الحركة النقدية حول الريادة والرواد في الشعر العربي الجديد
(بدر شاكر السياب نموذجاً)

إعداد

عبدالباسط محمد محمود الزيود

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود السمرة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في اللغة العربية

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

٢٠٠٢م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوقشت هذه الرسالة يوم الخميس ٢٠٠٢/٨/٨ وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
١- الأستاذ الدكتور محمود السمرة	مشرفاً ورئيساً	
٢- الأستاذ الدكتور صلاح جرّار	عضواً	
٣- الأستاذ الدكتور عبدالقادر الربّاعي	عضواً	
٤- الدكتور سمير قطامي	عضواً	

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهداء

إلى والدي – رحمه الله وغفر له- الذي باغته الموت قبل أن

يجني ثمار ما زرع...

إلى والدتي – أدامها الله- رمز المحبة والعطاء...

إلى زوجتي العزيزة التي صبرت فحبس صبرها

وتعبت فطال تعبها ....

إلى قُرَّة العين وثمرة الفؤاد وأريج الحياة

أنس...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

أتقدم بوافر الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور محمود السمرة، الذي أشرف على هذه الرسالة فكان نعم الموجّه والمصوّب والمتابع رغم مشاغله الكثيرة.

وأتقدم بخالص الشكر لأعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور عبد القادر الرّباعي، والأستاذ الدكتور صلاح جرّار، والدكتور سمير قطامي، لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتعديل ما حاد منها عن جادة الصواب، وإنني أعد صادقاً أن آخذ بما يتفضلون به من آراءٍ وتوجيهات.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار اللجنة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
المحتويات	ه
الملخص بالعربية	ح
المقدمة	١
الفصل الأول: الريادة وصداها في النقد العربي الحديث	**٦**
أولاً: الريادة مفهوماً ومؤثراً	٧
– الريادة لغةً واصطلاحاً	٧
– المؤثرات في الريادة	٢٨
١– المؤثرات العامة :	٢٨
أ. مؤثرات فكرية وسياسية	٢٨
ب. مؤثرات اقتصادية واجتماعية	٣٠
٢– المؤثرات الخاصة :	٣١
أ. مؤثرات فنية	٣١
ب. مؤثرات ذاتية	٣٣
ج. مؤثرات وافدة	٣٤
ثانياً : الصراع حول الشعر الجديد	٣٥
أ. التيار المعارض:	٣٧
– المستوى الأيديولوجي	٣٧
– المستوى الفني	٣٨
ب. تيار القبول	٤٧
– المستوى الفني	٤٧
– المستوى الأيديولوجي	٥٠
الفصل الثاني : الثقافة والمثاقفة عند السياب	**٥٢**
أولاً: الثقافة التراثية والعامة.	٥٣
ثانياً: المثاقفة الغربية	٥٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– المثاقفة الإليوتية	٥٨
– المثاقفة السيتولية	٨٣
الفصل الثالث: الأسطورة في شعر السياب	**٩٦**
أ. أسباب لجوء السياب إلى الأسطورة	٩٧
ب. التأصيل	١٠٠
ج. الأسطورة والفن	١٠٧
١. ضوابط التوظيف	١٠٧
٢. مستويات التوظيف	١٠٨
أ. مستوى متدنٍ	١٠٨
– التدخل القسري والإقحام للأسطورة	١٠٨
– محدودية الدلالة	١١٥
– العدول عن الرمز	١١٦
– التداعي الحر	١١٧
– طغيان السياق على الرمز	١١٨
– الحمل الزائد للأسطورة	١١٩
ب. مستويات جمالية	١٢٢
١. الأثر السيابي في الأسطورة	١٢٢
– التوحد	١٢٢
– قلب الرمز الأسطوري	١٢٥
– مزج الرموز الأسطورية	١٢٦
– الولادة المتعسرة للحياة	١٢٧
– النموذج	١٢٨
٢. أثر الأسطورة على النص السيابي	١٢٨
– النزعة الدرامية	١٢٩
– النزعة الملحمية	١٣٩
– مشكلة التوتر بين الذات والموضوع	١٤٥
د. الرمز الأسطوري والرؤيا	١٤٦
الفصل الرابع : الدراسات النصيّة لقصيدتي "أنشودة المطر" و "النهر والموت"	**١٧٣**
* أنشودة المطر	١٧٥
١. الإطار العام في التفسير	١٧٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. الإطار المنهجي	٢٠١
أ. الدراسات الأسطورية	٢٠١
ب. الدراسات البنيوية	٢٠٥
* النهر والموت	٢١٤
١. الإطار العام في التفسير	٢١٥
٢. الإطار المنهجي	٢١٨
خاتمة ونتائج	٢٢٣
قائمة المصادر والمراجع	٢٢٥
الملخص باللغة الإنجليزية	٢٣٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الملخّص

الحركة النقدية حول الريادة والرواد في الشعر العربي الجديد
(بدر شاكر السيّاب نموذجاً)

إعداد
عبدالباسط محمد محمود الزيود

إشراف
الأستاذ الدكتور محمود السمرة

اهتمَّ النقاد العرب بحركة الريادة وروادها مبكرين، وقد انقسموا على أنفسهم إلى: فئة ناصبت هذه الحركة العداء وراحت تلصق بها المتاح من التهم، وفئة ناصرت الحركة وراحت تدافع عنها، وقد استمر هذا النوع من الصراع نحو السنين العشر الأولى من عمر الحركة (١٩٤٨- ١٩٥٨)، وقد امتد هذا الصراع حتى الستينات، إلا أن الشعر ثبت وصمد أمام هذه الموجه من العداء، وما كان صموده ليستمر لولا الجهود التي بذلها الشعراء والنقاد على السواء، خاصة الشعراء الرواد وهم كل من بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبدالوهاب البياتي.

وفي ظل عدم وجود دراسات كافية شغلت نفسها بدراسة النقد الذي أثير حول هذه الحركة وروادها، عمدت إلى دراسة النقد الذي أُثير حولها بشكل عام، وحول بدر شاكر السياب بشكل خاص بوصفه الرائد الأبرز من بين هؤلاء الرواد. وجاء هذا البحث لتحقيق الأغراض التالية:

- الوقوف على مفهوم الريادة التاريخية والفنية والمؤثرات التي ساعدت على ظهورها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- رصد آراء النقاد الذين اشتركوا في الصراع حول الشعر الجديد، ومحاولة تحليلها، والوقوف على الأسباب الكامنة خلفها، إضافة إلى التعرف على الأسباب التي ساعدت على استمرار هذه الحركة وصمودها.
- رصد الحركة النقدية التي أثيرت حول بدر شاكر السياب بوصفه الرائد الأبرز في هذه الحركة ومحاولة تصنيفها، وتحليلها، وإبراز الفوارق بينها.
- أما منهجي في الدراسة فكان يجمع ما بين الرصد التاريخي والبعد التحليلي لهذه الآراء النقدية.
- هذا وقد جاء البحث في أربعة فصول ومقدمة وخاتمة وثبت بأهم المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

تحدثت في الفصل الأول عن الريادة: مفهوماً ومؤثراتٍ، وصداها الذي تجلى بالصراع حول الحركة الشعرية الجديدة.

وأما الفصل الثاني فتحدثت فيه عن النقد الذي أثير حول الثقافة والمثاقفة عند السياب، في جانبيها التراثي والعام من جهة، والغربي من جهة أخرى.

وأما الفصل الثالث فتحدثت فيه عن النقد الذي أثير حول استخدام الأسطورة عند السياب.

وأما الفصل الرابع فتحدثت فيه عن الدراسات النصيّة لقصيدتيّ (أنشودة المطر) و (النهر والموت).

وفي الخاتمة بينت بإيجاز أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

يعد الشعر العربي الجديد من أهم حركات التجديد والتطور التي مرَّ بها الشعر العربي على مستوى الشكل والمضمون، كما أنه يشكل تمرداً واضحاً على التقاليد الشعرية التي عرفها العرب مدة طويلة من الزمن، ونقطة تحول بارزة في حياة الشعر العربي، وقد قامت هذه الحركة الريادية على أكتاف مجموعة من الشعراء الذين أخلصوا للحركة، وتابعوها مطوّرين لها، ومجددين في أساليبها.

وعندما بدأت التفكير الجاد في هذه الدراسة والتخطيط لها، رغبت أنْ أدرس الحركة النقدية حول الريادة والرواد منذ نهاية الأربعينات حتى اليوم، ولكني وجدت أنّ هذه الفترة شهدت حركة نقدية كبيرة وممتدة في مختلف أرجاء الوطن العربي، ومن الصعب عليَّ السيطرة عليها، والإحاطة بها كلها. وقد تناول هذا النقد مرحلتين: مرحلة الريادة الأولى وتمتد من نهاية الأربعينات إلى نهاية الخمسينات تقريباً، وقد مثلها كل من: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، أما المرحلة الثانية: فقد جاءت في بداية الستينات، بعد أن صدرت مجلة شعر البيروتية ورسخّت أقدامها في أرض الشعر، وقد مثلها كل من: أدونيس، وأنسي الحاج، ويوسف الخال وغيرهم، وهي مرحلة مختلفة إلى حد كبير عن المرحلة الأولى؛ فقد ذهبت بعيداً في التطوير والتحديث من الناحيتين: الفكرية والشعرية، وخاصة على يد أدونيس ويوسف الخال، وكذلك جاءت هذه المرحلة في فترة كان كل من نازك وبدر قد ثبّتا أصول الحركة الجديدة، نازك من الناحية النظرية، وبدر من الناحية الشعرية، وجاء بعدهما عبدالوهاب البياتي ليواصل المشوار.

من هنا كان عليَّ أن احصر اهتمامي في المرحلة الأولى نقدياً؛ لأنها مثلت بدايات حركة الريادة، وصورتها الأولى، ولأن المادة النقدية التي أثيرت فيها شغلت بالبحث عمن هو الأسبق إلى الشعر الجديد من جهة، وبالصراع حوله إذ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انقسم النقاد بين مؤيد لهذا الشعر ومعارض له من جهة أخرى. وهـذان الأمـران هما الأقرب إلى الصورة التي كان عليها النقد في تلك المرحلة.

ولكنّي لم أشغل نفسي بقضية الصراع كثيراً؛ لأنها تظل طفيفة القيمة ولا تعكس نقداً حقيقياً يستند إلى مقولات نقدية متزنة وبعيدة عن الانفعالية، لذلك توجهت إلى دراسة الحركة النقدية التي أثيرت حول بدر شاكر السياب متخذاً منـه نموذجـاً، يمكن التعرف من خلاله إلى صورة نقدية أكثر منهجية من قضـية البحـث عـن الأولية في الريادة أو الصراع حولهما. وقد يسأل سائل لماذا اقتصرت على دراسة رائد واحد من بين الرواد ولم تدرسهم الثلاثة؟ لقد كانت رغبتي أن أدرس هـؤلاء الشعراء الثلاثة منذ البداية إلا أن حجم المادة النقدية التي أثيـرت حـولهم كانـت كبيرة، إضافة إلى أنّ السياب ظل الأبرز بينهم، والشخصية الشعرية التي حققـت للريادة مضمونها وشكلها.

أما أهمية الدراسة فتتبع من كونها تريد تقديم صورة واضحة عـن مفهـوم الريادة الذي شُغِلَ به النقاد العرب دون أن يعوا الفرق بـين الريـادة بمفهومهـا التاريخي والريادة بمفهومها الفني في بداية الحركة، ثم بدأ يظهر عند بعضهم وعي بأهمية الثانية دون الأولى. وتسعى كذلك إلى تقديم صورة أخرى واضـحة عـن صدى الريادة في النقد العربي الحديث عامة وعن السياب خاصة، وتتعاظم أهميـة هذه الدراسة إذا عرفنا أن أحداً من الدارسين لم يشغل نفسه بدراسة هذا الموضوع بشكل علمي ومنهجي، وهذا يعني أن هناك دراسات في هذا المجال، إلا أنهـا لـم تلتزم بما التزمت به هذه الدراسة من شروط منهجية، وقد انقسمت هذه الدراسـات إلى قسمين:

*** الدراسات العامة :**

– الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، ليوسف الصـائغ (رسـالة ماجستير، جامعة بغداد، ١٩٧٨) واتخذت من الشعر الحر فـي العـراق مجـالاً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لبحثها، وقد حاول الباحث تتبع هذه الحركة منذ نشأتها عام ١٩٤٨ حتى ١٩٥٨، ولكنه لم يتعرض إلى النقد الذي أثير حول هذه الحركة إلا في التمهيد، وقد جاء تناوله سردياً بعيداً عن المنهج العلمي الذي يحدد الظواهر ويصنّف المواقف ويحاول تحليلها. كما أنه لم يتعرض إلى قضية الصراع حول الشعر الجديد، ومع ذلك فقد أفدت من هذه الدراسة ببعض الأمور أثبتها في موطنها من دراستي هذه.

– النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، لعلي يونس (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، وقد اتخذت من الشكل الموسيقي مجالاً لبحثها، غير أن الشكل الموسيقي على أهميته وخطر دوره لا يشكل سوى جانب واحد من اهتمامات الحركة النقدية، ومع ذلك فإني لا أنكر جهدها في تقديم صورة تخص القضايا التي آثارها النقاد حول الشكل الموسيقي في التجربة الجديدة ومجالات ضبطه وتقعيده.

– النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، للدكتورة أحلام حلوم (مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٠)، يشي هذا العنوان بأن الدراسة معنية بالنقد المعاصر كله الذي أثير حول الشعر الحر، ولكن الحقيقة غير ذلك، فقد عمدت الناقدة إلى دراسة النقد الذي ساد في سورية ولبنان ما بين (١٩٥٠–١٩٨٠) دون الحديث عن النقد الذي شغل الساحة العربية، وفي العراق ومصر خاصة. كذلك مارست الدراسة نوعاً من الاختيار غير المسوغ تسويغاً مقبولاً عندما اقتصرت في دراستها للجانب الموسيقي في التجربة الجديدة على كتابين فقط دون غيرهما وهما: كتاب (حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا) لأحمد بسام ساعي، وكتاب (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) لكمال خيربك، مع أن الجانب الموسيقي في هذين الكتابين لا يشكل سوى جزئية صغيرة منهما وهذا على سبيل المثال لا الحصر، وعلى الرغم من الهنات التي وقعت بها هذه الدراسة إلا أنني أفدت منها بعض الشيء، وقد أثبته في موطنه من الدراسة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

*** الدراسات الخاصة:**

تناولت هذه الدراسات الحركة النقدية حول السياب خاصة. وتمثلت بمقالين وكتاب:

– أما المقالان فأحدهما لحسن توفيق بعنوان: "بدر شاكر السياب بين دارسيه (في مجلة المجلة، ع١٥٧، ١٩٧٠)، ويقع في إحدى عشرة صفحة، والثاني لفخري صالح وهو بعنوان: صورة السياب في النقد العربي (نُشر ضمن كتاب: دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، الصادر عن مهرجان جرش الرابع عشر، ١٩٩٦) ويقع في خمس صفحات، وهما مقالان صغيرا الحجم كما هو واضح بما لا يسمح لهما في التعمق في الموضوع وإعطائه حقه من البحث والدراسة والتقصي بعيداً عن النظرة المتعجلة والسريعة والانتقائية، إضافة إلى أن المقال الأول قد جاء في فترة لم تزل الدراسات فيها قليلة عن السياب.

وأما الكتاب فهو للدكتور فاخر صالح ميّا وهو بعنوان (النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب، تقويمه في النقد العربي الحديث (دمشق، دار الينابيع، ١٩٩٩)، وقد جاءت هذه الدراسة لتخلط بين دراسة الشعر والنقد، إضافة على أنها مارست نوعاً من الاختيار والانتقاء غير المسوّغين للمادة النقدية، فلم تتعرض للدراسات المقارنة حول السياب مثلاً.

وهكذا يتضح أن أغلب الدراسات السابقة اتصفت بالجزئية والانتقائية غير المسوغتين بعيداً عن التزام منهج معين، أما دراستي فقد جاءت لتحاول أن تسد هذا الفراغ فتخضع المادة النقدية المتوافرة للدراسة والتحليل في الفصل الأول من الدراسة، أما في الفصول الأخرى فتجمع ما بين الرصد التاريخي الذي يحاول تتبع الدراسات وفق تطورها الزمني، وتحليلها من أجل الوقوف على وجوه الاختلاف والتشابه فيما بينها من جهة، وربطها بحركة تطور النقد العربي الحديث بعامة من جهة أخرى. كذلك حرصت على إعمال مبدأ المشاركة في الرأي، إما بالموافقة أو المخالفة ولم يكن السّير في هذه الدراسة سهلاً يسيراً، وذلك للأسباب التالية:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- صعوبة الحصول على المادة النقدية المطلوبة بالنسبة للفصل الأول من الدراسة، لأن جلها صحف ومقالات، كانت تنشر هنا وهناك في الخمسينات من هذا القرن وبعض هذه المجلات يصعب الحصول عليها إما لأنها توقفت عن الصدور، أو لأنها لم تصل إلينا.
- صعوبة الوقوف على مقولات نقدية واضحة وثابتة أو شبه ثابتة في تلك الفترة؛ لأن النقد اتخذ شكل الردود السريعة والانفعالية، وهي ردود تبعد الناقد عن الحكم النقدي الهادئ.
- صعوبة الوقوف على كل الأعمال النقدية التي أثيرت حول السياب، كونها مشتتة في أكثر من جانب، لذلك ارتأيت أن تكون فصولي مبنية على تلك المواد النقدية التي شكلت الجانب الأكبر من اهتمام النقاد، وقد انصبت في ثلاثة مجالات: الثقافة والمثاقفة والأسطورة والدراسات النصية حول قصيدتيّ: (أنشودة المطر) و (النهر والموت) خاصة، أما هاتان القصيدتان فقد اجتذبتا اهتمام النقاد أكثر من غيرهما.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

الريادة وصداها في النقد العربي الحديث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولاً : الريادة مفهوماً ومؤثرات.

- الريادة لغة واصطلاحاً

لا بد لنا قبل الخوض في مفهوم الريادة اصطلاحاً ودلالة من التعرف على الريادة لغة، وأصل الريادة: البحث عن مكان جديد يريد القوم سكناه خلفاً للمكان الذي يسكنونه نظراً لما حلّ بالمكان القديم من جدب. أما من يقوم بهذه المهمة فيسمى الرائد[١].

يتضح من المفهوم اللغوي للريادة أنها تحمل دلالتين: دلالة البحث المستمر عن شيء جديد، ودلالة التقدم الزمني؛ فالتقدم للرائد ضروري كونه يريد أن يخفف عن قومه عبء المشقة والترحال والتنقل بهدف إيجاد مكان جديد يتوافر فيه ما يحتاجه القوم في المكان القديم، ولو كان الناس يرحلون وينزلون معه لانتفت الحاجة إليه. كما أن التقدم يقترن بالضرورة بالبحث والاستكشاف لأرض جديدة. وهذا الفهم اللغوي يوفر لنا مدخلاً مناسباً للوقوع على الفهم الاصطلاحي للريادة في الشعر الجديد.

لقد اقترن مصطلح الريادة بحركة الشعر الجديد في بدايتها، كونها تمثل مشهداً وتكشف عن حركة جديدة في الشعر العربي في ذلك الوقت، جاءت بعد محاولات عديدة، ساهمت مع غيرها من العوامل في إظهار هذه الحركة إلى الوجود الشعري العربي، إظهاراً فاعلاً ومؤثراً في الوقت نفسه.

وكان تعامل النقاد مع هذه الريادة قد مرَّ بمرحلتين تمثلان فهمين مختلفين لمفهوم الريادة، فهم زمني يمكن أن نطلق عليه مفهوم الريادة التاريخية، بمعنى أن يشغل الناقد نفسه بالبحث عمن سبق إلى هذا الشكل الشعري الجديد، وقد دارت منافسات كثيرة حول هذه الريادة في بدايات الحركة، فحرص كل واحد من الشعراء وخاصة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على إثبات الريادة لنفسه.

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، مادة (رود).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكذلك الأمر بالنسبة للنقاد الذين حرصوا على أن يدلي كل منهم بدلوه في هذا الموضوع.

ومن هذا الباب جاء ادعاء نازك الملائكة بأنها أول من كتب قصيدة حرّة وهي بعنوان (الكوليرا)، وأن بداية الشعر الجديد كانت من العراق ومن بغداد تحديداً[١]، وفي هذا الصدد تقول «نظمتها يوم ١٩٤٧/١٠/٢٧ وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة العروبة، في عددها الصادر في أول كانون الأول ١٩٤٧، وعلّقت عليها في العدد نفسه. وكنت قد نظمت تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر»[٢].

ولم يترك السياب الميدان خالياً بل شارك في هذه المعمعة، وأدعى أنه هو الآخر أول من كتب هذا الشعر وليس غيره «وإذا تحرينا الواقع، مرة أخرى، وجدنا أن ديواني الأول (أزهار ذابلة) الذي طبع في مصر، وصل إلى العراق في شهر كانون الثاني عام ١٩٤٧، مع العلم أن قصيدة (هل كان حباً) المكتوبة على طريقة الشعر الحر قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين –إذا كانت المسألة مسألة حساب فقط– وبأكثر من عام كما هي الحقيقة، ثم أن الآنسة نازك تقول إن الصحف لم تنشر من الشعر الحر في الفترة الواقعة بين ظهور ديوان (أزهار ذابلة) وقصيدتها (الكوليرا)– التي هي ليست من الشعر الحر كما سنثبت في مناسبة أخرى وبصورة مفصلة– وبين صدور ديوانها (شظايا ورماد). ولكن الواقع خلاف ذلك. فقد نشرت أنا في تلك الفترة مالا يقل عن خمس قصائد من الشعر الحر في الصحف البغدادية والنجفية، كما نشر بلند الحيدري قصيدة أو أكثر في مجلة الأديب، وهناك حقيقة لم يبق من مجال لكتمانها هي أن الشعراء

---

[١] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١١، ٢٠٠٠، ص ٣٥.
[٢] المصدر نفسه، والصفحة نفسها، وانظر مقدمة ديوان شظايا ورماد للشاعرة في ديوانها، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العراقيين الذين كتبوا على طريقة الشعر الحر لم يتأثروا خطى نازك ولا خطى باكثير وإنما تأثروا خطى كاتب هذه السطور، من حيث الشكل»[١]، يظهر السياب من خلال ما سبق أنه ليس أول من كتب الشعر الحر فقط، بل تجاوز ذلك إلى أنّه كان الملهم والمعلم للشعراء.

لكن لم تعد هذه القضية تعني الشاعرين فقط، بل تعدتهما إلى النقاد حتى أصبح الجو محموماً بالبحث عمن سبق إلى هذا الشكل، وقد سيطر هذا الجو فترة ليست بالقصيرة. وفي هذا السياق كتب جلال الخيّاط مقالاً أيّد به ما ذهبت إليه نازك الملائكة فيما يخص أوليتها في بعث الحركة الجديدة، ولكنّه يأخذ عليها ما ادّعته حول أنّ العراق هو البيئة المناسبة لنشأة الحركة الجديدة دون غيرها من الأوطان العربية، وقد أشار إلى أن مصر سبقت إلى مثل هذه التجربة على يد محمد فريد أبو حديد، وباكثير، وأبي شادي وخليل شيبوب[٢].

وقد اقتربت معالجة إحسان عباس مما قاله جلال خياط، مع فارق بسيط هو أن معالجة إحسان عباس ابتعدت عن النظرة الصحفية المتسمة بالتعجل وانعدام النظر الدقيق، بمعنى آخر وسمت معالجة إحسان عباس بالسمة النقدية، فقد عدَّ دعوى السياب، بأولية كتابة الشعر الحر، من خلال قصيدته (هل كان حباً) بأنّه وهم تخلله دعوة لنازك كي تتنازل عن الأسبقية، وهو أمر ليس صحيحاً؛ لأنّه إنّما كتب قصيدة واحدة هي (هل كان حباً)، في ديوانه (أساطير)، ١٩٥٠، وهي قصيدة تقترب من الطريقة القديمة ولا تبتعد عنها إلا بمسافة قليلة، كذلك جاءت القصيدة بلا تخطيط واعٍ يدرك أبعاد التجربة الجديدة من الناحية الفكرية والنظرية، وقد تحقق هذا الأخير عند نازك كونها كانت واعية لما تفعل كما يتضح ذلك من خلال مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد)، ١٩٤٩، وقد شاع ديوانها أكثر من شيوع ديوان السياب أيضاً، مما وفَّر لها تأثيراً كبيراً في القراء، إضافة

---

[١] الآداب، ع٦، ١٩٥٤، ص ٦٩.
[٢] الأديب، ج٣، ١٩٥٤، ص ٦٧-٦٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى أن محاولاتها في الشكل الجديد كانت أكثر من محاولات السياب الذي لم يكتب في ديوانه سوى قصيدة واحدة من هذا النوع، لكن إحسان عباس لم يركن إلى مثل هذه المعالجة الخارجية، بل عمد إلى معالجة داخلية، يكشف من خلالها عن تقليد السياب في قصيدته (ليالي الخريف) لقصيدة نازك (الأقحوان) من حيث الشكل[١].

يظهر من كلام إحسان السابق أنّه يميل إلى ترجيح كفة نازك في الأسبقية، ولكنه يحاول أنْ يعدّل من هذا الميلان من خلال إشارته إلى أن الشعراء أخذوا يحاكون السياب من بعد في الناحية المضمونية، لأنّ مضامين شعر السياب أقرب من شعر نازك إلى ما يراد من الشعر الجديد[٢]. وقد تابع القول حول أسبقية نازك عدد من النقاد وهم سلمى الجيوسي[٣]، وعبد الواحد لؤلؤة[٤]، ومحمد حمود[٥]، وصبري حافظ[٦].

وبالمقابل فقد شايع الريادة التاريخية للسياب نقاد آخرون، ومن هؤلاء ناجي علوش، الذي أتعب نفسه طويلاً في عملية حسابية ليثبت أن بدراً كتب قصيدته (هل كان حباً) في ١٩٤٦/١١/٢٩ أي قبل قصيدة نازك التي كتبت في ١٩٤٧/١٠/٢٧، بل كتبت قبل صدور ترجمة باكثير لمسرحية شكسبير، وقبل أن تصدر مجموعة لويس عوض، إنه يصل إلى نتيجة تقول إن بدراً هو من علّق الجرس، وأعلن إشارة البداية[٧]، وقد تابع هذا الرأي كل من إنعام الجندي[٨]، وعيسى بلاطة[٩].

---

[١] إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ١٩٩٢، ص ٩٧-٩٨.
[٢] المرجع نفسه، ص ٩٨.
[٣] الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ٥٩٨، وانظر بحث آخر لها بعنوان (الشعر العربي: مستقبله وتطوره)، عالم الفكر، مج٤، ع٢، ١٩٧٣، ص ٣٧.
[٤] البحث عن معنى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ١٣٣.
[٥] الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٥٠.
[٦] التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، مجلة المدى، ع٩، ١٩٩٥، ص ٣١.
[٧] ناجي علوش، مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، مج١، دار العودة، بيروت، د.ط، ١٩٨٩، ص ل-س.
[٨] مجلة الأسبوع العربي، ع١٨٤. نقلاً عن عبدالله طنطاوي في الآداب ، ع٩، ١٩٦٩، ص ٢٠.
[٩] بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٤، ١٩٨٧، ص ١٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولم تهدأ المعركة على هذه الشاكلة، بل لقد ذهب بعض النقاد للبحث بعيداً في الشعر العربي عن محاولات سابقة لهذه المحاولات، بهدف إثبات أن هذه الحركة ليست مرتبطة بهذين الشاعرين، إنّما هي ذات قدم وامتداد، وقد شهد تاريخ الشعر العربي محاولات مماثلة، ومن أوائل الذين تابعوا هذه المحاولات سلمى الجيّوسي، فقد رصدت أكثر من محاولة على مستوى الشكل قبل عام ١٩٤٨(*).

ومن أولى هذه المحاولات، محاولة نسيب عريضة، التي يقول فيها:

« كفنوه وادفنوه واسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس يفيق»(١)

لكن مثل هذا الشكل لا يعدّ تجريباً جديداً في الشعر لأنّه يلتزم النموذج السابق في المقطع اللاحق، عدا عن كونه تنويعاً على نظام الموشح المعروف من غير التقيد بقواعده، وقد يلتزم من يقوم بهذه التجربة نظام التقفية نفسه الذي اتبعه في المقطع الأول، كما أنّه لا يسمح للشاعر بالتدوير في نهايتها، ويجب ألا يزيد طول البيت في المقطع عن شطر واحد من القصيدة العمودية وقد يقل، وهكذا تتبع القصيدة نظاماً صارماً لا يؤهلها لأن تكون قصيدة جديدة(٢). وقد توالت بعد هذه المحاولة محاولات عدة في مجال الشعر المرسل، ومن هؤلاء الذين تذكرهم سلمى الجيوسي في هذا المجال، رزق الله حسون، والزهاوي، وبولس شحادة

(*) لقد اعتمدت على هذا المصدر للوقوف على هذه المحاولات كونه الأشمل في تقصي لهذه المحاولات، وقد تابعه غيره من الكتب مثل: عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٧، وإذا لم تتابعه الكتب الأخرى فقد نظرت إلى القضية من بعد جغرافي ضيق كما حصل مع يوسف عز الدين، في كتابه في الأدب العربي الحديث، بحوث ومقالات، دار العلوم، الرياض، ط٣، ١٩٨١، ويوسف الصائغ في كتابه: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، جامعة بغداد د.ط، ١٩٧٨.

(١) سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص ٥٧٤، كما أن هناك محاولات لإلياس فرحات ذكرتها المؤلفة في ص ٥٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٧٤-٥٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعبد الرحمن شكري وأبو شادي ومحمد فريد أبو حديد[١]، ولكن هذه المحاولات حملت أسباب فشلها في التغيير بيدها؛ كونها لم تُحدث التغيير المطلوب الذي كانت تنشده من وراء هذه المحاولات، لأنها ظنت أن المشكلة في القافية فراحت تنوع فيها في المحاولات المقطعية الأولى، أو تتخلى عنها في الشعر المرسل، إلا أنها أخفقت جميعاً في إحداث أثر ملموس على الساحة الشعرية العربية، ولكن أحداً لم يفكر في أسباب الإخفاق هذه إلا أن الناقدة قد وضعت يدها على السبب وهو أن هذه المحاولات كانت ترسل أبياتها دون قافية، دون أن تحاول تعويض ذلك الخلل الموسيقي الناجم عن ترك القافية سيما أن القافية تقوم بدورين أساسيين هما: الاكتفاء الذاتي موسيقياً في البيت الواحد، بحيث يشكل البيت وحدة موسيقية مستقلة، وإن كانت مرتبطة مع غيرها عبر القافية بنائياً، كذلك تحافظ القافية على صفتيّ التوازن والتماثل عبر إكمال النمط المتكرر، الذي يتوقعه ذهن المتلقي وينتظره[٢].

وتتطرق الناقدة إلى تجارب أخرى استطاعت بتجريبها المستمر أن تكسِر قاعدتيّ الاكتفاء الذاتي والتوازن والتماثل، بالتخلي عن عدد محدود من التفعيلات في الشطر الواحد، والتخلي عن نظام التقفية وبذلك كانت الأقرب إلى شكل الشعر الجديد المنشود، ومن هذه المحاولات محاولات أحمد زكي أبو شادي، لكنها لم تلق نجاحاً؛ لأن الشاعر عمد فيها إلى مزج البحور دون داعٍ فني معين، وأيضاً دون محاولة منه لإجراء نوع من الانتقال السلس بين البحور حتى لا يشعر القارئ بنفور من مثل هذه التجربة.[٣] وغير بعيد عن هذه الطريقة قام علي أحمد باكثير بمغامرة من هذا النوع في ترجمته لمسرحية (روميو وجولييت) التي يقول: إنّه كتبها سنة ١٩٣٦، ونشرت عام ١٩٤٦، وقد نجح بشكل نظري حينما ادّعى أنّه يقيم عمله الشعري على الجملة الشعرية التي لا تنتهي ببيت أو بيتين مثلاً فقد تمتد إلى أكثر من هذا، كذلك لم يلتزم عدداً من التفعيلات في كل بيت، وإنما

---

[١] المصدر نفسه، ص ٥٧٥-٥٧٦.
[٢] المصدر السابق، ص ٥٧٦-٥٨١.
[٣] المصدر السابق، ص ٥٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يخالف بعضها بعضاً، إلا أن هذه التجربة واجهها ما واجه تجربة أبي شادي، سالفة الذكر، من انتقال اعتباطي بين البحور دون داعٍ فني أو معنوي، وبالتالي تفقد التجربة الانسجام بين الشكل والمحتوى[١].

وفي تجربة أخرى تقر الناقدة أنها قريبة من الشعر الجديد، وهي تجربة خليل شيبوب، وذلك في قصيدة له بعنوان "الشراع" كتبها على ذلك النمط الذي جاء به أبو شادي، ولكنه التزم وزن الرمل دون غيره في مقطع واحد داخل القصيدة، محققاً بذلك تناغماً كبيراً بين سطور المقطع، وهذا هو المقطع:

« هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالاً
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالاً
وبدا فيه شراع
كخيال من بعيد يتمشى
في بساط هائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الروض عشاً
فهو في خوف ورعب[٢]»

وقد كرّر هذه التجربة في قصيدة أخرى بعنوان "الحديقة الميتة والقصر البالي" التزم في مقطع منها بوزن الرمل أيضاً[٣].

ويبدو أن مجلة "الحرية" في العراق اعتادت على نشر محاولات العراقيين التي ينحون فيها منحىً تجديدياً، وقد قاربوا فيها من الشعر الجديد، ومن ذلك ما نشره الشاعر نقولا فياض سنة ١٩٢٤، وهي قطعة من بحر الرمل منها:

---

[١] المصدر السابق، والصفحة نفسها.
[٢] المصدر نفسه، ص ٥٨٣.
[٣] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«إن أكن أحببت حباً خالصاً
فلقد أحببت فاك
إن أكن أحببت حباً مؤلماً فهما
مقلتاك[١].»

