمعه, أحلم) ويكمن أثر هذه الصورة المشهد في نفس المتلقي في الانتقال من الحال الكئيبة إلى تذكر الليالي المُقْمِرات والنخيل، إنها بُويْب وإنه الشوق إلى الديار، هنا صراع يُكابده بدر وهو يُرغِم نفسه على احتمال الفراق عن الأحبَّة والديار، فتصير الغربة " بؤرة مولِّدة للنص تشعُّ في مركزه المُتَخيَّل وتَنْتَشِر إلى أطرافه وزواياه، وتتنوع صياغتها في أنحاء النص [2]"، وما يلاحظ على الصورة الواقعية أنه تَمَّ رصْفُها اعْتِمادًا على الوصف حيث تلاحقت الدلالات وكأنها الكلمة الأخيرة في الموضوع، إلى درجة تجعل القارئ يجزم أن السياب بسط سلطته على اللغة بَسْطًا مُطلقًا، كما يمكن لهذه الصور الواقعية أن تُلح على السياب في أكثر من نصٍ واحدٍ تَبَعًا لباعث النص، ومن ذلك صُوَّر عذاباته في سبيل الفوز بقلب الأنثى التي ظل شعور الحرمان منها يطارده طيلة حياته، فهذا مقطع من قصيدة (ستار)، فيه يقول:

أنا سوف أمضي، سوف أنأى، سوف يصبح كالجماد
قلبٌ قضيْتِ الليل باحثة، على الضوء الضئـــيل،
على ظلّه في مُقلتيَّ...فما رأيتِ ســـوى الرماد!!

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 22.

([2]) حاتم الصكر . ترويض النص . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1998م . ص :226.

أنا سوف أمضي-ربما أنسى، إذا سال الأصـيل
بالصمت، أنك في انتظاري ترقبين؛
أو ربما طافت بي الذكرى...فلم تُذْكِ الحنين[1]

تجسد هذه الصورة نفسية المُنْقَهر الهارب من واقعه العاطفي الذي مُنِيَّ بالفشل، وهو إذ يدوس على قلبه ويمضي إنما يُذْكِي جِدْوَة القول لضمان استمرار تدفق الانفعال، فما الصورة التي رسمها إلا انْعِكاسًا لمرارة فشل التجارب العاطفية، فهاهو يُظهر وفاءه في قصيدة (أهواء) في قوله:

يطول انتظاري لعلي أراك لعلّي ألاقيك بين البشر
سألقاك..لا بد لي أن أراك وإن كان بالناظر المحتضر
فديتُ التي صورتها مناي وظلّ الكرى في هجير السهر
اطّلي على مَنْ حباكِ الحياة فأصبحت حسناء ملءَ النظر[2]

هذه صورة عن مرحلة الشباب المبكر التي يبدو فيها السياب شاباً تحتضنه قرية جيكور الخضراء الحالمة على ضفاف شط العرب الملتفة بغابات النخيل، وعاشقاً لفتاة ريفية أحبها وأحبته يلتقيان عند شاطئ بويب ليعيشا الأمسيات وأوقات الصباح، فيعبر لها بما يحببه ا الى قلبه راسماً صورة المحب المتفاني ، تلكم من بين صور كثيرات خزَّنها بدر في ذاكرته ليستدعيها كلما حاصرته المآسي وألقت عليه بظلالها، فيقول:

سمراء..تَلْتَفت النخيل الساهمات إلى الرمال
في لونها...و تفر ورقاء...و يَأرج أقحوان..
شعَّ الهوى في ناظريها..فاحتواني واحْتواها
وارْتاح صدري، وهو يخفق باللحون، على شذاها
فغفوت استرق الرُّؤى والشاعرية من رؤاها
وأغيب في الدفء المعطر...كالغمامة في نداها
عينان سوداوان أصفى من أماسي اللقاء،
وأحب من نجم الصباح إلى المراعي والرعاء،
تتلألأن عن الرجاء كليلة تخفي دجاها

([1]) السياب . م ك . مج1. ص :77.
([2]) م . ن . ص: 13.

فجرًا يلون بالندى؛ درب الربيع، وبالضياء[1]

لكن وكما يُقال، فقصة السياب مع الحياة هي نفسها قصته مع الموت وهذا لشعوره أن الموت يطلبه حثيثًا، فما هي إلا مدة قصيرة ويفاجئه قبل أن يتحقق له الحب الذي حرم منه سنين طِوال، ففي سنة 1946 بعث رسالة إلى خالد الشَوّاف، يقصّ عليه حلماً من أحلام الموت التي تلاحقه باستمرار، قال ما نصّه: "هناك عند السدرة النائمة قبر مستوحد غريب رأيت أني راقد فيه تحت الحصى والتراب في ظلمة بلهاء... يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً [2]. كان السيّاب يشعر بهذا الإفراط في الرؤيا المأساوية للأشياء، فقال:"كم عاهدت نفسي في سكون الليل العميق أن أخفت نغمة اليأس في أشعاري وأمحو صورة الموت من أفكاري... لكنني واحسرتاه عدت بصفقة الخاسر، وحظّ الخائب... إنّ كلّ الكون، الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء، أزهار ذابلة، ذابلة في عينيّ الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة[3].كان يجاهد هذه المشاعر المظلمة، لكنه سرعان ما يخلف بوعده لنفسه ولأصدقائه فيغرق من جديد في الأسى والتشاؤم، فتطفو صور الموت والكوابيس على سطح اللغة الشعرية وتنتشر صور المقابر في نصوصه وصور غيرها كالغرق في قوله:

أيها الشاطئانِ أوهى جليدُ الموتِ كفّي فأرختِ المجدافا
وكأني أرى بعينـيَّ غوراً قاتماً أحتسي دجاهُ ارتجافا
أهبطُ الموجَ سلّماً باردَ الألوانِ حتى أعانقَ الأصدافا
يا لمثواي أعظماً قضقضتهنَّ الأعاصيرُ والعبابُ اجترافا
حيث لا نادبٌ سوى اللجِّ زخّاراً على أضلعي يعيد الهتافا[4]

لقد حاول السياب التخلص من تأثير ذاتيته، فقام بإدماج رؤاه المرضيّة وهواجسه من الموت في موضوعاته الفنية ليخاطب القارئ بلغة مأساوية مؤثرة. ويهدف من وراء هذا الإدماج تحميل المجتمع والنظام السياسيّ مسؤولية ما آلت إليه صحته من تدهور بسبب الفقر والحرمان من ظروف العيش الكريم، فأضحت

([1]) م. س . ص: 44.
([2]) إحسان عباس . بدر شاكر السياب . ص: 83.
([3]) م . ن . ص :81.
([4]) م . س . ص: 111.

فكرة الموت ملازمة له على مستوى الفكر والوجدان، ولكن تجلّياتها كانت متباينةً من قصيدة إلى أُخرى، فهو يعدُّه مخلّصاً له من آلامه وعذاباته تارةً ، ووسيلة للانبعاث والحياة الحقيقة تارةً أُخرى ، فيقول:

أنا ميّتٌ لا يكذبُ الموتى .. وأكفُرُ بالمعاني
إنْ كان غيرُ القلبِ منبعَها
فيا ألْقَ النهـار
أغمرْ بعَسْجَدِكَ العراقَ، فإنَّ مِنْ طينِ العراق
جسـدي ومـن مـاءِ العـراق... (1)

يرى السياب أن موته بات في حكم المؤكد، فيتوجه إلى العراقيين بكلام نابعٍ من القلب الموقن بموته، وبالحرية لأبناء شعبه في نفس اللحظة، وقد رمز لهذه الحرية بقوله:(ألق النهار) مخاطبًا إياه أن يغمر أرض العراق التي جسده من طينها ومن مائها، وما خطابه (ألق النهار) دون أبناء الشعب إلا حثٌّ لهم على النضال الذي لا نتيجة له إلا الحرية والسلام، ومن الصور التي تظهر براعة بدر في تصوير الموت، ما ورد في قصيدة (عكاز في الجحيم) إذ يقول:

وبقيت أدور
حول الطاحونة من ألمي
ثورًا معصوبًا، كالصخرة، هيهات تثور
والناس تسير إلى القِمَمِ
لكني أعجز عن سيرٍ-وَيْلاَهُ-على قدمي
وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم
وإلى العدم!! (2)

هكذا يدفع الشعور بالعجز والمرض بدرًا إلى تصوير الأنَّة والزفرة، بل وينقل اللحظة أثناء تواردها في الذهن أو النفس وهي تولد و تبتلع صاحبها، خاصة تلك الصورة النفسية التي يتأوَّه فيها رافضًا الموت والرحيل والزوال والصيرورة إلى العدم ، فكان يستخدم "الصور والاستعارات لإثارة العاطفة

(1) السياب . م ك . مج1. ص:283.
(2) م . س . ص:691.

وتكثيفها بحيث نرى الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيلة. نراها شيئاً محسوساً ملموساً، شيئاً نابضاً حياً يفاجئنا ويدهشنا، شيئاً ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد[1]".