وفي تجربة مماثلة من البحر نفسه، نشر أنور شاؤول في عام ١٩٢٩، قطعة اقتطفت منها الجيوسي هذا المقطع:

«ولتكوني مثلما كنت أو سوف أكون
مثلاً للعاشقين
وإذا ما غبت يوماً فليكن طيفي بجنبك
باسماً أحلى ابتسام
ناثراً زهر السلام
عازفاً لحن الفراق
منشداً: يا حبذا لو تخلد الروح بقربك[٢]»

ترى الناقدة أن مثل هذه المحاولات لم يكتب لها النجاح، لأنها «محاولات مؤقتة جرت دون الاستناد إلى إيمان عميق بنظرية واضحة معينة، ومن دون دوافع قضية فعلية، بل محض استقصاءات هامشية عابثة، ربما أريد بها جس النبض، أو أنها جرت لمحض إظهار القدرة على خلق أنماط جديدة، ولم تكن تلك التجارب تقصد أن تتحدى أو حتى تغيّر من الشكل التقليدي للقصيدة، بل أن تقدم نوعاً جديداً ربما كان أقل قيمة. لذلك كانت هذه التجارب خجولة ومترددة»[٣].

---

[١] يوسف عز الدين، في الأدب العربي الحديث، ص ٢٢٨.
[٢] المصدر السابق، ص ٢٤٠.
[٣] سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص ٥٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن ترى الناقدة أن محاولات أخرى لباكثير وفؤاد الخشن كانت أكثر نضجاً وأقرب إلى ما يسمى بالشعر الجديد، وهي ترجمة باكثير لمسرحية (روميو وجولييت) سالفة الذكر، وفي خطوة أكثر نضجاً جاءت ترجمته لمسرحية (السماء واخناتون ونفرتيتي) محاولاً فيها تطبيق ما قاله عن اعتماد مبدأ الجملة الشعرية لا البيت المفرد والمكتمل موسيقياً ونغمياً، واعتماد البحور الصافية ومنها المتدارك الذي اعتمده في هذه المسرحية، فجاءت محاولته ناجحة؛ إذ كان المعنى هو المتحكم الأول في عدد تفعيلات السطر الواحد، كذلك ساهم استخدام البحر الواحد في جعل التجربة أكثر انسجاماً من حيث الشكل والإيقاع، ومن هذا قوله:

«ونحس بمس اللغوب فنقصد نحو الجدول
نقعد فوق صفاة على شطة ملساء
فندلي أرجلنا في الماء ونرسل أبصارنا في الفضاء
ويغني لي فمها المعسول الصغير
على ألحان خرير الماء النمير
أغاني ميتانيا بين زقزقة العصفور
وتغريد الشحرور ووسوسة النسمة الجواس
خلال غصون الأيك النضير.»[١]

وقد ذكرت الناقدة في هذا السياق نفسه محاولة أخرى لأبي شادي، تمثلت في قصيدة قال عنها إنّها "نموذج من الشعر المرسل الحر"[٢]، ولكن هذه التجارب ظلت غير معروفة لزمن طويل، وبالتالي أخفقت في التحول من التجريب إلى تأسيس حركة شعرية راسخة الأسس واضحة المعالم والرؤى إلى أن جاء آخرون فبنوا على ما تقدم، وانطلقوا معلنين عن تجربة جديدة وحركة شعرية غنية وثرَّة في الوقت نفسه[٣].

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٨٥-٥٨٦.
[٢] المصدر السابق، ص ٥٨٦.
[٣] المصدر السابق،ص ٥٨٦-٥٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن هذه المحاولات الناجحة جاءت محاولة الشاعر اللبناني فؤاد الخشـــن، التي عدتها الناقدة أول محاولة كاملة النجاح في الشعر الجديد، كـــان ذلـــك فـــي قصيدة له بعنوان (لولاك) التي كتبها من بحر الرمل، يقول فيها:

« أنا لولاك لما كنت ولا كان غنائي
يرقص الكون على لحن السناء
أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء
يتمطى تحت قبلات ذكاء
فإذا جاء المساء
يتوارى ويذاب
باضطراب
خفقه خفق السراب
يتلاشى فوق سمراء الرمال
أنت حولت غنائي أزلا
وسكبت فوق يأسي أملا
أنت فتحت عيوني فرأيت
واهتديت[١]»

وقد بلغت التجربة تنويعاً موسيقياً ناجحاً، وإن لم يكن الشاعر واعيـــاً لمـــا يقوم به جيداً من الناحية النظرية، إلا أنها تظل تجربة ناجحة وتشـــكل إرهاصـــاً قوياً لحركة الشعر الجديد من بعدها[٢].

[١] المصدر السابق، ص ٥٨٧.
[٢] المصدر السابق، ص ٥٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بقيت تجربة واحدة ناجحة، وإن كانت مقتضبة، هي تجربة لويس عــوض في مجموعته "بلوتلاند وقصائد أخرى" المنشورة عام ١٩٤٧ في القاهرة، وفيهــا قصيدة بعنوان "كيريا ليسون" وهي من بحر الرجز، متبعاً فيها نظاماً مخططاً له:

« لن يا أبي
واستجب
لذي الطوى والسغب
والعاشق المنتحب
واللحم ينعى اللحم تحت الترب
والروح تبكي النار تفري عصبي
والبشري الغر تحت النير كالثور الغبي
حولي دماء ورغاء وهدير غضب
دنياك مأساة أزحت الستر عنها منذ بدء الحقب
طابت لك الرؤيا هنيئاً! ما أنا إلا شقي يا أبي»[١]

واضح أن الشاعر قد قصد إلى هذا الشكل الهرمي قصداً واعياً باتباعه هذا العدد المتنامي من التفعيلات حتى يحقق هذا الشكل المقفى تقفية موحدة، وبــذلك يكون قد عوَّض صرامة الشكل التقليدي بنظام صارم آخر، يعتمد نظاماً محدداً في تنظيم التفعيلات. وتكمن أهمية هذه التجربة في أنها جعلت الشعراء فــي الفتــرة نفسها، يقعون على سر الحرَّية في الأوزان العربية، إلا أن التجربة ظلت حبيســة الدار المصرية، ولم تخرج إلى الخارج[٢].

وقد وقف غالي شكري على هذه التجربة وقفة متأنيــة، عــدَّ فيهــا هــذه التجربة أولى علامات السير نحو الشعر الجديد، وقد أعطاها أهميات ثلاثاً تتمثــل

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٨٩.
[٢] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في أن: هذه التجربة أعطت الشعراء الحق في التجريب الشامل في أدوات الشعر، وأنها سعت إلى إدخال الشعر في بؤرة الرؤية الحديثة للشعر والعالم. وأنها رفضت المطلق من القيم الشعرية المستندة للتراث الشعري[١].

لا بدَّ من الإشارة في هذا الصدد إلى تجربة فذَّة لشاعر أردني. حاول خلالها النظم على هذه الطريقة الجديدة، وهو مصطفى وهبي التل (عرار)، وله في هذا المجال ثلاث قصائد هي "أعن الهوى"، و"متى" و"يا حلوة النظرة"، وقد كتب القصيدتين الأخيرتين عام ١٩٤٢[٢]، وقد وصف محقق الديوان هذه المحاولات بالعفوية التي ارتبطت ارتباطاً مباشراً بواقعه النفسي وثورته الرومانسية، ومن قصيدة (متى) هذه السطور:

« متى يا حلوة النظرات والبسمات والإيماء والخطر
متى أملي على الآلام والحدثان والدهر
أحاديث الهوى العذري
متى؟
من لي بأن أدري!
*****
متى عن فتنة الكحل
وسحر الأعين النجل
وقد أرهقتها يا حلوة النظرات تزويقا
فجاءت فوق ما يرجوه معنى الحسن تحقيقا
سيجلو الجؤذر الوسنان للإنسان
سر النظرة الحلوة
وما فيها من النشوة

[١] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص ٣٢-٣٤.
[٢] مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨، ص ٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما فيها من النظرة الشزرة والتقطيب من سحر
متى؟
يا ليتني أدري»[١]

ويمكن القول إن التجربة السابقة تمثل نموذجاً ناجحاً إلى حد ما، فهي لم تعمد إلى خلخلة البعد الموسيقي القديم تماماً، بل عمدت إلى تفعيل مبدأ التساوق بين التجربة الشعورية والشكل، بحيث اختلفت التفاعيل في عددها تبعاً للحالة الانفعالية، كذلك تخلصت القصيدة من حرف الروي الوحيد، وحاولت التنقل بين قوافٍ وحروف روي متعددة، إضافة إلى أن الوحدة في التجربة تمثل سمة بارزة في القصيدة. وهو ما قربها من مفهوم الشعر الجديد.

وأخيراً عدَّ بعض النقاد البند العراقي نوعاً من الشعر الجديد، ويمثل إرهاصاً أولياً له، مثل نازك الملائكة[٢]، وقد عدَّه مصطفى جمال الدين الشعر الجديد نفسه الذي نعرفه الآن[٣]، إلا أن الجيوسي عدَّته نوعاً من النثر وليس بشعر[٤].

ولقد حرص أكثر من ناقد على استجلاء هذه التجارب المبكِّرة في تاريخ هذه الحركة، لأهداف هي:

الأول: إثبات أن الحركة مبكرة في تاريخ الشعر العربي وليست جديدة.

الثاني: الرد على نازك الملائكة والسياب فيما ادعياه من سبق إلى هذا النوع من الشعر.

---

[١] المصدر نفسه، ص ٥١٣--٥١٤.
[٢] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٢.
[٣] الأقلام، شباط ١٩٦٥، ص ١٣٠.
[٤] يمكن الرجوع لمناقشة أوفى في سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص ٥٩٠-٥٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثالث: سبب إقليمي يتمثل في نقض ما قالته نازك الملائكة من أن الحركة بـــدأت من العراق، وليس من غيره، مما حدى بالنقاد للرد عليها.

أما الهدفان الأولان فهما متداخلان، بمعنى أن الأول يؤدي إلـــى الثـــاني، فعندما يثبت الناقد أن هذه الحركة قديمة، فهذا يعني بالضرورة رداً ضمنياً علـــى ادعاء نازك الملائكة والسياب بأنهما أول من كتبه، ومن هؤلاء –وهم غير مـــن ذكرتهم سابقاً– صالح عبد الغني كبه[١]، وكاظم جواد[٢]، ويوسف عز الـــدين[٣]، وغالي شكري[٤]، وعبد الله الطنطاوي[٥]، وأحمد ســـليمان أحمـــد[٦]، ويوســـف الصائغ[٧]، وحسن توفيق[٨]، وعبد الله الغذامي.[٩]

أما بالنسبة للنزعة الإقليمية في البحث عمن هو صاحب الريادة التاريخيـــة في حركة الشعر الجديد، فقد أثارتها نازك الملائكة بدعواها أن الشـــعر الجديـــد انطلق من العراق، ومن بغداد نفسها، مما دفع بعض النقاد إلى نفي هذا الـــزعم، بزعم آخر، يتجلى بالقول: انطلقت من بلادهم، ومن هؤلاء حسن توفيق الذي قال إن الحركة انطلقت من مصر ومن القاهرة نفسها[١٠].

لقد كان السابق بحثاً في الريادة التاريخية، بمعنى البحث عمن هو الأســـبق إلى الشكل الجديد، ولم يكن هدفي المباشر الرصد التاريخي، ولو حاولته لطال بي الأمر، ولكن كان قصدي من ذلك الإلماع إلى هذه الظاهرة التـــي شـــغلت النقـــد المرافق لحركة الريادة فترة لا تقل عن السنين العشر الأولى لهذه الحركة، أي من عام ١٩٤٨–١٩٥٨ تقريباً.

---

[١] الآداب، ع٢، ١٩٥٤.
[٢] المجلة نفسها، ع ٤. والعام نفسه
[٣] في الأدب العربي الحديث (بحوث ومقالات).
[٤] شعرنا الحديث إلى أين؟.
[٥] الآداب، ع ٩، ١٩٦٩.
[٦] هذا الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ١٩٧٤.
[٧] الشعر الحر في العراق.
[٨] شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٧.
[٩] الصوت القديم الجديد.
[١٠] شعر بدر شاكر السياب، ص ٢٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الريادة الفنية فهي تلك الحركة المقترنة بالوعي، والاستمرار والزيادة، الوعي بخطورة تلك الحركة من الناحية النظرية، والزيادة على تلك المحاولات الأولى، وتطويرها لتشمل النص الشعري بكليته، والمشهد الشعري العام. ولقد فطن غير واحد من النقاد إلى أن البحث عن الريادة التاريخية لهذا وذاك ليست ذات قيمة، وإنما القيمة الحقيقية تكمن في البحث عمن أصَّل هذه الحركة بجهود دؤوبة وفتح آفاق مختلفة ورحبة، فحرص على توفير أكبر قدر من الأساليب الشعرية الحديثة والجديدة، من خلال الممارسة الدائمة والتجريب المستمر، إنها بحث وتجريب، بهاتين الكلمتين يمكن تحديد مفهوم الريادة الفنية. وقد وعى بدر شاكر السياب هذه النقطة جيداً حينما علق على مسألة الريادة قائلاً: «...، فإن كوني أول من كتب الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم، وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما يكتبه، ولن يشفع له –إن لم يجوّد– أنه كان أول من كتب هذا الوزن أو تلك القافية»[١]، ولا يبتعد كلام يوسف الصائغ عن هذا كثيراً حينما يقول «ولا أحسب أن قضية السبق هذه تستحق كل ما أوليت من اهتمام، فنحن حين نضع في اعتبارنا ما سبق من "نموذجي بدر ونازك" من محاولات ندرك أن تجارب الشاعرين العراقيين، إنما جاءت لتكمل ما سبقها، وما فضل نازك وبدر أو سواهما، إلا في أنهم استطاعوا، عبر ظروف ملائمة، أن يحولوا هذه التجارب إلى نقطة جذب واهتمام ومن ثم إلى ظاهرة، ولقد مر بنا أن الظروف التي عاشها العراق أوجدت تربة صالحة لنمو هذه التجربة، وينبغي التأكيد لهذا أن لمجموع الرواد فضلاً في غرس هذه البذرة ورعايتها»[٢].

لقد كانت الريادة مشروعاً أكثر منها قصيدة هنا أو هناك، إنها مشروع بكل ما تعني الكلمة من معنى، وهذا المشروع نتيجة جهد متكامل، برز فيه شعراء ثلاثة هم: بدر ونازك والبياتي. لقد عمل هؤلاء على تحدي القصيدة القديمة،

---

[١] الآداب، ع٦، ١٩٥٤، ص ٦٩.

[٢] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، ص ٣٣، وفي السياق نفسه انظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٨، وعبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتجاوزوها بفضل جهودهم المستمرة في التطوير والتحديث. وقد اجتمع لهؤلاء الشعراء، وبخاصة نازك وبدر، مؤهلات معينة جعلتهم رواداً حقيقيين، ومن ثم جاء البياتي ليواصل معهم المشوار، ويستمر به بعدهم ويطوره.

ولقد ساهما (بدر ونازك) بكل جد واقتدار في إعادة رسم خريطة الشعر العربي، شكلاً ومضموناً، بحيث صار لهذا الشعر وجوده الذي لا ينكر، وطابعه المميز، وما كان لهذين الشاعرين أن يصلا لولا جرأتهما غير المعهودة في الاستقلال عن النموذج التقليدي، وعن الشعراء السابقين، من أجل إثبات الذات، وتحقيق الفرادة، إنها تجربة مميزة في الخروج على سلطة التقليد والثابت والنموذج، وهذا الخروج يتفق مع ميول المبدعين، لأن المبدع بطبيعته ينزع دائماً إلى الجديد والحديث، ولا يركن إلى الرضى بأي شيء، إنه يختار ولا ينساق وراء ما يراد له.

لكن مثل هذه الفرادة والجرأة تحتاجان إلى شرط آخر حتى تكتملا ولا تصاب التجربة بالانتكاس والتراجع وهو الاستمرار والمداومة في البحث عن الجديد، أساليب وتقنيات شعرية متطورة التي ما كان لها أن تظهر لولا تلك الجهود الدائبة من هذين الشاعرين بداية ثم من عبد الوهاب البياتي. ويعزز كمال خيربك القول بريادة هؤلاء من خلال إشارته المهمة حول جهودهم المخلصة في تطوير هذه الحركة، فضلاً عن وصفهم بالمثلث العراقي المجدد.[١]

لكن لا بد لي من توضيح هنا لمسألة مهمة وهي أن ريادة بدر للحركة الشعرية الجديدة كانت ريادة مميزة، وتعكس جهداً متواصلاً، وتطويراً دائباً، منذ ولادة هذه الحركة الشعرية الجديدة عام ١٩٤٨ –أي مع ديوانه "أساطير" الذي ضم القصائد التي كتبها السياب منذ عامي (١٩٤٧–١٩٤٨)[٢]، ومع ديوان نازك

---

[١] كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص ٤٣-٤٥.

[٢] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(شظايا ورماد) ١٩٤٩- حتى وفاته عام ١٩٦٤. فعلى امتداد هذه الفترة كان شعره متواصلاً، وكانت دواوينه دائمة الحضور، فيها كل ما هو متميز، ومتطور، ومعبِّر عن روح توَّاقة نحو الحرية، والتخطي بمفهومه الفني. ولكن إذا نظرنا إلى نازك والبياتي سنجد أنهما تخلفا عن بدر، أما نازك فبعد أن كانت متحمسة للحركة الجديدة، وبعد أن وضعت تصوراً نقدياً واعياً للحركة من خلال مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد)، وهي مقدمة جعلت بعض النقاد يحكمون لها بالريادة دون غيرها[١]، بعد هذا قامت بكتابة بعض المقالات منذ عام ١٩٥٩، نشرتها فيما بعد في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وقد عَدَّها بعضهم حينها هجمة على الشعر الجديد، وارتداداً واضحاً عنه[٢]، هذا من حيث البعد النظري، أما البعد الفني عندها فقد تراجع أيضاً لأن ديوانها الثاني الذي جاء بعد (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩، احتاج لفترة ثماني سنوات حتى يرى النور، وهو (قرارة الموجة) ١٩٥٧، وهو لا يحوي سوى تسع قصائد على الطريقة الجديدة من ضمن تسع وثلاثين قصيدة. لقد تراجعت نازك الملائكة نظرياً وتطبيقياً (شعرياً)، ومن هنا تراجعت أهميتها في الريادة[٣].

أما عبد الوهاب البياتي فقد جاء متأخراً قليلاً، إذ صدر ديوانه (ملائكة وشياطين) عام ١٩٥٠[٤]، ولا يحوي سوى ثلاث قصائد على الشكل الجديد، وهي: (لقاء، وإلى ساهرة، ونهاية)[٥]، أما الديوان الثاني الذي نعثر فيه على القامة المتميزة، والموهبة الجديدة فهو (أباريق مهشمة) ١٩٥٤. أي بعد حوالي أربع سنوات من ديوانيّ نازك وبدر، ولقد استطاع البياتي بهذا الديوان أن يعبِّر عن شخصية متميزة، فيها من الأصالة والتفرد الشيء الكثير[٦]. وقد أتاح طول العمر للبياتي أن يتابع مشواره الفني ليصل إلى درجة كبيرة من التطور

---

[١] انظر على سبيل المثال، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٩٧، وسامي مهدي، الشعراء العراقيون المجددون ووعي التجديد، آفاق عربية، ع٦، ١٩٨٥، ص ٢٦-٢٧.

[٢] مجلة شعر، ع٢٢٤، ص ١٣٨.

[٣] انظر يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، ص ٥٢.

[٤] انظر مقدمة ديوان عبد الوهاب البياتي لعبد العزيز شرف، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، مج١، ص٩.

[٥] انظر سامي مهدي، الشعراء العراقيون المجددون ووعي التجديد، ص ٣٥.

[٦] انظر إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي، دراسة في "أباريق مهشمة" ضمن كتابه من الذي سرق النار، جمع وتقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨١، ص ١٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتحديث، وإن أصابه شيء من السقوط في مهاوي الصحافية، والشعاراتية السياسية بعض الأحيان[١].

إذاً كان الشعراء اثنين ثم تخلف واحد عنهم وهي نازك الملائكة، وبعد فترة من الزمن جاء واحد وهو البياتي، من هنا يظهر السياب فريداً بينهما، له شخصيته المتميزة، وحضوره اللافت. ولكن ما هي المقومات النفسية والإبداعية التي ضمنت للسياب كل هذا الحضور؟، أما المقومات النفسية فتكمن في مبدأ التعويض الذي كان ملازماً للسياب لأن حياته كانت سلسلة من الإحباطات، والمثبطات، فقد فجع بوفاة أمه وعمره ست سنوات، ثم كان زواج أبيه بامرأة أخرى؛ مما أفقده حنانه من جهة، ومثل نوعاً من الخيانة لأمه من جهة أخرى، كذلك توفيت جدته التي كفلته بعد زواج أبيه[٢]، وقد فشل أيضاً في علاقاته النسائية، مع ابنة الجلبي، ووفيقة، وهالة ولبيبة، ومارغريت ولمعان البكري، ولميعة عباس عمارة، و...إلخ[٣]، كذلك عانى السياب من خلقته الدميمة، ومن افتقاره إلى الحسن والجمال، مما أفسد عليه حياته العاطفية والنساء اللاتي سلف ذكرهن[٤]. لقد أدى افتقاره إلى الحسن والجمال وموت أمه وجدته وزواج أبيه إلى الشعور بالحرمان والنقص، فكان لا بد له من البحث عن الشيء الذي يعوضه عن هذه الأمور فما كان له إلا أن يتجه إلى الإبداع لإثبات ذاته، وتأكيد فرادته فبالإبداع سعى بدر إلى تأكيد وجوده وانتزع من المجتمع اعترافه به في ظل قيم لا تقيم وزناً لمشاعر الإنسان وآماله وطموحاته[٥].

ويمكن أن يضاف إلى هذا نزوع بدر نحو الاستقلال عن الآخرين، فعندما كانت السلطة تمالئ المستعمر، وتقف ضد تطلعات الشعب، كان السياب في خندق

---

[١] انظر المصدر السابق والصفحة نفسها.

[٢] انظر على التوالي في إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص (١٣و١٦)، ص ١٣، ص ٢١ وحول هذه المواضيع راجع عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، على التوالي، ص ٢١، ص٢٤، ص ٣٠.

[٣] حول هذه العلاقات انظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، وعيسى بلاطة: بدر شاكر السياب، في مواطن متفرقة.

[٤] انظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٥.

[٥] انظر، زيد عبد الكريم جاويد، بدر شاكر السياب من منظور نفسي، علامات، ج٣٧، مج١٠، سبتمبر ٢٠٠٠، ص ٣٥٨، وأنطونيوس بطرس، بدر شاكر السياب، شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، د.ط، د.ت، في مواطن متفرقة، وخاصة في ص ٢٤٢-٢٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشيوعيين يكافح ويساند قضايا التحرر الشعبية، وعندما وصل الشيوعيون إلى السلطة تركهم السياب إلى صفوف الشعب، وتبرّأ منهم[١]، وكذلك الأمر بالنسبة للإبداع الشعري، فالسياب لم يرض لنفسه أن يظل مقلداً تابعاً، وإنما اختط لنفسه طريقاً آخر صنع منه اتجاهاً مستقلاً، وخصوصية فريدة عرفها كل من درس السياب. خصوصية حققت له صوتاً شعرياً متميزاً بين أقرانه، جعلته يبزهم أفقاً ورؤية.

أما المقومات الإبداعية، فتتمثل في عدد من الإنجازات التي حققها الشاعر على أصعدة مختلفة شهد له بها العديد من النقاد، وحتى لا نفتئت على أجزاء الدراسة اللاحقة، أذكر هذه الأمور ذكراً وهي:

– الإيقاع الموسيقي: لقد عمد السياب إلى استغلال البنية الإيقاعية التقليدية لتتواءم مع تطلعات القصيدة الحديثة، فحرص على استعمال التفاعيل بشكل معين، وحرص على استغلال ما في أوزان الخليل من حرية فكرسها لخدمة النص الشعري ليصبح أكثر إيحاءً وأبعد أثراً في المتلقي، كما حرص على استغلال التجانس الصوتي بين المفردات ليرفد الإيقاع الداخلي الذي تميزت به قصائد السياب، وحرص على الجمع بين طريقتيّ الشعر التقليدية والتفعيلية. لقد كان أسلوب نازك ملكها وحدها، عصيّاً على كل محاولة لتقليده، أما أسلوب السياب فهو الذي قلده الشعراء، وتابعوه، ونظموا على هدي منه. ولقد شهد بذلك نقاد كثر، فهذه سلمى الجيوسي تعلق على هذا العنصر قائلة «وقد كان تحرير الشكل مديناً كثيراً لتجربة السياب في هذا المجال. إنني آخر من يود أن يغمط حق نازك الملائكة في مجال هذه التجربة الانقلابية، فهي والسياب فرسا رهان فيها وكانت محاولتهما متزامنة إلا أن الريادة في حديثنا عن أي تجربة لا بد أن تعود إلى الشاعر الذي حوّل التجريب إلى تجديد راسخ وعرف شعري يتبعه الآخرون»[٢].

---

[١] صبري حافظ، التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، المدى، ص ٣٤.

[٢] سلمى الجيوسي، التجديدات الحداثية في شعر السياب، المدى، ع٩، ١٩٩٥، ص ٢٣، وانظر حول هذا الموضوع سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٩-٢٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– الأسطورة والرمز: يجمع الباحثون على أن السياب يمثل الصانع الأمهر في بناء القصائد على نهج أسطوري رمزي. وبما أنني سأتناول هذا البعد في فصل لاحق فسأكتفي بالإشارة السريعة إليه فقط دون الدخول في تفصيل أبعاده[١].

وقد أشار النقاد إلى عناصر أخرى تمثل مآثر حداثية تخص السياب وحده دون غيره من الشعراء، وإن كان هؤلاء الرواد مشتركين في تطويرها إلا أن البصمة السيابية هي الطاغية والظاهرة. وهي البعد الصوري[٢]، ووحدة القصيدة[٣]، والظاهرة السردية في القصيدة الحديثة[٤]، واستغلال بعد المدينة في النص الشعري[٥].

لقد اتفق النقاد على نقطة مهمة وهي أن السياب هو الرائد الأبرز، والرائد الذي حقق للحركة الجديدة وجودها وكيانها وبناءها الشامخ وهذا لا يعني فردية الريادة، فالريادة شأن جماعي ولكن شخصية السياب هي الأبرز بينهم. وتقول سلمى الجيوسي في هذا المجال:«هو الرائد الأول الذي أرسى أصول الحداثة عملياً وجعل لها أعرافاً تحتذى فكان ما أن يبدع تجربة حتى يأخذها عنه بقية الشعراء»[٦]. وأخيراً وصفه إحسان عباس بأنه شيخ الرواد[٧].

لا بد لي الآن من التطرق إلى نقطة مهمة، وهي قضية القول بانعدام الوعي بالتجديد عند السياب التي ركَّز عليها ناقدان هما إحسان عباس، وسامي مهدي، فقد أشار الناقدان إلى أن وعي السياب النظري بخطورة الحركة، وطبيعتها الثورية وعي سطحي، وساذج، وعلى هذا لا يرقى السياب إلى مستوى

---

[١] في الفصل الثالث.
[٢] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٤-٥٥، وانظر إبراهيم الجنداري، الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب، الأقلام، ١٩٩٥، ع٦، ص ٩٣.
[٣] كمال خير بك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٢.
[٤] سامي سويدان، بدر شاكر السياب، ص ٢٢.
[٥] سلمى الجيوسي، التجديدات الحداثية في شعر السياب، ص ٢٤.
[٦] سلمى الجيوسي، التجديدات الحداثية في شعر السياب، ص ٢٣.
[٧] إحسان عباس، غربة الراعي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٦، ص ٢١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الريادة، أما نازك فهي الرائدة الأولى للحركة عندهما اعتماداً على ما جاء في مقدمتها لديوانها المذكور سابقاً. وهذا الكلام منقوص، ومردود على أصحابه من جهتين:

الأولى: أن الناقدين اعتمدا على مقدمة ديوانيّ الشاعرين، وهاتان المقدمتان لا تصلحان دليلاً لأنهما الديوانان الأولان اللذان يبشران بهذه الحركة، وبالتالي لم يمض وقت طويل بعد حتى تثبت الحركة وتستقر ويبين ما لها من دور في تثبيت أقدامها وترسيخها نظرياً وشعرياً، وقد مضت الحركة وامتدت وكان للسياب الدور الأكبر في نمائها وصيرورتها. بعكس ما قال الناقدان، وإن أردت الإنصاف لقلت إن إحسان عباس قد تراجع عن هذا التقويم المستعجل، وعدَّ السياب رائداً كبيراً بل شيخ الرواد. وقد عدَّه في مرة سابقة الرائد من حيث البعد المضموني لأنه أقرب إلى ما يراد من الشعر الحديث[١].

الثانية: إن عدم وجود وعي نظري حول الحركة الشعرية الجديدة عند الشاعر لا يعيبه في شيء، لأنه قد يملك الموهبة الشعرية التي تضع النظري موضع التطبيق وبذلك تعفيه موهبته من المعرفة النظرية، إن الناقد هو المعني بالمعرفة النظرية أكثر من الشاعر. وفي هذا الصدد يقول صبري حافظ: «كان السياب شاعراً برهن بمسيرته الشعرية وبما بقي منها بعد هذا الردح من الزمان عن أن موهبة الشاعر ومعارفه الحدسية قد تهديه إلى مجموعة من الكشوف الأدبية والعروضية التي تستطيع المشاركة في تغيير الحساسية الأدبية والتي ربما احتاجت إلى موهبة نقدية من نوع فريد لتصوغ اكتشافاتها تلك في أطروحات نظرية لا يستطيع الشاعر بالضرورة الاضطلاع بها»[٢].

---

[١] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٩٨.
[٢] صبري حافظ، التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، المدى، ص ٣٣-٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من هنا أرجع لأقول إن السياب قد حقق البعد التطبيقي من الريادة، أي راح يخوض غمار التجربة الشعرية دون أن يهتم بالبعد التنظيري الذي جعل نازك ترتد على أعقابها نتيجة انشغالها به.

- المؤثرات في الريادة:

لم تأت الريادة من الفراغ أو العدم، شأنها شأن كل الحركات المؤثرة في أيّ حضارة بمختلف مستوياتها وقد ساهمت مجموعة من المؤثرات في إظهار هذه الحركة إلى حيز الوجود، لذلك ارتأيت تقسيم هذه المؤثرات إلى قسمين: مؤثرات عامة ومؤثرات خاصة.

١- المؤثرات العامة: وهذه المؤثرات هي :

أ- مؤثرات فكرية وسياسية: ينظر أغلب النقاد الذين درسوا المؤثرات التي عملت على ظهور الحركة الجديدة إلى أن حرب ١٩٤٨ كانت تاريخاً فاصلاً ونقطة وعي عميقة لدى العرب، منذ منتصف القرن الماضي أي قبل أكثر من خمسين عاماً، وكان العربي مثقفاً أو شاعراً يعيش واقعاً فكرياً متخلفاً غير مرتبط بوعي يقوم على أساس واقعي يعيشه وإنما يعيش بوعي تراثي قديم متصلب وثابت بعيد عن التغير والتطور، في حين إن العالم الآخر يعيش تطوراً مذهلاً يمس مختلف الجوانب الحضارية، خاصة على مستوى الرؤية الثقافية والشعرية. وفي ظل انعدام الصلة بين مثقفينا وهذا العالم المتطور على مستوى المطالعة أو المعايشة، شعر المثقف العربي والشاعر خاصة أنّه يعيش حالة من الاختناق والأزمة، في ظل تراث مسيطر على الفكر والشعر من جهة، وفي ظل قراء لا يختلف مدى تخلفهم عن تخلف الحضارة[١].

[١] انظر: سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص ٥٩٨، وانظر للباحثة نفسها، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، عالم الفكر، ص ٣١-٣٢، وانظر غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص ١٩-٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في حمى ذلك عاش المثقف العربي معاناة سببها له «هول المسافة بين التراث والرؤيا الحديثة في الشعر وبين الواقع وهذه الرؤيا. فالتراث عندنا –ولو أن خامته عند بعض أسلافنا كأبي نواس ليست فوق الشبهات– إلا أن له قداسة العقائد الدينية، والعقيدة مهما تناقضت مع حياتنا اليومية، فهي دائماً على صواب ونحن على خطأ. لذلك كان الانفصال بين أنبياء الحداثة في شعرنا وبين التراث، مجرد انعكاس للانفصال التاريخي بين العقيدة والسلوك»[١]، كما كان المثقف العربي يعيش أزمة على مستوى الفكر والثقافة، فقد كان يعيش أزمة سياسية دفعت الفئات الصغرى في المجتمع للتطلع بشوق نحو التحرر من الاستعمار أو المتعاونين معه من أصحاب الامتيازات المستفيدين من بقاء السلطة الخاضعة للأجنبي والمرتبطة معه بصلات تجارية وسياسية تمكنها من البقاء في السلطة لزمن أطول[٢]، كما شكلت حرب فلسطين –كما قلت– هزة عنيفة جعلت العرب يعيدون النظر في كل ما هو حولهم، لأنها انقضت «على عالم عربي لم يكن قد اكتشف نفسه بعد، ولا تعرَّف على أبعاد فجيعته الحقيقية: وجه قصوره الذاتي وإفلاس قيمه المتداولة. فكان أول "إنجاز" للنكبة هو تحرير العقول والنفوس من الغرور الواثق المطمئن، ومن الجهل بالذات. وكان الشاعر العربي الحديث هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من أرهص بمضاعفاتها القادمة»[٣].

لم يكن أمام الإنسان العربي في ظل هذا الجمود السياسي والفكري سوى محاولة الانعتاق من هذه الأجواء التي أدخلته في صراع حاد مع نفسه ومع القيم الإنسانية من حوله، ومن ثم جعلته يصبح أكثر جرأة على الإقدام والمغامرة[٤]، كذلك استفاد المثقفون من أجواء الاتصال التي فُتحت مع الغرب سواء عن طريق البعثات العلمية، أو المجلات الأدبية، مما ساهم بشكل أو بآخر على تشرب بعض

---

[١] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص ١٩-٢٠.
[٢] جلال فاروق الشريف: حول الأصول الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر الحديث، الموقف الأدبي، ع٥، ١٩٧٢، ص ٧.
[٣] سلمى الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، ص٣١.
[٤] المصدر نفسه، ص ٣١-٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القيم الجديدة التي ساعدت بدورها على تحفيز هؤلاء نحو التغير الذي أصاب حياة الناس وثقافتهم وشعرهم، ومفهومهم للتراث[١].

ب- مؤثرات اقتصادية واجتماعية: يربط جلال فاروق الشريف بين ظاهرة الشعر الجديد والتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي مر بها المجتمع[*]. منذ بدايات الأربعينات التي شهدت صعوداً بارزاً للبرجوازية الصغيرة المكونة من الفلاحين وصغار المزارعين والحرفيين والمثقفين الريفيين، وقد ساعد في انفراج أوضاعهم حصول دولهم على الاستقلال، وإن كان هذا الاستقلال غير مكتمل، إلا أنه ساعد على زيادة عدد المثقفين وتوسع هذه الطبقة في مجال العمل الذي لم يكن متاحاً لهم بشكل كبير قبل نهاية الأربعينات، وفي ظل هذا الصعود كان العالم العربي يشهد تراجعاً لطبقة أخرى هي طبقة البرجوازية الكبيرة التي كانت متحالفة مع المستعمرين والأنظمة الحاكمة التي انحسرت أطماعها وقلَّ شأنها بعد أن أخذت طبقة البرجوازية بزمام المبادرة معلنة أن مستقبلها ستضعه بيدها لا بيد غيرها من المستعمرين وأذناب المستعمرين[٢].

في ضوء هذا الربط الواضح بين ظهور هذه الطبقة وظهور الشعر الجديد من جهة، وتراجع الطبقة البرجوازية الكبيرة وتراجع الشعر الكلاسيكي من جهة أخرى، يصل الناقد إلى أن «الشعر الحديث (الجديد) ظاهرة من ظواهر الثقافة البرجوازية الصغيرة وبخاصة شريحتها الريفية، وأنه يحمل كل سمات هذه الطبقة وملامحها المعروفة»[٣]. ولقد أشار الناقد إلى أن هؤلاء الشعراء الذين خاضوا التجربة الريادية حققوا ثورة حقيقية في مجال الشعر، وقفزة نوعية على مستوى أدواته الشعرية، فقد حُطمت البنية الموسيقية التقليدية المفروضة سلفاً لصالح ارتفاع شأن البنية الإيقاعية المنطلقة من ذات الشاعر ومن داخله، إنها مرآة

---

[١] أنظر على سبيل المثال: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠-٣١، وغالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص ٢٠-٢١، وسلمى الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، ص ٣٢.

[*] للمزيد حول هذا العامل، انظر كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٧-٣٠.

[٢] جلال فاروق الشريف، حول الأصول الطبقية والتاريخية، ص ٧-٨.

[٣] المرجع السابق، ص ٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لسيكولوجيته وليست مرآة لثقافته التقليدية. وهذا ما حدث للصورة أيضاً، فلم تعد تشكيلاً خارجياً يظهر براعة الشاعر في الترتيب والرصف والزخرفة، بل أضحت صورة ذات عناصر خارجية ولكنها متوحدة ومتماسكة تحتكم بخيط يربطها جميعاً، ويمتد إلى الداخل[١].

هذا على مستوى الشكل في الشعر الجديد، أمّا المضمون فقد أصبح «ثورة حقيقية على جميع المضامين المعروفة للكلاسيكية. وعلى الرغم من تنوع أشكال مضامين الشعر الحديث إلا أنها تنبع كلها من موقف أساسي واحد هو الفرد في مواجهة العالم وكل ما ينبثق عن هذا الموقف من مواقف ثانوية متباينة وفقاً لتباين الشروط الثقافية والاجتماعية والسيكولوجية لكل شاعر القائمة على أساس التناقض بين الأنا والعالم هي المضمون الرئيسي لظاهرة الشعر العربي الحديث إنها أساس كل ما يبدو فيه من ضياع وتمرد وحنين وبحث عن الجنس ورغبة عارمة في الثورة ومحاولة تلمس نافذة على المستقبل بل هي أساس كل أشكال النكوص السيكولوجي والامتثال الاجتماعي والخضوع للغيبي والاعتصام بالميتافيزيقي والاستغراق الصوفي»[٢].

من هنا نرى أن الواقع الحضاري المتغير بعوامله المختلفة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كان يشكل مهاداً رئيسياً لظهور مثل هذه الحركة، ولكن لا تعدم هذه الحركة عوامل خاصة: فنية وشخصية ذاتية ووافدة ساهمت في ظهور هذه الحركة.

٢- المؤثرات الخاصة:

أ- مؤثرات فنية: أشار معظم من درس ظاهرة الشعر الجديد إلى ما تمثله الطريقة التقليدية للشعر العربي من معضلة أمام التعبير الحر وغير المقيد بقيود

---

[١] المرجع السابق، ص ١٥-١٦.
[٢] المرجع نفسه، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مختلفة على مستويي التشكيل الزماني والمكاني، ويتفق هؤلاء النقاد، وإن اختلفت المسميات والعناوين على هذه المؤثرات الفنية.

وتشير نازك الملائكة إلى أن النزوع إلى الواقع، والنفور من النموذج، والهروب من التناظر، وإيثار المضمون هي أسباب تجعل الشاعر يتجه نحو الشعر الجديد لا التقليدي للتعبير عن ذواتهم وآمالهم وأشواقهم[١]، مع أن هذه الأسباب –في الحقيقة– تُردّ إلى سبب واحد هو الشكل الهندسي للقصيدة العربية. إن الشكل الهندسي للقصيدة القائم على أساس تكرار وحدات موسيقية معينة، جعل الشاعر يفكر في الشكل والنموذج أكثر من الحالة التي يريد التعبير عنها فيتوجه نحو تحقيق الشكل الموسيقي دون الحالة الشعورية. وهذا يؤدي إلى تبديد طاقة الشاعر، ويشكل سبباً جوهرياً للنفور من هذا النموذج المتصلب والمتكلس على مدى قرون طويلة، وهذا ما قصده عز الدين إسماعيل حينما قال: «كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة. ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظم مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في إطار محدد»[٢] أي أن الأساس الجمالي الجديد للقصيدة يرتكز على أساس فهم خاص للبنية الإيقاعية، لم تعد فيها المشاعر تظهر بشكل مهوش لا تعكس تنسيقاً دقيقاً وخاصاً، وإنما تظهر بتنسيق غاية في التعبير عن الحالة الشعورية الخاصة تمكن الآخرين من فهم الشاعر ، والالتقاء معه وتنسيق مشاعرهم وفقاً لنسق هذه التجربة[٣].

---

[١] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٥٦-٦٥.
[٢] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، د.ط، د.ت، ص ٦٣.
[٣] المرجع السابق، ص ٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإلى قريب من هذا يشير محمد النويهي حين يحكم على القصيدة القديمة بأنها لم تعد تصلح للتعبير الشعري الجديد، لطول العهد بهذا الشكل القديم، ولكثرة التقليد الذي أصابه على يد الشعراء، مما أوصله إلى حد من التشبع أصبح معه الشاعر يضيق به، وفقد القدرة على حمل المضامين الجديدة، وإن حملها فسيظهر نوع من الانفصام المعلن بين الشكل والمضمون[١].

ولا أود أن أطيل الوقوف هنا لأن معظم هذه الأمور سأحتاج إلى ذكرها في مكان لاحق، عندما أصل إلى حجج الرافضين والقابلين لهذا الشعر فمكانها هناك أليق، وبالذكر أنسب. أما هنا فيمكن القول إن شكل القصيدة القائم على التناظر والتماثل من جهة، وطبيعة اللغة المستخدمة والمضامين المستدعاة في هذا الشكل من جهة أخرى هي التي حفزت الشعراء على التغيير.

ب- مؤثرات ذاتية: وتتمثل بما أشارت إليه نازك الملائكة من حب استقلال الذات عن الآخرين، بابتداع طريقة جديدة تحقق لها استقلالاً وشخصية متميزة، ويحب الشاعر من خلالها أن يكون لنفسه منهجاً مغايراً يعرف به، ويكون وسيلته للتعبير عن نفسه بعيداً عن أن يكون ظلاً للآخرين، وتابعاً لهم[٢].

ويضيف إحسان عباس سبباً نفسياً ذاتياً آخر يلتقي مع السابق بشكل أو بآخر، فهو يرى أن الدافع وراء ارتياد مثل هذه التجربة الثورية والتجديدية «إنما كان هو محاولة التغلغل إلى أعمق أعماق النفس -في مجتمع لم يتعود صراحة المرأة في التعبير عن مشاعرها- ووضع ذلك التعبير على نحو تلويحي تقريبي، خاص بالأنثى حين تريد أن تحلل مشاعر خاصة بها، طالما ظن الرجل أنه يحسن التعبير عنها أو التغلغل إلى إدراكها. وللمرأة في تقبل البدعة حظ كبير، أضف إلى ذلك أن البدعة الجديدة تبعث لديها شعوراً بالتفوق بسبب الاهتداء إلى كشف

---

[١] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٦٤، ص ٩٧-٩٨.
[٢] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٥٧-٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جديد»[١]. لا يمكن إغفال مثل هذين البعدين في تجربة حملت من الفرادة والتميز الشيء الكثير، ولولا الجرأة والإقدام من هؤلاء النفر لظلت هذه المحاولات حبيسة الأدراج، أو ماتت في زمنها، ولم تقو على الظهور والانتشار والدوام.

جـ- مؤثرات وافدة: لم تكن الحركة الشعرية العربية القديمة والحديثة معاً بمنأى عن المؤثرات الوافدة، وهي مؤثرات لا يمكن تفاديها بفعل طبيعة العالم الذي نعيشه وطرق الاتصال المختلفة التي يوفرها، والتي لا مجال للإنسان في هذا العصر خاصة من تفاديها، ولا يعني بأي حال أن تكون نتيجة الاتصال سلبية دائماً، أو عدائية بين المتأثرين، بل على العكس من ذلك، يمكن أن تكون النتيجة إيجابية، بحيث تشكل عامل إغناء للثقافة السائدة، والفكر المسيطر في هذه المنطقة.

وهذا ما حدث مع الشعر العربي فقد اتصل الشعراء الرواد مبكراً بالثقافة الغربية إمّا عن طريق الدراسة كما حصل مع السياب والبياتي، أو المطالعة كما حصل مع نازك، وقد استطاع هؤلاء استلهام هذه المؤثرات التي غلب عليها الطابع الإليوتي بداية ثم تنوعت بحسب طريقة الشاعر ورؤاه، وقد تأثر هؤلاء الشعراء بشكل متفاوت بناظم حكمت ولوركا وإيدث سيتويل وجيمس جويس وغيرهم.

أكاد أقول إن جميع من درس الشعر الجديد يعرفون بشكل أو بآخر أن هذا الشعر متأثر بمؤثرات وافدة بعضها قائم على الاستلهام والتمثل والأخرى قائمة على التقليد والمتابعة، وسأخص هذا الجانب المهم بدراسة مفصلة أجعل بدراً محوراً لها، في فصل قادم.

---

[١] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً: الصراع حول الشعر الجديد:

تخضع كثير من الأفكار والطبائع والعادات لسنة التغيير والتحديث، لأن الحياة تتغير وتتطور بفعل الخضوع لعنصر الزمن، والناس إزاء هذا التغيير والتطور مختلفو الاستجابات، فمنهم من يرغب عنه، ومنهم من يرحب به ويناصره، وينادي به، وهذا يتفق مع طبيعة البشر، فهم ليسوا على اتفاق في استجاباتهم للأشياء كما قلت، لكن حرية الاستجابة لا بد أن ترتبط بحدود منطقية تجعلها مقبولة عند الناس أو غير مقبولة عندهم من جانب آخر، بحسب انسجامها مع المنطق العقلي وائتلافها مع الواقع الذي تنطلق منه، وابتعادها عن الأحكام الشخصية. والشعر الجديد، ظاهرة جديدة، لم يتعرف العرب إلى مثيل له من قبل، صحيح أن الشعر العربي خرج بنمطين من التجديد سابقاً «الأول نمط يعتمد أسلوب التغيير في تركيب الجملة العربية عن طريق تشكيل جديد للعلاقات فيها ويحافظ على الوزن العروضي، والثاني نمط يعتمد أسلوب التغيير في الموسيقى العروضية ويحافظ على التركيب المألوف للجملة العربية»[١]، ولكن مع الشعر الجديد شهد نمطاً جديداً يجمع بين هذين النمطين، وبهذا تبدو حركة الريادة العربية مرتبطة بتراثها الطويل قديماً وحديثاً، أي أنها ليست حركة طارئة وجديدة كل الجدة، وإن كانت تشكل حلقة جديدة من حلقات تطور الشعر العربي، مهدت لها وساعدتها على الظهور محاولات وتجارب حديثة تطرقت لها فيما سبق.

وقد اختلف الناس في تلقي هذا الشعر فكانوا تيارين: تيار رفض، وتيار قبول، وكل من التيارين شغل مساحة واسعة من الجدل والحوار، استغرقت مدة السنين العشر الأولى من عمر الحركة، وقد تزيد لتمتد حتى منتصف الستينات[٢]، إلى أن تمكن الشعر العربي الجديد من بسط نفوذه وسلطانه، وأصبح ظاهرة مسلماً بها، لها وجودها وكيانها الخاص بها، صحيح أنها لم تقضِ على الشعر التقليدي –وليس ذلك من أهدافها– بل عاشت معه وجاورته، وهذا شيء طبيعي

---

[١] عبد القادر الرباعي، حول الحداثة في الشعر العربي: ماضياً وحاضراً، مجلة المهد، ع٦، ١٩٨٥، ص ٩٩.
[٢] أنظر أحلام حلوم، النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٠، ص ٦٨-٦٩ وص٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن تتجاور المتناقضات في هذه الحياة، خاصة أن الحياة مشهد واسع يقوم على التناقض والاختلاف بقدر ما يقوم على التماثل.

قلت سابقاً نشأ إثر ظهور هذه الحركة تياران: أحدهما معارض للحركة من أساسها ولا يقبل بها، ويدعي بدواعٍ ذات خلفية أيديولوجية، أو فنية، وكذلك الأمر، نشأ تيار آخر يناصر هذه الحركة، ويدافع عنها، ويسعى لنقض التهم التي يوجهها التيار المعارض، وفي الوقت نفسه يُبرز المزايا الحسنة والجديدة لهذه الحركة.

ولذلك سأقوم ببيان ما لهذين التيارين من حجج، وأحاول في الوقت نفسه الكشف عن الدوافع التي تقف وراء هذه الحجج، حتى يتم الحكم عليها ومن خلالها.

لكن قبل الخوض في حجج هذين التيارين ودوافعهما لا بد من ذكر ما يكتنف هذا العمل من صعوبة تتجلى في نقاط ثلاث: الأولى أن هذه الحركة بدأت في فترة مبكرة من القرن الفائت في نهاية الأربعينات، لذلك كانت تنشر نتاجها النقدي في الصحف والمجلات، بعضها نادر الوصول إليه الآن، وبعضها الآخر يمكن الوصول إليه وإن بصعوبة، لذلك قد استشهد على ما أريد الاستشهاد عليه بمقالات ومقولات بعد السنين العشر الأولى من عمر الحركة، لأنها غالباً ما تمثل موقفاً يحسن بي الوقوف عليه.

الثانية: وهي صعوبة قوية تتصل بالأولى وتتلخص بعدم القدرة على تتبع الموقف ضمن تسلسل زمني مطّرد، ودقيق ومحدد، ذلك أن ندرة النصوص تجعل المهمة صعبة وغير يسيرة التحقيق، ويمكن القول إن الحصول على مقولات نقدية متبلورة، وتمثل موقفاً نقدياً ومدروساً تكاد تكون فرصة ضئيلة لأن الصبغة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الطاغية على هذه المواقف والتصورات هي الصبغة الصحفية المشوشة والمتسرعة والانفعالية والبعيدة عن طول النظر والتدقيق والتمحيص.

الثالثة: صعوبة فرز الآراء لأنها متداخلة ومتشابكة، فيتداخل فيها الأيديولوجي بالفني بالشخصي، وقد حرصت على توخي الدقة –ما أمكن– عند فرز هذه المواقف وتصنيفها.

أ– **التيار المعارض:** ينطلق التيار المعارض من منطلقين، أحدهما أيديولوجي والآخر فني في رفضه لهذه الحركة، وإن كان الأول سبباً مباشراً في الثاني وأرضية له، ويمكن أن أطلق على المنطلق الأول: المستوى الأيديولوجي، والثاني: المستوى الفني.

– **المستوى الأيديولوجي:** يشكل هذا المستوى الخلفية الأساسية لكل موقف اتخذه التيار المعارض لهذا الشعر. أما أهم المرتكزات التي استند إليها المعارضون، فهي تدور حول محاولة هذا الشعر المروق على التراث وهدمه. وتعد هذه النقطة نقطة مهمة استند إليها المعارضون بشكل كبير، وتكاد تكون قاسماً مشتركاً بين جميع المعارضين، فهم يرون أن التراث يشكل إطاراً ثابتاً يجب عدم المساس به، وإن أيّ تجديد أو تطوير يجب أن يكون من خلاله، لأن التراث هو هوية الأمة، كونه حاملاً للغة وحامياً لها.

إن أي عبث في هذا الإطار في نظر هذه الفئة سيجلب للأمة الدمار، ويعوقها عن التطور، ويجعل تراث الأمة بناءً هشاً يمكن لكل إنسان أن يهزه، ويكسر نمطيته، مما يؤدي إلى خلخلته، وتمثل اللغة ما يمثل التراث من أهمية فاللغة العربية قلعة حصينة، وحصن منيع، يجب عدم المساس به، إن بتغيير في طبيعة التراكيب المتفق عليها ضمناً، أو بنزول عنها إلى العامي من الكلام، لأن أي مساس بها سيؤدي إلى إعاقة الفهم على المستوى الوظيفي والشعري معاً،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالتالي لن يستطيع الناس بعد ذلك فهم لغة القرآن الشريفة، وستصبح ألفاظه معماه، ومعانيه مستغلقة على الفهم[١].

لقد نظر المعارضون إلى هؤلاء الشعراء على أساس أنهم منفصلون عن التراث، ويحاولون أن يتخطوه، ويتجاوزوه، بغية التخلي عنه تماماً، انطلاقاً من الخلفية السابقة التي تفهم التجديد على أنه هدم للتراث بعامة.

وقد اتهم هؤلاء أيضاً الشعراء الجدد بتهمة المروق على الإسلام والعروبة، وهم بذلك يشيرون إلى محاولة الإفادة من التراثين الغربي والمسيحي، عن طريق الإفادة من الرموز الحضارية والدينية في هذين التراثين، مثل موضوع الخلق والخطيئة أو رموز التحدي الإلهي مثل بروميثوس وغيره، لأن هذه الرموز مخالفة للحضارة الإسلامية، مما يمهد الطريق لهدم هذه الحضارة، وبث عناصر الفرقة والتشتت، وبث بذور الشك والريبة في نفوس الناس[٢].

– **أما المستوى الفني،** فيمكن إجماله بما قالوه عن أن أي تجديد يجب أن ينبع من الإطار العام الذي يتيحه التراث، أي أن يصبح التراث سلطة يقبل من خلالها أو يرفض أي عمل. لذلك جعلوا الشعر القديم هو المقياس الذي يقاس به التطوير، إن على مستوى اللغة أو الصور، وهذا يعيد للأذهان القضية القديمة الجديدة، التي شهدها نقدنا القديم، وهي قضية الفصل بين الشكل والمضمون في الحكم على الشعر، فهناك من راح يدرس مضامين الشعر الجديد ليجد أنها لا تحوي مضامين جديدة مغايرة للمضامين الموجودة في الشعر القديم، وخير مثال على هذا التوجه زكي نجيب محمود، الذي فهم الجديد على أنه تشرُّب لقيم العصر الإنسانية التي تسود في العصر الحاضر، ومن هنا راح يبحث عن تلك القيم في شعر كل من

---

[١] انظر: إبراهيم الأبياري، الشعر المستحدث، مجلة المجلة، ع٨١، ١٩٦٣، ص ٣٦، ومحمد زغلول سلام، الشعر الجديد في محنة الأديب، ج٨، ١٩٥٧، ص٧. ومذكرة لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، مجلة الثقافة ج٢/نوفمبر ١٩٦٤ عن عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة العامة للتأليف والنشر، مصر، د.ط، ١٩٧١، ص١١، وأنور الجندي: الشعوبية في الأدب العربي الحديث، دار الاعتصام، د.م، د.ط ، ص ٢٥ و١٨٣ وما بعدها إلى ٢١٥.

[٢] حول هذه التهمة انظر: المذكرة السابقة، والشعوبية في الأدب العربي الحديث لأنور الجندي، ص ١٨٣-١٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صلاح عبد الصبور ومحمود حسن إسماعيل، على أساس أن شعر صلاح يمثل الشعر الجديد ومحمود حسن إسماعيل يمثل الشعر القديم، إلا أنه لم يجد قيماً إنسانية أفلتت من شعر محمود حسن إسماعيل، ووجدت في شعر صلاح عبد الصبور، وقد أخذ قيمة الحرية والتحرر نموذجاً لهذه القيم[١].

وبما أنه لم يجد ميزة للشعر الجديد على الشعر القديم من ناحية المضامين، راح يبحث عن ميزة أخرى، فوجد أن الميزة الأساسية تكمن في القالب العروضي الجديد، أي باتكاء الشعر الجديد على التفعيلة أساساً وزنياً بدلاً من البحر، وهنا يرى الناقد أن هذا الشعر ليس بشعر، لأن هؤلاء الشعراء قد عجزوا عن البحور الكاملة وارتدوا إلى التفعيلة الواحدة يبنون عليها شعرهم، إنه –برأيه–بناء هش، وبهشاشته هذه لا يمكنه الدخول إلى عالم الفن[٢].

وقد أثار هذا المقال ردود فعل كثيرة، فقد ردَّ عليه كل من عز الدين اسماعيل، وصلاح عبد الصبور، وقبله محمد مندور. أما عز الدين إسماعيل فيرد على المقالة بتوضيحه بداية مفهوم العصرية، لأن مفهومها عند زكي كان سطحياً، إذ ليس المجدد في الشعر «من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما، فهذه في الحقيقة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجدداً حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة "شواهد" العصر ولكن المهم هو فهم "روح" العصر. وهذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة، إذ ينبغي على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره، والتعبير عنه، وعندما يتطور الزمن ويصبح للعصر مكونات جديدة يظل المبدأ قائماً وصالحاً»[٣]، بناءً على هذا الفهم يستغرب عز الدين إسماعيل كيف أن زكي نجيب محمود لم يجد فرقاً بين صلاح عبد الصبور ومحمود حسن إسماعيل.

---

[١] محمود أمين العالم، ما الجديد في الشعر الجديد، المجلة، ع٥٧، ١٩٦١، ص ٢٩-٣٠.
[٢] المرجع السابق، ص ٣٠.
[٣] عز الدين إسماعيل، من قضايا الشعر الجديد، المجلة ، ع٥٨، ١٩٦١، ص ٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي هذا السياق يحدّد الناقد عدداً من الميزات والمعالم التي تشكّل الأسس الجمالية للشعر الجديد:

١- يختلف الشعر الجديد في فلسفته عن الفلسفة القديمة، ففلسفة الشعر الجديد نابعة من داخل العمل الفني وليست مفروضة عليه من خارجه.
٢- الشعر الجديد يعايش الأحداث ويحترق بنار التجربة الحياتية، ولا يلاحظ ويسجل المشاهد فقط، إنه انفعال بالحياة وليس وقوفاً على حاشيتها.
٣- الشعر الجديد غني بثقافة شعرائه، إنهم مثقفون جيداً بما حولهم من معارف إنسانية، يوظفونها في معالجة قضايا الإنسان المعاصر، وتحديد موقفهم الإنساني منها، وهذا لا يعني أن كل الشعراء القدامى غير مثقفين، بل إن أفضل شعرهم كان لأولئك المثقفين، إلا أن المحدثين الذين يصوغون شعرهم بالطريقة القديمة قد عزلوا ثقافتهم عن شعرهم بتأثير فكرة أن الشعر فوق الحياة وإن نزل إلى الحياة.
٤- الشعر الجديد محاولة في مشاركة المجموع همومهم ورؤاهم،ولا يقف عند حدود الذاتية، بمعنى أنه مشاركة في الخبرات الجماعية وفي بلورة تصوراتها.
٥- يقف الشعر الجديد على مفهوم التاريخ بحديه: الأفقي والطولي، بمعنى أنه يوظف الماضي بخبراته المختلفة والمتناقضة أحياناً ليقدِّم مفاهيم جديدة تتواءم مع اللحظة التاريخية المعاشة، إن الإنسانية في الماضي والحاضر، هي قضيته وهدفه، يعالجها ويحاول استبصارها.
٦- الخبرة الفنية المعاصرة تعنى بتحقيق ما يلائم المعنى، وليس العكس، أي أن الشكل متروك للمضمون، ولا يحدد بإطار خارجي معين ليصب فيه المضمون، كون الحياة الإنسانية متغيرة ومتطورة وهذا التغير والتطور يفترض شكلاً جديداً وإطاراً تعبيرياً جديداً[١].

[١] المرجع السابق، ص ٦٩-٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما قضية الشكل التي عرض لها زكي نجيب محمود، واتهم الشعر الجديد من خلالها بأنه محاولة شكلية فقط، تقوم على الترخص والتخفف من الوزن، فقد رد عليه الناقد بأن هذا الكلام غير صحيح؛ لأن الشاعر الجديد لم يكن طارئاً على الشعر، وإنما نظم الشعر القديم نظماً حسناً، وأجاد فيه، فهو لا ينقصه الخبرة في هذا المجال، ولو كان الكلام السالف صحيحاً حول تخففهم من هذا الإطار، مع الإبقاء على المضامين كما هي لكانت محاولاتهم عبثاً لا طائل منه. وهناك دليل آخر على عدم صحة ما قاله، وهو أن محاولات شكلية كثيرة سبقت الشعر الجديد في الظهور، ولكنها ظلت محاولات فحسب، ولم يكتب لها النجاح لأنها محاولات شكلية، لم تحمل فلسفة جديدة، كما هو الأمر في الشعر الجديد الذي شكل اتجاهاً يُتَّبع، وطريقة تحتذى[١].

يؤكد الناقد –نهاية– على أن موسيقى الشعر القديم تلعب بالآذان، أما الموسيقى الجديدة فتتجاوز الآذان إلى دواخل النفوس، محدثة تفاعلاً تقتضيه الحالة الشعورية وتحتاجه[٢].

ويرد الناقد عز الدين إسماعيل على افتراض كان قد افترضه زكي نجيب محمود يقول فيه: إن للشعر القديم ميزة وهي أن بحوره متعددة، أما الشعر الجديد فتجربته محصورة في بحر واحد، بمعنى أن فرصته في تنوع الحالات الشعورية التي يريد الشاعر التعبير عنها أكبر مما هي عليه في الشعر الجديد ذي الوزن الواحد، يرد عليه بأن كلامه هذا غير صحيح لأن «الشاعر الجديد قد صار يستطيع –إن لم يكن ملزماً– أن يصنع من الوحدة الوزنية البسيطة "التفعيلة" أشكالاً لا حصر لها من الأوزان حتى لتكاد كل قصيدة تستقل من خلال ذلك بشكل موسيقي خاص بها. بل إن كل دفعة منها لتأخذ الشكل الموسيقي الذي

---

[١] المرجع السابق، ص ٧٠.
[٢] المرجع السابق، ص ٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتناسب مع ما فيها من حركة نفسية أو انفعال»[١] أما بالنسبة لموضوع القافية وحرف الروي فيرى الناقد أن القافية في الشعر الجديد أصعب مراساً منه في الشعر القديم، لأنها تفرض من الداخل، ولا تستجلب استجلاباً من الخارج، وهي ليست واحدة ولا متكررة، وإنما يراوح الشاعر بينها وبين غيرها[٢].

لقد زاوج عز الدين إسماعيل في رده بين الاعتماد على عناصر داخلية وخارجية في الشعر الجديد، وبذلك حقق لرده قوة يحسد عليها، ويُعدُّ له أنه بيِّن الفلسفة الجمالية لهذا الشعر والفلسفة العامة التي قام عليها، وهي فلسفة فنية وإنسانية تلتزم بالإنسان وقضاياه، ومعالجة المشكل منها، وهو بذلك يلتقي مع رأي بهذا الصدد لرجاء النقاش عندما حاول دراسة نماذج من الشعر الجديد، ليفند القول القائل بانتماء الشعر الجديد للمدرسة الشيوعية في السياسة، فوجد أن «الشعر الجديد يعتمد على فلسفة فنية ترفض التلخيص وتتجنب التجريد وتميل إلى التشخيص والتجسيد، هذه الفلسفة الفنية هي التي خرجت بالشعر الجديد من الموقف الذي وقفه الشعر القديم من الحياة، فالشعر القديم كان يلخص التجربة الإنسانية ويقدم خلاصتها الأخيرة، وخلاصة التجربة الإنسانية هي ما نسميه بالحكمة، والحكمة هي الظاهرة الفكرية التي ملأت الشعر العربي القديم، رغم أنها ألوان باهرة عميقة من الحكمة الإنسانية تلك التي قدمها لنا الشعر العربي القديم، إلا أنها كانت سبباً في تجميد حيوية الشعر القديم وانطلاقه إلى آفاق أخرى واسعة من التجارب الإنسانية الكبيرة، وهذا ما تجنبه الشاعر الجديد، فأخذ يصور التجربة نفسها، ولم يقتنع بنتيجتها كما تعودنا أن نجد في الشعر القديم»[٣].

أما محمد مندور –وهو من المؤيدين لهذا الشعر –فقد أرجع موقف الناقد– أي زكي– إلى تلمذته الروحية للعقاد الذي يُعدّ من أشدّ المعادين لهذا الشعر،

---

[١] انظر افتراض زكي نجيب محمود، في مقالته السالفة، ص ٣١. وقد اعتمد على هذه النقطة عدد من النقاد في هجومهم على الشعر الجديد منهم: العقاد في اليوميات، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت، ج٢، ص ٣٣٧-٣٤٧، وهادي طعمة، الشعر بين التجديد والتبديد، الأقلام، ج٢، ١٩٦٥، ص ١٩٤-١٩٩، وحول رد عز الدين إسماعيل، انظر مقالته السالفة، ص ٧١.

[٢] انظر عز الدين إسماعيل، من قضايا الشعر الجديد، ص ٧١.

[٣] رجاء النقاش، هل للشعر الجديد فلسفة؟، الآداب ، ع٣، ١٩٦٢، ص ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبذلك لا يخرج الموقف عن كون العقاد قد مارس سلطة الأستاذية عليه لذلك فهو يتابعه فيما يقول. وقد ردَّ التغير في شكل القصيدة إلى التغير الذي أصاب الذوق الجمالي، وتغير المضمون الشعري وطرائق التصوير والتعبير[١]. وفي مقالة أخرى، ربط هذا التغير بتطور العقلية العربية «التي أخذت تتطور في السنوات الأخيرة تطوراً كبيراً من العاطفية الخالصة نحو ما يمكن أن نسميه بالوجدان الفكري الذي يساير التقدم العلمي والعالمي والوعي الاجتماعي النامي في كافة بقاع العالم بما فيها عالمنا العربي»[٢]. لذلك وجد الشاعر نفسه أمام طريقين: إما أن يكون تقليدياً فيكون شعره تقريرياً بارداً، أو أن ينظم شعره بالقالب الجديد لأنه يلائم التعبير الدرامي والقصصي والأسلوب الجديد بشكل عام[٣].

أما صلاح عبد الصبور فقد جاء رده مستنداً إلى اختبار مجموعة من النصوص لشعراء معاصرين مثل نزار قباني وصلاح عبد الصبور وسلمى الجيوسي، حيث دلل بها على اختلاف الخبرة الشعورية بين الشعر الجديد والشعر القديم، زد على ذلك ما امتاز به الشعر الجديد من تنوع أساليبه القصصية والدرامية بشكل عام، هذا من الداخل، أما العنصران الخارجيان اللذان اعتمد عليهما في الرد، فهما أن الشعراء الجدد لا يتفقون على باطل، وأنه ليس لأحد قوامة على الشعر[٤].

وقد وقف نقاد آخرون على لغة هذا الشعر، ورأوا أنها لغة رمزية تتشح بغموض كبير، يجعل الفهم عصياً على التحقيق، وقد ربط هؤلاء الغموض بعدم قدرة الشعراء على الإفصاح والإبانة، وبأن الأفكار غائمة في ذهنهم؛ لأن المعنى البين الواضح يعبر عنه بطريقة واضحة وسهلة، دون تعقيد، وقد أخذوا على

---

[١] محمد مندور، بل الجديد في الجديد كله جديد، مجلة المجلة، ع ٥٨، ١٩٦١، ص ٦٤.
[٢] محمد مندور، الشعر الجديد في نظر النقد الجديد، الآداب، ع١، ١٩٦١، ص ٨-٩.
[٣] المصدر السابق، ص٩.
[٤] صلاح عبد الصبور، الشعر الجديد لماذا؟، المجلة، ع٥٩، ١٩٦١، ص ٥٦-٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعراء أيضاً استخدامهم بعض التعابير الساذجة، تلك التي تشكل انتهاكاً للمحرمات والأعراف الدينية والاجتماعية[١].