إن شبح الموت المرعب الذي ظل يسيطر على أجواء السياب حتى النهاية المفجعة التي انتهى إليها، كان في البداية صورةً لبعث الحياة وتغير وجهها العقيم وانتصاراً كبيراً ، لكنه غدا في الأخير إشارة لِنهاية أكيدةٍ لحياةٍ دمّرها الألم ومزّقها الداء، حتى بات يتعجَّله في (نداء الموت) قائلا:

خريف، شتاء، أفولْ
وباقٍ هو الليل بعد انطفاء البروق
وباقٍ هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة
فيا قبرُ هَا افتحْ ذراعيك...
إني لآتٍ بلا ضجّة، دون آه! [2]

هذه صورة أُخرى لروح السياب المستسلمة اليائسة بعدما تجسد له الموت أينما اتَّجه، وبات النهاية الأكيدة لحياته، هذه الحقيقة المرّة أقرها السياب من خلال الجمل الاسمية الدالة على ثُبُوتِ زَمَنِيَّةِ هذه الحقيقة في الماضي والحاضر وهنا يلتفت ليصرخ في الأرض أن تفتح ذراعيها لتحتضن أو لِتَنْقَضَّ على جسمه المعذب صرخة استسلام ، ولطالما سيطرت فكرة الموت عنده وكانت السبب الرئيس في هذا التَّوْقِ المحموم على اللّذة قبل أن يعاجله الرَّدى وهو لم يشبع من الحياة بعد، وهذه الأحاسيس المتناقضة بين رهبة الموت ورغبة الحياة والمُتَع، مع الشعور بالذنب كثيرًا ما كانت السبب المباشر في تَسَرُّبِ مكبوتات اللاوعي مع تأملاته الشعرية، إذ ليس عسيرًا اقتفاء أثرها في صوره الشعرية، وهي " تلك التأملات التي يضعها الشاعر على المنحدر المطلوب، ذلك الذي يُمْكِن أن يتتبَّعه وعي آخذٌ في النُّمو، هذه التأملات هي تأملات تُكْتَب أو على الأقل تَعِدُ بِكتابتها، ولقد أخذت مكانها، أمام هذا الكون الهائل الذي هو الورقة البيضاء، فتتألف

([1]) يوسف الخال . دفاتر الأيام . رياض الريس للكتب و النشر . لندن 1987م. ص: 104.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص:237.

الصور وتَنْتَظِم[1]"، وقد ورد الكثير منها في شعره مثل قوله في (الحفار) في أول مقطع:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يُهوِّم ظِلُّهن على دموع
والمدرج النائي تهبُّ عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لِتُرعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه.
وتثاءب الظِّلُّ البعيد-يحدِّق الليل البهيم [2]

تتلاحق الصور في هذا المقطع حتى آخر جملة راسِمةً صورة باهِتَةً للنور، وأُخرى ثخينة للضباب والظلام والعتمة, فالنور لا يكون متقدا إلا من شباك الحانة, علمًا أن الحانة هي الملجأُ الوحيد الذي يجد فيه الحفار السكينة وإشباع الرغبات وفقدان الوعي بمأساته، وكأن راحته في الظلام وأن النور مَبْعَثُ التَّوَتُّر والقلق, والصورة نفسها تتكرر في موقف آخر في قوله:

النور ينضح من نوافذ حانةٍ على الطريق
وتكاد رائحة الخمورْ
تُلْقي، على الضوء المُشبَّع بالدخان وبالفتور
ظِلاً كألوان حيارى واهِيَّاتٍ من حريق
ناءٍ تهوّم في الدجى الضافي على وجهٍ حزين
وتلوح أشباحٌ عِجافٌ
خلف الزجاج..تهيم في الضوء السرابيِّ الغريق
ويشدُّ حفار القبور على الزجاجة باليمين
وكمن يُحاذر أو يخاف-
يرنو إلى الدرب المُنَقَّطِ بالمصابيح الضِّئال[3]

([1]) غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ص :9.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص: 543.

([3]) م . س. ص: 554.

تمثل هذه الصور صراع اليأس وبقايا الأمل في روح السياب, فهو كما عرف عنه كان ذا حياة معذبة وتاريخ طويل في الشقاء, ولا عجب أن نلمس صراع اليأس الذي يغالبه, اليأس الوجودي حيث تنتهي حياة الإنسان بفاجعة بل وتَتَّخذ مسار المأساة بسبب الظروف التي مرّ بها، إذ لا مال ولا جمال ولا حظَّ له مع المرأة زيادة على الأوضاع السياسية والاجتماعية المُزرية ناهيك عن شعوره أنه لم يَنَل فرصته في هذه الحياة, ولكن هذا الجو المُظلم لا يمنع السياب من التمسك ببعض الأمل الضئيل ضآلة الضوء في نصه الذي اختار له التمدُّدَ في خط زمنيٍّ يبدأ من الغروب فالليل، ولئن كان السياب مُتمسِّكًا بخيطٍ وَهَنٍ من الأمل، لا يفوتنا التنبيه أنه كان مُتأرْجِحًا بين الأمل واليأس، ولا أدلَّ على ذلك من قوله:

أأظلُّ أحلم بالنعوش، وأنفض الدرب البعيد
بالنظرة الشزراء، واليأس المُظلَّل بالرجاء
يطفو ويرسب والسماء كأنها صنمٌ بليد[1]

ترسم هذه الصورة حقيقة بدر من الداخل كونه يدرك نفسيّته ومزاجه المُتقلب بين الرجاء والأمل، لكنما (السماء) دلالة على انقطاع الرجاء واليأس المُطبق، وهو الذي يرفض انتظار النعوش للاقْتِيَّات منها، إلا أن الصورة تعبر عن نفسٍ فقدت كل أمل باعتبار هذا الأمل مجرد ظلال وقشور لليأس الذي هو اللب والجوهر، فالسيَّاب " يعرِّي، دون أن يفطن إلى ما يفعل، دخائله من حُبٍ وبغْضٍ، ونزعات فِكْره ومُعْتَقِده في الصُّور، ومن خلالها، وهي الصور الكلامية التي يرسمها لِيُوضِّح أشياء مختلفة، تَرِدُ في كلام شخصيَّاته وأفكارها، فالصور التي يستعملها بوحي الغريزة، هي على هذا نوع من الكشف، لا شعوري في الأغلب، صادر في لحظة من المد الشعوري عما يَخْتَلِج في فكره، وما يجري في مسارب أفكاره، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يَلْحظها أو يتذكرها، وربما كان هذا أبْيَنَهَا جميعًا وأهمَّها[2] ".

ويستمر في نشر دخيلة نفسه وحقيقته المهزوزة المنكسرة في ثنايا قصائده بطريقة لا واعية في قصيدة (المومس العمياء)، فيقدم صُوَرًا تشي بثقل التعب

([1]) م .س. ص: 558.

([2]) ستانلي هايمن . النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ج 1. ترجمة: إحسان عباس . دار الثقافة بيروت لبنان . 1958م ص :297.

والمرض والكآبة والشيخوخة واليأس المتلاطم، ومن هذه الصور ما ورد في قوله:

من أيّ غابٍ جاء هذا الليل؟ من أيّ الكهوف
من أيّ وجر للذِّئَاب؟
من أيّ عُشٍ في المقابر دفَّ أسفع كالغراب؟[1]

أطبق الليل والظلام على حياة الشاعر، وهذا الليل ما هو إلا تعبير مجازي عن حياته التي صارت مأساة كبيرة ومحنةً تقتاتُ من جسده وراحته وسعادته التي لم يعرف لها طعمًا، هذا وتبدو الصورة قاتمة من الألفاظ التي نسجتها، فالغاب منه الوحوش الضواري والليل أحدها، ثم تتلاحق الكلمات التي جعلها الشاعر مطِيَّة لانْفِعالاته:(الليل، الكهوف، وجر، ذئاب، أسفع، الغراب) إنها كلمات تمارس سلطتها في ملعب النص " تحتاج قارئًا خاصًا ليربط بين فضاءاتها المتناثرة بين مكان حاضر، ومكان لا زمان فيه ولا تاريخ بل مجرد حُلمٍ تمتد فيه اللحظة الشعورية[2]". والسياب يعدّ الحياة التي عاشها في تلك المدينة حياة منسيةً بل هي العدم والعبثية، ولقد صورها فأحسن تصويرها في مطولتي (المومس العمياء) و(حفار القبور)، فهو ورغم بعده عن الديار وانْغِماسه في حياة اللهو وعالم الرذيلة كما صوره في حانة الحفار ومَبْغَى المومس، لم تفارقه بساتين (جيكور) و(بويب) والمراعي والظِّلال والحقول والمياه وأيام الصِّبا رفقة الراعيات، فكانت صُوَّرُ الريف غالبًا ما تقفز إلى عالمه في التفاتاته إلى (جيكور) ومن ذلك قوله في (أفياء جيكور):

نافورة من ظلال، من أزاهير
ومن عصافير..
جيكورُ، جيكورُ، يا حفلاً من النور
يا جدولاً من فراشاتٍ نطاردها
في الليل، في عالم الأحلام و القمر
ينشرن أجنحة أندى من المطر
في أول الصيف

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 558.

([2]) مجلة نزوى . العدد59 . عام 2009م . ص: 261.