وخير ما يمثل هذه الحجج (الأيديولوجية والفنية) المذكرة التي رفعها العقاد إلى وزير الثقافة حينذاك يوضح فيها موقف لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب من الشعر الجديد، كونه رئيساً لها، وهي تحوي خمس نقاط[*]:

١- إن لجنة الشعر تقيم رؤيتها للعمل الفني على أساس من القيم الثابتة والتي ثبتت وعاشت مع طول العهد، وفي الوقت نفسه تتيح للأفراد هامشاً من الحرية يجرب الأفراد فيه ما شاءوا، بحيث يترك للزمن الحكم على الجيد من الرديء، لأن الجيد والصالح هو الذي يبقى وينضاف لشخصية الأمة.
٢- لا يتفق أصحاب الشعر الجديد على شكل معين، ولغة معينة، تنتظم داخلها تجربتهم، بل إنهم مختلفون أشدّ الاختلاف.
٣- إن الهدم لا يعرف حدوداً، فما هو قائم اليوم قد يكون مسرحاً لعملية تهديم غداً، والتجربة الجديدة، أكبر برهان على ذلك، فقد أصبحت اللغة مثار نقاش حاد، والشعر يعرف باللغة، واللغة هوية قومية وكذلك الشعر فهو يشكل بعداً قومياً يفتخر به كما يفتخر باللغة.
٤- إن الهدف الكامن وراء هذه الحركة هو هدم الشكل التقليدي للقصيدة العربية، والإطاحة بشوامخ شعرائها.
٥- إن هذا الشعر يستمد كثيراً من رموزه، ومواقفه الفكرية من التراث غير الإسلامي، مما يتنافى مع الروح العربية الإسلامية التي ندين لها بمميزات فننا.

---

[١] انظر على سبيل المثال: أنور الجندي، الشعوبية في الأدب العربي الحديث، ص ١٨٣.
[*] أشرت إليها سابقاً.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكما أثارت مقالة زكي محمود مجموعة من الردود الناقمة عليها، فقد أثارت مذكرة لجنة الشعر هذه أيضاً مجموعة من الردود وكان أول الردود من رئيس تحرير مجلة الشعر آنذاك وهو عبد القادر القط؛ لأن المذكرة استهدفت المجلة كونها ترعى الشعر الجديد، وجاء رده في مقالتين: إحداهما تناولت المذكرة بشكل مباشر، والأخرى تطرقت إلى لغة الشعر الجديد، أما المقالة الأولى فيمكن إجمال النقاط التي وردت فيها بالتالي[١]:

النقطة الأولى: بيِّن فيها الناقد أن المذكرة تفترض وجود خصمين: هما أصحاب الشعر الجديد، وأصحاب الشعر القديم، وتقوم اللجنة/المذكرة بإعطاء قرار الفصل والحكم القاطع منذ البداية، بمعنى آخر تتحيز لطرف دون الآخر، وهذا مالا يجوز لها، لأنها تتوجه فيما تدعيه للقراء، فإذن المسؤول عن الحكم هم القراء وليس العقاد ولجنته، إنه يجمع بين الخصم والقاضي، وهذا ما لا يقبل بحال، كونه مخالفاً لطبيعة التقاضي.

والنقطة الثانية: تدور حول فكرة الإطار الثابت الذي تريد اللجنة الحفاظ عليه، وتريد لكل تطوير وتجديد ألا يخرج عليه، لقد وضح القط أن مثل هذا التصور مرفوض لأن الإطار لا تفرضه التقاليد الثابتة والجامدة وإنما ينبع من عرف العصر الذي نعيشه وطبيعة التجربة المختلفة من آن لآن، ومن شاعر لآخر، لأنها تعبير خاص عن تجربة خاصة، ومن هنا فلا دوام لإطار معين في ظل حضارة متغيرة ومتطورة، فما هو ثابت الآن قد يصبح متحولاً غداً، وكل هذا التغير يفترض تغييراً في الصورة والإطار. وما فنّ النّثر والشعر عند العرب بغريبين عن ناموس التطور، فقد تطورت كتابة النثر منذ عهد ابن المقفع والجاحظ وسهل بن هارون إلى عصرنا الحاضر، فالنثر –اليوم– مختلف تماماً عن نثرهم، والشعر ليس بمختلف عن النثر، فقد أصابه ما أصاب النثر.

[١] عبد القادر القط، لجنة الشعر والشعر الجديد، ضمن كتاب قضايا ومواقف، ص ١٥-٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما النقطة الثالثة: فتدور حول اعتبار العقاد الشعر رمزاً للهوية القومية، لأن اللغة عماده ووسيلته للتعبير، ويرى القط أن النثر هو الأشد خطورة، لأن النثر يستعمله العامة والخاصة، أما الشعر فلغة الخاصة، لذلك فمن الأولى أن يكون النثر هو محط الاهتمام والخوف، والاحتياط[١]. وقد عزّزّ الناقد أفكاره بمقالته الثانية وفيها أكَّد على أن اللغة الشعرية ليست مقدسة ومحنطة في المعجم الشعري العربي القديم، يجب على الشعراء التزامها، وعدم الخروج عليها، لأن ذلك سوف يحدث نوعاً من الانفصام بين اللغة والحياة، وهذا ما تجنبه الشعر الجديد بإعادته الألفاظ إلى الحياة مرة أخرى، يحاول بها الاقتراب من إيقاع الحياة، يعايشه ويحترق في معاناته، ولا يغيب عن البال أن اللغة تتطور بتطور الحياة، إنها كائن حي كما قال الناقد[٢].

وقد ردَّ محمد النويهي على هذه المذكرة بشكل عرضي، وقد عدَّ التغير ومواكبة التطورات أهم شاغل للأمة وليس الحفاظ على الثبات في ظل عالم متغير، ولو جاز للجنة الشعر أن ترفض الشعر الجديد لجاز لها أن ترفض الاشتراكية لأنها مخالفة لما اعتاد عليه العرب في ظل مجتمع إقطاعي رأسمالي، ولجاز لها أيضاً أن ترفض الصناعة والتصنيع كونها مغايرة للطابع الرعوي الزراعي[٣]، أما بالنسبة لإشارة المذكرة إلى تلك المؤثرات الغربية التي دخلت شعرنا، فهو يرى أن دخولها لا يعني الاعتقاد بها بقدر ما تثري شعرنا وتجارب شعرائنا[٤].

وتتوالى الردود فيما بعد حتى ليصعب حصرها ولكن أبتغي الانتفاء غير المخل فيها بإظهار الطبيعة العامة لها، فقد ردَّ رجاء النقاش على هذه المذكرة، وعدَّ التطور والتجديد سنة من سنن الحياة، كذلك ردّ على بعض الأوهام التي ارتبطت بالشعر الجديد، مثل القول إن الشعر الجديد خالٍ من الأوزان، وأنه

---

[١] عبد القادر القط، لجنة الشعر والشعر الجديد، ضمن كتاب قضايا ومواقف، ص ١٥-٢٠.
[٢] لغة الشعر الحر، ضمن الكتاب نفسه، ص ٢٣.
[٣] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، د.م، ط٢، ١٩٧١، ص ٣٤٤.
[٤] المصدر نفسه، ص ٣٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يفترض نهاية الشكل القديم، وهذا ما يفنده كون الشكلين مازالا يعيشان جنباً إلى جنب حتى اللحظة، وقد مارس بدر شاكر السياب النموذجين معاً في شعره مثلاً، وقد ردَّ أيضاً على تهمتي الخيانة للقومية العربية والعمالة للشيوعية، بأن الشعر الجديد كان حريصاً دائماً على الدعوة للوحدة، أما التهمة الشيوعية فالشعر الجديد ليس كله شيوعياً، وإنما فيه مذاهب مختلفة، فيه القومي، والقومي السوري، وفيه الوجودي والشيوعي[١]، ويكاد يتفق هؤلاء النقاد على أن أي دور سلطوي لأي كان على الشعر الجديد والشعر بعامة سيكون مرفوضاً، لأن الشعر لا يقبل الوصاية عليه.

ب- تيار القبول: أؤكد صعوبة الفصل بين المواقف كما قلت، وشاهد هذا هو أن معظم الردود التي رُدَّ بها على المعارضين لهذا الشعر قد حملت بعض حجج القابلين به.

- **المستوى الفني :** وسأقوم بإيراد أهم النقاط التي ارتكز عليها القابلون بهذا الشعر من هذه الناحية، وأولى هذه النقاط هي أن الحرية التي يوفرها الشعر الجديد أكبر من تلك الموفرة في الشعر القديم، فلا يوجد قوانين صارمة تخص القافية، والبيت، وليس هناك أي شكل هندسي يتحكم بالشاعر ليجبره على الوقوف في مكان معين، وعند لحظة معينة. ويعد أحمد زكي أبو شادي أن الحرية هي أبرز سمات هذا الشعر، وهي مناسبة للتعبير عن القيم الخالدة في الفكر والشعور[٢]، ويرى نزار قباني أن هذا الشعر يتيح للشاعر الجديد توسيع نطاق الرؤيا الشعرية «ومن حسنات هذا الشعر أنه مفتوح العين على الأبعاد الإنسانية الرحبة، وشديد الحساسية بتموجات الفكر العالمي وذبذباته، فكل بذور الفكر التي حملتها أمواج البحر المتوسط إليها أخصبت ترابنا وأعطت ورقاً»[٣] وإذا كانت الحرية هي الملمح الأساسي الذي عبَّر عنه هؤلاء النقاد، فإن إرجاع اللحمة بين

---

[١] رجاء النقاش، معركة حول الشعر الجديد، الآداب، ع٢، ١٩٦٥، ص ٧٢ وانظر أيضاً هل للشعر العربي الجديد فلسفة؟، ص ٣٥-٣٦.

[٢] الآداب، ع١، ١٩٧٥، ص١.

[٣] مجلة المعرفة، ع١، ١٩٦٢، ص ٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشكل والمضمون ليصبحا شيئاً واحداً، هي الملمح الأساسي الثاني الذي اتخذه الراضون بهذا الشعر وسيلة للدفاع عن موقفهم، فقد عبر محمد مندور عن تلك المشكلة بقوله «وجد شعراؤنا الشبان الجدد أنفسهم بين أمرين: إما أن يحتفظوا للقصيدة العربية بشكلها التقليدي القائم على وحدة البيت، رغم تغيير المضمون فيأتي شعرهم فكرياً تقريرياً بارداً، وإما أن يغيروا من شكل القصيدة بما يتفق مع القالب الجديد الذي اختاروه للتعبير عن أفكارهم الجديدة، ووعيهم الجديد، وهو قالب القصة أو الدراما القصيرة التي يستطيعون تحميلها ما يريدون من معاني الفكر وحقائق الوجدان الجماعي الجديد، ففضلوا أن يختاروا لشعرهم الأوزان الموحدة التفعيلة وأن يجعلوا الوحدة الموسيقية الجزئية في شعرهم "التفعيلة" لا البيت على أن تعتبر القصيدة كلها وحدة موسيقية متكاملة رغم تسلسلها في تفاعيل»[١]، ولم تعد القصيدة مفروضة على الشاعر من الخارج في بنائها، ولم تعد مجرد انعكاسات تثار لمناسبة معينة أو حدث معين، بل أصبحت تعبر عن رؤيا متماسكة من الجوانب جميعها الداخلية والخارجية، بمعنى آخر حققت مفهوم الوحدة بشكل متطور، بحيث لا يكون هناك مجال للتفكك وعدم الانسجام بين عناصر القصيدة المختلفة. وهذا يقودنا إلى القول إن المضامين الجديدة وجدت طريقها إلى القصيدة بشكل جديد، وبصورة جديدة، وقد أشار إلى هذه الأفكار وركز عليها كل من عبد القادر القط[٢]، ومحمد النويهي[٣] وعز الدين إسماعيل[٤].

أما محمد النويهي – ويُعد من أشد المتحمسين للشعر الجديد– فقد أشار إلى الميزات التي يمتاز بها الشعر الجديد دون القديم، ومنها أن جدته وموسيقيته الجديدة تضمن له البقاء، بعكس الشعر القديم الذي ملَّ الناس سماعه، وهو أكثر قدرة على التعبير عن حالة الشاعر بعيداً عن الإيقاعات الصاخبة والرتيبة[٥].

---

[١] محمد مندور، الشعر الجديد في نظر النقد الجديد، ص ٩.
[٢] عبد القادر القط، قضايا ومواقف، ص ٢٣، ٣٠.
[٣] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، طبعة ١٩٦٤، ص ٩٣-٩٩.
[٤] عز الدين إسماعيل، من قضايا الشعر الجديد، ص ٦٨-٧٠ وكتابه الشعر العربي المعاصر، خير مثل لهذا الموضوع في جانبيه الشكلي والمضموني.
[٥] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، طبعة ١٩٦٤، ص ٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكما استطاع الشاعر الجديد التخلص من هذه الإيقاعات الصاخبة، فقد استطاع استغلال البنية الإيقاعية الداخلية واستغلال الطاقة الكامنة في الأوزان العربية عموماً، وفي بعض المفردات خاصة[١].

وثمة نقطة طالما أشار إليها النويهي وهي مسألة البساطة في اللغة المستخدمة، بحيث يمكن للغة أن تقترب من لغة الحياة هذا من جهة، ولم يعد هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية من جهة أخرى، فكل المفردات يمكن أن تكون شعرية دون أية قيود، ومن هنا جرى التخلص من سجن المعجم الشعري المعروف الذي ملته الآذان لكثرة تكراره. وهذا يعني أن اللغة أصبحت أكثر إنسانية، وأكثر التصاقاً بقضايا الإنسان وهمومه، وتطلعاته[٢].

لكن لا يعني ذلك أن كل ما قاله النويهي صحيح، فقد وجد عبد القادر القط أن النويهي وقع في خطأ كبير عندما بنى تصوراته على أساس المقارنة المطلقة بين القديم والجديد من الشعر؛ لأن هذه المقارنة غير صحيحة وغير منطقية في الأساس، كونها تتجاهل أن شعر كل عصر هو ابن لظروف ذلك العصر وشروطه التاريخية، إنه يلبي حاجات الإنسان في ذلك العصر، ويعالج همومه، لذلك فمن الخطأ أن نفصل هذا الشعر عن واقعه وظروفه، ونجعله يعيش لحظتنا الحاضرة وحدها، فتنبت جذوره عن أصوله، كما أن هذه النظرة مغلقة تغفل خصوصية الإبداع، في ظل بقاء الكثير من الأعمال وخلودها إلى الآن.

ويرى القط أن المقارنة الحقيقية ينبغي أن تقصر المسافة، وتنظر إلى الشعر الذي سبق الحركة الجديدة مباشرة، أي مرحلة شعر شوقي وحافظ والبارودي، وهي الفترة التي شهدت محاولات تجديدية بنسب متفاوتة، بمعنى آخر إن هذه الحركة وليدة تكاتف واستمرار هذه التجارب وليست منفصلة عنها تماماً،

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٠٦ – ١٠٨.
[٢] المصدر السابق، ص ١٠٩-١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كذلك يجب أن تتبنى هذه المقارنة السبب الحقيقي وراء هذه الحركة، وهو تطور العصر بمفاهيمه المختلفة عن الحياة والإنسان والكون. فما كان ملائماً لذلك العصر من مفاهيم وتصورات لم يعد ملائماً لهذا العصر، لذلك كان لا بد من التحديث والتطوير، والتجديف نحو الارتقاء الحضاري بالشعر وأدواته[١].

- **أما المستوى الأيديولوجي:** في الدفاع عن الشعر الجديد، فقد أخذ على عاتقه نفي أن يكون في هذا الشعر محاولة لهدم التراث واللغة القومية –وهي التهمة الكبيرة التي رمى بها الشعر الجديد– إنه على العكس من ذلك، يسعى إلى البناء لا الهدم، والتطوير والتحديث، مع الحفاظ على الأسس الثابتة للقومية العربية واللغة من ورائها[٢].

وقد أشرت سابقاً إلى أن النقاش نفى أي سيطرة للتوجه الشيوعي والاشتراكي على الشعر الجديد، بل هناك فلسفات مختلفة في الشعر الجديد، وأن الفلسفة الوحيدة التي التزمها هذا الشعر بعامة هي الفلسفة الفنية والإنسانية.

قبل أن انتهي من هذا القسم لا بد من إثارة سؤال مهم، وهو إذا كان الشعر الجديد قد وُوجِهَ بكل هذه الانتقادات وموجات الرفض، فكيف أثبت وجوده، وصمد؟، ولقد فطن إحسان عباس إلى هذا فعمد إلى بيان أسباب الصمود وعوامله وهي:

- **التضامن الصامت:** بمعنى أن الحركة الريادية لم تتعرض لانقسامات داخلية شديدة تهدد جبهة الحركة الريادية بالتهشيم والنكوص عن الاستمرار، ويعود السبب في عدم وجود انقسامات في الحركة إلى عاملين: الأول أن كل واحد من المجددين يعد نفسه مجنداً في خدمة التجديد، وفي خندق واحد مع المجددين في

---

[١] عبد القادر القط، قضايا ومواقف، ص ٩٩-١٠٥.
[٢] علي الحسيني، الأديب، ج٦، ١٩٥٨، ص ٦٧، ورجاء النقاش، الآداب، ع٢، ١٩٦٥، ص ٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مواجهة المدرسة المحافظة، والثاني عدم بروز اتجاهات ومواقف وانتماءات فكرية تبرر الاختلاف[١].

- **المجلة:** لعبت المجلة دوراً كبيراً في توفير منبر مناسب للشعراء، وفي توفير مادة نقدية ولو قليلة، تعين الشعراء على الارتقاء بقصائدهم، وفي هذا المجال تبرز مجلتان هما "الآداب" و "شعر"، وإن كانت الآداب أوفر حظاً في توفير التربة المناسبة لهذا الشعر بداية، إذ احتضنته مبكراً، وقد تمكنت هاتان المجلتان من استقطاب أسرٍ واتحادات كتابية[٢].

- **دور النشر:** لقد لعبت دوراً هاماً في نشر هذا الشعر على نحو منظم ومغرٍ، إذ عملت هذه الدور على نشر الدواوين منفصلة من خلال المجلتين السابقتي الذكر، ثم جاءت دار العودة لتقدم خدمة جليلة لهذا الشعر بنشره في دواوين أنيقة تسر الناظرين على هيئة أعمال كاملة، وغني عن الذكر ما قامت به وزارة الإعلام العراقية من دور في هذا الشأن[٣].

وقد أضاف إحسان عباس أسباباً أخرى يمكن إجمالها في: الانبهار بالجدة، وما يضفيه ذلك من الإحساس بالروعة والتميز، كذلك ملاءمة روح العصر، إضافة إلى الصدق الذي طبع هذا التجانس في النية نحو التجديد، والصبر على المصاعب والمثابرة على تحديها، وقد أسهم انتشار التجربة بسرعة على تثبيت أركانها[٤].

خلاصة الأمر أنه لولا أن هذه الحركة بنت لظروفها، وعصرها، وأنها ملبيّة لحاجات الناس، ومتطلبات الروح المعاصرة، لما كانت ولما صمدت وتطورت، وتنوعت أساليبها، حتى غدت تجربة ثرَّة، برغم تواصل العدوان عليها وعلى روادها الأوائل.

---

[١] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢.
[٢] المصدر السابق، ص ٢٢.
[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣.
[٤] المصدر نفسه، ص ٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

الثقافة والمثاقفة عند السياب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انقسمت ثقافة السياب إلى قسمين: الأول يمثل ثقافة السياب التراثية العامة، و الثاني يمثل المثاقفة مع الآخر، وإن كانت تجليات الجانب الثاني أكثر وضوحاً في النص السيابي، كونها جاءت ضمن أجواء تكرس حالة من التغير في الحساسية الجمالية العربية بعيداً عن المفاهيم الجمالية القديمة، وفي ظل فهم جديد للشعر ووظيفته، نتيجة عملية مثاقفة شاملة قصدية وواعية في الوقت نفسه.

أولاً: الثقافة التراثية والعامة:

لا تشكل ثقافة بدر التراثية عاملاً مهماً في شاعريته، وإن حاول بدر أن يظهر أنها كانت ذات تأثير كبير عليه، وأنه كان قارئاً ممتازاً لهذا الشاعر أو لذاك، في ظل عدم وجود أثر كبير يعكسه الشعر ويجلّي آثاره، وفي هذا الصدد ينقل إحسان عباس هذه الفقرة عن محمود العبطة، يؤكد فيها قائلوها ثقافة واسعة للسياب «فنراه جالساً في مقهى مبارك وأمامه قدح الشاي يرتشف منه ويعود إلى قراءة ديوان المتنبي وأبي تمام أو البحتري وغيرهم من فحول الشعراء ولكنه كان شغوفاً لدرجة لا توصف بأبي تمام يحفظ مطولاته ويحلل صوره ويعيش في أجوائه، ولا أنسى استشهاده بوصفه للثلج في إحدى رحلاته وقد غطى الأزهار، وكيف أن الشاعر عبدالرحمن شكري قد كتب في المقتطف أنه لم يحس بحقيقة الصورة إلا بعد سنين طويلة. وعند سفره إلى إنجلتره ومشاهدته الثلج وقد غطى الأزاهير الجميلة»[١]. ولكن إحسان عباس يشكك في هذا الكلام تشكيكاً كبيراً، وينفي هذه العلاقة بين الشاعر الكبير والسياب، وبأنها لو وُجدت فستكون سطحية الأثر، ولا يعني هذا أن إحسان عباس ينكرها، ولكنه ينفي أن تكون هذه العلاقة مصحوبة بتجاوب مؤثر و ملموس فيما بينهما[٢].

وكان أصحاب السياب قد اندهشوا حينما تحول السياب عن قسم اللغة العربية إلى قسم اللغة الإنجليزية، وقال أحدهم: «إنه موقف عجيب من شاعر ناشئ

---

[١] انظر محمود العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف، بغداد ، د.ط، ١٩٦٥، ص ٩، نقلاً عن إحسان عباس في بدر شاكر السياب ، ص ٥٢.

[٢] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يغترف من العربية إلا نهلة لا تبل الشفاه»[١]، وهو موقف تؤكده قلة الثروة اللغوية التي يملكها السياب، عند دخوله دار المعلمين . حيث كان يختار بحوراً خفيفة لا تتطلب جزالة، وتجده قد تعب في البحر قبل نهاية البيت، وأصبحت تراكيبه وجمله مضحكة شاذة في علاقاتها، واسمع تعليق إحسان عباس على قصيدة (أصداء البعاد) التي منها :

أوام بقلبي للقا متزايد	وشوق لسلمى ذكره متوارد
صرعت جوى لما رنت بمقلة	يلم بها رسم الكرى ويعاود
ففتحت أنحاء الفؤاد بناظر	إليَّ غدت ألحاظه تتوارد
وما كنت أدري أن عينا كليلة	لتأسر قلباً في الهوى وتكايد[٢]

« فليس أشد إمعاناً في الركاكة من "ذكره متوارد" "غدت الحاظه تتوارد" "وتكايد" في مواقعها حيث وقعت، ولهذا كتب بدر ملحوظة عند هذه القصيدة لعلها مما كتب من بعد: "تقليد للأقدمين لم يبلغ منزلة المقلّد ولا يلائم روح العصر". كان خالد (الشواف) –كما تقدم– يلح عليه أن يبني قصائده على قافية واحدة، يريده أن يكون جزلاً، ولكن الجزالة تشترط قبل كل شيء السيطرة على اللغة، وأنى له ذلك؟ ولهذا كان أقدر على غنائيات علي محمود طه المهندس التي تبنى على عدد من القوافي، وتعتمد ألفاظاً سهلة وأوزانا خفيفة»[٣]

وكان إحسان عباس قد شكك في موطن آخر من كتابه، في دراسته للينابيع الثقافية عند السياب «فقد حشد السياب عدداً كبيراً من الأساتذة يمتدون من دانتي حتى إليوت ومن أبي تمام إلى الجواهري، عندما سُئل عمن يعجب به أو عمن أثروا فيه، ولكن الحقيقة كانت أقل من ذلك كثيراً، فقد ظل دانتي والمتنبي وشكسبير أسماء تذكر في معرض المباهاة الثقافية كما توارت صورة كيتس، ولم

---

[١] محمود العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ، ص ٩-١٠، نقلاً عن إحسان عباس، بدر شاكر السياب ص ٥٣.

[٢] لم أجد هذه الأبيات في الديوان، لذلك وثقتها من إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٧.

[٣] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبق من علي محمود طه إلا أصداء باهتة ذابت قبيل أنشودة المطر فيما أحسب- وآخر ما يمثلها قصيدة "أم سجين في نقرة السلمان" التي نسجت على منوال (حانة الشعراء)، أما الجواهري "أعظم شاعر ظهر في هذه الحقبة من شعرنا الحديث" و "أستاذ هذا الجيل الطالع من الشعراء العراقيين" فلم تتبق منه إلا رحى تطحن قروناً -قعاقع يستدعيها المقام في قصيدتي فوكاي وبورسعيد. وظل السياب متمسكاً بالجمع بين الشرق والغرب اللذين ظن كبلنغ سفهاً أنهما لا يجتمعان، فكان يزعم لنفسه أن شعره مشتق من الجمع بين طريقة أبي تمام وأديث سيتول»[١].

لقد نقلت الاقتباس السابق على طوله، كونه يحمل حكماً وتعليقاً على ثقافة السياب، التي يؤكد إحسان عباس مراراً ضآلتها وقلتها ، حتى أواخر حياة السياب.

والغريب في الأمر أن عيسى بلاطة كان يشير إلى بعض هذه المواطن التي تدل على ثقافة السياب الكبيرة في الأدب العربي القديم[٢]، دون أن يشكك في هذه الدعاوى كما فعل إحسان عباس، وكأن الأمر عنده مسلّم به، وأظن ذلك صحيحاً؛ لأن بلاطة ظل مؤرخاً حريصاً على التأريخ الخالي من النقد خلواً شبه كلي.

وإذا ابتعدت قليلاً عن توجه السياب وأقوال صحبه فيما يخص ثقافته وحاولت وضع السياب على المحك، فرأيت كيف يناقش ناقِدَيْه، اللذين انتقدا قصيدتي (من رؤيا فوكاي)[٣] و (مرثية الآلهة)[٤]، وكان رئيف خوري قد انتقد قصيدة (من رؤيا فوكاي) في مجلة الآداب، فقال في معرض نقده للقصيدة إن السياب «يعرف كيف ينبغي للشعر الجديد حقاً أن يكون من حيث الموضوع والتعبير إلا أنه حين يحاول النهوض بما يعرف أنه الواجب تخونه مقدرته فيحس قارئه أنه قصد إلى شيء أروع، وأتم ما استطاع إلى تحقيقه سبيلا، فقد ترك شيئاً

---

[١] المصدر السابق، ص ١٨٤.
[٢] عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٢٨، ٣٣، ٣٤، ٣٨ مثلا.
[٣] الديوان، مج١، ص ٣٥٥-٣٦٧.
[٤] المصدر السابق، ص ٣٤٩ – ٣٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كثيرا وراء ما قاله لم يوفق إلى قوله»[١]، وكان محمود أمين العالم انتقد قصيدة (مرثية الآلهة) فرأى أنها «مثقلة بكثير من الأفكار غير المتمثلة تمثلاً فنيا، ويصوغ الشاعر مضامينها صياغة تكاد تقضي نهائياً على إنسانية هذه المضامين فهي مزدحمة بالصور غير المترابطة، ولقد فرض الشاعر على بنائها حشداً ضخماً من الأساطير والثقافات والمعاني غير المهضومة، وظل ما فرضه على القصيدة قائما من خارج القصيدة كعمل سياسي موحد حشد من الدلالات التي لم تنجح في أن تتناسج داخل العمل الفني بل ظلت منضافة إليه»[٢]، وهذا يعني أن الناقدين متفقان على عدم نضج القصيدتين فنياً، فرئيف خوري يرى عدم نجاح التخطيط الذي أراده السياب للقصيدة، والعالم يرى أن حمولة القصيدة من الأفكار السياسية، والأساطير والثقافات ظلت زائدة على المبنى ولم تخدم المعنى[٣]. وناقش السياب هذا النقد، بما سيكشف عن بساطة ثقافية ونقدية، إلى جانب الإخفاق في المبنى الشعري والموضوعي، فقد كان رد السياب على خوري بقوله عنه «فهو ليس بالناقد المبرز والقصاص المبدع ولا الشاعر الكبير، وإن كان بمجموعه أديباً كبيراً، وهو لم يزاول نقد الشعر إلا مزاولة نظرية»[٤]، وقد رد على العالم بالتعليق على جزئية كان قد ذكرها العالم حول تقليد السياب لإليوت، فراح يفند هذا الادعاء وأنه كتب من صميم التقاليد العربية، وراح يوجهه إلى أبي تمام ليتعرف كيف يكون استخدام الأساطير والتاريخ في الشعر[٥].

و يرى إحسان عباس أن السياب أخطأ فهم ما أراد رئيف خوري من نقده، وهو أن الشقة واسعة بين ما قيل وما أريد له أن يقال، أي أنه ترك شيئا كبيراً يجب أن يقال ولم يوفق إليه، وقال القليل، ولكن السياب فهم أنه قد حذف أشياء كانت ستوفر له خصباً في المعنى، لذلك رجع واعترف بهذه الإفاضات بالحديث مما لا لزوم له[٦].

---

[١] الآداب ، ع٢، ١٩٥٥، ص ٦٨.
[٢] المصدر السابق، ع٣، ١٩٥٥، ص ٦٦.
[٣] انظر تعليق إحسان عباس حول الموضوع، بدر شاكر السياب، ص ١٦٩.
[٤] الآداب، ع٤، ١٩٥٥، ص ٦١.
[٥] المصدر السابق، ع٦، ١٩٥٥، ص ٦٥.
[٦] انظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٧٠. وانظر الآداب، ع٤، ١٩٥٥، ص ٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتظل مشاركة السياب في الحياة الثقافية شاهداً على بساطة ثقافته الأدبية بعامة، إذ إن ذلك واضح في محتوى ورقته التي قدمت إلى مؤتمر الأدباء الثاني بدمشق التي كان عنوانها (وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث)[١]، أما ثقافته الحزبية فقد كانت بسيطة وعامة المنحى خليطاً مما كان يقرأه في صحيفة (القاعدة) أو نشرات الحزب، وبعض الأدبيات الخاصة بأعداء الشيوعية، ومثل هذه الثقافة لا غناء فيها للمثقف العام فضلاً عمّن يفترض أن يكون مفكراً سياسياً وشاعراً[٢]، ويعزز هذا الرأي قلة المدة التي قضاها السياب في الحزب بما ينبئ بعدم اقتناعه بالحزب ومبادئه[٣]، و ما قاله مصطفى السياب حول مكتبة السياب البسيطة التي لم تكن مليئة بالكتب الشيوعية الأدبية والفكرية كما قال يوماً ما[٤].

ومن هنا، وفي ظل دراستنا لسيرة الشاعر وشعره، لا نستطيع أن نقبل رأياً لعيسى بلاطة يقول فيه إن السياب كان يقضي وقتا كبيراً « في قراءة الكتب و المجلات الماركسية التي كان يوفرها الحزب أو التي كانت تطفح بها مكتبات بغداد وأرصفتها وكان بعضها باللغة الإنجليزية وبعضها بالعربية»[٥]، ويمكن رد مثل هذا القول من خلال طريقتين: الأولى: إذا كان ما قاله عيسى بلاطة صحيحاً، فمن أين للسياب هذا الوقت كي يدرس في المعهد، ويتابع دروسه، ويشارك في النشاطات الحزبية، من مظاهرات وإضرابات وغيرها، وكذلك يعشق ويحب ، وفي الوقت نفسه ، يتابع هذه القراءات الحزبية؟!. والثانية: إن كانت قراءاته بهذه الكثرة؟ فهذا يدل على ان انتماءه قوي، وهذا ما لا يصدقه فنه الشعري، فقد ظل إيمانه بالحزب ضعيفاً، وخير مثال على ذلك قصيدتاه (المومس العمياء)، و (حفار القبور)[٦].

---

[١] انظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٧٦.
[٢] المصدر نفسه، ص ٨٩-٩٠
[٣] انظر حول ضعف انتمائه للحزب أو تركه له، المصدر نفسه، ص ٦٣-٦٦ ، ١٥٩-١٦٤
[٤] المصدر نفسه، ص ٩٠
[٥] عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٤٤
[٦] حول بناء هذه القصائد والانتماء اليساري فيها، انظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١١٦. وانظر القصائد في الديوان، مج١، على التوالي ص ٥٠٩-٥٤٢ ، ص ٥٤٣-٥٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً: المثاقفة الغربية

لقد تأثر السياب ثقافياً من الناحية الغربية بمؤثرين مهمين، هما إليوت وإيدث ستويل، وحتى نتبين أثر كل منهما جيداً لا بد من التعامل مع كل واحد منهما على حده.

- المثاقفة الإليوتية:

في البداية اهتم دارسو سيرة السياب بتتبع الإشارات التي يرد فيها اسم إليوت في حياته، مثل قول السياب عند إنهائه متطلبات الحصول على درجة الدبلوم العالي في اللغة الإنجليزية «فدرست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين، وفي سنتيَّ الأخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت –لأول مرة– بالشاعر الإنجليزي ت.س.إليوت، وكان إعجابي بالشاعر الإنجليزي جون كيتس لا يقل عن إعجابي بإليوت»[١]. وهناك إشارة أخرى في ديوان أساطير إلى الأرض الخراب، في قول السياب:

« فلتنبت الأرض الخراب على سنا النجم الحزين
صبارها .... »

لكنه يعلق في الحاشية على أن الأرض الخراب قصيدة للشاعر الرجعي إليوت، وقد وسم السياب إليوت بالشاعر الرجعي إرضاءً لتوجهه اليساري، إلا أنه عدل عن ذلك لاحقاً، وقد عدَّ إحسان عباس هذه الإشارة وغيرها نوعاً من الإشارة العابرة أو التضمين[٢]، الذي يضمن استقبالاً خارجياً وليس استقبالاً على سبيل التمثل أو الإلهام.

---

[١] بدر شاكر السياب، الرجل والشاعر، منشورات أضواء، د.ط ، د.ت ، ص١٩ نقلاً عن إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٨٨، وانظر عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٤٤.
[٢] انظر احسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرصد إحسان عباس إشارة أخرى في هذا الديوان نفسه، وهي ترجمة من إليوت، يقول السياب في قصيدة ملال:

« وأكيل بالأقداح ساعاتي »

والقول ترجمة –لاحظ ترجمة– لقول إليوت:"قدرت حياتي بملاعق القهوة"[١]، وهذه إشارات تفيد بأن تأثره –في البداية– بإليوت كان تأثراً خارجياً ولكنه بلا شك سيتطور لاحقاً. وهذا ما ستؤكده الدراسات اللاحقة.

وفي إشارة مبكرة ولافتة، يشير جبرا إبراهيم جبرا، في مقالة له ضافية[٢]، إلى تأثير الغرب على الشعر العربي عموماً، منذ بدايات الاحتكاك بالغرب إبّان البعثات العلمية، والإرساليات الثقافية في مصر خاصة. وقد لاحظ جبرا أن معظم المؤثرات الأجنبية التي تركت أثراً على الكتابة العربية، قبل عام ١٩٥٠، كانت فرنسية ، ورومانسية الطابع، إلا أنه وفي أوائل الخمسينات بدأ تأثير الكتّاب الأنجلو ساكسونيين يظهر عند العرب ، ومن أبرزهم T.S.Eliot[٣].

وقد حدّد جبرا تأثير إليوت على الشعر العربي بثلاثة وجوه: (١) بنظريته عن التراث و الموهبة الفردية (Tradition and The Individual)، التي تُعد من أهم نظرياته، ولا تزال مفتاحاً لما بعدها من آثار. (٢) بنظريته حول المعادل الموضوعي (objective correlative)، (٣) بأسطورة الموت الانبعاث (الأسطورة التموزية).

لكن تظل ملحوظات جبرا مجرد إشارات غير مؤيدة بالنصوص وإن شكلت قاعدة للمقارنة، إذ انطلقت بعدها دراسات عديدة عمقتها، وأضافت إليها،

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٤-١٠٥.

(2) Jabra I.Jabra, "Modern Arabic Literature and the west" in critical perspectives on modern Arabic Literature, edited by Issa J.Boullata (Washington: There continents Press, 1980), PP 7-22

(3). Ibid, P 12

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتجاوزتها بقرنها النظر إلى التطبيق، ومن هذا الباب جاءت دراسة نذير العظمة التي حادت عن النظرة الشمولية للموضوع إلى التعمق فيما عرف باسم الحركة التموزية، وتأثير إليوت على السياب، أما مفهوم الحركة التموزية فليس لصاحب الدراسة فضل في إطلاقه، وإنما هو لجبرا إبراهيم جبرا، أطلقه على الشعراء الذين تعاملوا مع أسطورة تموز، ثم شاع هذا الاسم في دراسات أخرى تالية[١].

حدّد نذير العظمة الخلفية الأيديولوجية للحركة التموزية بدءاً، بأنها تتمثل بالإيمان بإمكانية بعث الأمة من سباتها، وإحيائها، عن طريق الثورة على كل شيء، وذلك باستغلال طاقة الشعراء/الناس/البشر المختزنة في أنفسهم. أما مصادرها فثلاثة مصادر، هي : (١) الميثولوجيا القديمة في الشرق الأوسط، (٢) الشخصيات الواردة في قصص الإنجيل والقرآن، (٣) الشعر الإنجليزي على مستوى الفكر والتكنيك[٢].

ثم يأتي القسم الآخر، وهو المهم بالنسبة لهذه الدراسة، والذي يتحدث الناقد فيه عن تأثير إليوت على السياب، الذي تحدده الدراسة بالنظام الفكري والرمزي، والذي يتمثل بتصورات السياب حول الخصب والجدب، وبشكل محدد الأسطورة التموزية، التي تتخذ شكل رؤيا ثورية في أنشودة المطر، تتجاوز البعد التأملي عند إليوت إلى الفعل المخلّص، الذي يغسل بابل من خطاياها[٣]. ويضيف بأن تأثير إليوت لم يقتصر على النظام الرمزي والفكري بل تعداه إلى الصور والحوار الداخلي والمفردات الشعرية، ولكنه يؤكد على الخلاف الرئيسي بينهما القائم على أساس ارتقاء إليوت بالرؤيا المأساوية إلى مستواها الحضاري، أي أنه يتجاوز الخاص/الوطني إلى الإنساني العمومي[٤]. وهناك خلاف آخر بينهما، ففي حين يرى إليوت أن الخلاص يكون بالرجوع إلى الدين المسيحي، أي بيد الماوراء،

---

[١] جبرا ابراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٦٧، ص ٢٤.

[2] "The Tammuzi Movement And The Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir Als-yyab" in critical perspectives on modern Arabic literature. , pp216-217

[3] Ibid, p 220

[4] Ibid, p 221

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بينما يرى السياب بأن الخلاص على يد الإنسان، الذي يتحول الإيمان به إلى قوة ديناميكية تحفزه على الثورة وإحداث التغيير من أجل الأفضل[١]، وخير ما يمثل ذلك قصيدة (النهر والموت)[٢]. إلا أن الناقد يقلل من شأن هذا الخلاف في صالح الالتقاء بين الشاعرين على أرضية مشتركة تتمثل في الحركة التموزية، وتصوراتها وأفكارها وتكنيكها الشعري، الذي شمل السياب، وغيره من الشعراء الجدد مثل حاوي وأدونيس[٣].

وقد دلل الناقد على هذا الالتقاء بين الشاعرين من خلال نصوص معينة كان التفاعل بينهما واضحاً خاصة ما بين "الأرض الخراب" وقصائد بدر التموزية، فقحط الروح عند إليوت

« وفأرة تنسل برفق إلى الخضرة
تجرجر بطنها الموحلة إلى الحافة[٤]»

يلتقي مع صورة الجوع والظلم في "أنشودة المطر"

« وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول ... حولها بشر
مطر ..
مطر ..
مطر.. [١]»

---

(1) Ibid, pp 223-224.
(2) Ibid, pp 223-224 وانظر القصيدة في الديوان، مج١، ص ٤٥٣ – ٤٥٦.
(3) Ibid, pp 221-222
(4) Ibid, p 222

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الوقوف عند المصادر التي تشكل الخلفية الأيدلوجية للحركة التموزية يشكل خطوة في الاتجاه الصحيح، نحو التعرف على الموقف الفكري القابع خلف الاتفاق الشعري، ولكن ليس اتفاقاً يجعل من السياب تابعاً سلبياً، وإنما يجعل منه متلقياً قادراً على الاحتفاظ بمسافة معينة تؤهله لأن يكون هو قبل أن يكون غيره.

ولا يختلف AREH LOYA[٢] مع نذير العظمة حول تأثير إليوت على السياب في جانبيّ الشكل والمضمون، غير أنه يفرق بين نوعين من التأثير، تأثير خارجي ومباشر في الشكل، بحيث تبدو القضية وكأنها سرد لأفكار إليوت، دون تأثر عميق؛ لأن هذا التأثير العميق يحتاج لوقت يستطيع فيه السياب أن يستوعب إليوت، ويشكل هذا النوع من التأثير المرحلة الأولى، أما النوع الثاني فقد أخذت فيه الأفكار طريقها إلى العمق، أي أنها أصبحت جزءاً من المضمون الفكري والفني، وليس على الأطراف[٣]. وهذا النوع من التأثير يشكل المرحلة الثانية.

ويعطي شأنه شأن نذير العظمة أهمية كبيرة لتأثير الفكر التموزي عند إليوت على السياب، وقد وافقه في تحديد مصادر الفكر التموزي التي أشرت إليها سابقاً ، مع تأكيده على الفارق في طبيعة الرؤيا الخلاصية عند كليهما، فإذا كان المآل لا خلاص فيه عند إليوت، كان الخلاص بالثورة وبالأمل بالمستقبل عند السياب[٤].

ويعالج عبد الواحد لؤلؤة موضوع تأثير إليوت على السياب في دراستين منفصلتين[٥]، إحداهما تدرس تأثير الشعر الإنجليزي على الشعر العربي عموماً، والثانية تدرس تأثير إليوت على الشعر العربي المعاصر بشكل خاص. وما يهمنا

---

[١] الديوان ، مج١، ص ٤٧٨.

[2] AL sayyab and the Influence of T.s. Eliot, in the Muslim words, vol lxi, no3, july 1971, pp 187-201

[3] Ibid, pp 192-193

[4] Ibid, pp 196-199

[٥] عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، الدراسة الأولى، ص ٥٥-٩٤ ، والثانية ص ١٦٧-٢٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هو الدراسة الثانية بشكل أساسي، وإن كانت الدراسة الثانية تطويراً لما جاء في الدراسة الأولى، التي أشار فيها إشارات سريعة إلى تأثير إليوت على السياب في الترابط الموضوعي في القصيدة، وفي الأسطورة، والتضمين[١].

لقد طوّر عبد الواحد لؤلؤة هذه الأفكار فدرسها متوسعاً فيها ، ومشيراً إلى استخدام بدر لأسلوب التصويريين في الشعر، القائم على أساس تعدد الصور التي تنقل أو توحي بشعور معين، وقد أعطى الناقد لهذا المذهب الشعري، نموذجين مبكرين، يقول الشاعر من قصيدة (في السوق القديم)،

« الليل، والسوق القديم،
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم.»[٢]

حيث اتبع النموذج في السابق المذهب التصويري، ولكنه ظل في رأي الناقد يعاني من النغمة التقريرية، التي تضع الصورة موضعاً غير محمود ألبتة، وهذا ما حدث فعلاً عندما قال الشاعر (في ذلك الليل البهيم)، لكن هذا لا يعني أن الصورة تظل في إطار التقريرية، وإنما تعود فترتفع في النموذج التالي.

« الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين؛
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،
-مثل الضباب على الطريق-
من كل حانوت عتيق،
بين الوجوه الشاحبات كأنه نغم يذوب،

---

[١] المصدر نفسه، ص ٦٧-٧٧.
[٢] الديوان، مج١، ص ٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في ذلك السوق القديم[١]»

ينجح الشاعر هنا–في رأي الناقد– في نقل الشعور بوحشة السوق دون أن يقول ذلك صراحة[٢]، وفي إطار متابعة الناقد لنماذج ناجحة أخرى جرَّب فيها الشاعر هذا المنحى في التصوير، ومنها قصيدة (الأسلحة والأطفال)[٣]، حيث يقترب الشاعر فيها مما يدعوه إليوت بالترابط الموضوعي، ويفسره على أساس أنه « سلسلة من الأوصاف أو الأشياء، أو الأحداث تجتمع لتنقل تجربة حسية تستثير شعوراً معيناً لدى القارئ، وهو الشعور الذي أحسَّ به الشاعر فعبرّ عنه على هذه الصورة من دون أن يحدد هذا الشعور باسم معين، فبدل أن يقول لنا الشاعر: "أنا سعيد لمشهد الأطفال وهم يمرحون" يعطينا معادلاً موضوعياً لهذا الشعور نفسه»[٤]، وذلك في المقطع التالي من القصيدة:

عصافير؟ أم صبية تمرح
عليها سنا من غد يلمح؟
وأقدامها العاريه
محار يصلصل في ساقيه.
لأذيالهم رفة الشمأل،
سرت عبر حقل من السنبل،
وهسهسةُ الخبز في يوم عيد
وغمغمة الأم باسم الوليد
تناغيه في يومه الأول[٥]. »

---

[١] الديوان، مج١، ص ٢١.
[٢] عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، ص ٢٠٨-٢٠٩
[٣] الديوان، مج١، ص ٥٦٣-٥٩١.
[٤] عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، ص ٢١٣.
[٥] الديوان، مج١، ص ٥٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يشير الباحث إلى الإغرام بالتضمينات عند السياب، والإفراط فيها بحيث تغدو نوعاً من المحاكاة، وكذلك الأمر في استخدامه اللغة المحلية[١]، ولا يختلف الناقد عن غيره في الإشارة إلى الأسلوب الأسطوري علامة على التأثر بإليوت[٢]

قد أتفق مع الناقد فيما ذهب إليه فيما يخص الأسلوب التصويري والمعادل الموضوع، ولكني أختلف معه بأن استخدام التضمين واللغة المحلية كان نوعاً من المحاكاة لا أكثر، لأن هذا نوع من التعميم غير مقبول. ولأن الشواهد النصية لا تؤيد ذلك، فلو توقفت على القصيدة نفسها التي يستشهد الناقد بها على المحاكاة في هذين العنصرين وهي قصيدة (المومس العمياء)، لوجدت أن التضمين لم يكن بغير وظيفة فنية تدعم النص وتشحنه بطاقة شعرية فريدة، وهذا ما يؤكده الناقد العراقي عمران الكبيسي عندما يعد الشاعر من أشهر الشعراء الذين ضمنوا الحكايات الشعبية والأغاني والأهازيج المحلية بقوة واقتدار فنيين يشهد له بهما مشيراً إلى استخدام الأغنية الشعبية وتضمينها في هذا النص بالذات:

« وعضت اليد وهي تهمس: بالعيون...؟!
عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمه.
... وتلوب أغنية قديمة
في نفسها صدى يوشوش: يا سليمه ، سليمه[٣]»

إن الشاعر يخلق نوعاً من المفارقة، المولدة لإحساس طافح بالمأساوية، وذلك من خلال استحضار الفتاة لهذه الأغنية مستذكرة أيام القرية، وأغانيها الشعبية المحببة التي تعكس أجواء المشاعر الرقيقة والصادقة بين أبناء الريف، وتستذكر هذه الأغنية التي طالما رددها الشباب على مسامعها، ولكنها تستذكرها اليوم وقد أصبحت رخيصة بعد أن كانت غالية، وغريبة معزولة بعد أن كانت

---

[١] عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، ص ٢١٠-٢١٣
[٢] المصدر نفسه، ص ٢١٥-٢١٦.
[٣] الديوان، مج١، ص٥٣١-٥٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حبيبة، ويعكس الشاعر –في رأي الكبيسي– فلسفته حول المدينة والريف، وما يعتري هذه العلاقة من تضاد في المصالح والتطلعات[١]. أما بالنسبة للغة المحلية، أو المحكية فلا شك أنها تشحن النص وتقربه من حدود البساطة التي طالما سعى إليها الشعر الجديد[٢].

ولم يتطرق أي من النقاد السابقين إلى دراسة تأثير إليوت على السياب في العربية خاصة، إلى أن جاء عبدالجبار عباس وخصَّ تأثير إليوت على السياب بفصل من كتابه عنه[٣]، ربط الناقد بداية بين تطور الشعر العربي الجديد وعملية المثاقفة الشاملة القصدية والواعية في الوقت نفسه، بدليل أن التأثر بإليوت لم يقتصر على السياب وحده بل تعداه إلى الشعراء الرواد الآخرين مثل نازك والبياتي، ورصد الناقد في إطار من النظرة السريعة التي تشير ولا تستقصي، عدداً من العناصر التي تأثر بها الشعراء العرب عموماً بإليوت وهي: الاقتباس والتضمين والأساطير، ورشاقة التصوير والمونولوج الدرامي وتقسيم القصيدة إلى مقاطع، والجمع بين ما لايجمع وباختصار يمكن القول إن تأثر الشعر العربي بالغربي يعني بشكل أو بآخر تأثراً بإليوت حسب رأي الناقد[٤].

بعد هذا يقترب الناقد من موضوع فصله (تأثير إليوت في السياب)، فيحدد الفترة التي بدأ فيها السياب التعرف على إليوت جيداً، وهي فترة تركه للانتماء الحزبي[٥]، ومن ثم يحدد العناصر التي تأثر بها السياب وهي نظرية التراث و الأسطورة والهيكل والأداء. على أن نظرة إليوت إلى التراث تشكل أهم العناصر، التي أثرت على السياب، فمن خلالها استطاع السياب أن يبني علاقة مع التراث تقوم على أساس التمثل والخلق بشكل ما، بمعنى آخر تستجيب القصيدة السيابية للمؤثرات التراثية لتحقق نوعاً من التفاعل المثمر خاصة على صعيد اللغة، وخير

---

(١) عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات والنشر، الكويت، ط١، ١٩٨٢، ص ٩٩

(٢) انظر حول استخدام اللغة المحلية في الشعر الجديد وعند السياب خاصة سلمى الجيوسي ، الاتجاهات والحركات ، ص ٧٣٥.

(٣) عبدالجبار عباس، السياب، وزارة الإعلام ، بغداد، ط١، ١٩٧٨. واسم الفصل (بين السياب وإليوت)، ص ١٤٩-٢١٤

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦٢-١٦٣.

(٥) المصدر نفسه: ص ١٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شاهد على ذلك تطعيم القصيدة الحديثة بألفاظ ذات ظلال تراثية قديمة، إضافة إلى الإفادة من المطلع الغزلي، كما هو حاصل في مطلع "أنشودة المطر"[١] ويرى الناقد أيضا أن السياب قد أفاد من الاقتباس تكنيكاً شعرياً يقدم من خلاله خدمة جليلة للنص، فيفتحه على آفاق أخرى أدبية وتاريخية واسعة، تغنيه ، وتزيد من تواصله مع النصوص الأخرى، فقد يولد الاقتباس نوعاً من المفارقة[٢]، فيثير بذلك القارئ ويُحدث عنده نوعاً من الدهشة وكسراً لأفق التوقع لديه، ويضرب لذلك الناقد مثلاً من قول السياب:

«يا صليب المسيح ألقاك ظلاً فوق "جيكور" طائر من حديد»[٣]

فقد استغل الشاعر ما بين الطائرة والصليب من شبه ليعقد صلة شبه تتجاوز المألوف فالصليب يقرن برموز الفداء والتضحية لا الدمار. ويقدم الناقد مثالاً آخر، يكمن في قول السياب:

«عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر»[٤]

لابد أن نستذكر هنا أن هذه النظرة تخالف نظرة عبدالواحد لؤلؤة الذي عدَّ الاقتباس محاكاة لإليوت وحسب.

يشكل التأثر بهيكل القصيدة لدى إليوت ملمحاً تأثرياً هاماً، ويبدو هذا الملمح بشكل كبير في قصيدتيّ (قافلة الضياع) و (أنشودة المطر)، فقد أخذ السياب هيكل قصيدته (قافلة الضياع) من إليوت، في قصيدته (رحلة المجوس)، وفي هذا الصدد يعلق عبدالجبار عباس فيقول «كل من القصيدتين تكتسب إيقاعها وهيكلها من مسيرة قافلة منكسرة يطغى عليها الحزن ومتاعب الهزيمة، الأولى ضياع الوطن

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٧٦-١٨٠.
[٢] المصدر السابق، ص ١٨٣.
[٣] الديوان. مج١، ص ٤٠٣.
[٤] المصدر السابق، ص ٤٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السليب، والثانية من أخفاقها في الاهتداء بنور النجم الـذي رحـل علـى ضـوئه المجوس سابقاً.. وليس صدفة أن يشير السياب عرضاً إلى هـذا الشـبه فيقـول «سنظل نضرب كالمجوس نجس ميلاد النهار»، ولكـن السـياب أثـرى قصـيدته بتفاصيل وصور لا نجدها في قصيدة إليوت»[1]، وفي "أنشودة المطر" خاصة يرى الناقد أن وجوه الالتقاء بين القصيدتين تكشف تشابهاً عفوياً وليس محاكاة مقصودة ويبرز ذلك في الظواهر التالية:

– طول التجربة وسعتها وتعدد الألوان الشعورية التي تصب في مجـرى واحـد، وهو عنصر متوافر في القصيدتين، فالأرض اليبـاب قصـيدة طويلـة، وتتمتـع أجزاؤها بانسجام وتدرج، و الأنشودة قصيدة طويلة لا بالمعنى اللغـوي للطـول، وإنما بالمعنى الذي يفترض أن يتم الربط بين أجزاء القصيدة بمهارة، بحيث تصب كل الأفكار والعواطف في فكرة عامة تضمن للقصيدة الوحدة وأنشودة المطر تحقق ذلك بإحكام.

– الشمول: تحكم القصيدتين رؤيا شاملة لا تبحث عن الزمن الماضي فقـط، بـل تستشرف المستقبل من خلال الواقع الحاضر، فالزمن فيها ممتد، زمـن مـا قبـل الثورة والحلم، زمن العراق بكل أبعاده السياسـية والاجتماعيـة، زمـن العـراق الجريح، وزمن العراق الحاكم بالثورة، فأنشودة المطـر ينـدمج فيهـا السياسـي بالواقعي بالذاتي، إنها رؤيا متكاملة وشاملة، والأمر نفسه في الأرض السياب.

– البناء الدرامي: تستغل القصيدتان البعد الدرامي عبر المزاوجة بـين العناصـر الأسطورية والواقعية، وعبر استغلال المفارقة الدرامية، واستغلال عنصر الصراع والمقابلة، ويمكن أن أضيف إلى هذه العناصر المشكلة للبعد الدرامي اللغة الدرامية والتي تتميز بالحركة والتموج والترديد والترجيع، وكل هذه الصفات موجودة فـي لغة الأنشودة.

---

[1] عبدالجبار، عباس، السياب، ص ٢٠٦-٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- التداعي: أفادت الأرض اليباب من التداعي لتنتقل من جزء إلى آخر انتقالاً فنياً مبرراً، وبمنطق شعري، دون أن يشكل ذلك عيباً، وهذا ما حصل في الأنشودة، إذا أخذ الانتقال بين الأشياء طابعاً تركيبياً ناضجاً مبرراً تبريراً داخلياً، وقد استشـــهد الناقد بهذا النموذج من أنشودة المطر:

«مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثمّ اعتللنا –خوف أن نلام– بالمطر ...
مطر ...
مطر ...
ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطل المطر،
وكل عام –حين يعشب– الثرى نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع. »

إنّها تداعيات تقدم الواقعي لتمزجه ببناء القصيدة بشكل محكم، بعيـــداً عـــن التشتت والتشرذم، ويُحقق مثل هذا الإحكام عن طريق مفردة خفية ظـــاهرة فـــي الوقت نفسه، إنها المطر[١].

يركن الناقد هنا إلى عنصر خارجي لتحديد وجه آخر للالتقاء وهو أن كلتـــا القصيدتين تشكلان علامة تحول بارزة في السياق الشعري القومي[٢] لكلتيهما.

[١] أفاض إلياس خوري في الحديث عن التداعي ودوره في القصيدة، لذلك انظر إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص ٣٩-٤٩.
[٢] لقد تحدث حول أهمية القصيدة عدد كبير من النقاد ، سأعرض لبعضهم عند دراستي للقصيدة في الفصل الأخير.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينتهي الناقد إلى نتيجة مهمة وصائبة ، مؤداها أن أنشودة المطر تمثل نموذجاً رائعاً في الإفادة القائمة على الاستيعاب والتمثل بعيداً عن الوقوع في دائرة الاستلاب والتبعية[1].

وتبدو محاولة عبدالجبار عباس في دراسته البعد التثاقفي بين السياب وإليوت علامة بارزة في سياق هذا البحث، كونها تشكل أطول دراسة يحظى بها الموضوع حتى الآن. ولأنها وضعت اليد على بعض نقاط الالتقاء الكبرى بين قصيدتي (أنشودة المطر)، و (والأرض اليباب)، ولم تشغل نفسها بالبحث عن الجزئيات الصغيرة التي لا تسهم في إقامة بناء شامل وكامل رؤيةً وتشكيلاً .

ومع أن هذه الدراسة قد شكلت مثل هذه النقلة في الفهم، إلا أن مصطلحاتها بقيت تدور حول الاقتباس والتأثر، وهما مصطلحان قديمان يحملان دلالة الأثر المباشر في عملية المثاقفة، إلا أن الممارسة النقدية تجاوزت الفهم المصطلحي القديم، الذي لم تتبلور بعد فيه–زمنياً– المصطلحات والمفاهيم الحديثة في النظر إلى العملية النقدية على مستوى الدرس المقارن الحديث.

ومع دراسة خلدون الشمعة، تدخل الدراسات المقارنة إلى المعالجة النقدية مسلحة بوعي جديد، ومصطلح جديد ينتفي به الفهم السيء المرتبط بمصطلحيّ التأثر والتأثير؛ كونهما يحملان دلالة التبعية لا الندية، أما المثاقفة (وهي المصطلح الجديد) فتضع الجهتين الداخلتين في عملية المثاقفة على مستوى واحد من الإيجابية والسلبية. وقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة في دراستيّ خلدون الشمعة ونايف العجلوني فيما يخص التعامل مع السياب.

ويرى الشمعة أن (إليوت) يمثل جزءاً مركزياً من عملية مثاقفة واعية وشاملة، وقصدية، ويمكن وصف المثاقفة–في رأيه– بأنها «استحواذ فرد أو

[1] للوقوف على هذه النقاط أنظر ، عبدالجبار عباس، السياب، ص ٢٠٧-٢١٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتصال الثقافي المباشر والتفاعل الذي يعقبه. وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات والاستراتيجيات النصية والتعديلات التي تطرأ عليها، عندما توضع في سياق تجربة حضارية مغايرة، وبعبارة أخرى، فإن تأثير إليوت على الشعر العربي الحديث، كما أصبح مسلماً به لدى الباحثين والنقاد المعاصرين، يكاد يكون جوهرياً وحاسماً إلى الحد الذي يمكن معه رصد ملامحه وخصائصه التكوينية من حيث هو مثاقفة قصدية واعية لذاتها self-conscious»[١] ويربط الناقد هذه المثاقفة بفترة شهدت فيها الحضارة العربية سؤال الحرية، على كافة الصعد، سياسية واقتصادية واجتماعية سبق الحديث عنها، ويربط أيضاً تأثير إليوت على الشعراء العرب بالبعد الأسطوري الذي جذب اهتمام الشعراء إليه، في ظل ظهور ترجمة الجزء الخاص بأدونيس من كتاب الغصن الذهبي، ومن ثم ظهرت الحركة التموزية أثراً مباشراً لاستخدام الأساطير التموزية في الشعر الجديد[٢].

ويقترح الناقد إعمال الدرس النقدي القائم على فهم متطور لعلاقات التناص في التعامل مع النصوص الشعرية في سبيل سبر أغوار المثاقفة الأليوتية، بحيث يتم تجاوز التأثر المباشر أو غير المباشر إلى دراسة الأفق التعبيري الموازي الذي يطلق عليه الشمعة الترجمة الحضارية Cultural restatement ، من خلال هذا الفهم قام الناقد برصد ملامح هذه المثاقفة الأليوتية وخصائصها في عناصر أدائية ونقدية وهي: المنهج الأسطوري ، والمعادل الموضوعي والإشارة القناعية والتراث والموهبة وما يسميه بتحلل الحساسية، الذي يقصد به ذلك التأثير الذي تركه إليوت في نظرة الشعراء الرواد حول كيفية التغيير، والتحديث في القصيدة العربية[٣]، بقي أن أشير إلى أن دراسة الشمعة على جديتها ، وتفوقها في المجال التنظيري إلا أنها بقيت في إطار الدرس العام والمتعجل ولم تتناول السياب وحده. بل أشارت إليه ضمن شعراء الحركة الجديدة.

---

[١] خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، فصول ، مج١٥، ع٣، ١٩٩٦، ص ٦٢.
[٢] المصدر نفسه، ص ٦٤.
[٣] المصدر نفسه، ص ٦٤-٦٧، ٦٨-٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كانت الدراسات السابقة قد درست الموضوع من منظور واسع، ولم تركز على بيان أثر المثاقفة على نص معين عند الشاعرين، فقد تنبه إلى هذه الخطوة عدد من الدارسين الآخرين، وهم محمد شاهين، ونايف العجلوني، ومحمد عبدالحي. ففي خطوة متقدمة يقترب محمد شاهين من النص، فيعاينه معاينة تهدف إلى فحصه لمعرفة مدى تأثير قصيدة (الأرض الخراب) على (أنشودة المطر) بالتحديد، بعيداً عن الأحكام النقدية التي تنظر إلى النص في سياقه الخارجي ولا تعير اهتماماً للنص من الداخل، ولطالما حوكم شعر السياب في سياقه الخارجي بعيداً عن الدقة والصحة.

ولا ينظر محمد شاهين إلى السياق الخارجي ليصل منه إلى نتيجة مطلقة يركن إليها ويصدر حكمه من خلالها ، وإنما يفيد منه في إلقاء نور كاشف على مساحة معينة ليزيدها وضوحاً، ويسهل التعامل معها، وفي هذا الصدد يرجع الباحث إلى الظروف التي أحاطت بإليوت حينما كتب ذلك الجزء الهام من (الأرض الخراب) وهوما يسميه بواسطة العقد في (ماذا يقول الرعد)، فقد كتبه وهو يتماثل للشفاء من مرض عصابي في لوزان، ويعد هذا الجزء مرتكز اللحظات الإبداعية ، وأجمل ما في القصيدة.[١] ثم يصل الناقد بين هذه الظروف التي كتب فيها إليوت هذا الجزء، والظروف التي كتب فيها السياب أنشودته، وهي لا تختلف كثيراً عما مر به من مصاعب ومعيقات، لذلك وجد هذا الجزء هوى في نفسه حفزه لإخراج أنشودته ورؤياه الخاصة به، بعيداً عن مكونات هذه القصيدة (الأرض اليباب) ورؤياها، وكذلك بعيداً عن أساطيرها، التي لم يحتج إليها السياب ليتعرف إلى رؤيا القصيدة الإليوتية[٢]

لقد وجد السياب في هذه القصيدة شيئاً غاب عن عيون كثير من الشعراء الذين تعاملوا معها « وجد فيها ما خبره شخصياً من رغبة في التعبير عن شتات

---

[١] إليوت وأثره على عبدالصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ٢٢.
[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الواقع في أقسى لحظات الألم حيث تتطهر النفس وتتكشف الرؤية وتولد على يد الفنان الأصيل. وفي "الأرض اليباب" صور متعددة للحظات الإبداع المعبرة التي هي في الأصل لحظات شدة وألم تحولت فجأة إلى إبداع شعري. هذه اللحظات تشكل معنى خاصاً في حياة الإنسانية لأنها تلغي الزمن الذي يفصل بين الحب وفقدانه ، بين الحياة والموت ، بين الفشل والنجاح ، بين الرغبة وتحقيقها، بين الخصب والعقم، بين انحباس المطر ونزوله، إلى آخر ذلك من المتوازيات المتناقضة التي يزول تناقضها عندما يسيطر الشاعر على الخط الفاصل بينهما وهو الزمن فيأسر قوة التناقض ويجعلها خاضعة لرؤيته في حالة شعورية واحدة، وبهذا تتوحد الرؤية وتبدأ في إشعاعها الشمولي، وبمهارة الشاعر استطاع السياب أن يقتنص تلك اللحظات ويطوع الإيقاع فيها إلى حاجته واستعداده»[١].

فالإيقاع الداخلي يمثل القاسم المشترك الأول بين القصيدتين، وهو إيقاع يحرر اللغة من مألوفية دلالات المفردات، ويجعلها تنطلق في أفق رحب لا يحدها شيء، بحيث يتم الانتقال والتحول من حالة إلى أخرى بكل يسر وسهولة، دونما إلغاء لحالة على حساب الأخرى، وفي الوقت نفسه يحطم هذا الإيقاع تلك الحواجز الوهمية بين الحاضر والمستقبل[٢]. ولحظة الشدة تمثل القاسم المشترك الثاني، فقصيدة إليوت مليئة بالفزع من أولها إلى آخرها، وكذلك أنشودة المطر إذ تتمثل الشدة فيها في حالتين تتجاذبان القصيدة من أولها إلى آخرها وهما: انحباس المطر، وانتظار نزوله، والجدب الذي يصيب الأرض بسبب العقم من جهة، والأمل بمستقبل مشرق حال نزوله من جهة أخرى، ومن هنا وجد إليوت المطر بأسطوريته أو صورته الرمزية صورة مناسبة لأزمته الشخصية أو الإنسانية، وبالمقابل فقد وجد السياب المطر أكثر مناسبة له في ظل منطقة تنتظر المطر، وإذا تأخر نزوله تعرضت لمزيد من الأوضاع المتردية، ومن هنا يعتقد شاهين أن اختيار أسطورة المطر كان بسبب الواقع الملح وليس بسبب إليوت، وهذا لا يعني

---

[١] المصدر السابق، والصفحة نفسها.
[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣-٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأية حال اشتراك بين المضامين في القصيدتين، وإن كان ثمة اشتراك غير قصدي، فلا يعني ذلك بأي حال تأثيراً من إليوت[١].

ويثير شاهين هنا عدة نقاط، الأولى أن ارتباط أسطورة المطر عند السياب ليس بسبب تأثير (الأرض اليباب) مباشرة، وإنما بسبب بيئي يفرض عليه مثل هذه الصورة، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه محمد عبدالحي، و T.Deyong ، ونايف العجلوني، ولكني لا أريد أن أثير هذه النقطة هنا، لأنني سأعرض لها في وقت لاحق، ولكنه يختلف فيه مع من قالوا بتأثير الأسطورة التموزية على هذه القصيدة مثل العظمة ولؤلؤة و عبدالجبار عبّاس و Loya ، وقد عرض لهم البحث سابقاً ، ويمكن أن أضيف إليهم سلمى الجيوسي[٢]، وكمال خيربك[٣]

وأما النقطة الثانية فهي اقتصار تأثير (الأرض اليباب)، على أنشودة المطر بأنموذج الشكل أو التركيب دون المضمون، وهو بهذا يخالف نقاداً يقولون بغير هذا، مثل عيسى الناعوري الذي يقول بتأثير الشكل والمضمون على الأنشودة[٤]، أو بتأثير المضمون والتصورات الحضارية والفكرية والإنسانية العامة وعلي الشرع الذي يقول بتأثير المضمون والتصورات الحضارية والفكرية والإنسانية العامة[٥]

لقد أفاد السياب من إليوت إفادة عظيمة في مجال التركيب اللغوي في رأي شاهين ، لأنه استطاع أن يخلق ايقاعاً موسيقياً عذباً من خلال ترديد بعض المفردات وليس تكرارها، بحيث تذوب المعاني المعجمية والقواعد النحوية، لقد حقق السياب ما يسميه أندريه بروتون ثورة الكلمة، إذ استطاع عبر عدد محدد من المفردات أن يخرج لنا تحفة موسيقية، بفضل النظام الفسيفسائي الذي اتبعه في

---

[١] المصدر السابق، ص، ٢٤-٢٥.
[٢] سلمى الجيوسي ، الاتجاهات والحركات، ص ٧٩٩
[٣] كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٧.
[٤] عيسى الناعوري، أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ١٦٢.
[٥] علي الشرع، قراءة في "أنشودة المطر" للسياب، مجلة أبحاث اليرموك، مج٣، ع٢، ١٩٨٥، A85

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة[١]. ويحسن شاهين صنعاً حينما يشير إلى أن إحسان عباس قد فطن إلى هذه النقطة[٢] وهي ثورة الكلمة وسحرها حينما قال إحسان «وتعتمد الإشارة فيهما- يقصد أنشودة المطر وغريب على الخليج- على السحر البدائي الكامن في اللفظة، فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الساحر القديم، أو هي "افتح يا سمسم" كلمة السر التي تفتح على وقعها مغيبات النفس. وهذه اللفظة هي "عراق" في القصيدة الأولى وصنوها "نقود" وفي الثانية "مطر" وليس لها صنو منفصل، وإنما تحمل صنوها "عراق" في ذاتها حمل الأم للجنين»[٣].