يا باب الأساطير[1]

لم ينسَ بدر أيام الطفولة التي قضاها في (جيكور)، إذ وبعدما شعر بالضياع في زحمة المدينة هرع إلى زمن الطفولة والبراءة وعالم الريف مستحضِرًا صُوَّرًا مضى عليها زمن بعيد، لأن الصور لا تنبع من الحاضر فحسب، بل من الماضي أيضا من أجل "إبداع عالم يتطابق مع التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداداً لها[2]". فالسياب جعل من قريته جيكورًا رمزًا للوفاء والإخلاص بسبب حنينه إليها من جهة، وبسبب غربته الروحية العنيفة عن عالم المدينة من جهة أُخرى، مما جعلها ترتقي إلى مرتبة المَعين الشعري الذي لا يكاد ينضب، كونه خزَّانٌ لِصُوَّرِ الذِّكْرَيَات التي تبعث في نفسه الراحة والسكينة، فيخاطبها قائلا:

من أين جئناك، من أي المقادير ؟
من أيما ظُلَم ؟
وأي أزمنة في الليل سرناها
حتى أتيناك أقبلنا من العدم؟
أم من حياة نسيناها؟
جيكور مسّي جبيني فهو ملتهب
مسّيه بالسعف [3]

هاهو السياب يعود الى جيكور بعد فراق طويل وسفر بعيد عن ترابها وهوائها ونخيلها ومائها، يلقي السؤال إثر السؤال على نفسه وعلى غيره ممن تركوا جيكور أيضا لكن السياب التفت إلى أسلوب التكلم الإفرادي للمبالغة في التخصيص كونه لا يعاني مثلما يعاني الآخرون من فراق وغربة وحنين بالتساوي؛ بل هو أشدهم تأثرًا وأكثرهم مُعاناةً وأثقلهم هَمًّا، وفضلا عن براعته في تلقُّف الانفعال في جميع صوره الممكنة، برع كذلك في رصد حركة هذه الصور والانفعالات, ولنا أن نتتبع حركة الصور هذه في قصيدة (في المستشفى) فهي تُعدُّ واحدة من القصائد التي صور فيها بدر لحظات مرضه واحتضاره وإحساسه الحاد بالموت، فافْتَتَحها بصورةٍ لذلك الإنسان الذي ظل وحيداً، أعزل ، ضعيف

([1]) السياب . م ك . مج1. ص :186.

([2]) أدونيس . سياسة الشعر . دار الآداب .بيروت . ط1. 1985م. ص :121.

([3]) السياب . م ك . مج1. ص:187.

الإرادة في مواجهة هذا المرض القاسي الذي أوغل في نصف جسمه فشلّ أعضاءه عن الحركة ، فغرق في هواجس الموت إلى درجة بات يتخيَّلُه وحشًا يترصَّده، فكل صوت أو حركة إلا وظنه هو الموت قد أزف، ويظهر ذلك في قوله:

كَمُسْتَوْحِدٍ أعزل في الشتاء
وقد أوغل الليل في نصفه
أفاق فأوقظ عين الضياء
وقد خاف من حتفه،
أفاق على ضربةٍ في الجدار-
هو الموت جاء! [1]

لقد أخرج بدرُ الموتَ عن صورته المجردة المألوفة إلى أُخرى مُشخصة مجهولة المعالم، تنتظر فرصة الفتك به، فصارت حياته لحظة كبيرة من آلاف اللحظات المليئة بالتوجُّس والخيفة من الانقضاض المُفاجِئ للرَّدى، ثم يستسلم بعد توتّره فتهْدأُ حركة الصور وتبزغ "في العقل الواعي مثل (أشياء) معزولة موضوعيّة مع تكافؤٍ واضحٍ في حالة الاهْتِيَّاج العقلي للشاعر. وتُرتَّب الكلمات أو تُركَّب في تسلسُلٍ أو إيقاعٍ يُقوَّى حتى تُسْتَنْفذ حالة التوتُّر العقلي للشاعر أو يُتَخلَّص منها بطريق هذا التَّكافُؤ الموضوعي[2]"، فيقول:

كذاكَ انكفأتُ أعضُّ الوساد
وأسلمت للمشرط القارس
قفايَ المدمّى بلا حارس
بغير اختياري طبيبي أراد!-
لقد قصّ... مدّ المجَسّ الطويل..
لقد جرّه الآن ... أواه .. عاد
ولاشيء غير انتظار ثقيل
ألا فاخرقوا، يا لصوصُ الجدار

([1]) السياب . م ك . مج*1*. ص:677.

([2]) هربرت ريد . طبيعة الشعر . ترجمة: عيسى علي العاكوب . منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق 1997م. ص :43.

فهيهات، هيهات، مالي فرار! [1]

تنبض صور هذا المقطع بالحركة بِتَحْيين المعاناة والألم جرّاء ما يتلقاه من علاج على يد الطبيب الذي يحمل المشرط القاسي وذلك عبر حشد مجموعة من الأفعال بصـيغة الماضي واحداً تلو الآخر (انكفأتُ ، أسلمت ، أراد ، قصّ ، مدّ ، جرّه ، عاد) وهذا الحشد الكبير من الأفعال يصعّد ويكثّف من شعور السياب بالألم والمرارة جرّاء تلقيه العلاج ، ثم إن الفعل (عاد) دالّ على المضي لكنه اكتسب في هذا النص دلالة الاستمرارية فلو قرأنا جملة السياب من جديد لوجدنا أنه يشير الى ديمومة الحدث ((لقد قصّ ... مدّ المجس الطويل، لقد جرّه الآن ...آواه .. عاد)) وهنا لا يستطيع السياب مواجهة وتحمل هذا العلاج الرهيب ، فيهرع إلى استدعاء الموت المتمثل باللصوص الذين يشقون دربهم إليه، فهو يستعجلهم ويحثهم على أن يسرقوا منه روحه المعذبة، لأن الموت أهون عليه من مكابدة المرض وهذا تم من خلال توجيه فعل الأمر إليهم ((ألا فاخرقوا)) نتيجة لشعوره بعدم جدوى الفرار من الموت من خلال العلاج والأدوية والعمليات المتكررة الفاشلة، وهذا اليأس عبر عنه السياب باسم الفعل الماضي (هيهات) أي (بَعُدَ) وبأسلوب التكرار لتوكيد هذا اليأس والاستسلام الذي ينتهي إليه سيْله الشعري على كثافته دائمًا، ومثل ذلك ما نجده في قصيدة (رحل النهار) في قوله:

رحل النهار
فلْترحلي، هو لن يعود
[...]
رحل النهار
والبحر متَّسع وخاوٍ لا غناء سوى الهدير
وما يَبينُ سوى شراع رَنَّحَتْهُ العاصفات، وما يطير
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار
رحل النهار
فلْتَرْحَلِي، رحل النهار[2]

([1]) السياب . م ك . مج1. ص:577.

([2]) م . س . ص:232.

إذا كان النهار يشير إلى العمر والأجل، فإن السياب يعطيه صفة الرحيل، بل إن رحيل العمر وقرب الأجل هو حدث هذه القصيدة، لذا نجد الشاعر يحاول تكثيف هذا الحدث بالصور المترتّبة على الفعل(رحل) في أزمنته الثلاثة، الماضي (رحل) للتوكيد، والأمر الوارد بصيغة المضارع المقرون بلام الأمر(لِتَرْحلي) بوصفه نتيجة منطقية ووحيدة تترتب عن الماضي رحل، وإذَّاك تصير دلالة الفعل كلها في معنى الاستقبال، فإذًا "رحل النهار، تجسيد لفعلٍ تمَّ و اكْتمل، وهو مرتبط في دلالته بالمعنى المادي لنهاية حدث (وصف النهار)، وهو الوصف الذي انْجر عنه ارْتِباط آخر وهو الحاضر والمستقبل، بمعنى أن حركة القصيدة بوصفها حركة، لما جرى، إلى حركة وفعل لما يجري وسيجري... [1]". كما كان في معظم قصائده يركز على الصور التي تفتح المعابر إلى الحياة انطلاقًا من الموت، لِذا نجده يستعين بالصور الرمزية والأسطورية بعدما اهتدى لِرموز وأساطير الغصن الذهبي، ثم وظَّفها "توظيفاً حياً في تركيب ثقافي جديد من أجل التعبير عن واقع الحياة التي عاشها بطريقة صارت معها هذه الحياة موضوع الشعر العربي على نحو لم نعرفه لدى شاعر عربي آخر غير السياب، خلال تلك المرحلة [2]"، ولئن اكتفى بالتوظيف في البداية، فإننا نراه في مرحلة أخرى يعدل في مضامين هذه الرموز والأساطير بُغْيَة ابتكار صورٍ جديدة حتى وصل به الأمر إلى صناعة رموزه الخاصة على غرار الموت والدم والماء، كما نجح في شحن (بويب وجيكور) بمضامين رمزية على غرار قوله في قصيدة (تموز جيكور):

جيكور.. ستولد جيكور
النَّوْرُ سيورق والنُّور
جيكور ستولد من جرحي،
من غصَّة موتي، من ناري
سيفيض البيدر بالقمح
والجرن سيضحك للصبح،[3]

([1]) عبد الوهاب ميراوي . شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة. ص: 205.

([2]) د. ضياء خُضيْر . شعر الواقع و شعر الكلمات . دراسة في الشعر العربي الحديث . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2000م . ص :58.

([3]) السياب . م ك . مج1. ص: 411.

دخلت جيكور عالم السياب الشعري، فاتخذت لنفسها أبعادًا أُسطورية فيه، وذاك لأن ترابها ضمَّ رفات والدته، فتوحَّدتا في جسدٍ واحد، وباتت جيكور تعني الأم التي حرم من حنانها صغيرًا، وتعني الأرض في نفس الوقت، ثم مزج هذه الصورة مع أسطورة (تموز) وقصة البعث، فبدر يرى أنه عندما يموت ويدفن في تراب جيكور يعود في النور والقمح الذي يملأ الأجران، وتتكرر الصور في قصيدة (مرحى غيلان) إذ يقول:

((بابا...بابا...))
أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله،
من طينه المعطور، والدم في عروقي من زلاله
يَنْثَأل كي يعب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بعل أخطر في الجليل...
على المياه، أُنُثُّ في الورقات روحي والثمار
والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار
وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري
((بابا...بابا...))
يا سُلَّمَ الأنغام أيَّة رغبةٍ هي في قرارك؟
((سيزيف)) يرفعها فتسقط للحضيض مع انْهيارك
يا سلم الدم والزمان: من المياه إلى السماء[1]

(بابا) هو نداء غيلان ابن السياب, هذا النداء كأنه (يد المسيح) التي تبعث الروح في الأموات, أو عودة (تموز) المقرونة بالسنابل وخصوبة الأرض وعودها للحياة والعطاء بعد موتها، وبذلك يوحِّد السياب بين ذاته والأرض كما يوحد بين صوت ابنه و(يد المسيح) فلا يحقق نداء ابنه الانبعاث في نفسه فحسب بل يبعث الحياة في أودية العراق فتكتسي الحقول بالزهور وتخصب الأرض وتعطي الثمار, فعندما يتحول إلى أسلوب المتكلم (أنا في قرار بُويب) فلكي يؤكد أن العلاقة بينه وبين (غيلان) هي علاقة خلود واستمرار من أجل التغلب على الموت بواسطة انبعاث الأب في الابن والتوحد مع تربة (بويب) وبهذا التوحد تستمر الخصوبة وتستمر الحياة استمرار (سيزيف) حمل صخرته دون تقف، ولئن

([1]) م . س . ص: 325.

كان استخدامه لأسطورة (تموز) بمعنى البعث، فإنه يستخدم رمز المسيح بمعاني التضحية والفداء والخلاص من ذلك قوله في قصيدة (المسيح بعد الصلب):

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف الرياح
والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تُمِتْني. وأنْصتُّ: كان العويل[1]

يتوحد السياب في هذه الصورة مع المسيح، ويرجع السبب إلى الظروف الاجتماعية والنفسية القاهرة، ناهيك عن الاضطهاد السياسي الذي يتعرض المثقفون والمناضلون في تلك الفترة، فكانت الرغبة في الموت تمثل الخلاص من كل الهموم، وما الموت إلى طريق للخلاص، إذ يُبْعث في الشمس والقمح، وذلك في صورة جمع فيها بين (تموز) و(المسيح) ، فيقول:

حينما يزهر التوت والبرتقال،
حين تمتدُّ((جيكور)) حتى حدود الخيال،
حين تخضرُّ عشبًا يغذي شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضرُّ حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحًا، وزهرًا، وماءً غيرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن يأكل[2]

إن ثورته على الواقع المترهّل المثقل بالمشاكل التي لا أول لها ولا آخر هي التي دفعته إلى التوحد بالمسيح وتموز، لأنه كان ملتزما بالتضحية في سبيل الآخرين ومحاربة الظلم والقهر، وبذلك تأتي الصورة" قِياسًا مُفَصَلاً للحالة

---

(1) م .س . ص:457.
(2) م . ن . ص: 458.

الشعورية من خلال فكرة المونولوج والفانْتَازيا وأسطرة التعابير بل وتشفير الأرقام[1]"، ومن الرموز الدينية التي تكررت نجد رمز (أيوب) ومن ذلك ما ورد في هذا المقطع في (سفر أيوب4):

يا ربَّ أرجع على أيوب ما كانا
جيكور والشمس والأطفال راكضةً بين النخيلات
وزوجة تتمرَّى وهي تبتسم
أو ترقب الباب، تعدو كلما قُرعا
لعله رجعا
مشَّاءةٌ دون عكاز به القدم!
والبرد والضجر
وغربة في سواد القلب سوداء
يا ربّ يا ليت أنِّي لي إلى وطني
عوْدٌ لِتَلْثُمني بالشمس أجواء[2]

يتوحد السياب بأيوب في تقمص كاملٍ لشخصيته، ويرجع هذا التوحد إلى تشابه الموقفين المشتركين في البلاء والعجز والمرض من جهة، ولمحاولة السياب التأسِّي (بأيوب) عليه السلام في صبره على أمل حدوث المعجزة من جهة أخرى، وتظهر تلكم الرغبة في التمسك بالحياة من خلال صورة أطفاله يلعبون بين النخيل وزوجته التي تنظر إلى المِرآة وهي تبتسم تترقب قرع الباب ربما يعود، زيادة على صِيَّغ الدعاء والتمني " التي تحرك في ذهن القارئ تلك التراتيل والأدعية والأناشيد، التي تبجل حضور الله الدائم، في ظلالٍ روحيَّةٍ [3]". إضافة إلى رمز النبي أيوب كان (السندباد) من بين الرموز التي صور بها السياب قصته مع المرض ورحلاته بين المدن والبلدان طلبًا للاستشفاء، ويظهر ذلك في قوله:

رحل النهار
ها إنه انْطفأت ذُبالته على أفْقٍ توهَّج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السِّفَار

([1]) نزوى . العدد 159. عام 2009م . ص: 259.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص: 258.

([3]) عبد الوهاب ميراوي . شعرية التناص في القصيدة المعاصرة . ص: 209.

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود،
أوَ ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هولن يعود،
رحل النهار
فلْتَرْحَلي، هو لن يعود[1]

كتب السياب هذه القصيدة عام (1962) أثناء وجوده في بيروت مريضاً بأعصابه وعظامه متثاقلاً في مشيه الأمر الذي صبغ شعره في هذه المرحلة بالتشاؤم والسوداوية ، وقد صور نفسه بطلاً مسافراً متمتعاً بالحيوية والحركة كتعويض نفسي عن شعوره بالعجز والانهيار وهذا المسافر متمثل في السندباد ، وكعادته مزج أسطورة (السندباد) بأسطورة(أوليس) الذي ظن الناس أنه مات وعندما عاد من رحلته الطويلة وجد زوجته (بينيلوب) بانتظاره ليقينها أنه سيعود، وبدلاً من أن يصور لنفسه نهاية إيجابية نجده قد أبدل في قصيدته البناء الأسطوري بما يراه منطبقا على حالته لِيُنهي أسطورته نهاية مأساوية قاتمة السواد لتؤكد موتاً لا يتلوه انبعاث، وإن المرأة التي تجلس على الشاطئ منتظرة عودة فارسها قد صرخت الطبيعة بوجهها من خلال البحر الهائج والجو العاصف والسماء المرعدة بأن هذا الفارس لن يعود ، وكأنها صرخة من رجل يائسٍ عرف أن انتظارها لا طائل منه لأنه لن يعود فهو في عداد الغائبين ، ولذلك " فحينما نعاين نهاية المقاطع (رحل النهار، رحل النهار ولن يعود، فلترحلي، رحل النهار)، فإننا نلاحظ تدرُّجا في الإقرار والتأكيد على ما آل إليه الأمل في الانتظار والعودة، وانقطاع هذا الأمل وأفوله وموته بفعل الأمر (فلترحلي) وبجملة فعلية تؤكد ما جرى وتم فعله (رحل النهار) [2]".

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 356.

([2]) عبد الوهاب ميراوي . شعرية التناص في القصيدة المعاصرة . ص :203.

3- المبحث الثالث:

الإيقاع

يُنظر إلى الإيقاع على أنه منظومة من الأنساق المتناغمة فيما بينها من بداية النص إلى نهايته، وغالبًا ما يكون مرتبطا بانفعال الشاعر، وهو ليس وَقْفًا على النثر دون الشعر، أو على الأدب دون الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى وغيرها، ويمكن وصفه بأنه القانون الذي يتحكم في حركية الأنساق داخل الفضاء الشعري، أو الرِّتْمُ الذي تَنْضبِطُ به هذه الحركيَّة، ذلك" أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائياً في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف

للإيقاع[1]"، فهو بهذا انْتِظام كل عناصر القصيدة من وزن ورؤى وصور وموضوعات وأفكار وأحوالٍ نفسية وانفعالا ت في نسقٍ ما، يحكمه نظامٌ ما، بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل، فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يُعَرِّفُ الإنسان بأنه حيوان إيقاعي ، وبهذا فالقصيدة، هي علاقة بين الشاعر وعالمه الذي يحيا فيه لأن الشعر كوني شامل في حركته ونظامه : "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بُنَى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها [2]"، غير أن هناك من نظر إلى الإيقاع على أنه بُنية نظمية و ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد، ورأى حرية هذا الإيقاع في الانتقال من نِظام الأبيات إلى التفعيلة بما يُتيح حريَّة أوسع، وهو على ثلاث مستويات:

الأول: يقوم على نظام المقاطع، ويدعى بالإيقاع الكمِّي.

الثاني: يقوم على النَّبْر في الجُمَل، وفي حروف الكلمة الواحدة، وهو الإيقاع الكيفي

الثالث: ويعتمد على مبدأ التنغيم وأصوات الجُمَل.

وإذا كان هناك من يطلق على هذه الأنواع الثلاثة مصطلح (الإيقاع الخارجي)، فإن هناك من ينظر إليه على أنه منظومة بلاغيه، ويطلقون علية مصطلح(الإيقاع الداخلي) وهو مستويان:

المستوى الصوتي: كالجناس والتكرارات بشكل عام.