يصل شاهين في النهاية إلى نتيجة مهمة جداً ، توج بها عمله، أشار فيها إلى نوعية التأثير الذي تأثر به السياب فهو «نوع من تأثر كبار الشعراء بعضهم ببعض، أو تأثر المحدثين بكبارهم القدامى، حيث يأتي هذا التأثر من خلال تشرب التراث قديماً كان أم حديثاً. وهو تأثر أشبه بتأثر إليوت نفسه بباوند، أو باوند بدوره بدانتي وشعراء التروبادرو»[٤].

أستطيع القول إن شاهين استطاع أن يحقق لنفسه شخصية متميزة ، من خلال تحمله عناء قراءة نصين كبيرين ومعقدين قراءة متأنية ، تأخذ في اعتبارها خصوصية الشاعرين، وسياق قصيدتيهما، ولا تركن إلى أقوال مرتبطة بفضاء دلالي عام لشعر الشاعرين، وشكل انتباهه إلى قضيتي الإيقاع الداخلي ودور التركيب اللغوي فيه نقطة فاصلة أيضاً وعلامة بارزة في طريق الدراسات المقارنة لأنه انفرد بهذه النقطة دون غيره من النقاد، وإن أشار عبدالجبار عباس إلى قضية اللغة الدرامية، إلا أنه لم يستطع أن يستثمرها كما استثمرها شاهين، وظلت النقطة معزولة -وغير مستثمرة- عنده.

---

[١] محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، ص ٢٦.
[٢] المصدر نفسه، ص ٤٧.
[٣] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٥١-١٥٢.
[٤] محمد شاهين، إليوت وأثره على عبدالصبور والسياب، ص ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعد النقطة الأخيرة التي عرض لها شاهين حول تأثر إليوت بباوند، وباوند بدانتي مدخلاً مناسباً دخل منه نايف العجلوني إلى دراسة موضوع المثاقفة بين السياب وإليوت عبر فهم مشترك بينهما لموضوع التراث والمعاصرة ، ضمن إطار علاقة دينامية تفاعلية متبادلة[١].

لقد كان هذا الفهم المشترك نابعاً من نظرية إليوت حول التراث والموهبة الفردية، التي عالجها إليوت في مقالة له تحمل الاسم نفسه أي (التراث والموهبة الفردية Traditional and the Individual Talent) والتي نبهت السياب مع بقية أعمال إليوت، إلى ضرورة استغلال الطاقات الكامنة والمختزنة في التراث وصهرها في قالب الموهبة الفردية، بحيث تغدو أكثر معاصرة، واتصالاً بالتجربة المعاصرة للشاعر، وقد جاء هذا التنبيه في ظل سياق عام كانت الحركة الشعرية العربية الجديدة تمر فيه بمنعطف خطير عمل على إحداث تغيير في الحساسية الأدبية عموماً، إبان نهاية الأربعينات من هذا القرن، فقد طرأ تحول جديد على الشعر العربي، يشبه ذلك التحول الذي قاده إليوت في وجه الرومانسيين، عبر تشديده على النص واللغة باعتبارهما لحمة الشعر وسداه، وقد ربط الناقد بين هذا التحول والمثاقفة مع إليوت كغيره من النقاد مثل عبد الجبار عباس الذي سبقت الإشارة إليه[٢].

يشير الناقد إلى أن فهم السياب لمفهوم إليوت حول التراث شكل منعطفاً أساسياً في حركته الشعرية، فقد فهم ما يقصده إليوت بالتراث وما ينطوي عليه من إمكانيات ، بحيث يغترف الإنسان من عصره ما يناسبه ليضيف إلى التراث، ضمن دينامية حيوية بين الجهتين، ومن هنا فقد أفاد السياب من إمكانيات الوزن العربي بوصفه جزءاً من التراث ولكنه أضاف إليه ما يخدم تعبيره عن وعيه الخاص والمختلف عن غيره من الشعراء. «ولا يختلف موقف السياب هذا في

---

[١] نايف العجلوني، التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السياب وإليوت، الباحث، ع٦١، ١٩٩٤، ص ٣٣.
[٢] المصدر نفسه، ص ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جوهره حول قضية التراث والمعاصرة عن موقف إليوت. فالحس التاريخي بالموقع الخاص للشاعر في الزمان والمكان المحددين ليس غائباً عن ذهن السياب إن تجربته الشعرية الخاصة، بما انطوت عليه من تغيير أساسي في بنية الشعر العربي، كانت في الواقع استجابة ضرورية لدواعٍ املتها شروط عصره الخاصة»[١].

في ظل الفهم السابق قرأ السياب إليوت قراءة تمثل وتأثر واختلاف في الوقت نفسه –في رأي الناقد– بمعنى أنها قراءة قائمة على التفاعل المثمر بعيداً عن التقليد والوقوع في إطار الاستلاب الإليوتي، إنها قراءة خاطئة بمفهوم بلوم، قراءة قائمة على أساس معاناة التأثر التي تخلق إبداعا جديداً لعب دوراً كبيراً ومهماً في تطوير الحركة الشعرية العربية، وقد مثلت أنشودة المطر علامة بارزة على هذا الصعيد[٢].

وقد طوّر نايف العجلوني دراسته هذه عندما حاول الوقوف على عناصر معينة تجمع بين القصيدتين في ظل فهم سابق لطبيعة العلاقة بين الشاعرين وقد حدد الناقد ثلاثة وجوه لتأثير إليوت في السياب. أما الوجه الأول فهو البناء المركب، وهو «نمط من الشعر يقوم على تعدد الأفكار والطبقات و العناصر المكونة تعدداً يفضي في عمل شعري ما، إلى بنية حركية complex structure قوامها مصطلح شعري جديد، وشكل إيقاعي جديد، واستعمال خاص للصورة والرمز الأسطوري و الإلماع، وكذلك للعناصر القصصية المسرحية، إن مثل هذه البنية المركبة التي تعكس تجربة ذهنية معقدة، تقتضي في الغالب طولاً نسبياً في بناء القصيدة وإن لم يكن ذلك شرطا جوهرياً ثابتاً»[٣] وهو بناء متحقق في "الأرض اليباب" وقد سعى السياب لبناء قصيدته على شاكلتها من حيث تعدد المقاطع، والأفكار والعناصر، فأكسب استعماله للصورة والرمز الأسطوري استعمالاً خاصاً

---

[١] المصدر السابق، ص ٤٠.
[٢] المصدر السابق، ص ٤٥.
[٣] نايف العجلوني، الأرض اليباب وأنشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة ، فصول مج١٥، ع٣ ، ١٩٩٦، ص ١٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

آل بالقصيدة إلى طول ليس بقصير مقارنة مع قصائده الأخرى، ولا بدّ من الإشارة إلى أن عبد الجبار عباس قد أشار إلى مثل هذا البناء. حينما قرن أنشودة المطر بالأرض اليباب من حيث طول التجربة وسعتها، وإن لم يصل في توصيف البناء إلى الدرجة التي وصل إليها نايف العجلوني والتي عبرت عن فهم متميز لموضوع البناء المركب في القصيدة العربية بشكل عام والقصيدة السيابية بشكل خاص وليس بغريب على نايف العجلوني مثل هذا الفهم، فقد درس البناء المركب للقصيدة العربية في دراسة مطولة له[١]، استطاع فيها أن يقف على تسميات متعددة حاول عبرها نقاد مختلفون أن يقفوا على طبيعة هذا البناء ويصفوه ولكنهم قصروا عن ذلك[٢].

أما الوجه الثاني من التشابه فيتمثل في اشتراك الشاعرين في التعامل مع المنهج الأسطوري، من حيث الدوافع والوظيفة من جهة، ومن حيث المصادر الميثولوجية من جهة أخرى[٣]، وهو موضوع أشار إليه نقاد سابقون، ونفاه محمد شاهين سابقاً و T.Deyoung[٤] وسامي سويدان في قراءتة لأنشودة المطر[٥]، لكن اختلاف هؤلاء النقاد لا يعني أن أحداً منهم على خطأ؛ لأن النص الشعري ليس تجربة علمية ذات شروط معينة وأشكال واضحة، يمكن تحديدها واستخراج نتائج دقيقة على ضوئها، فالنص الشعري شبكة من العلاقات المعقدة يتدخل فيها الشخصي والاجتماعي والسياسي وغيرها.

وأما الوجه الثالث فهو الآداء اللغوي القائم على أساس استغلال المفردات وطريقة ترديدها، والإفادة من الإيقاع الخاص المتحقق منها[٦]. وقد أفاض محمد شاهين في الحديث عن هذا الموضوع من قبل.

---

(1) Nayef Khaled Elhasan "The complex poem in new Arabic Poetry, 1950-1985, (Ph.D. dissertation, university of Pennsylvania, 1985).

[٢] نايف العجلوني ، الأرض اليباب وأنشودة المطر ، ص ١٣١-١٣٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٣٣-١٣٤.

(4) T.deyoung, "Anew Reading of Badr Shakir Al-Sayyab, Hymn of the rain "Journal of Arabic literature 24, 1 (March 1993), pp 49.50

[٥] سامي سويدان، بدر شاكر السياب، ص ٧٩-١٤٠.

[٦] نايف العجلوني، الأرض اليباب وأنشودة المطر، ص ١٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذا كان الباحثون السابقون أشاروا إلى مثاقفة قصدية واعية بين السياب وإليوت في الإطار الشعري العام، وفي القصيدتين المعروفتين بشكل خاص، فإن ناقداً آخر هو محمد عبد الحي آثر أن يسلك طريقاً معاكساً لجميع من سبقوه ولحقوا به عبر نفيه لأي علاقة بين أنشودة المطر والأرض اليباب، حيث قال بمؤثرين مختلفين: أحدهما تراثي قديم وهو التراث الاستسقائي العربي في الشعر القديم، والآخر أجنبي يتمثل في قصيدة "أنشودة للريح الغربية" لشيللي[١].

تقوم دعوى محمد عبدالحي على ثلاث فرضيات، أما الفرضية الأولى فهي أن مرجعية أنشودة المطر تكمن في التراث الاستسقائي العربي، إذ إنها استطاعت إعادة الروح لهذا التراث، وبعثه من رقاده ليعبر عن هموم الشاعر المعاصر وقضاياه السياسية و الاجتماعية والنفسية، إنه من الأولى رد هذه القصيدة إلى التراث العربي الأقرب إلى نفسية العربي وعقليته، لا أن نبحث عن مؤثر خارجي في التراث الغربي[٢]. وفي سبيل التدليل على هذا التراث، يقدم الناقد نماذج من شعر امرئ القيس ولبيد بن ربيعة[٣].

ويخلص الناقد إلى نتيجة أبعد من تلك السابقة حينما يعيد سبب نجاح القصيدة إلى هذا التراث؛ لأن الرمزية فيها «يألفها القارئ، فهي "رمزية جماعية" ترجع إلى ينابيع الرموز الثقافية الأولى في تعبيرها عن الصراع بين الموت والعدم وتجدد الطبيعة والحياة فالعلاقة في رمزية المطر عند السياب بين تراثية الرمز وجماعيته من ناحية، وبين حيوية الموهبة الفردية وقدرتها على الابتكار والتمثيل واستنسال الصور من معاناة التراث والعصر معاً، من ناحية أخرى، علاقة يغذي فيها كل طرف من الطرفين الآخر، ويقوم به، ويعتمد عليه»[٤].

---

[١] محمد عبدالحي، أنشودة المطر بين إليوت وشيللي والتراث العربي، مجلة المعرفة، ع٢١٢، ١٩٧٩، ص ٧١-١٠٧.
[٢] المصدر نفسه، ص ٧٦-٧٧.
[٣] المصدر نفسه، ص ٧٣-٧٤.
[٤] محمد عبدالحي، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي سبيل تدعيم هذا الرأي يرجع الناقد إلى رسائل كان قد بعثها الشاعر إلى سهيل إدريس ويوسف الخال يؤكد فيها على مقالة إليوت حول التراث والموهبة الفردية، وعلى ضرورة أن يُبْقي الشاعر على صلة ما بينه وبين تراثه[١]. وهذا الرأي القائم على ارجاع القصيدة للتراث الاستسقائي العربي يتفق تماماً مع ما ذهب إليه T.Deyoung حول ارتباط صورة الماء/المطر بالتراث العربي الإسلامي والتصورات التي رافقته فيما يخص استنزال المطر وطلب السقيا، وقد استوحاها أيضاً من النصوص الدينية ، ومن طفولته[٢]، وقد شكل الأخير مصدراً مهماً في تغذية صوره الخاصة بالمطر.

وقد أشار إحسان عباس إلى ارتباط صورة المطر بالطفولة قبله حين قال إن شعره يكشف «عن حقيقة هامة، هي العلاقة بين الطفولة والمطر... فقد بدا أن الذي يفتنه من منظر المطر وما يصحبه من برق ورعد إنما هو ما يتكشف عن الجو الماطر من وجود، وقد ارتبط ذلك الجو في ذهنه بحلمه الكبير أن يتزوج (أو أن يرى على الأقل) بنت القصر المنيف... ولهذا تجاوز منظر المطر دائماً إلى ما وراءه...»[٣].

أما الفرضية الثانية فتقوم على أساس نتيجة استقاها الناقد عبر مقارنة أجراها بين رؤية القصيدة الإليوتية (الأرض اليباب) وفهم السياب الشخصي لهذه الرؤية، فقد فهم السياب أن الأرض اليباب تمثل هجاءً عنيفاً للحضارة الغربية والمدينة بالذات، لأنها بؤرة التفكير الرأسمالي الغربي، لكن هذا الفهم ليس صحيحاً؛ لأنّ الهجاء الذي في القصيدة لم يكن موجهاً للحضارة الغربية، وإنما موجه إلى الحضارة المسيحية التي تفسخت قيمها تماماً، وهي تدور حول وضع أخلاقي أكثر من مجرد انتقاد برأي ستيفن سبندر الذي يعتمده الناقد[٤]. بمعنى آخر

---

[١] المصدر نفسه، ص ٧٧-٧٨.

[2] T. Deyoung, A new reading, pp 49-50

[٣] إحسان عباس، بدر شاكر السياب ، ص ٢٨٩.

[٤] انظر الرأي في الأدب العربي المعاصر : أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول سنة ١٩٦١ ، منشورات أضواء، د.م، ١٩٦٢، ص ٢٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الشيء الذي جذب اهتمام السياب هو صورة المدينة الساقطة، وهنا يصل الناقد إلى نتيجة مفادها «أن صورة المدينة الساقطة ليست عنصراً من عناصر قصيدة "أنشودة المطر" فإذا اتفقنا أن تأثير إليوت الحقيقي في السياب ينحصر أساساً في هذا المجال فإن قصيدة السياب المعنية بهذه الدراسة لا تدخل في نطاق هذا التأثير فهي تعتمد على صور الطبيعة في حركة عناصرها الأولية كالمطر والبرق والرعد والظلام والنهار»[١]، ويشير الناقد إلى قضية أخرى ترتبط بموضوع رموز الخصب والجدب بين القصيدتين، فهو يرى بأن رموز الخصب والجدب في (الأرض اليباب) استطاعت أن تنبه السياب إلى مافي تراثه من إمكانيات خصبة في هذا المجال[٢]، وهناك جانب آخر شدد عليه الناقد وهو أن «الجوانب السياسية الثورية التي شغلته في تلك الفترة ، والتي عبر عنها كعنصر من عناصر البناء الرمزي الكامل في "أنشودة المطر" لا تتماشى و فكر إليوت وما شغله في "الأرض اليباب".»[٣]

في النهاية يذهب الناقد إلى نتيجة فيها شطط كبير، لأنها تنفي أي علاقة بين القصيدتين سواء على مستوى طريقة التعبير أو طبيعة الآداء اللغوي العام أو الهيكل الشعري، وهي نتيجة لا أظنها صحيحة في ظل دراسات أخرى أثبتت عكس ذلك، وفي ظل غياب الدلائل النصية والوشائج المنطقية. فمن المقبول تماماً لديّ أن يقول الناقد بوجود صلة من نوع ما بين القصيدة والتراث الاستسقائي العربي؛ لأن صورة المطر، صورة يشترك فيها الشعراء جميعاً فهي صورة جمعية، ليست مقتصرة على شاعر دون آخر، وإن اختلف الشعراء في رمزيتها تبعاً للحالة النفسية ، والتصورات الفكرية التي يبنى عليها الرمز الشعري[٤]. ولكن ليس من المقبول على الإطلاق افتراض أن جميع من ربطوا بين المطر و رموز

---

[١] محمد عبد الحي، ص ٨٤.
[٢] المصدر نفسه، ص ٨٤-٨٥.
[٣] المصدر نفسه، ص ٨٥.
[٤] انظر حول دلالة "المطر" في الشعر العربي المعاصر، حسين خريوش، المطر ودلالته في القصيدة العربية الحديثة، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، مج٢، ع١، ١٩٩٢، ص ١٦١-١٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخصب والجدب وبين تأثير إليوت مخطئون وهم كثر، إضافة إلى تفنيد أي اشتراك بين القصيدتين فيما يخص الأداء اللغوي والرمز الأسطوري والبناء العام.

أما الفرضية الثالثة فتقوم على أساس أن المصدر الإنجليزي الذي يحتمل تأثيره في السياب هو قصيدة "أنشودة للريح الغربية" لشيللي. وفي سبيل التدليل على صحة هذ الافتراض يلجأ الناقد إلى البحث عن إشارات في سيرته تشير إلى تلك العلاقات المفترضة بين السياب وشيللي، وقد وجد الناقد إشارات تؤيد هذا التوجه عمد إلى تثبيتها والبناء عليها[١]. وجوهر هذا البناء أن ثمة مؤثرات قوية لشيللي في شعر السياب عامة، وفي تكوين شاعريته في مراحل شبابه الأولى[٢]

حصر الناقد نقاط التقاء القصيدتين في أن موضوع القصيدتين هو البعث الشامل اجتماعياً وروحياً وفكرياً، كذلك تعود طبيعة اللغة في القصيدتين إلى مرجعية واحدة هي الطبيعة بتحولاتها المختلفة وعناصرها المتنوعة[٣]. وهي لغة لا تمت بصلة لإليوت: كون لغة السياب ترتيلية، تخلو من البعد الدرامي متعدد المستويات، ينطوي على جهد تشكيلي واضح القسمات. ويشير الناقد أيضاً إلى اشتراك الشاعرين في أنماط من الصور التي تتخذ من الطبيعة عالماً خاصاً بها، وكثيرا ما تتشاكل مفردات الشاعرين في هذه الناحية، كذلك هناك شبه في طريقة استيلاد الصور، معتمدة على المزاوجة بين المتناقضات سبيلاً لبناء الصورة.[٤]

لا شك في أن لغة إليوت لغة تعمد إلى الصناعة في تشكيلها، ولكن أثر إليوت على السياب لا يكمن في طريقة التصنيع اللغوي التشكيلي ، وإنما في استغلال طاقة اللغة الإيحائية و الإيقاعية ، وهو أمر أشبعه محمد شاهين بحثاً. أما إشارة الناقد إلى طبيعة استيلاد الصورة عند السياب القائمة على أساس المزاوجة بين المتناقضات، فهي من ضرورات بناء اللغة الدرامية التي ينكرها الناقد على

---

[١] محمد عبد الحي، ص ٨٨-٩٥.
[٢] المصر نفسه، ص ٩٥.
[٣] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
[٤] المصدر نفسه ، ص ١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إليوت، وهي حقاً موجودة في نص السياب، وهنا يقع الناقد في تناقض، فهو يقول إن لغة السياب ترتيلية محضة تخلو من البعد الدرامي، ثم يعود فيقول أن الصورة تعمد إلى البناء التقابلي أو التناقضي. والقول الأخير يقودنا إلى استنتاجين: الأول أنه إذا كانت هذه هي طريقة السياب في صياغة الصورة فهذا يعني أن اللغة لغة درامية، والثاني أثار الناقد نقطة مهمة حينما يفترض أن لغة السياب ترتيلية محضة، في حين أن مستويات اللغة في القصيدة متعددة حقيقةً، وهذا ما لم يفطن له الناقد، فهناك لغة ترتيلية ، وهناك لغة درامية، وهناك لغة تفجعية.

وأود أن أشير إلى نقطة أخيرة وهي أن السياب لم يتأثر بـ (الأرض اليباب) كلها ، وإنما اقتصر تأثير إليوت عليه في الجزء الخاص بـ (ماذا يقول الرعد) فقط ، فلغته وصوره تتماثل ولغة الأنشودة وصورها، ومن هنا فقد وقع محمد عبدالحي في أحكام تعميمة فيما يخص طبيعة اللغة والصورة عند إليوت والسياب، لأن لغة الأرض اليباب وصورها تختلف عن لغة السياب وصوره في الأنشودة إذا أخذنا التأثير الكلي للقصيدة الإليوتية ، أما الواقع فينبئ عن تأثير جزءٍ واحدٍ وخاص فقط على السياب وهو جزء يتفق أداؤه اللغوي والإيقاعي مع قصيدة السياب.[1]

- المثاقفة السيتولية :

تمثل إيدت سيتول طرفاً مهماً في عملية المثاقفة السيابية مع الغرب، أو الشعر الإنجليزي بالتحديد، ويستغرب إحسان عباس مثل هذا التأثر بهذه الشاعرة، كونها ذات عناية كبيرة بالإيقاعات الصوتية ، كما أن صورها ذات مرجعية دينية، خاصة القصص المسيحي، وتمتاز بالغرابة أيضاً ، وقد ردّ إحسان عباس مثل هذه المثاقفة إلى حاجة في نفس السياب، تكمن في رغبته الخاصة بالتفرد عن غيره من الشعراء الذين لم ينتبهوا إليها ولم يتأثروا بها، إضافة إلى أن صور الفزع والهلع

[1] انظر رأي محمد شاهين في دراسته السابقة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبثوثة في شعرها شكلت مصدر إعجاب له، ويمكن أن يكون شغفها بترصيع قصائدها بالدلالات الأسطورية عاملاً مهماً من عوامل تأثره بها[١].

ويرد الناقد/إحسان عباس بداية التأثر بهذه الشاعرة إلى أواخر أيام الطلب في دار المعلمين[*]، ولكنه بقي ضعيفاً إلى أن ارتبط الشاعر بمجلتيّ الآداب وشعر، وقد عمل إحسان عباس– كونه أول من أشار إلى تأثر السياب بهذه الشاعرة–على ملاحقة مثل هذه الصور التي يستمدها الشاعر من الشاعرة ، بقصد منه ووعي أي أنه يتعمد الأخذ منها، ومن هذه الصور التي يتعمد السياب أخذها من الشاعرة مع إجراء تحوير بسيط فيها قوله مصوراً الموت راكضاً في الشوارع، وهو يهتف بالنيام قائلاً "أنا المسيح، أنا السلام" وهو مأخوذ من قول الشاعرة مصورة الصيحة تنبعث من عمق الأرض، تنادي وهي تزأر:

«ليكن هناك حصاد
ولا يكون بعد اليوم فقير
لأن المسيح قد بذر في كل ثلم[٢]»

وقد تابع إحسان عباس مثل هذه المحاكاة المتعمدة في أكثر من نص مثل "رؤيا فوكاي" و"أنشودة المطر" و "مدينة السندباد"، ولكن ما يهمنا هو متابعته الدقيقة للقصائد التالية "مرثية جيكور" و "مرثية الآلهة" و "من رؤيا فوكاي" كونها تمثل تجربة تنطوي على صلة قوية ومباشرة بإديث سيتول ولأنها تعد شاهداً على الاتباع الدقيق وعلى الاستقلال في نطاق ذلك الاتباع، فـ«قد عمد الشاعر إلى قصيدة "ترنيمة سرير" LULLABY (ص ٢٧٤) وإلى "ثلاث قصائد في القنبلة الذرية" (٣٦٨–٣٧٨) فاستمد منها كثيرا من تصوراته ومن الجو العام الصالح لمثل موضوعه، بل جاراها في بعض الرموز والعبارات مقتبسة أو محوّرة»[٣]،

---

[١] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٨٨
[*] يرد إحسان عباس في المصدر نفسه أول تأثير أو اقتباس من سيتول إلى قصيدة (فجر السلام) و (الأسلحة والأطفال)، ص ١٣٩.
[٢] انظر النصين والتعليق عليهما في إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٨٨
[٣] المصدر نفسه، ص ١٨٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي سبيل تبيان ذلك كله فقد قام إحسان عباس بتقديم عرض لهذه القصائد، مبيناً نقاط الالتقاء بينها، والتي تكاد تكون ترجمة لما وجده الشاعر عند الشاعرة، فهو يعلق مثلاً على القطعة الأولى (وهي بحسب ترتيبه"مرثية الآلهة") بأن تأليه الإنسان فيها للقوة/المال تحت أسماء مختلفة مثل (كرب) و (حديد) و (فحم) رموز أخذها من أديث سيتول، وكذلك الأمر بالنسبة للقطعة الثانية (من رؤيا فوكاي) فقسمها الأول مترجم عن قصيدة "ترنيمة سرير" ولا يختلف الأمر عما سبق بالنسبة للقسم الثالث (مرثية جيكور) فهو مترجم عن قصيدة للشاعرة بعنوان "شبح قابيل" وحتى تكون الأحكام مقرونة بالنصوص، فقد عمد إحسان عباس إلى إيراد بعض الصور التي ترددت عند الشاعر ولها أصل عند الشاعرة.[١]

ولا يظن القارئ أن إحساناً يهمه من هذا عرض صور التوافق بين الشاعرين، دون التنبيه إلى علامات الاختلاف بينهما، ولو كان الأمر كذلك، أي لو كان مجرد ملاحقة للصور لصارت العملية آلية ولخرجت عن مفهوم النقد الذي يحسنه إحسان عباس، وهو ما لايرضاه على نفسه ، لذلك يردف هذه الملاحظات بملاحظة ذكية تبين انفصال السياب عن التأثر بسيتول وإليوت معاً، فالسياب يفقد الأمل بعد انهيار القيم الإنسانية والحضارية، أما هذان الشاعران فلا يركنان إلى انهيار القيم ، وإنما يلوذان بحمى الدين وهو المنقذ والمخلص الذي يعيد للإنسانية قيمها ومبادئها الرحيمة والعادلة[٢]، كذلك فقد عمد إلى بيان تأثير الإقحام للأفكار الغريبة عن النص في النص مما يؤدي إلى إصابة القصيدة بعدم التمايز والتدرج في دوراتها ، وبعدم وجود مسوغ فني للانتقال من لحن إلى آخر، وهذا يسبب قلقاً للقصيدة، ينعكس على متذوقها صعوبة في الفهم السليم للأفكار، وقد قدم الناقد نموذجاً لهذا الافتعال والقلق ممثلاً بقصيدة (بورسعيد)[٣].

---

[١] المصدر السابق، ص ١٩٠-١٩١.
[٢] المصدر نفسه ، ص ١٩٢
[٣] المصدر نفسه، ص ١٩٤-١٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يخرج الناقد بعد هذه المقارنات بنتيجة تفيد بأن «الشاعر كان "يؤلف" بقوة الاحتذاء وأنه لم يكن "يبدع"»[١]، بمعنى آخر لم تصل المثاقفة بينه وبين الشاعرة درجة التمثل القائمة على أساس الاستلهام لا الاستلاب مما أدى إلى الوقوع في دائرة المثاقفة السلبية.

ويتفق نذير العظمة مع إحسان عباس حول الفترة التي شكلت صلة قوية بين السياب وسيتول، وهي فترة الخمسينات، غير أنهما يختلفان في طبيعة المثاقفة، فإذا كان إحسان عباس يعتقد أنها مثاقفة سلبية وترجمة، ومحاكاة مقصودة، فإن العظمة يرى أن السياب قد «تمكن تمكناً فنياً أيضاً من تقنيات سيتول ألا وهي القصة الرمزية (Allegory) والتقمص والاستبطان الأسطوريان لذا كان فنه الشعري من حيث التكنيك أقرب على سيتول منه إلى إليوت»[٢]، وفي مكان آخر يؤكد الناقد أن تأثيرها على السياب يكمن في البنية الصوتية والإيقاعية ، ويظهر مثل هذا التأثر في البنية الصوتية والإيقاعية في قصيدة (أنشودة المطر) و (ما يزال يسقط المطر) لسيتول على وجه الخصوص[٣].

ويعمد الناقد إلى طريقتين لتأكيد التأثر بين الشاعرين، الأولى تقليدية طالما اعتمد عليها الباحثون المقارنون وهي الاستشهاد بالوقائع التاريخية، والأقوال التي يفضي بها المبدعون–الشهادات الإبداعية– إلى غيرهم حول مصادر شاعريتهم، ومعميات قصائدهم. وفي هذا الصدد وجد الناقد قولاً للسياب يؤكد فيه تأثير سيتول عليه[٤]. وأما الطريقة الثانية فتتمثل في إيراد شواهد شعرية يبرز فيها شكل من أشكال التأثر بالشاعرة ، وخاصة تلك النصوص التي تزخر بالإشارة إلى الرموز المسيحية في بعض القصائد ومن هذه الرموز شخنوب الذي يقابل العازر عند سيتول، وعبداللطيف المخبر الذي يقترن بيهوذا، وترد هذه الرموز عبر ما يسميه

---

[١] المصدر السابق، ص ١٩٣.
[٢] نذير العظمة ، السياب بين مؤثرات إليوت وأديث سيتول، الفكر العربي المعاصر ، ع١٠، ١٩٨١، ص ٨٠.
[٣] نذير العظمة، أديث سيتول ومؤثراتها في شعر السياب، المعرفة، ع١٧٧، ١٩٧٩، ص ٤٧.
[٤] محمود العبطة، بدر شاكر السياب، والحركة الشعرية الجديدة في العراق، دون ص ، نقلا عن العظمة ص ٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الناقد الاستدارة الرمزية الموسعة allegory[١] وهي «حكاية أدبية موسعة تستخدم شخوصاً أو أوضاعاً حديثة تخترعها كي ترمز بها لأفكار مجردة وهي أيضا طبيعة بنائية إذ إن الفرق بينهما وبين الحكاية العادية أن مستوى الأخيرة يظل في إطار التسلية بينما يرقى مستواها هي إلى أن يصبح بناءً وجودياً للأفكار والحوادث»[٢].

لا بد من القول إن هذه الدراسة أصيبت بوهن شديد سبب لها الفساد وأوقعها في شباك السطحية، كونها راحت تزج بالنصوص في الدراسة سرداً على حساب الدراسة النقدية التي تتناول النصوص بالفحص النقدي الذي ينطوي على ممارسة فعلية لدراسة الجوانب الفنية التي تعلن عن طبيعة التأثر لا بعرض النصوص نماذج صماء فتتساوى بذلك النصوص في القيمة لمجرد أنها تحمل آثاراً من الشاعرة، وقد وقع الناقد في مثل هذا العيب حينما عدّ تقمص حفصة لعشتار في إحدى القصائد مثالاً على التأثر مع أن هذا النص يفشل في إضفاء الطابع الأسطوري العشتاري على حفصة، فتظل حفصة هي هي في الواقع، وتظل عشتار هي هي في الأسطورة[٣].

وعودة إلى كلام سابق حول مثاقفة مجزية بين السياب وسيتول في قصيدتيهما (أنشودة المطر) و (ما يزال يسقط المطر)، يركز الناقد على هاتين القصيدتين فيقول «إن نظرة فاحصة على كلتا القصيدتين تكشف عن مشابهات صارخة في المضمون والشكل، في الرؤيا والرمز ، في التركيب والصور والإيقاع حتى ليخيل إلينا أن كلتا القصيدتين قد ولدتا من خيال أو رحم واحد. إنهما توأمان ولكنهما تمتلكان شخصيتين متمايزتين . طبعاً إن التأثر قائم، لكن السياب يمتشق رؤياه الشعرية من مشكلات بيئته وعصره، والمؤثرات الشعرية تأتي لتخدم

---

[١] انظر نذير العظمة، السياب بين مؤثرات إليوت وأديث سيتول ، ص ٨٢-٨٣.

[2] Beckson,k. and ganz A., literary terms, N.Y., strous and giroux, 1977, pp.8-9. نقلا عن مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، عبد القادر الرباعي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت، مج٢، ع٦ ، ربيع ١٩٨٢، ص ٩٨.

[٣] حول هذا الموضوع، انظر علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢١٥-٢١٧ والقصيدة (رؤيا في عام ١٩٦٥) الديوان، مج١ ، ص ٤٢٩-٤٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه المعاناة وهذه الرؤيا في بيئة وإطار معينين[١]». ويشير إلى قصيدة أخرى تأثرت بهذه القصيدة –أي بقصيدة (ما يزال يسقط المطر)– وهي قصيدة (المسيح بعد الصلب) التي لا تختلف صورها ورموزها عن القصيدة المذكورة سابقاً وعن قصيدة (أغنية شارع)، إلا أن هناك فارقاً كبيراً بين الشاعرين فإذا كانت الشاعرة متشائمة حزينة في نظرتها إلى الحياة ، فإن السياب أكثر إيماناً بالحياة وأقل تشاؤما وحزناً[٢].

وإذا كان الناقد وقف بداية عند عدة رموز في شعر السياب، ثم عند قصيدتين معينتين فإنه رجع ليدرس في بحث آخر رمز المسيح في عدة نصوص[٣]، وكأنه شعر أن عمله السابق كان غير مرضٍ لذلك لجأ إلى مثل هذه الدراسة التي تهدف إلى تعميق الدرس المقارن، وتناوله رأسياً وليس أفقياً كما كان الأمر من قبل. وفي سبيل تحقيق ذلك درس مثل هذا التأثير في (العودة لجيكور) و (المسيح بعد الصلب)، ثم أتبعهما بمقارنة المسيح بين (السياب وسيتول).