المستوى الدلالي: كالطباق والتقديم والتأخير وغيرها.

([1]) أ. د.محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البينية الإيقاعية . ص: 7.

([2]) م . س. ص: 17.

وطائفة أخرى من النقاد ترى الإيقاع في العلاقات الدلالية، مثل العقدة والحل، أو التقابلات والتضادَّات، وما ينتج عنها من توازيات أو تقابلات أو تنافرات، وهناك فئة أُخرى تقول بالإيقاع المرئي الذي اعتمد بدايةً على ترك فراغات بيضاء في الأبيات والسطور، ثم انتقل إلى استخدام الرموز والعلامات، ليتجلَّى فيما بعد، في تشكيل رسوم فنية، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها؛ هذا ويكمن الفرق بين الوزن والإيقاع في كون الأول ثابت(كمي) والثاني مُتغير (كيفي) حسب الحالة النفسية للشاعر ودرجة انفعاله ، إلا أن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، ففي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي[1]"، وعلى هذا فإن التكرار هو جوهر الإيقاع في الشعر وفي غيره، وهو مرتبط بالإيقاع الكوني ومتصل بحياة الإنسان في حركاتها وسكناتها، في وعْيهِ ولاوَعْيهِ، وأهم ما يُميِّزه عدم انضباطه في قوانين محدّدة، فهو" يتبع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزاً، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة[2]".

لقد تعددت المفاهيم عند النقاد بالنسبة للإيقاع وعلاقته بالوزن، وهل هما شيء واحد؟ وإن لم يكن كذلك فما حدود الاتصال والانفصال بينهما؟ لكن الذي يعنينا في هذا المبحث لا دراسة الإيقاع لذاته، بل مدى ارتباطه عند بدر شاكر السياب بالفعل الدرامي، ومدى إسهامه في تثوير فاعلية الشعرية، إلا أن هذا لا يمنعنا من القول: إن الإيقاع "يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة

([1]) د. صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.ط3.عام 1987م.ص:29.

([2]) إلياس خوري . دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد ط2. بيروت 1981م.ص:101.

مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بُنَى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل بِبَعْضِه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه[1]".

تصنع كل قصيدة من قصائد السياب إيقاعها الخاص بها، وهذا الإيقاع بدوره يخضع للظروف النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية للشاعر، أي: لكل قصيدة بواعثها الخاصة، واجتماع هذه البواعث بِنِسبٍ متفاوته، هو ما يتحكم في طبيعة الإيقاع ودرجته وصِفَتِه، وعلى هذا فإن العناصر المتحكمة في إيقاع قصيدة ما، ليست نفسها بالضرورة في غيرها من القصائد، فلو أخذنا نص (أنشود ة المطر)، يمكن رصد مِعْمَارها الإيقاعي في أهم العناصر الآتية:

1.3-الصُّور:

أسهمت الصور المتنوعة في مدِّ الأنشودة بأبعادٍ إيقاعية ، مستندة إلى أنماطها الواقعية والنفسية والأسطورية ومن مخزون الذكريات، فعندما نتأمل المقط ع الأول نرصد مشهدًا مؤلَّفا من عِدَّة صورة:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السَّحَرْ،
أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورقُ الكروم
وترقصُ الأضواءُ كالأقمار في نَهَرْ
يرجُّهُ المجذافُ وَهْناً ساعة السَّحَر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم... [2]

([1]) أ. د.محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البينية الإيقاعية . ص: 30.

([2]) السياب . م ك . مج1. ص: 474.

تتوالى الصور في هذا المشهد بداية من العينين ثم غابة النخيل وصولا إلى الإطار الزمني للصورة(السَّحر)، ثم يستدرك الشاعر لحاجة في نفسه فيعدل عنها إلى صورة أُخرى في السطر الثاني، أما في السطر الثالث فيضع الشاعر فوهة القصيدة على بوَّابات اللاشعور فتتداعى الذكريات لتكشف عن زمن الفردوس المفقود في جيكور، فيذكر الكروم المورقة والأضواء المتراقصة في مياه النهر المُرْتَجَّة بمجاذيف الصيادين ليلاً، وإلحاح السياب على فعل العينين إنما يقودنا إلى الاعتقاد أنه استمد صورة العينين بوحي من عيني(ميدوزا) لكنه عكس الصورة لأنها تُحَوِّلُ من ينظر إليها حجرًا، أما العينان اللتان ذكرهما فالكروم تورق من نظْرتها، فَتَشي الأوراق المُخضرة بوجود عشتار ربَّة الخصب والنماء البابلية في مكان ما بِمُخيِّلة السياب، إلى أن يقول:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه، وارْتِعاشة الخريف[1]

يأتي بصورة للبحر وقد غطاه المساء، ليثي في النفس الشعور بالضيق والاختناق والإحساس بالعتمة، ويجعل للمساء يدين تغطيّان البحر، وهو يأتي بها ليشبه بها حالة الحزن الذي يعتري العينين الساحرتين، وذلك إنما كآبته التي يمعن في وصفها قائلا:

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تُعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر! [2]

ثم تتمدد الصورة بواسطة القص في تناغم بين الانطلاقة من العينين الباسمتين، وهي حالة السكينة والطمأنينة المُفترضة في العراق بكرومه وأنهاره وجمال طبيعته التي يُفترض أن يحياها بدر في المجتمع، لكن ذاته القلقة المريضة تأبى ذلك فَتُسرِّب صورة الضباب والأسى، فينسحب الموضوع إلى الذات وتبدأ رعشة البكاء عند الطفل، فتنجلي صورة المطر في قوله:

---

(1) م . س . ص: 474.

(2) م . ن . ص:475.

كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرة فقطرة تذوب في المطر... [1]

تمتزج الذات بالموضوع، فتتخلص من توتُّرها وتعود إليها السكينة بعودة البهجة إلى الأطفال

بتوقف المطر عن الهطول، فتراهم يلعبون ويجرون مكركرين في عرائش الكروم، لكن السياب سرعان ما يغرق في تعاسته، وكأنه يأبى مفارقة اليأس والتشاؤم، فيسترجع المساء المُتَثائِب ويستَدِرُّ السماء دموعها الثّقال، فتنفتح الذاكرة على صورة الطفل اليتيم الذي يسأل عن أمه، فيقول:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه -التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: ((بعد غد تعود..))
لابد أن تعودْ
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التلِّ تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر؛ [2]

تنتهي الدائرة الأولى للصور عند ترديده للفظة (مطر)، وتبدأ الثانية عند تثاؤب المساء، ثم يلتقط بدر نفسًا عند التكرار الثاني لها لكن هذه المرة لا ليعود التواتر بين الفرح والكآبة، بل ليعود إلى الموضوع وما يُعانيه العراق، لتبدأ الدائرة الثالثة نحو التفاؤل بحتميةِ خلاصِ أُمَّةٍ من الظلم والجوع والهوان في صورة تصف تباشير ثورة مقبلة، فيقول:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
و يخزن البروق في السهول و الجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال،
لم تترك الرياح من ثمود

---

(1) م . ن . ص:475.

(2) م . س . ص:475.

في الواد من أثر[1]

عند نهاية الحركة نجد أن الصورة كسرت إطار النص في تداخل على المستويين الأفقي بتوحُّد الأم بالأرض عند نقطة القبر ساعة هطول المطر (تسف من ترابها وتشرب المطر) وتوحد الذات بالموضوع من حيث دلالة الواحد على الآخر (السياب / العراق)، والمستوى العمودي من طفولة تعيسة فحاضر شقي ومستقبل ثائر، وبين المستويين قواسم مشتركة منها الماء والأرض والبروق تقابلها على التوالي الدموع والأم والخلاص، وتجدر الإشارة إلى أن إيقاع هذه الصور تحكمت فيه نفسية السياب وانفعالاته وظروفه المتباينة الذاتية منها الموضوعية، علمًا أنه لا تزال هناك صور أُخرى على غرار صور العبيد والنخيل والقرى والمهاجرين وعواصف الخليج والحقول والغربان والرَّحَى والجوع والمحار والردى، وكلها تتوارد بالتضاد، علاقاتها ببعضها علاقات النتائج بالأسباب، والتضحية بالخلاص في الاتجاهين بين الذات و الموضوع بما يخدم حركية الفعل الدرامي.

2.3-الزمن:

يبدأ النص ساكنا هادئا، وتبدأ اللحظة الزمنية من صورة العينين، وهي لحظة ذات اتجاهين متعاكسين؛ إذِ الأول يمتد مع بداية تنزيل الذكريات التي يُحتمل أن تكون الصورة منها في قِراءَةٍ، والثاني غائِرٌ في المستقبل تظهر بعض ومضاته مع صورة تذخير البروق والرعود، في قوله:

وكل قطرة تُراقُ من دمِ العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد
أو حلمةٌ تورّدت على فم الوليدْ
في عالم الغَدِ الفَتِي، واهب الحياة[2].

وتأتي حركة الزمن على هذين المحورين من نفس البداية التي هي حاضر السياب، فأما المحور الأول يتحرك بين ذكريات الطفولة والجوع ومواسم الحصاد وشقاء العبيد وهروب الأهالي من البطش، وكل هذه الصور تتوارد مع سقوط

---

(1) م . س . ص: 477.
(2) م . ن .ص: 481.

المطر على شكل ابتهالات على إيقاعه في حضرة (عشتار) ، فمع السقوط تأتي صُوَّر الذكريات ومع التوقف تأتي لوحات العراق وكأنها فُسَيْفِساء بين الماضي والحاضر انطلاقا من الثاني نحو الأول، وأما المحور الثان ي فيمتد من الماضي نحو المستقبل الذي لا يمكن أن يُقاس بمقاييس الزمن الموضوعي ، وبهذا الشكل الزمني تتحرك بؤرة النص بين البقاء في الواقع والهروب في أسطورة عشتار بواسطة النبوءة والذكريات، فالأسطورة تحيل على الواقع، والواقع يستدعي النبوءة بصفةٍ حتميَّة، ولا بأس من الإشارة إلى أن عملية التداعي كانت تأتي في شكل ومضات تشع وتختفي عبر مجمل حركات النص ومراحله، لذلك نراها تقوم بتنزيل النص في الواقع وتمنحه دفقا إنسانيا فيذوب الوجع الذاتي في الوجع الموضوعي، وبالإضافة إلى ذلك تتحول هذه الومضات، نتيجة ما تتبعه من تسلسل دوري إلى قانون من القوانين الهامة التي تدير البنية الإيقاعية للزمن بواسطة التناوب بين الداخل والخارج، ذلك أن " التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته [1]"، ويتجلى هذا التناوب في الانتقال الدوري بين زمنيْ عذابات الطفولة و عذابات المناضل المقموع، وزمنُ صُوَّرِ الواقع التي ترشح بابْتهالاتٍ ذات طابعٍ أسطوريٍّ، وتبعًا لذلك صار الابتهال يصدر عن التداعي والتداعي عن الابتهال في لحظة زمنية تربط الماضي (الذكريات) بالمستقبل (نبوءة الثورة) في بؤرة الحاضر(زمن الكتابة).

3.3-الصراع:

إن الطابع الدرامي لنص الأنشودة أخرج القصيدة من نظام الغرضية وجعل من الحياة الواقعية بجميع مفارقاتها موضوعًا رئيسًا، إلا أن هذا الواقع منه ما هو ذاتي(كنشوة طفلٍ إذا خاف القمر/ كركر الأطفال في عرائش الكروم / كأن طفلا

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي . ص: 71.

بات يهذي قبل أن ينام / ومنذ أن كنا صِغارًا كانت السماء) ومنه ما هو موضوعي كالقمع (وأسمع القُرى تئن و المهاجرين) والتشرد (وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع) والاستغلال (وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق)، وتبعًا لذلك كان الصراع على مستويين: داخلي وخارجي، فأما الأول فيأخذ مَنْحًى ذاتيا تُذكي جذوته ذكريات اليُتم والحنين للريف بسبب الموقف من المدينة والشعور بالاغتراب، وأما الثاني فمعظمه بسبب الظلم والفقر والقمع والتشريد، ثم يتلاقى المستويان عندما تَنْدَمِجُ الذات بالموضوع في طريق واحد هو طريق التضحية والثورة:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر[1]

تبعًا لهذا المزج بين الذات والموضوع بواسطة التداعي والابتهال تمكن الصراع من استيعاب مسيرة الشاعر ووطنه، ونتيجة لذلك بدا باهتا في المستوى الداخلي ذلك أنه يتجلى في شكل انفعالات يعيشها الشاعر، ولا ينقلنا إلى داخل الذوات الحاضرة في النص ويكشف ما تعانيه من تمزقات ، ومثله يبدو الخارجي في شكل إشارات لا تسمح للتوتر الدرامي ببلوغ ذروته ذلك أن النص جاء مُحمَّلاً بصوت الشاعر(أكاد أسمع العراق) وصوت الطبيعة (أكاد أسمع النخيل) وأصوت العبيد والمشردين (وأسمع القرى تئِنُّ والمهاجرين) وأصوات الظواهر الطبيعية (وأسمع الصدى / يرنُّ في الخليج)، كما أن جميع مسارات الصراع:(الصراع مع عواصف الخليج، صراع العبيد في الحقول، صراع العراق الذي يذخر الرعود) ومساحاته، جاءت محكومة بهذه الأصوات، سواء أكان ذلك من جهة التداعي (ذكريات طفل) أم من جهة الرؤية(طموح مناضل) ، لذلك ظل يبتعد عن كونه صراعا اجتماعيا سياسيا ويتحول إلى صراع شبه أسطوري.

4.3-الوزن:

([1]) السياب . م ك . مج1.ص:477.

كثيرة هي آليات اشتغال الوزن عند السياب في الأنشودة، فمنها التكرار بداية بلازمة المطر حيث تكررت ثماني مرات: مثنى في اللازمتين الثانية والخامسة وثُلاث في الباقية ، ومنها إنشاد الفلاحين والأصوات المُتعدِّدة، ذلك أن السياب وغيره من الرُّواد تعاملوا مع الشكل الجديد للوزن باعتباره عنصرًا تعبيريًّا خاصةً بعد تحريره من الضوابط النمطية القديمة على خلاف الشكل الجديد "الذي لا يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من التفعيلات، بل يزيد منه وينقص بحسب ما تحتاج إليه كل فقرة من معناه ، وكل موجة من موجات عاطفته في جملة من الجمل الموسيقية المتتالية التي تنقسم عاطفته إليها ، وتتابع فيها، فقد يكون البيت تفعيلة واحدة، بل جزء من تفعيلة، وقد يكون أي عدد من التفاعيل يحتاج إليها الشاعر لبناء جملته الموسيقية[1]"، بل ذهب إلى أبعد من ذلك في نص الأنشودة عندما استخدم تفعيلتي الرجز (مستفعلن) والمتقارب (فعول):

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق	**متفعلن متفعلن مستفعلن فعول**
من زهرة يربها الفرات بالندى	**مستفعلن متفعلن متفعلن فعل**
وأسمع الصدى	**متفعلن فعل**
يرن في الخليج	**متفعلن فعول**
مطر	**فعل**
مطر	**فعل**
مطر	**فعل**
في كل قطرة من المطر	**مستفعلن متفعلن فعل**
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر	**مستفعلن مستفعلن متفعلن فعل**
وكل دمعة من الجياع و العراة	**متفعلن متفعلن متفعلن فعول**
وكل قطرة تراق من دم العبيد	**متفعلن متفعلن متفعلن فعول**
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد	**مستفعلن مستفعلن متفعلن فعول**
أو حلمة توردت على فم الوليد	**مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول**

([1]) محمد الخبو ـ مدخل إلى الشعر الحديث ـ دار الجنوب للنشر ـ تونس ـ 1995 ـ ص:68.

في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول

ويهطل المطر متفعلن فعل ..[1]

لقد تناسب الرجز مع الإيقاع العام للنص المناسب للحركة والخفة والتوتُّر التي اختصّت بها البروق والرعود والرياح والأمطار وعواصف الخليج، وأعطى المتقارب القوة والانطلاق ومزيدا من المرونة لانْسِيَّاب التدفق العاطفي، فكان من أثر هذا التنويع في الوزن أن عَكَسَ الحالة النفسية للشاعر التي تتأرجح بين الفرح والحزن وبين التأزم والانفراج من جهة، وأوْجد التوازن بين النفس الثائرة لدى الشاعر في الخير، والشر وغزارة المطر في النفع والضر من جهة أُخرى، ولعل ضرب الأنشودة الذي جاء على نوعين هما (فعو أو فعلْ) و(فعول) إنما الهدف منهما هو فرملة التدفق لأجل التنقُّل بين التداعي والابتهال دون خلخلة الجو والإيقاع أو المساس بنسق التهاوي ثم الارتقاء على غرار ما يفعل في المقطع السابق حيث الجملتان الإيقاعيتان الأولى والثانية طويلتان ومتوازنتان، ثم يتهاوى الإيقاع في الجملتين الثالثة والرابعة قياسًا إلى السابقتين في الطول وسعة الحقول الدلالية، وهكذا إلى أن يصل إلى حد من القصر في الجمل الخامسة والسادسة والسابعة عن طريق الفرملة ثلاث مرات بلفظة (مطر)، فتلجم الغنائية التي سيطرت على النص نتيجة طابعه الابتهالي، وتتحرّر النبرة الواقعية ليعود إلى التدرج نفسه بعد ذلك. ولم يتوقف التنويع عند السياب على البحر إنما مسَّ ذلك حتى الروي والقافية، وفي ختام هذا المبحث لا تفوتنا الإشارة إلى براعة السياب في التجديد على مستوى الوزن وبحثه عن أشكال جديدة، فلقد بلغت براعته حَدَّ التعبير عن المفارقة بواسطة الوزن تماما كتعبيره عنها بالدلالة، إذ يقول:

وكل عام- حين يعشب الثرى- نجوع

00// 0//0 //0/ /0/ 0/ 0//0//

مُتَفْعِلُنْ ـــــــ فَعُولْ

ما مر عام- والعراق ليس فيه جوع

00/ / 0//0/ / 0//0/ 0/0//0/0/

([1]) السياب . م ك . مج1.ص:481.

ـــــــ مُتَفْعِلُنْ فَعُولْ

لقد بـدأ السطر الأول من وزن الرجز مخبـونًا ، أي حذف الثاني الساكن من تفعيلته (مستفعلن ـ متفعلن)، إلا أن الخبن في السطر الثاني يأتي في اتجاه معاكسٍ للأول، وعلى هذا الوزن جاءت المفارقة دلاليًّا لأن العراق يجوع في زمن يُفترض فيه ألاّ يجوع أحد، فالمطر يسقط والأرض تعشب ويأتي موسم الحصاد فتشبع حتى الغربان والجراد إلا العراقيين، أليست هذه مفارقة؟.