يقف الناقد بدءاً عند قصيدة (العودة لجيكور)[٤]، ويرى أن الشاعر يتخذ من نزعة القص والسرد طريقة لبنائها، إذ يقوم الشاعر فيها بسرد رؤيا انتقاله من المدينة/بغداد، مدينة البغاء والخوف وانهيار القيم إلى قريته جيكور حيث الصفاء، والروح لا المادة، ويرى أنه يعبر في هذه القصيدة عن اغترابه واستلاب روحه بسبب المدينة، لكن القصيدة تظل ترزح تحت سيطرة الذاكرة والحافظة السيابية، فتشعر أن السياب شيء، والمسيح شيء آخر، لا انفعال حقيقي فيها، ولا معاناة ولا رؤيا ، مع أن السياب يصبح أكثر تألقاً من الناحية الفنية حينما يقصِّر المسافة بين الرمز والمرموز، بين السياب والمسيح، فيختار بديلاً إسلامياً للصلب/الفداء، وهو دخول النبي صلى الله عليه وسلم الغار، ويتجلى ذلك في قوله:

---

[١] نذير العظمة، أديث سيتول ومؤثراتها على السياب ص ٤٩.
[٢] المصدر نفسه، ص ٥٠
[٣] نذير العظمة، بدر شاكر السياب والمسيح، الفكر العربي، ع٢٦ ، ١٩٨٢، ص ١٧١-١٩٢.
[٤] الديوان، مج١، ص ٤٢٠-٤٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«هذا حرائي حاكت العنكبوت
خيطاً إلى بابه
يهدي إلي الناس إني أموت
والنور في غابه
يلقي دنانير الزمان البخيل
من شرفة في سعفات النخيل.»

والشيء نفسه يعيده الشاعر، أي التقمص، في القسم الرابع من القصيدة، بعد أن استنفذ القصيدة في السرد والقص، إلا أننا على الرغم من هذا نظل نشعر بالانفصال بين الرمز والمرموز، مما أدى إلى فشل القصيدة، ولو أنه استغل موضوعاً واحداً من حكايتيّ الصلب والدخول إلى الغار والعروج، وتوسع فيه أفقياً لمنح القصيدة قدراً من التماسك والوحدة اللتين افتقدتهما القصيدة حتى النهاية، فجاءت مفككة الأوصال ، مفككة الرؤيا، وهذا رأي نقدي صائب لا غبار عليه، ينطق به النص، ويعززه التحليل[١].

أما قصيدة "المسيح بعد الصلب" فقد حقق السياب فيها ما فشل في تحقيقه في القصيدة السابقة، فاندمج الذاتي بالموضوعي، وغاب الانفصال بين الرمز والمرموز، إذ يشعر القارئ فيها بأن المصلوب هو الشاعر، والشاعر هو المصلوب/المسيح، مما يحقق للقصيدة وحدة كانت تفتقدها القصيدة السابقة، وخلصها من ثنائية التوجه أو ثلاثيته ، وسيطرة الرؤية التاريخية، والذاكراتية، فراح يلتهب ويحترق في الرؤيا بعيداً عن التاريخ ، وفي الوقت نفسه عبر عن الأبعاد السياسية والقومية من خلال التجربة الخاصة والمتحفظة بقدر من الحرية والتميز[٢].

---

[١] انظر التحليل في المصدر السابق، ص ١٧١-١٧٥.
[٢] المصدر السابق، ص ١٧٥-١٧٧. وانظر القصيدة في الديوان، مج١، ص ٤٥٧ – ٤٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بعد هذا التناول السريع للقصيدتين يبين الناقد أن مسيح السياب يختلف عن مسيح أديث سيتول، لأن السياب يريد «أن يسقط معاني الأسطورة التموزية من موت وفناء وجمود على الحضارة العربية في واقعها المعاصر، ويشعر بالحاجة إلى بعثها وقيامها من قبر التاريخ، إلا أن هذا الإسقاط لا يتم بالتجريد، بقدر ما يتم بالتجسيد، من هنا كانت طقوس الصلب المسيحية وسيلة الشاعر لهذا التجسيد، ولكن الإله لا يتقمص في الإنسان بقدر ما يرتفع الإنسان إلى مصاف الألوهية في شعره عبر الشهادة. فإيماءات الرموز المسيحية عند السياب وأغلب معاصريه تتضمن المعاني البطولية والإنسانية والخصب، الإنسان الإله، لا الإله الإنسان- عند سيتول – هو مركز القصيدة وقلبها هو الإنسانية مسجاة على صليب الاضطهاد والاغتراب والعذاب، وهكذا ينتقل الشاعر من المضمون الميتافيزيقي إلى الأبعاد الإنسانية من الله إلى الإنسان[١]».

لقد استطاع الناقد أن ينفذ إلى نقطة مهمة، وهي أنه اكتشف التوافق بين الشاعرين على الصعيد الإنساني والرؤيوي والأخلاقي، واكتشف افتراقهما على الصعيد الفلسفي والديني ، فالسياب يفهم الصلب في إطار الشهادة/التضحية الإيجابية، وليس في إطار التضحية السلبية، وقد أشار (ولفرد كانتول)، إلى هذا الفرق بينهما «التضحية في المفهوم المسيحي سلبية، فالمسيحي يضحي بنفسه لأنه لا يريد أن تمر به عجلة التأريخ الخاطئة وهو حي سامح لها بالمرور فهو يقف في طريقها حتى تدوسه وتقتله ويكون ذلك أغلى قربان يتقدم به إلى الله، أما المسلم فحين يضحي ففي حسه أن هناك نظاماً إلهياً يراد أن يطبق في واقع الأرض وفي حسه أنه وهو يضحي يدفع عجلة هذا النظام إلى الأمام من أجل تحقيق هذا النظام فهي تضحية إيجابية ذات اثر فعال في واقع الحياة...»[٢]، بمعنى آخر إنه يعطي الفهم المسيحي طابعاً إسلامياً وأسطورياً تموزياً[٣]. وبهذه الطريقة ابتعد العظمة عن إحسان عباس خطوة نحو الأمام حينما وقف عند التجربة المتميزة في قصيدة

---

[١] المصدر السابق، ص ١٧٨.
[٢] نقلا عن عبدالجبار عباس، السياب، ص ١٠٧.
[٣] نذير العظمة ، بدر شاكر السياب والمسيح ، ص ١٧٩-١٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(المسيح بعد الصلب) التي استطاع فيها أن يحول التأثر من مجرد فكرة في رأسه تعتمد الذاكرة وسيلة لتنفيذها شعراً على نحو غير فني، إلى تجربة قائمة بنفسها تحمل حرارة التجربة الأولى من جهة، وتعبر عن خصوصية متميزة للشاعر من جهة أخرى.

وتتميز دراسات العظمة بميزة مهمة أيضاً وهي حرصه على تقديم صورة وافية عن الشاعرة وشعرها وطريقتها الفنية في أكثر من دراسة له، وترجمته عدداً من نصوص الشاعرة كي يسهل على القارئ التعرف إلى طبيعة البناء الشعري والرمزي فيها بشكل خاص، إضافة إلى الإلمام بأسلوب الشاعرة.[١]

وخصَّ علي البطل السياب بدراسة منفصلة يدرس فيها أثر سيتول عليه من خلال قصيدة سيتول (شبح قايين)[٢]، واعتقد أن الخلل قد أصاب هذه الدراسة من جانبين: الأول ترجم الناقد عنوان القصيدة خطأً ، فهو يترجمها (شبح قايين)، أما الترجمة الحقيقية لها فهي (ظل قابيل) أو (شبح قابيل)، والفرق بينهما بيّنٌ وكبير، ودليلنا على خطأ الترجمة، أن إحسان عباس ترجمها (ظل قابيل) عندما أشار إلى أثر سيتول على السياب، من خلال هذه القصيدة[٣]، وكذلك الأمر بالنسبة لنذير العظمة فقد أشار في إحدى دراساته غير مرة إلى هذه القصيدة، بالاسم نفسه (ظل قابيل)[٤]. ويمكن أن أدعِّم هذا الدليل بالقول إن كلا الدارسين (إحسان ونذير العظمة) عارفان بالإنجليزي معرفة تؤهلهما لممارسة الترجمة عن دراية ومعرفة بلغة الشعر الأصلية. وهذا ما ليس متوافراً عند علي البطل الذي أظنه أخذ ملحوظات إحسان عباس وطورها، فظهرت في شكل كتاب.

---

[١] كان ذلك في دراسته حول أديث سيتول وتأثيرها في شعر السياب السابقة، وهناك دراسة منفصلة خصصها لدراسة البعد الإنساني في شعر أديث سيتول وتقنيتها الفنية، مجلة المعرفة، ع ٢٠٨، ١٩٧٩.

[٢] علي البطل، شبح قايين بين إديث سيتول وبدر شاكر السياب، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٤.

[٣] إحسان عباس، بدر شاكر السياب ، ص ١٣٩-١٩١

[٤] انظر نذير العظمة، البعد الإنساني في شعر أديث سيتول، ص ١٦٠، ١٦٣، ١٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الجانب الثاني، فقد ذكرت طرفاً منه سابقاً، وهو أن الناقد راح يوسع ملحوظات إحسان عباس المنشورة هنا وهناك في كتابه عن السياب بشكل أفقي، وحاول أن يعيد دراستها وفق تطور مراحل السياب الفكرية ، فقسَّم المراحل إلى اثنتين: الأولى مرحلة الالتزام القومي والوطني في "أنشودة المطر"، والثانية مرحلة العمومية الإنسانية والاتجاه الذاتي[١]، وهو تقسيم مستوحىً من إحسان عباس الذي أشار إلى أن التأثير القوي لسيتول ظهر في مرحلة الخمسينات وبخاصة عند اتصال السياب بمجلتيّ شعر والآداب، أي مرحلة الأنشودة بالتحديد.[٢].

ولا يقوم الحكم السابق دون دليل، ولتكن بداية بحثه بداية لتتبع مواطن اللقاء بينهما، على وجه الأخذ والمتابعة لا الزيادة والانفراد إلا في مواطن قليلة سأشير إليها عندما يكون ذلك مناسباً. لقد بدأ بحثه بتحديد الفترة التي بدأ السياب بها مع سيتول، وهي الفترة التي كتب فيها السياب قصيدته (فجر السلام)، ثم أشار إلى أن بداية الاتصال كانت عن طريق اقتباس الصور دون نفاذ إلى روحها[٣]، وقد تنبه إحسان عباس إلى ذلك من قبل[٤]، لكن البطل يُغفل ذلك عامداً، حتى يوهم القارئ أنه هو أول من دخل إلى ذلك من جهده الخاص.

ينتقل فيما بعد الناقد إلى دراسة أثر سيتول في المرحلة الأولى، وهي (مرحلة الالتزام الوطني والقومي في أنشودة المطر)، ويشير في البداية إلى أن الازدواجية الفكرية التي شغلت السياب في مراحله الأولى سببت فشلا كبيراً لعملية المثاقفة، لأن السياب كان موزعاً بين الوجود الذاتي والشعر السياسي. أما مبدأ الازدواجية فقد أشار إليه إحسان عباس كثيرا في دراسته، وإلى تأثير ذلك على المبنى الفني للقصائد مما أدى إلى إخفاقها. وإذا كان المبنى العام مخفقاً فلا يضيره أن تأتي مؤثرات جديدة، لأنها لن تنقذه من الإخفاق، بل تزيده إرباكاً و ضعفاً[٥].

---

[١] علي البطل، شبح قايين، ص ٧٧-١٣٢.
[٢] سبق ذكر ذلك.
[٣] علي البطل، شبح قايين، ص ٧٣.
[٤] سبق ذكر ذلك
[٥] انظر اشارة احسان عباس في بدر شاكر السياب، ص ١٣٤، و ١٤٠ مثلاً، وانظر على البطل، شبح قايين، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يقوم البطل بدراسة بعض القصائد التي تحوي صوراً تعود في أصلها لسيتول، فيلاحقها في "أغنية قديمة" و "فجر السلام" و "غريب على الخليج" و "المومس العمياء" و "الأسلحة والأطفال" و "بور سعيد" و "المخبر" و "قافلة الضياع" و "الثلاثية" و "من رؤيا فوكاي" و "مرثية جيكور"، وهي تشكل القسم الأول من الدراسة[١]، وإذا أردت تتبع كل قصيدة من هذه القصائد فإن الأمر سيطول، كون الدارس لم يقدم جديداً في متابعاته لهذه القصائد جميعاً، وإنما أفاد من إحسان بطريقتين : الأولى، متابعته في التعليق على قصائد كان إحسان عباس قد علق عليها بعينها، ولكن إحساناً كان إذا علق على هذه القصائد لا يطيل التعليق لأن دراسته طويلة وتفرض عليه مثل هذا المنهج، ومن هنا فقد استغل البطل هذا الموضوع، وراح يوسع في الملحوظات التي قالها إحسان عباس أفقياً، وتتمثل هذه المتابعة أيضا في تعليقاته على القصائد التي خصَّها إحسان عباس بالتعليق المطوَّل وهي (من رؤيا فوكاي، ومرثية الآلهة، ومرثية جيكور، وبورسعيد) ، فلم تخرج تعليقات البطل ولا حكمه عن تعلقيات إحسان عباس وحكمه في شيء[٢]. فقد خرج إحسان عباس بحكم خلاصته أن تأثر السياب بسيتول في هذه القصائد لا يخرج عن نطاق المحاكاة[٣].

أما الطريقة الثانية التي اختار الناقد متابعة إحسان عباس فيها فتمثلت بمحاولة الوقوف على القصائد التي وقف عليها إحسان، والتي ذكر فيها أن السياب قد تأثر من خلالها ببعض الصور التي أخذها عن سيتول ، مثل صورة قابيل في قصيدتيّ (فجر السلام) و (الأسلحة والأطفال)، وصور الفزع والهلع في (المومس العمياء)، أو صور تجرأ السياب بأخذها من سيتول تحمل دلالات مسيحية مثل المسيح والعازر ويهوذا في قصائد مثل (المخبر) و (المسيح بعد الصلب)[٤].

---

[١] علي البطل، شبح قابين، ص ٧٧-١٠٦.
[٢] المصدر نفسه، ص ٨٧-٨٨ و ٩٥-١٠٥
[٣] انظر إحسان عباس، ص ١٣٩، وفصل الينابيع الثقافية خاصة.
[٤] المصدر السابق، والصفحات نفسها، وانظر البطل ، ص ٧٨-٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقبل أن أترك هذا القسم من دراسة البطل أريد أن أقف على ما وصفه الدارس بالعلامة الفارقة في تطور السياب الفني، ويقصد بهذه العلامة قصيدة "قافلة الضياع" فقد عدها الناقد «أول تجربة يستطيع السياب أن يستقل فيها بموضوعه و في الوقت ذاته يوظف فيها كثيراً من عناصر سيتول بنجاح كبير، فحقق بذلك المعادلة الصعبة وهي التوازن بين تأثره بسيتول وأصالته في الإبداع[١]».

إنني لا أرى مسوغاً فنياً يجعل الناقد يحكم مثل هذا الحكم على القصيدة، سوى أنه وجد أن مقابلة يمكن أن تجري بين حدثين كبيرين هما : سقوط قنبلتيّ هيروشيما ونجازاكي وما تركتاه من أثر يشبه الأثر الذي تركته النكبة الفلسطينية على الفلسطينيين بضياع فلسطين، ومما زاد دواعي هذه المقابلة عنده وجود بعض الصور عند الشاعر والتي تعود في أصولها إلى سيتول مثل صور قابيل وأخيه هابيل، والحديد والسنبلة والذهب، و المقابلة على هذا الأساس لا مبرر لها سوى الرغبة الملحة عند الناقد للربط بين القصيدتين لتوفر مبرر بسيط هو وجود مثل هذه الصور السابقة، وهي صور لا نعدم لها تفسيراً غير التفسير الذي قدمه البطل، وتفسيرها كما قلت، فعندما أراد اليهود فلسطين وطناً قومياً لهم لم يجدوا وسيلة يبتزون فيها العالم سوى النقود والذهب وهم تجّاره في ذلك الحين. أما صورة (قابيل وهابيل) فهي ترقى لأن تشكل نموذجاً عالياً وجمعياً مرتبطاً بالخيانة والغدر، وباستغلال الآخر لقوته كي يبطش بالآخرين. وهو ما حصل في فلسطين.

وقد أضيف إلى ذلك سببين آخرين: الأول ذكره إحسان عباس ويتعلق بسقوط المبنى الفني للقصيدة كونها لا تحافظ على تدرج طبيعي، وتتصف بالتردد بين حال اللاجئين وتاريخ لجوئهم[٢]، والثاني هو أن ناقداً آخر ربط بين هذه القصيدة وقصيدة (رحلة المجوس) لإليوت، ورأى أن القصيدتين مشتركتان بالإيقاع والهيكل العام[٣]. ويمكن أن أردَّ القضيّة إلى سبب نفسي يكمن في رغبة الناقد بالتفرد عن إحسان عباس بالإشارة إلى هذه القصيدة؛ لأن إحسان عباس لم يربط

---

[١] علي البطل، ص ٩١-٩٢.
[٢] احسان عباس ، بدر شاكر السياب، ص ٢٠١.
[٣] عبدالجبار عباس، السياب ، ص ٢٠٦-٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بين هذه القصيدة وشعر سيتول، ولو أنه تأنى لنال ما تمنى، و لوجد قصيدة فريدة يمكن أن تصلح نموذجاً فريداً لتأثر السياب بسيتول وهي قصيدة (المسيح بعد الصلب)[١]

أما المرحلة الثانية من الدراسة ، فجاء تحت عنوان (محاولات العمومية الإنسانية وتغليب الاتجاه الذاتي في شعره الأخير) فلا تختلف عن المرحلة الأولى فيما يخص تتبعه لشذرات الصور هنا وهناك التي وردت عند ستيول[٢].

وهكذا جاءت هذه الآراء المتناقضة، فبعضها يدعي تأثير إليوت على "أنشودة المطر"، وآخر يدعي تأثير شيللي عليها لا غير، وثالث يدعي تأثير سيتول عليها، وهناك أيضاً قول يدعي تأثير إليوت على (قافلة الضياع)، وقول آخر يدعي تأثير سيتول عليها، فما هو الرأي الصحيح من بين هذه الآراء؟، إني أرى أن القضية لا تدرس بهذا الشكل بمعنى أنه لا يوجد قول فصل في هذا الأمر، لأن عملية المثاقفة ليست عملية بسيطة، وإنما هي عملية معقدة تدخل فيها عوامل نفسية وثقافية وفكرية مختلفة ومتباينة في آن واحد ، فحياة الشاعر سلسلة من التجارب، تدخل فيها هذه العوامل منفردة و مجتمعة، تجعل الشاعر يميل لهذا المورد حيناً ولذاك حيناً آخر حسب الوضع النفسي والثقافي والفكري. لذلك لا يمكن القول إن هذه القصيدة فيها مؤثرات من هذا الشاعر دون ذاك، خاصة أن هؤلاء الشعراء عاشوا في فترة واحدة تقريباً[٣]، فقد تجد في القصيدة الواحدة أكثر من مورد خارجي يصب فيها، لأن ما يتركه الشعراء من أفكار وتصورات تشكل في مجموعها فضاءً دلالياً وحضارياً عاماً يشترك فيه كل الناس ، ويتخذونه مصدراً يبنون من خلاله تصوراتهم ورؤاهم حول المعاش من القضايا الإنسانية المختلفة، إنها معايشة حضارية مفتوحة على آفاق رحبة ليس فيها مجال للاحتفاظ بخصوصية فردية ضيقة.

---

[١] انظر ذلك التعليق البسيط الذي يعلقه البطل على هذه القصيدة (أما قصيدة المسيح بعد الصلب فقد سمحت لكثير من العناصر المتناثرة في قصيدة سيتول بالظهور من حيث إن شخصية المسيح ، وانتظار مجيئه هي العنصر المحوري لحلول السلام المأمول، في قصيدتها، وفي عقيدتها الدينية ونفسيتها المتصوفة)، ص ٨٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٠٧-١٣٢.

[٣] عدا شيللي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

الأسطورة في شعر السياب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ- أسباب لجوء السياب إلى الأسطورة:

شاع استخدام الأسطورة في الشعر العربي الجديد شيوعاً لافتاً، وقد اتكأ عليها الشعراء الرواد بشكل كبير، واستطاعوا عبرها تأسيس منهج أسطوري قائم على استغلال الطاقة الكامنة في الأسطورة. وتوظيفها بأساليب مختلفة تحولها من مصدر أنثروبولوجي أو مقدس إلى إمكانية متاحة في الفعل الشعري، ومما يسهل هذه المهمة أن الأسطورة والشعر يعودان إلى لغة واحدة، لغة الشعور الأول، الشعور الدافئ الذي يجمع الغرابة و السحر بآن.

لعل الأسطورة هي التي ضمنت بقاء كثير من الأعمال وخلودها التي ارتكز فيها قائلوها على الأسطورة مادة وروحاً، فيها استطاع الشعراء عبور اللحظي إلى الأبدي، وبما أنها على هذا القدر من الأهمية، اهتم الشعراء بها صياغة ومعاني، والنقاد درساً وتصنيفاً. وقد اختلف هؤلاء النقاد في تعيين أسباب لجوء الشعراء المعاصرين إلى مثل هذه الأساطير، ففي حين يرى عز الدين إسماعيل «أن الظروف العالمية المعاصرة لم تعد تجد في المنهجين: السردي والعقلي – ويمثلان في التطور الطبيعي المرحلتين التاليتين على التتابع لمرحلة المنهج الرمزي– وسيلة كافية لفهم كل التناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة. وكأن الإنسان المعاصر قد صار يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذي رآها به في البداية يوم بدت له لغزاً كبيراً وسراً رهيباً. وعند ذاك أحسّ الإنسان المعاصر بحاجته إلى المنهج الأسطوري القديم في وضع المعادلة الجديدة التي تجعل الحياة بالنسبة إليه مقبولة ومفهومة»[1]، بمعنى آخر يبحث الشاعر في الأسطورة عن صيغة توافقية بينه وبين العالم من حوله، وترى ريتا عوض أن الصراعات التي تشغل الحضارة العربية بين القديم والحديث من جهة والصراع بين التراث العربي والتراث الغربي من جهة أخرى، فرضت نفسها على ضمير المثقف العربي، والشاعر أحد هؤلاء المثقفين، لذلك راح يبحث عن رؤيا جديدة تخلص حضارته من هذه الصراعات، فلم يجد سوى الأسطورة ليحول هذا الواقع

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التاريخي شعراً[١]. وإذا كان مدخل عز الدين إسماعيل مدخلاً فكرياً، ومدخل ريتا عوض مدخلاً حضارياً، فقد دخل إحسان عباس مدخلاً فنياً بوصفه الشعر المعاصر أنه شعر وُجد للقراءة الصامتة، وليس للقراءة السماعية، بمعنى آخر، قد ضعف الاهتمام بالجرس الموسيقي الطاغي على الشعر طغياناً كبيراً لحساب الاهتمام بالمجاز والأسطورة والرمز.[٢]

تلك هي محاولة تفسير الظاهرة في الشعر العربي الجديد بعامة، أما الأسطورة عند السياب فقد حاول أكثر من ناقد تفسيرها ، وقد كان للسياب نفسه رأي في تفسير الظاهرة على أساس رمزي أولاً «لعلي أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزاً. كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك. فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت الأساطير التي ما كان زبانية نور السعيد [ليفهمونها] ستاراً لأغراضي تلك، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم»[٣] ، ويضيف السياب إلى هذا السبب سبباً فنياً حين يقول: «هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز، ولم تكن الحاجة إلى الرمز، و إلى الأسطورة، أمسَّ مما هي عليه اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح»[٤]. وبهذا يلتقي الفني والسياسي ليشكلا دافعاً مزدوجاً لدى السياب كي يتجه إلى الأسطورة.

أما النقاد الذين درسوا السياب فقد عزوا لجوء السياب إلى الأسطورة إلى أسباب شتى، وها هو عبدالجبار عباس يعزوها إلى وجدان السياب فهو «وجدان شاعر حسّاس عاطفي مشبوب الخيال مشبع بالمؤثرات الدينية والخرافية والفلكلورية المترسبة منذ الطفولة عبر تنفسه أجواء بيئة زراعية متخلفة»[٥]، وهذا

---

[١] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٨٩-٩١.
[٢] إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٩٤.
[٣] جريدة صوت الجماهير، بغداد، ٢٦ تشرين الأول ، ١٩٦٣، نقلاً عن عيسى بلاطة، في بدر شاكر السياب، حياته وشعره، ص١٨٦.
[٤] مجلة شعر، ع٣، ١٩٥٧، ص ١١٢
[٥] عبدالجبار عباس، السياب، ص ١٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تفسير قد لا يكون خاصاً بالسياب وحده، كون الشعراء غالباً ما يشتركون بمثل هذه الطفولة المليئة بالحكايات والخرافات، وتختزن عقول الأطفال هذه العوالم الكثيرة إن على نحو الحقيقة أو على نحو الخيال. ولكن الناقد لا يركن إلى هذا السبب وحده فيضيف إليه سبباً آخر أكثر وجاهة، حين يعزو الاستعانة بالأسطورة إلى محاولة الشاعر الحديث تفسير أزمة الإنسان المعاصر في حضارة مثقلة بالمشاكل والصراعات المختلفة.[١]

ينحو إحسان عباس منحى نفسياً في التفسير، فهو يرى أن الشاعر «بحكم موقعه الزمني كان شديد البحث عن الرمز، لا يهدأ له بال، وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب نشوبه في أزمات وتقلبات نفسية وجسمية، وبسبب التغيرات العنيفة في المسرح السياسي بالعراق حينذاك، ولهذا يصلح أن يكون السياب نموذجاً للشاعر الذي يطلب الرمز في قلق من يبحث عن مهدئ الأعصاب المستفزة فهو يتصيده حيثما وجده»[٢]، لكن مثل هذا الكلام قد يعني أن السياب يقصد إلى الأسطورة قصداً دون أن يكون ثمة حاجة لها على الإطلاق، وهذا ما لا يعنيه إحسان عباس تماماً لأنه تحدث بعد هذا القول عن تطور أصاب تعامل السياب مع الأسطورة[٣]. ومما يساند عدم صحة هذا القول إلى حد ما، أننا نعرف أن الأسطورة تسربت «إلى داخل تكوينه النفسي والفكري، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورؤيته للحياة»[٤].

لا يشكل البحث عن أسباب لجوء السياب إلى الأسطورة مبحثاً كبيراً عند النقاد، لذلك اتجهوا إلى البحث في الأسطورة بشكل خاص، أصولاً ، وتشكيلاً، وعوامل نجاح أو فشل، وإضافة إلى البحث في نماذجها وأنماطها، وهو ما سأعرض له لاحقاً.

---

[١] المصدر السابق، ص ١٨٨
[٢] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٠
[٣] المصدر نفسه ، ص ١٣٠-١٣١
[٤] أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول ، مج ٣، ج٢، ع٣، ١٩٨٣، ص ٣٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- التأصيل:

نزع بعض النقاد منزعاً تأصيلياً في دراسته للأسطورة، فحاول هؤلاء تحديد الأصول التي تنحدر منها أساطير السياب، ويبدو أن دوافع هذا المنزع تعود إلى سببين: معرفي ثقافي يتمثل في رغبة النقاد في التعرف إلى ثقافة الشاعر أولاً، وإلى أي مدى وصلت؟، وما هي منابعها؟ وهو أمر اقتفينا أثره في فصل سابق. وفني يكمن في التعرف إلى صورة الأسطورة وقد دخلت القصيدة، وهل دخلت كما هي في الأصل؟ أم جرى عليها تغيير إن بحذف، أو بزيادة، أو بتحوير، أو... إلخ.

ويمكن أن يضاف لهذين السببين، سبب آخر وهو رغبة النقاد في مساعدة القارئ في إزالة عنصر الغموض عن النص وجعله قريبا إلى الفهم، حتى يسهل التعامل معه، لأن النهج الأسطوري ما زال حديث عهد في الشعر الجديد، ويكتنف أساطيره الغموض بالنسبة للمتلقي العادي، أو غير المثقف ثقافة عالية تعينه على فتح مغاليق النص.[١]

وقد اختلف النقاد في طريقة استقصاء الأصول. فمنهم من مرَّ بها مروراً سريعاً، فذكرها ذكراً متعجلاً، إذ أرجع أنس داود الأسطورة عند السياب إلى التأثر بإليوت في (الأرض الخراب) حيث إنه وجد فيها «الإيقاع الأساسي للطبيعة في أساطير الحضارات الزراعية الأولى»[٢]، وأضاف إليها مصادر صينية، وإغريقية،[٣] وقد أشار محمد الجزائري، إلى مصادر يونانية وبابلية وآشورية، وإلى الأدب الشعبي والسيرة، والديانات السماوية الثلاث[٤]، وتكاد تكون الإشارات نفسها وردت عند محمد فتوح أحمد في معرض حديثه عن منابع الأسطورة عند السياب[٥]. ولا يختلف إحسان عباس عمن سبقه في الإشارة إلى المصادر اليونانية

---

[١] حول الغموض الذي يرجع إلى استعمال الأسطورة، انظر خالد سليمان، أنماط الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، د.ط، ١٩٨٧، ص ٣٥-٤٠.
[٢] أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، القاهرة، ط٣ ، ١٩٩٢، ص ٢٧٠.
[٣] المصدر نفسه ص ٢٧٢.
[٤] محمد الجزائري، القاتل والضحية، دار الوراق، لندن، ط١، ١٩٩٨، ص ٨٩.
[٥] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٨٤، ص ٢٩٣-٢٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والدينية، غير أنه ربط بين بعض الرموز الأسطورية وتأثير أديث سيتول، ولكن لم يكن مطلوباً من إحسان عباس الاستقصاء في هذا المجال؛ لأن نطاق دراسته واسع، فهو يبحث في شعر الشاعر وحياته معاً، وهو أمر لم يتح له الإطالة.[١]

أما علي البطل فقد اتجه وجهة أخرى مخالفة لهذه الوجهة التي لا تخدم النص الشعري كثيراً، وبالتالي لا تقود إلى معرفة حقيقية أبعاد الأسطورة في النص الشعري، ولا المضمون الفكري أو الرمزي الذي يقبع خلف الأسطورة، لأننا ببساطة نجهل الأصل الأسطوري لهذه الصورة، لذلك عمد البطل إلى التعرف إلى أصول هذه الأساطير، فردَّها إلى أصول ثلاثة:

١- وثنية أسطورية،

٢- التراث الشعبي أو العربي،

٣- القصص الديني.[٢]

وفي سبيل تحقيق ما ذكرته سابقا أي الوصول إلى معرفة حقيقة أبعاد الأسطورة في النص الشعري ومضامينها المختلفة. لم يكتف البطل بذكر الأساطير التي ترجع أصولها لما سبق ذكره، وإنما حاول الوقوف عليها في غير مصدر، ولكي تتضح الأمور أكثر أضرب مثلاً مما ذكره عن "تموز" وهو من الرموز الوثنية، فقد ذكر أنه أحد المعبودات الوثنية، ويطلق عليه أكثر من اسم، فهو بعل، وآتيس، وأدونيس، وأوزيريس، أما اختلاف الأسماء فيعود إلى اختلاف الشعوب التي تعبد تموز، فتسمية بعل تعود إلى الكنعانيين، وآتيس تعود إلى معبودات فريجيا، وأدونيس تعود إلى اليونايين، وأزيريس إلى المصريين، أما صورته فتبدو على صورتين، الأولى تظهره راعياً وسيماً، تفتن به عشتار، وتحبه حباً كبيراً، ولكنه لا يجد له رغبة فيها، فيموت، ولكنها تعيده إلى الحياة، فيكون بذلك رمزاً لعودة الخصب، ومبعث الخصب هنا هو العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى.

---

[١] إحسان عباس ، بدر شاكر السياب، ص ١٨٨ - ١٨٩

[٢] علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص ٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والصورة الثانية تتميز بظهور علاقة أخرى بينهما وهي علاقة الدم، فتموز هنا يبدو الشقيق الأصغر لعشتار، ولكن ذلك لا يمنع من أن يكون عشيقها، كي يحقق الترابط بين بواعث الخصب، وتحقيق الخصب، أما بواعث الخصب فتتمثل في الحب والعلاقة الجسدية ، وأما تحقيق الخصب فيتمثل في عودة الرب إلى الحياة بعد الموت[١].

وتبدو رمزية تموز من خلال زهرة (شقيق النعمان) وهي بيضاء في الأصل، ولكن بعد موت تموز تتحول إلى حمراء نتيجة اصطباغها بدمه، أو أنه تحول إليها بعد موته، ومن هنا أيّ نتيجة التحول، يقيم الناس شعائر وطقوساً تهدف إلى استنبات المحاصيل وخاصة القمح. فيقوم الناس بدفن تمثال تموز في التربة راجين أن يبعثه الإله، حتى تنجح الزراعة من جهة، وحتى تتم لهم وفرة المحصول من جهة أخرى، وفي النهاية يقومون بأكل الخنزير الذي سبب الموت لتموز، دليلاً على حلول قوة الإله في نفوسهم.[٢]

لا شك أننا نقف هنا على صورة لتموز لا نقول إنها الصورة الكاملة، ولكنها الأقرب إلى صورته، من حيث أسماؤه وأوصافه وصورته الرمزية، وهي صورة تعيننا على فهم الأسطورة بداية، ومعرفة أحداثها ووقائعها على نحو مجمل، بحيث لا نقف عاجزين أمام النص الشعري، وإنما نستطيع أن نعرف ما آلت إليه الصورة، وما طرأ عليها من اختلافات إن وجدت. ولا بد من الإشارة إلى أن البطل قد سلك الطريق نفسه في تقصي جميع الرموز الأسطورية، وإن باختلافات يسيرة لا تؤثر على الصورة الكلية لطبيعة النزعة الاستقصائية عنده.[٣]

وأما عبدالرضا علي فقد عمد إلى تقسيم هذه المصادر إلى ستة أقسام، هي:

١-الغصن الذهبي وطقوس النماء: يعود الفضل في تأثر السياب بإليوت إلى

---

[١] المصر السابق، ص ٧٢-٧٣.
[٢] المصدر نفسه، والصفحات نفسها.
[٣] المصدر نفسه، ص ٦٩-١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا المصدر، فمن خلاله عرف السياب الوعاء الأسطوري الذي تبناه إليوت في تجربته، وهو وعاء يقوم على أساس فكرة الفداء، والتضحية وصولاً إلى التخلص من الأوضاع السيئة التي تحيق بإنساننا المعاصر[١]، ويذهب عبدالرضا علي مع عبدالجبار عباس في تحديد سبب تبنى السياب للأسطورة (أسطورة الخصب والنماء) وهو ما يعانيه إنسان العصر الحاضر من مآسٍ. وأزمات على المستوى الحضاري، لذلك فإن الأسطورة تمنحه الرجوع إلى عهد كانت فيه الحياة ذات بهجة وسرور، ولكن ذلك لا يكون إلا عن طريق الفداء والتضحية[٢]. ويضيف المؤلف «وهنا وقف السياب على بغيته، فتموز بابلي، عالمي الرمز، يموت من أجل أن يحيا، يشكل موته موتاً للخصب، وتشكل عودته عودة للحياة، إذن فهو واهب الحياة للبشرية ومجدد خصبها، ولا بدَّ لهذه التضحية التي يقوم بها تموز من معنى... ولا بد للجدب والخراب والعقم في الحياة من تموز ينهض بعبء رسالتها[٣]».