الخاتمة

خاتمـــــة:

لقد وجد السياب في الدراما ما يحتاجه للسير بركب التجديد في القصيد الجديدة نحو الشكل الحالي، من ذلك تحرير الأوزان والقوافي والتنويع في بحور الشعر بما تختص هذه البحور من خفة وحركة وإبطاء وتسريع، وهذا ما يناسب جو الصراع وتأزم الأحداث وانحدارها في مختلف أطوار الصراع وأنواعه، وللوصول إلى ذلك أمدّته الدراما بوسائلها، فلم يمانع من انتساب القصيدة لها في المقابل، بل استهوته التجربة، فأبدع أيّما إبداع.

بدا الفضاء النصي عنده مُنْفَتحا على كل الاحتمالات القرائية، للتأسيس لشعرية تتعانق عناصرها فتصدع بومض دلالي يمتد على رقعة إيحائية تمتد مسارب مغيباتها في التراث والتاريخ والدين والفلسفة واللاوعي الجمعي لا للأسرة أو العشيرة فحسب، بل ليصل تخوم الماضي السحيق الموغل في القِدم للبشرية جمعاء.

تنبثق الدلالة لديه من لغة وصل إليها على عدة مراحل، فكان يتصرف في المداليل والتراكيب للوصول إلى اقتناص اللحظة نابضة بالحياة والقوة، بعدما كسر اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، إذ كان يكفيه أن يشعر كي يعبر دون أن تفرض عليه اللغة سننها، فالسنن عنده أن يخضع التركيب بما يساوي الدلالة، علما أن لغته كانت شديدة الصلة بالتراث من جهة، وموغلة في الجرأة على اكتشاف ما يناسب السياق والحالة النفسية والفضاء النصي.م ستندا على التشخيص وتراسل الحواس داخل الصورة الشعرية الواحدة، دون المساس بالثوابت المعجمية نتيجة انفتاح هذه اللغة على مرجعيات متحررة عن المدلول الواقعي أو الاعتباطي رغم استفادتها منه .

تنوع المكون الشعري لديه بالوحات البصرية والسمعية التي قادت إلى دلالات مجردة مفعمة بالصراع والتوتر الوجودي المحم ل ببذور الرؤى الوجدانية وفق حركة تتجاوز الزمان والمكان إلى آفاق رمزية مكثفة الدلالة.

استند النص الشعري لديه على الرموز والأساطير، بما تحمله من دلالات مكثفة نتيجة سياقاتها الأصلية، فكان الحاصل تمدد الدلالة النصية نحو القاع والأفق تمدُّدًا.

جاء الإيقاع في فن السياب مرتبطًا بجدّة التجربة، ففل قصيدة إيقاعها الخاص بها، وهذا الأخير تحكمه جملة من العوامل الداخلية والخارجية المحيطة بالنص.

اكتسب شعره الصفة الدرامية من عدة أوجه منها:

المِعْمار الدرامي المكتمل، سواء في القصيدة الواحدة أو في مجموعة منها، وخاصة المفارقة والصراع.

المضمون الدرامي الذي يمتد بين الأفراح والأحزان وما بينهما من مواقف، وانقلاب لتلكم المواقف.

لم ترْسُ مَسَارات هذه الرسالة على ما يُدعِّم الصبغة الدرامية للتجربة الفنية للسياب فحسب؛ بل أَلْقَتْ بأسئلةٍ كثيرة منها:

ألا يمكن النظر إلى القصيدة الجديدة على أنها ركام من الصُّور، وسلسلة لا تنتهي من خرق السنن وخرق الخرق، وما النقد مع هذا الخرق إلا سعي خلف تحديد معيار اللامعيار من المورفيم إلى الجِنْس.

هل أثْرَت القصيدة عند السياب النظرة للإنسان والكون والحياة خارج الأُطُر الكلاسيكية لفنون تصريف القول؟ وهل أَثْرَتْ المعرفة الإنسانية؟ وأليس موقفها من الماضي والتراث هو عَيْنُه موقفها

من القصيدة القديمة؟ وإن كان كذلك، فما الفرق الذي أحدثته في نظرة الشاعر إلى الحياة والكون والإنسان ومصادر معرفته؟ خاصة في ظل رغبة الدراسات النقدية عن معنى الأثر وعمل هذا المعنى.

ختامًا لا يسعني إلا الوقوف احتراما وتقديرًا لأستاذي المشرف الذي قال لن تستطيع الإحاطة بالعمل إحاطة مهما حاولت، لِذَى عسى الله أن يهديني إلى سواء السبيل فأجد ضالتي لاحقًا في التعامل مع المبنى والمعنى، دون فصله عن المرجعيات أو القيم الجدلية الناجمة عنهما.

المراجع والمصادر:

القرآن الكريم.

المصادر:

- ابن منظور، لسان العرب، دار صار، بيروت لبنان ط1، 2000م.
- أبو تمام، ديوان أبي تمام، شركة الكتاب العربي، بيروت- د، ت.
- بدر شاكر السياب المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت، 1997م.
- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق- 1964.
- الزوزني، شرح المعلقات ، دار الجليل، بيروت- 1972.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي- بيروت، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985م.
- المتنبي، ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ،بيروت لبنان،1980م.
- عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة ، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت- 1968م.
- النابغة، ديوان النابغة، دار صادر، بيروت- 1973 م.

المراجع:

المؤلفات:

- ابراهيم سكر،الدراما الإغريقية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة 1968م.

❖ أبوعبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العين ، تحقيق مهدي المخرزومي و إبراهيم السامرّائي، دار الرشيد للنشر بغداد ، 1983م.

❖ أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي،دار الفكر العربي، مطبعة المدني، بيروت ط2، 1962م.

❖ أحمد وهب روميّة، شعرنا القديم و النقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة (207) المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1978م.

❖ الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب- دراســة –من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م.

❖ أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.

❖ أدونيس ، سياسة الشعر ، دار الآداب بيروت ،ط1 ، 1985م.

❖ أرسطو، فن الشعر، ترجمة: د.ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلومصرية ،د ت.

❖ أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة:د.شكري عيَّاد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1968م.

❖ إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد ط2، بيروت 1981م،

❖ أنطونيوس بطرس ، بدر شاكر السياب ، شاعر الحزن والوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان-د ت.

❖ إيليا الحاوي ، بدر شاكر السياب ج 1، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط 2، 1980م.

❖ بدوي طبانة ، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر،1948م

❖ بول ريكور ،نظرية التأويل-الخطاب و فائض المعنى-ترجمة سعيد الغانمي،ط2،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء2006م.

❖ بول ريكور، نظرية التأويل،الخطاب و فائض المعنى ، ترجمة : سعيد الغانمي، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ط2، 2006م.

❖ تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2،عام 1990م.

❖ جان ريكاردو،قضايا الرواية الحديثة،ترجمة صباح الجهيم،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق 1977م.

❖ جان سيرفوني،الملفوظية،دراسة،ترجمة: د،قاسم المقداد ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998م.

❖ جان ماري شيفر، مالجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب. د ت.

❖ جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، 1982م.

❖ جوليا كريستيفا، علم النص : ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط2، 1997م،

❖ حاتم الصكر ، ترويض النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م.

❖ حاتم الصّكر،كتابة الذات،دراسات في وقائعيّة الشعر، دار الشروق للنشر و التوزيع ط1، 1994م.

❖ حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية – الحضور و الغياب– منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا2001م.

❖ حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان ط1، عام 1972م.

❖ حميد سمير، النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، دراس ة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005م.

❖ خلف رشيد نعمان، الحزن في شعر السياب ، الدار العربية للموسوعات،بيروت-لبنان،ط1،عام 2006م.

❖ الخياط جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي: دار الرشيد للنشر، العراق 1988م.

❖ دريد يحي الخواجة ، الغموض في القصيدة العربية الحديثة، دار الفكر حِمْص،ط1، عام 1990م.

❖ رحمن غركان ، مقومات عمود الشعر،الأسلوبية في المظرية و التطبيق ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق 2004م.

❖ رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت، د ت.

❖ رشيد ياسين، دعوة إلى وعي الذات /فصول في نظرية الدراما/ /منشورات اتحاد العرب 2000م.

❖ ريني ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة(110) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت1978م.

❖ ريني ويليلك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة، د: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992م.

❖ سامي السويدان،في دلالية القصص و شعرية السرد، دار الآداب بيروت ط 1،عام 1991م.

❖ سامي سويدان، جسور الحداثة المعلَّقة، من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر والمسرح،دار الآداب بيروت،ط1،عام 1997م.

❖ ستانلي هايمن ، النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ، ترجمة: إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت لبنان، 1958م.

❖ سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،ط2، عام 1997م.

❖ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد:

❖ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984م.

❖ صلاح فضل، بلاغة النص و علم الخطاب، سلسلة عالم المعرفة(164)، المجل س الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1978.

❖ صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط3، 1987م.

❖ ضياء خُضيْر ، شعر الواقع و شعر الكلمات ، دراسة في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000م.

❖ عباس إحسان ، بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته و شعره،دار الثقافة، بيروت، 1969م.

❖ عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة رقم (02)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت1978م.

❖ عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب،منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية،1978م.

❖ عبد السلام المسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، الدار العربية للكتاب،ط3، 1982م.

❖ عبد العزيز حمودة ،البناء الدرامي مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1977م.

❖ عبد الله ابراهيم ،عواد علي،سعيد الغانمي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ، ط1، عام 1990م.

❖ عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير،من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي .بيروت-لبنان ط2. 2006م.

❖ عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة(240) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب،الكويت1978م.

❖ عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية، دار العودة بيروت1971م.

❖ عثمان أحمد، الشعر الإغريقي تُراثًا إنسانيا وعالميًّا، سلسلة عالم المعرفة(77) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1978م.

❖ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر،قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،1967م.

❖ عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، المطبعة الكاثوليكية بيروت ، 1964م.

❖ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط 1، عام 1981م.

❖ علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983م.

❖ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، 1997م.

❖ غاستون باشلار ، شاعرية أحلام اليقظة ، علم شاعرية الأحلام الشاردة ، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 1، 1991م.

❖ غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث : القاهرة دار نهضة مصر .

❖ ف، أ، ماثيسن – ت ، س ، اليوت– الشاعر الناقد ، ترجمة : الدكتور إحسان عباس ،المكتبة العصرية ،بيروت، عام 1965م.

❖ فؤاد علي حازر الصالحي،دراسات في المسرح،دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن،ط1،عام 1999.

❖ فاخر صالح ميا ، النظم الإبداعي عند الشاعر: بدر شاكر السياب، تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث ، دار الينابيع، دمشق الطبعة 1، 1999م.

❖ فرح غانم صالح البيرماني،المرأة في شعر السياب،الدار العربية للموسوعات ط 1،عام 2010م.

❖ محمد الجزائري، آلة الكلام النقدية، دراسات في بنائية النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م.

❖ محمد الخبو ، مدخل إلى الشعر الحديث ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1995 م.

❖ محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ، دار الشروق ، ط1، 1994م.

❖ محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقيّ الأولى جيل الرواد والسّتّينات ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م.

❖ محمد عبد المطلب،قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1،عام1995م.

❖ محمد عزام ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001م.

❖ مواد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ط3، عام 1979م.

❖ ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، دا ر المعارف، جمهورية مصر 1993م.

❖ هربرت ريد ، طبيعة الشعر ، ترجمة: عيسى علي العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق 1997م.

❖ والتر أونج ، الشفاهية و الكتابة ، ترجمة: حسن البنَّا عز الدين ، مراجعة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة(182) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب،الكويت1978م.

❖ يُمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي،بيروت لبنان ط1، 1990م.

❖ يوسف الخال، دفاتر الأيام، رياض الريس للكتب و النشر، لندن 1987م.

❖ يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م، منشورا ت اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2006م.

❖ يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر،دار الآداب ط1، عام 1994م.

❖ يوسف عطا الطريفي، بدر شاكر السياب، حياته وشعره،الأهلية للنشر و التوزيع ، الأردن، ط1 عام 2008م.

مذكرات وأطاريح:

❖ ميراوي عبد الوهاب، أطروحة دكتوراه، شعرية التناص في القصيدة المعاصرة، 2005م.

مجلات ودويات:

❖ مجلة الآداب، العدد 131، عام 2007م.

❖ مجلة نزوى ، العدد59 ، عام 2009م.

مواقع أنترنت:

com،iraqiwriter،http://www
library4arab/com/vb
http://www.tahawolat.com/cms/article.php3?id_article20

فهرس المواضيع

إهـــداء

المقدمة.

المـــدخل..... 01

1. ترجمة السياب 01

2. مفهوم الدراما 14

3. علاقة السياب بالدراما..... 19

الفصل الأول:(البواعث الدرامية).

البحث الأول: (الذات و الموضوع)..... 23

المبحث الثاني :(البواعث الذاتية)..... 31

1.2. بواعث خلقية..... 31

2.2. بواعث اليُتْم 33

3.2. بواعث الحب 37

4.2 . بواعث المرض و الموت 48

المبحث الثالث: (البواعث الموضوعية)..... 52

1.3. بواعث اجتماعية..... 52

2.3. بواعث سياسية..... 62

3.3. بواعث فنية..... 71

الفصل الثاني: (المعمار الدرامي).

المبحث الأول:(الحكاية)..... 84

1.1. حكاية ذاتية 88

2.1. حكاية موضوعية 95

المبحث الثاني:(الحدث)..... 103

المبحث الثالث:(الصراع)..... 113

1.1.3. صراع داخلي..... 117
2.1.3. صراع خارجي..... 120
1.2.3 . المفارقة..... 122
2.2.3. التركيب..... 125
المبحث الرابع:(الحوار)..... 131
1.1.4. خارجي مباشر..... 132
2.1.4. خارجي غير مباشر..... 134
1.2.4 . داخلي مباشر..... 136
2.2.4. داخلي غير مباشر..... 139
المبحث الخامس:(الشخصيات)..... 142
1.5. شخصيات القناع..... 143
2.5. شخصيات الرمز 146
1.2.5. رمز تراثي..... 147
1.1.2.5. تراثي شعبي 147
2.1.2.5. تراثي فلكلوري..... 148
2.2.5 . رمز ديني..... 149
3.2.5 . رمز تاريخي..... 151
4.2.5 . رمز أدبي..... 152
3.5.شخصيات عامة..... 153
الفصل الثالث: (النسج الدرامي)..... 155
المبحث الأول:(اللغة)..... 155
المستوى اللفظي: 157
1.1.1. توظيف القرآن..... 157
2.1.1. توظيف الشعر القديم 163
3.1.1. ألفاظ مستحدثة..... 166

المستوى الدلالي: 169
1.2.1. دلالات من القرآن 169
2.2.1. دلالات من الشعر القديم..... 175
3.2.1 . دلالات مستحدثة..... 180
المستوى التركيبي: 186
1.3.1 . تراكيب من القرآن..... 186
2.3.1. تراكيب من الشعر..... 190
3.3.1. تراكيب مستحدثة..... 193
المبحث الثاني:(الصورة)..... 197
المبحث الثالث:(الإيقاع)..... 218
1.3. إيقاع الصور 221
2.3 . إيقاع الزمن 224
3. 3 .إيقاع الصراع 226
4.3 . إيقاع الوزن..... 227
الخاتمة..... 231
قائمة الصادر و المراجع..... 234
فهرس الموضوعات..... 243

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الملخص:

تحت عنوان: الدراما عند بدر شاكر السياب، كان موضوع هذه الرسالة، ولقد تمّ تناول المضوع من هذه الزاوية بغية استكشاف الحاصل بالقصيدة العربية المعاصرة بين التراث والحداثة على أيدي رواد الشعر العربي الحديث، فكان اختيار السياب نموذجا، كونه من أوائل الرّادة الذين خاضوا غمار التّجربة من جهة، ولأن الدراما تجلّت بكلّ عناصرها في القصيدة العربية المعاصرة من جهة أُخرى، والأهم من ذلك كله، ذاك التلاحم العجيب بين الدراما والسياب، فكان من البديهي التساؤل عن هذا التلاحم، أهو اختيار واع؟ أم تحصيل حاصل؟.عالج البحث إشكاليّته في ثلاثة فصول، حصر أولها البواعث الدرامية عند السياب، وتكفل الثاني بِالمعمار الدرامي في فنه، أما الثالث فدرس النَسْج الدرامي من خلال اللغة، الصورة والإيقاع.في ختام هذه الرسالة توصّل الباحث إلى وعي السياب باختياره لجنس الدراما بعدما اهتدى للتناغم الحاصل بينها وبين القصيدة العربية المعاصرة ، خاصة بعد تأثُره بفكرة المعادل الموضوعي لإليوت تزامُنًا مع ترجمة الغصن الذهبي وانكشاف المخزون الأسطوري الإنساني أمامه.

RESUME

Sous le titre "Drame chez Badr Shaker Al-Sayab", a fait l'objet de cette thèse. Le sujet qui a été traité sous cette optique afin de découvrir ce qui a été fait de la poésie arabe ancienne et contemporaine aux mains des pionniers, parmi les "al-sayab". puis qu'il était l'un des fameux qui ont vécu l'expérience du renouveau de la poésie arabe d'une part, et parce que le drame était fortement présent avec tous ses éléments dans la poésie contemporaine et le plus beau dans tout ça, cette magnifique entente entre le drame et Al-Sayab d'où est venue la problématique suivante: cette bonne entente était-elle issue d'un choix mature ou était-une coïncidence?

La thèse a traité sa problématique en trois chapitres. Le premier était consacré aux motifs dramatiques chez lui, le deuxième a mis la lumière sur l'architecture dramatique dans ses œuvres poétiques et le dernier était pour le texture à travers la langue, la métaphore et le rythme.

En conclusion, l'auteur de la recherche s'est arrivé que Al-Sayab a fait un choix mature au drame après sa révélation de l'harmonie existante entre la poésie arabe et le drame et l'influence de lui-même par l'idée d'équivalents de fond d'Ellliott en parallèle avec la traduction de "golden bough" et l'apparence de la richesse légendaire humaine

الكلمات المفتاحية: [مسارح، الدراما، الصراع ،المفارقة، بويب، جيكور، كوت، بازل، شلبي، شناشيل]