من أجل ذلك استلهم السياب أجواء الأسطورة الطقوسية والشعائرية التي ترافق طلب عشتار وحثها للإله القتيل / تموز كي يعود، ويملأ الأرض خصباً، بعد أن أصابها الجدب فأسقطها على واقعه المعاصر، الذي يحتاج فيه الناس إلى رموز تشعل الثورة، وتقود الناس إلى الخلاص/الحياة/الميلاد.[٤]

٢- أساطير العالم القديم: وهي أساطير تدور حول الحب والعذاب، وهما وجهان لحياة الإنسان على هذه الأرض، وبما أن الإنسان مجبر على الخضوع لنواميس الحياة والكون، فقد وجد لنفسه العزاء بهذه الأساطير، فعبّر فيها عن أحزانه وآلامه من جهة، وعن سعادته وحبه من جهة أخرى، وهي أساطير تحمل رؤى صانعيها، لذلك فقد عمد السياب إليها طامعاً في تخصيب نصوصه. برؤاها، وليزيدها حيوية،

---

[١] عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، د.ط، ١٩٨٧، ص ٥٠
[٢] المصدر السابق، ص ٥٠
[٣] المصدر نفسه، ص ٥٢.
[٤] المصدر نفسه، ص ٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويخلصها من الغنائية التي سيطرت على شعره فترة طويلة[١]. ويطعمها بملامح إنسانية عزَّ وجودها في غير الأساطير، فهي عود إلى البراءة الأولى[٢]. ومن هذه الأساطير أوروفيوس، وإيكاروس، وبرسفوني، ونرسيس، ...الخ[٣].

٣- الكتاب المقدّس: استخدم السياب الكتاب المقدس بعهديه القديم لإبراز رموز العدوان والعذاب والموت من مثل قصة (قابيل و هابيل)، ورمزي (سدوم وعامورة)، أما العهد الجديد فعمد إلى توظيف ما فيه من رموز فداء وتضحية متعلقة بشخص المسيح عليه السلام، وما تحمله من عذاب وألم من أجل الإنسانية[٤] وقد أسقط هذه الدلالات على نفسه فأصبحت «دلالات ذاتية على ما يعانيه من غربة روحية وانكسارات نفسية سببتها تحولات خاصة إضافة لما يؤطر حياته من فقر وتشريد ومرض عضال. على أن هذه الرموز ما تلبث أن تتحول إلى مواقف اجتماعية تتدفق حيوية وأصالة تتجاوز الذات لتتشكل مع العالم توحداً»[٥] ولم تقتصر هذه الرموز التي استغلها السياب على ما سبق، بل عمد إلى ما عُرف عن المسيح من كرامات ومعجزات فوظفها في سبيل البحث عن معجزة تشفيه في أواخر حياته من المرض العضال، والعطل الذي أصابه.[٦]

٤، ٥ : التجربة الإليوتيه والسيتولية[٧]

٦- الحكايات الشعبية: وهي مرتبطة بطفولة السياب، وحكايات الأماسي الصيفية والشتوية التي يسمعها من الجد والجدة، ومن الرجال الذين كانوا يتسامرون في مضافة الجد، وقد علقت هذه الصور التي تتضمنها الحكايات في ذهنه مشكلة مؤثرات نفسية وبيئية أسهمت في بناء التكوين الثقافي الأولي عند السياب وغذت

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٦.
[٢] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢٤
[٣] عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ٥٧-٥٨
[٤] المصدر نفسه، ص ٥٩.
[٥] المصدر نفسه، ص ٦٣.
[٦] المصدر نفسه، ص ٦٤.
[٧] المصدر نفسه، ص ٦٥-٧٥ وقد وقفت على هذين المصدرين بشكل مفصل في الفصل السابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شاعريته فيما بعد وأمدَّته بنَفس قصصي تصويري، يتلاءم مع ذاكرة الطفولة المختزنة لهذه الصور، والتي تجد لها انعكاساً تاريخياً على واقع اليوم، الذي يشكل فيه الماضي، الإنسان والزمن، صورة المستقبل[١]، وانقسمت بدورها هذه الإشارات في شعره إلى قسمين: قصصي ديني يتمثل بقصص آدم وحواء، وأيوب، ويوسف وزليخا، وقصص شعبي يتمثل بقصص السندباد، وقمر الزمان، وأبي زيد الهلالي، والحسن البصري.[٢]

ويبدو لي أن هذا التقسيم غير دقيق من جهة ، وغير مقنع من جهة أخرى، أما عدم الدقة فيتمثل بفصل التجربة الأليوتية عن السيتولية، كونهما يعودان إلى المصدر نفسه، وهو المثاقفة الأجنبية، بمعنى آخر إنهما مصدر واحد لا مصدران. وأما عدم الاقناع فمرده إلى فصل المؤلف بين أساطير الغصن الذهبي، وأساطير العالم القديم، وطقوس الخصب والنماء، مع أنّ تداخل المفردات في هذه الأساطير واضح، فبإمكانه جعلها مصدراً واحداً.

ووقف علي الشرع على مصدرين آخرين مهمين في تجربة السياب الأسطورية، وهما المصدر الأورفي، والمصدر البروميثي، أما الأورفية، فتعود شهرتها إلى شخص اسمه أوروفيوس، وهو ابن ملك طراقيا، وإبن كاليوبي آلهة الشعر الملحمي. وكان أوروفيوس قد أوتي قدراً كبيراً من المهارة في العزف، سحر بها جميع الكائنات، وعوامل الطبيعة، وكان أن أحب زوجته يورديسي كثيراً، ولكن موتها الفجائي بسبب أفعى لدغتها أثناء محاولتها الهرب من أرستيوس ابن حوريات الماء الذي حاول اغتصابها، وقد سبب له هذا الموت الحزن المقيم ، فقرّر أن ينزل إلى العالم السفلي من أجل إعادتها، ولكنه فشل في ذلك عند آخر لحظة كان فيها على مقربة من عالم النور/ الحياة[٣]

---

[١] المصدر السابق، ص ٧٦.
[٢] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
[٣] انظر، علي الشرع، أسطورة أوروفيوس بين الآداب الغربية و الشعر العربي المعاصر، مجلة المعرفة ، ع ٢٩٥، ١٩٨٦، وللباحث نفسه، تينسي وليامز والأوروفية: دراسة في مسرحية "هبوط أوروفيوس" مجلة أبحاث اليرموك، مج٣، ع٢، ١٩٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتكمن رمزية هذه الصورة في دعوتها إلى الاهتمام بالهموم الفردية على حساب هموم الجماعة، وتتبع أيضا من تأكيد دور المحب، المضحي من أجل محبوبته، ومن خلال صورة المغني الذي يجوب الآفاق مطرباً الناس بغنائه[١]. ويرى الشرع في رؤية خاصة له «أن موضوع هذه الأسطورة الخاص برؤية المصير الإنساني جعل منها بنية قابلة لأن توظف وفق الوضعية الخاصة بالشاعر أو الأديب أو الفنان الذي يوظفها»[٢]، أي أن الدلالة عائمة بحيث تكفل للشاعر حرية الترميز من خلالها، حسب ما يريد وبما يتناسب مع رؤيته الشعرية.

أما المصدر البروميثي فتعود شهرته إلى بروميثيوس، وهو ابن لأحد الجبابرة[٣]، وقد وصف بأنه ابن الأرض من نسل الآلهة[٤]، حاول أن يعوّض البشر عما فيهم من نقص ويقف إلى جانبهم، فسرق النار من الآلهة زيوس، مما أدى إلى غضب زيوس على بروميثيوس، وعلى البشر كلهم، فطرده، وعاقبه بربطه إلى جبل، ليبقى معلقاً بين السماء/ عالم الآلهة، والأرض / عالم البشر، وعاقب البشر بجريرته بأن بعث إليهم المرأة بندورا، حاملة معها الشرور والمفاسد، وعوامل الضعف للجنس البشري.[٥].

تعود أهمية بروميثيوس إلى أنه ناضل من أجل الإنسانية وخدمتها من خلال جلبه النار، رمز المعرفة، وتبديد المجهول، ومن خلال إصراره وعناده في تحقيق ما أراد دون أيّ حساب لغضب الآلهة/الفكر المتجمد في عصرنا الحاضر، إنّ أسطوريته تكمن في جرأته من جهة، و عناده من جهة أخرى ، من أجل خير الإنسانية ومعرفتها[٦].

---

(١) الرأيان لجوثري، وإمت روبنز على التوالي في بحث علي الشرع، مجلة المعرفة ، ص ٥٠-٥٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٥١.
(٣) علي الشرع، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، إربد، د.ط، ١٩٩٣، ص٨.
(٤) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٠.
(6) Charles J. Lumsden & Edward O.wilson, Promethian fire, reflections on the origin of mind, Harvard University press, pp.146-165. نقلا عن الشرع المصدر السابق، ص ٤٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج- الأسطورة والفن:

هناك ثلاثة أسئلة رافقت استخدام الأسطورة في الشعر الجديد، وهي :

١-ما ضوابط التوظيف للأسطورة في الشعر؟.

٢- كيف يوظف الشاعر هذه الأسطورة؟ هل يوظفها كما هي أم يغير فيها؟

٣- ما الأثر الذي تتركه الأسطورة على النص الشعري؟ بمعنى آخر ما هي القيمة التي تتركها الأسطورة في الشعر؟. أما السؤال الأول فقد مثل جهد عز الدين إسماعيل إجابة كافية عنه، وأخذ النقاد من بعد عنه، ونقلوا أفكاره، أما السؤالان الآخران، فيمكن الإجابة عنهما من خلال التعرف إلى مستويات التوظيف في النص الشعري، وهما مستويان: مستوى متدنٍ، ومستوى جمالي مرتفع، وينقسم المستوى الجمالي بدوره إلى قسمين: قسم يختص بما يضيفه الشاعر على الأسطورة عندما تدخل إلى النص، وقسم ثانٍ يختص بما يترك استخدام الأسطورة من أثر على النص.

١- ضوابط التوظيف:

تخضع فاعلية الرمز الأسطوري في النص إلى عاملين أساسيين، وإلا ظل على هامشه، لا يثريه، بل يعيقه عن توصيل أي شحنة فكرية أو نفسية، وهي الغاية التي من أجلها استدعي الرمز الأسطوري، كونه وسيلة غير مباشرة تثري النص، وتزوده بحيوية لا متناهية، وتدخله أفقا إنسانياً رحباً، وهذان العاملان هما: التجربة الشعورية الخاصة، والسياق الخاص، فعندما يستدعي الشاعر رمزاً معيناً يجب أن تكون تجربته الشعورية هي المستدعية له، فتفرغ فيه شحنتها الفكرية أو العاطفية، هذا إذا كان الرمز قديماً معروفاً ومتداولاً في تجارب الشعراء القدماء، أما إذا كان الرمز حديث عهد، أو خلقه الشاعر، فيجب أن يضفي عليه طابعاً رمزياً من خلال التركيز الكبير والشديد على تحميله الشحنة الفكرية والعاطفية الخاصة بالتجربة الشعورية المرتبطة بالحاضر، حاضر التجربة الشعورية، لأن قوته لا تنبع من ديمومته أو قدمه.[١]

[١] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٩٩-٢٠٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما السياق الخاص بالتجربة الشعورية فهو جدٌّ مهم، لأن الاعتماد على أن الرمز المستخدم يعني مقابلاً معيناً ، وبالتالي يتم استخدامه في قصيدة معينة أو نص معين، إنما يجعله عنصراً شاذاً، ويسبب نتوءاً في التجربة الشعرية، ويجعل النص عرضه للسقوط في حضيض التجربة، وبالمقابل يجب استخدامه وفق سياق خاص، يجعله أكثر حيوية ودلالة وانسجاماً مع التجربة بل أكثر شعرية، وهي القيمة التي يتوخاها الشاعر من وراء استخدامه الرمز الأسطوري. من هنا فالقوة لا تكمن في استجلاب الرمز، وإنما تكمن القوة الكبرى في وضع هذا الرمز في سياقه الخاص الصحيح، بحيث يصبح الرمز كاللبنة في الجدار، تعطي الجدار جمالاً وانسجاماً إذا وضعت في مكانها الصحيح، وبغير هذا فإنها تشوه الجدار، هذا إذا لم تساعد على انهياره[١]. بمعنى أن يكون دخول الأسطورة دخولاً إيحائياً يعمق الشعور العام في القصيدة ، ويعضد التجربة كي تصل إلى درجة من النضج والإيحاء المطلوبين لنجاح النص، كذلك يجب الانتباه إلى الرمز لذاته، لا لكونه قيمة شعرية فقط، لأنه يضمن تعدد مستويات المعنى عند دراسة النص الشعري.

٢- مستويات التوظيف

أ. مستوى متدنٍ: وهو مستوى يقصر فيه الرمز الأسطوري عن تأدية دوره الإيحائي والشعري في النص، لأسباب مختلفة، عرض لها نقاد السياب، الذين تعرضوا للرمز الأسطوري عنده وهي:

- التدخل القسري والإقحام للأسطورة:

أشار النقاد إلى أن إقحام الرمز الأسطوري في النص هو أكبر مثلبة مني بها نص السياب، خاصة في بدايات التوظيف الأسطوري، فقد أشار إلى ذلك إحسان عباس ، حينما علق على قصيدة (المومس العمياء) ، إذ وصف توظيف الرموز الأسطورية في هذه القصيدة بأنّه عبارة عن علائق تجميلية[٢]، وفي مكان

---

[١] المصدر السابق، ص ٢٠٠.

[٢] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص ١٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

آخر وصفها بأنها مجتلبة ، وقد جاءت لتكون شاهداً على سعة اطلاع السياب وثقافته[١].

وقد أشار إلى ذلك أيضا محمد فتوح أحمد، حينما أوضح أن السياب لم يكن حريصا كل الحرص في كل الحالات على استخدام الأسطورة لتشكل جزءاً من لحمة النص، وعنصراً فاعلاً يدخل في نسيجه، وإنّما كان في أحايين كثيرة يعبر عن حالة استعراضية ، يريد من خلالها حشد أكثر من رمز واسم لحضارات مختلفة.[٢] ولم يغفل أحمد عثمان عن هذا العيب، بل أشار إليه، وفضل لو أنّ السياب ركَّز على رمز واحد، فأعطاه حقه من التوظيف وعالجه من جوانبه المختلفة، لكان أفضل كثيراً[٣].

ولا تختلف نظرة من تطرق إلى هذا الجانب عند السياب عن النظرة السابقة، من غير النقاد السابقين، وعلى سبيل المثال أذكر أحمد كمال زكي[٤]، وإيليا حاوي[٥] ومحيي الدين محمد[٦]. كذلك يمكن القول إن ملاحظات هؤلاء النقاد ظلت تدور في نطاق الرأي العابر، والملاحظة العجلى، البعيدة كل البعد عن فحص النصوص وتدقيقها، وإذا كان هؤلاء اكتفوا بالرأي العابر، فإن واحداً من النقاد قد ألحق كل عيب يخص توظيف الأسطورة بالسياب، وكأنه لم يجد عيوباً إلا عنده، لدرجة أنه إذا أراد ضرب مثالٍ على عيب معين لم يجد غير السياب أهلاً لذلك العيب.[٧]

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٤٨ ويمكن النظر حول القضية نفسها في اتجاهات الشعر العربي المعاصر لإحسان عباس، ص ١٣٠-١٣١.
[٢] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٩٤-٢٨٩.
[٣] أحمد عثمان ، على هامش الأسطورة في شعر السياب، مجلة فصول، ص ٤٥.
[٤] أحمد كمال زكي، في التفسير الأسطوري للشعر الحديث، فصول ، مج١، ع٤، ١٩٨١، ص ٩٢.
[٥] إيليا حاوي، مجلة الآداب، ع٣، ١٩٦٦، ص ٦٨.
[٦] محيي الدين محمد ، مجلة المجلة، القاهرة، ع٧٩، ١٩٦٣، ص ٨٩.
[٧] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٨٣-٢٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن توجه أنس داود وجد ردا عليه من علي البطل، الذي لم يكتفِ بتفنيد ما قال وإنما تعرض للنصوص نفسها التي انتقدها أنس داود. ومن هــذه النصــوص قول السياب:

يا أمةً تصــنع الأقــدار مــن دمهــا لا تيأسي إنّ "ســيف الدولــة" القــدر
أعطي لكــلِّ انتصــار منــك جذّتــهُ فاخضلَّ واخضلت الآيــات والسُّــور
فــي مســجدٍ أمَّ مشّــاءٌ بأمَّتــه في المصليِّن، حتى كبَّــر الحجــر![١]

يعلق أنس داود على النص بقوله «وقد تأتي الإشارة غامضة الدلالة، مشتتة بين مجموعة من المتناقضات كما سنرى عند السياب» ويضــيف بعــد أن يوثــق النص «فما الذي يعنيه الشاعر بكلمة "مشّاء"... ربما كانت الإشارة إلــى أرســطو الفيلسوف اليوناني الذي كان يلقي دروسه على تلاميذه وهو يجوس بهــم جنبــات حديقة الأكاديمية، ومن ثم أطلقوا عليه وعلى تلامذته اسم المشائين، فالشاعر يريد أن يقول إن الوعي –وأرسطو رمز للعقل الواعي– قد أصبح يقــود الأمــة فــي معاركها .. غير أن للفظ "المشَّاء" في تراثنا معنى كريهاً واقتران اللفظة بالمســجد يستدعي هذا المعنى، ويسرع به إلى ذهن المتلقي ، ويورد الآية الكريمة: "همّــاز مشّاء بنميم".. ومن هنا نجد هذه الإشارة تثير اضطراباً وتناقضاً[٢]»

يرى البطل أنّ أنس داود كان قد تعجل الحكم على النص، ورأى أنّــه لــو أمهل نفسه قليلاً وعرف السياق التاريخي للنص لما وصل إلى مثل هذا الحكــم ، وهو سياق ضروري لكي لا يقع الناقد في أحكام تجافي حقيقة النص، وتبتعد عنــه كثيرا، فقد كتب السياب هذه القصيدة في حقبة ماضية اعتنق فيها مبادئ القوميــة العربية ، وكان البيت كالتالي:

---

[١] الديوان، مج١ ، ص ٥٠٦.
[٢] أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يا أمةً تصنع الأقدار من دمها لا تيأسي إنّ (عبدالناصر) القدر

وإذا قرنا (عبدالناصر) إلى كلمة (مشاء)، ينكشف الغموض، و ينكشف الخطأ الذي وقع فيه أنس داود، فالشاعر يشير إلى حادثة معينة، عندما يقول "مشّـــاء" تتمثـــل بصعود عبدالناصر منبر الجامع الأزهر، وقد وقف خطيباً، قاصداً تحميس النـــاس وبث روح التحدي فيهم، فهو ساعتئذ الماشي بهم إلى النصر، كغيره مـــن القـــادة العرب السابقين. ولكن بعد أن ترك الشاعر دعاوى القوميـــة فـــي فتـــرة مجلـــة الآداب[١]، وتوجه إلى مجلة شعر، غيّر البيت، فأصبح على الشاكلة السابقة، وبهذا تسقط افتراضات أنس داود السابقة، لأنها غير مبنية على معرفة بســـياق الـــنص، الذي لو عرفه لجنبه المزالق[٢] وهناك نص آخر وقـــف أنـــس داود منـــه موقفـــاً متعجلاً، دون فهم دقيق لمثل تلك الإشارات، وهي من قصيدة "شباك وفيقة":

« شباك وفيقة في القريه
نشوان يطل على الساحه
(كجليل ينتظر المشيه
ويسوع) وينشر ألواحه–
إيكار يمسح بالشمس
ريشات النسر وينطلق،
إيكار تلقفه الأفق
ورماه إلى اللجج الرمس–»[٣]

يعلق الناقد عليها بقوله «فهذا التشبيه بالجليل ، وانتظاره مشـــية المســـيح، وهذا الحديث عن إيكار ابن ديدالوس، الذي صنع جناحين من شمع، طار بهما من فينوس في جزيرة كريت، فأذابت الشمس جناحيه، وســـقط فـــي البحـــر غريقـــا،

---

[١] هذا الاصطلاح لإحسان عباس ، أورده في كتابه عن بدر شاكر السياب، ص ١٦٥.
[٢] علي البطل ، الرمز الأسطوري، ص ٢٣٠-٢٣١.
[٣] الديوان ، مج ١ ، ص ١١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعترضان القارئ بما يعلو على بساطه التجربة، وهي ذكرى صبية أحبها الشاعر في صباه، ثم ماتت، و لو أنّه خلص إلى هذه النبرة الأليفة العذبة التي تبدت في آخر المقطوعة متناسبة مع المستوى الشعوري للتجربة، لأصابت القصيدة حظاً من التأثير في نفوسنا أكثر مما يوشحها من الإشارات التاريخية والأسطورية التي تعترض مسارها الطبيعي، وتبدو شيئا نافراً عن نسيجها الشعري »[١]

ويبدو لي أنّ هذه الإشارات لم تكن خارجية، وإنّما كانت تنويعاً على الأسطورة الأورفية من جهة ، فالأصل في الأسطورة أن يهبط أوروفيوس إلى يورديسي ولكنه أخفق:

« وكأني طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
يريد التجاءً إليه
من الليل يربد عن جانبيه
فلم تفتحي»[٢]

وبما أنّه أخفق في النزول إليها – حسب الرؤية الأوروفية– فإنه سيحاول الصعود إليها في السماء، حيث عالم الموت في الأديان السماوية، وكان لا بد هنا من إيكاريوس، حتى يصل إليها بجناحيه العجيبين والسريعين. وهو أمر عجز عن فهمه أنس داود، وعلي البطل وإن قدم البطل تصوراً آخر يأخذ بالسياق التاريخي وفلسفة الأسطورة [٣].

وهناك ناقدان هما: محمد لطفي اليوسفي والبطل درسا مستويات الأسطورة

---

[١] أنس داوود الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٤٠-٢٤١
[٢] الديوان، مج ١، ص ١٢٢.
[٣] علي البطل ، الرمز الأسطوري، ص ٢٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن بهبوط مستواها أو بارتفاعه بشكل مفصل وفي هذا السياق يشير اليوسفي إلى هذا المظهر في مقطع من قصيدة (المومس العمياء)، يقول فيه الشاعر:

«الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينه
والعابرون، إلى القرارة ... مثل أغنية حزينه.
وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون "ميدوزا" تحجر كل قلب بالضغينه،
وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق»[١]

ويرى اليوسفي أنّ الأسطورة جاءت قسرية، ومقحمة على النص، لأنّه عندما شبه الشاعر المصابيح/مصدر النور والأنس في الظلام، بـ (عيون ميدوزا) التي تحول كل شيء أمامها إلى حجر/رعب، فكأنه قد جمع ما لا يجمع في صعيد واحد، إنَّ واقع النص لا يثير الأسطوري المحجب، ولا يستدعيه، كون النور/نور المصابيح موجوداً فهو الذي يبدد العتمة[٢]. وقد ذهب الناقد إلى أبعد من ذلك حينما رأى أنّ النص ينجح حينما يتخلى عن الأسطورة ويعتمد مكوناته الشعرية المتمثلة في شحن المفردات وتكثيف الإيحاءات عبر تواصل دلالي، يكرس الرعب[٣]، كما في النص التالي:

«من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف
من أي وجر للذئاب؟
من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟»[٤]

يتضح للناقد من النص السابق أنّ كلمة الليل وما جاورها بحكم السياق، وعلاقات المفردات بعضها ببعض « تكف عن كونها تحيل على مدرك معلوم

---

[١] الديوان، مج ١، ٥٠٩.
[٢] محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي، دار سيراس للنشر، تونس، د.ط، ١٩٩٢، ص ١٣٨.
[٣] المصدر نفسه، ص ١٣٩
[٤] الديوان ، مج ١، ص ٥٠٩-٥١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متعارف وتشهد نوعاً من التحول أي تشحن بدلالة جديدة بنيت في الكلام وبالكلام. ذلك أن النص يستل من مكوناته البانية لجسده ما يحقق بـــه ذلـــك الحـــدث، إنـــه يستخدم:

*السؤال وما يوفره من
- دهشة : من أي غاب جاء هذا الليل؟
- استغراب : من أي الكهوف؟
- استغراب واستفظاع : من أي وجر للذئاب؟/ من أي عش في المقابر؟

*صور موغلة في القتامة ترسم الفظيع:
- ليلاً جاء من الغاب
- ليلاً جاء من الكهوف
- ليلاً أتى من وجر الذئاب
- ليلاً طلع من عش في المقابر دفّ أسود كالغراب.

* العود الدائم إلى السؤال وإلى عبارة الليل: هذا العود يجعل الكلام يـــدور على نفسه، فتداخله نبرة التغني، ولكنه تغن بالفظيع، تغن باللاإنســـاني، بســـلطان الظلام. ولكنه يستمد ماهيته من موضوعه ومداره، يتحول من جهة كونـــه تغنيـــاً بسلطان الظلام، نوعاً من النوح والندب»[١]، لا شك أنّ قاعاً أسطوريا تحقق فـــي النص، دون الإفادة من الرموز الأسطورية، وبالإتكـــاء علـــى رمـــوز الشـــاعر الشخصية التي أصبحت ذات أبعاد أسطورية، مشحونة بتعددية الدلالة وغناها[٢].

[١] محمد لطفي اليوسفي ، المتاهات و التلاشي، ص ١٣٩-١٤٠.
[٢] المصدر نفسه، ص ١٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- محدودية الدلالة:

يحدث هذا عندما لا يترك الشاعر للرمز حريته في الإيحاء، من خلال تركه مستتراً لتزيد قدرته على الإيحاء، ولكنه يعمد إلى توضيح الرموز بطريقة مباشرة. تفسد متعة الرمز الكامنة في الخفاء، وبالتالي تحشره في مدلول واحد بعد أن كانت فرصة تعدد الدلالة بمستوياتها المختلفة متاحة، ولكن الشاعر بتسرعه وتعجله نحو معنى الرمز، صادر حق القصيدة الإيحائي والرمزي[١]، ويكمن ذلك في قول الشاعر:

«عشتار على ساق الشجره
صلبوها، دقوا مسمارا
في بيت الميلاد–الرحم
عشتار بحفصة مستتره...
... ...
تموز تجسد مسمارا
من حفصة يخرج والشجره[٢]»

لقد جعل الشاعر القطعة تنحو منحى نثرياً، هابطا نحو السطحية، والمباشرة، وهذا يدعونا إلى الإيمان بأن مجرد الاستعانة بالرمز الأسطوري لا يخلق نصاً ناجحاً.

لا بد من الإشارة هنا إلى أنّ عز الدين إسماعيل كان قد أعجب بهذا النص كونه يقوم بخلق شخصية أسطورية من شخصية معاصرة، وهي شخصية "حفصة" الفتاة الموصلية التي صلبها الشيوعيون[٣]. ولكن البطل يخالف عز الدين إسماعيل في رأيه هذا، ويعد القصيدة غير موفقة إجمالاً ، لا في الرمز الأسطوري ، ولا في الصورة الكلية، لأن شخصية عشتار ظلت مستترة، وكذلك حافظت حفصة

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢١٧
[٢] الديوان، مج ١، ص ٤٣٧
[٣] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ٢١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على وجودها الطبيعي في النص ولم تصل إلى درجة أنْ تصبح شخصية أسطورية، فظلت حفصة هي هي في الواقع، وظلت عشتار غائبة[١].

لا شك أن ما قاله البطل أصوب مما قاله عز الدين إسماعيل؛ لأن حفصة لم تحمل أبعاداً أسطورية، ترفعها من المستوى العادي إلى الأسطوري وبالتالي لم يتحقق البعد الإيحائي المطلوب منها، ولأن النثرية بادية في النص مما أفقده الحس الشعري.

- العدول عن الرمز:

ويتم ذلك عبر التخلي عن الحدث الأسطوري، وعدم الاهتمام بتطويره، إلى حين يرقى النص إيحائيا ويستند على نفسه في بناء جوه الأسطوري، حيث يقرر الشاعر أن يقطع هذا الانسياب بالعدول عن الرمز ليقع في إطار التفسير والتوضيح، الذي يهبط بالنص إلى مدارك النثر والسطحية المباشرة[٢]. ويظهر ذلك في قول بدر:

« وحين تنفست عند انحسار الليل عشتار
تنفض جرح تموز المدمى، تغسل التربا
عن الجنبات منه، وحين هد البغي ثوار،
أرحت جبيني المحموم
على شباك داري أرقب الدربا
تدفق بالجبال وبالعصي يشدها العار»[٣]

إن قوله «حين هدَّ البغي ثوار» يشكل القشة التي قصمت ظهر البعير، لأنه به فسَّر الحدث الأسطوري، وبه قطع الحلقة الرابطة بين الأسطوري المُرام والسياسي المكشوف الحادث في النص.

---

[١] على البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢١٧-٢١٨.
[٢] المرجع السابق، ص ١٥١.
[٣] الديوان، مج١ ، ص ٦٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- التداعي الحر:

إن من يطلع على قصيدة "شباك وفيقة" يجد أنها تتصل بعالم أسطوري مرتبط بالأورفيه، وأخيلتها، وصورها، يقول الشاعر:

«ووفيقة تنظر في أسف
من قاع القبر وتنتظر:
سيمر فيهمسه النهر
ظلاً يتماوج كالجرس
في ضحوة عيد،
ويهف كحبات النفس
والريح تعيد
أنغام الماء (هو المطر)
والشمس تكركر في السعف
شباك يضحك في الألق؟
أم باب يفتح في السور
فتفر بأجنحة العبق
روح تتلهف للنور؟»[١]

ظلال أسطورة أوروفيوس واضحة في النص/القصيدة، فوفيقة يبدو عليها الأسف وقد خاب أملها في أن يقوم حبيبها باسترجاعها من عالم الموت، مع أنها تنتظره بفارغ الصبر، أمّا النهر المذكور فهو نهر الهبروس ، وتعبر الصورة «سيمر فيهمسه النهر... والشمس تكركر في السعف» عن ذلك الإلهام الموسيقي الذي أعطيه أوروفيوس ، بحيث يسحر كل الكائنات، فتمشي خلفه، وكأنها في موكب موسيقي، ومالشباك سوى الحاجز الفاصل بين عالم الظلام/القبر/العالم

[١] الديوان، مج ١، ص ١١٨-١١٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السفلي، وعالم النور/ العالم العلوي الذي تتلهف إليه طامعة بأجنحة إيكاريوس وسيلة للوصول إليه[١]، ولكن يرينا النص بصورة مفاجئة :

«يا صخرة معراج القلب
يا "صور" الألفة والحب
يا درباً يصعد للرب
لولاك لما ضحكت للأنسام القريه،
في الريح عبير
من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا
(عوليس مع الأمواج يسير
والريح تذكره بجزائر منسيه
"شبنا يا ريح فخلينا")»[٢]

إن المفاجأة تكمن في هذه الصورة التي قفزت أسطورة "عوليس" من خلالها، ولا جامع–في رأيي–بينهما، ولكن الأمر–لا بد–مرتبط بهذا الانثيال الكلامي من خلال أدوات النداء المتكررة التي تعبر عن حرقة قلب الشاعر/أوروفيوس على وفيقة/ يورديسي ، ويبدو أنّ الشاعر وقع تحت تأثير حالته النفسية المتردية نتيجة تزايد حالته المرضية، وهي المسبب الرئيسي لمثل هذه التداعيات، لأنه لا يستطيع ضبط نفسه تحت وقع المرض الأليم[٣].

- طغيان السياق على الرمز:

يظهر ذلك خلال مرحلة حياته الأخيرة، إذ كان تحت سيطرة الإحساس الطاغي بالألم، وقد اتخذ "أيوب" رمزاً له، لكن الذي يقرأ القصائد يجد أنّ أيوب لم يحمل من ملامحه في القصص الديني شيئا إلا اسمه، بحيث لو حذف اسم أيوب

---

[١] لمزيد من التفصيل ارجع إلى بحث علي الشرع السابق حول ألأورفيه، أو بحث"الرؤية الأورفية والوعي الممكن في شعر الفيتوري. لبنعيسى بو حمالة ، فصول ، مج ٧، ع١ ، ١٩٨٦، ١٩٨٧.

[٢] الديوان، مج١، ص١١٩

[٣] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٥١-٢٧١، وعيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ١٣١-١٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لما اختل النص، وما شعرنا بفقد شيء منه ولم يعد الرمز يحمل أي شحنه إيحائية، إلا في النادر القليل من قصائده (الأيوبيات)[١]. وإن من يقرأ هذا المقطع من قصيدة (قالوا لأيوب) سيعرف على وجه التأكيد أنه للشاعر المعاصر دون أيوب:

« يا رب لا شكوى ولا من عتاب
ألست أنت الصانع الجسما
فمن يلوم الزارع التما
من حوله الزرع، فشاء الخراب
لزهرة والماء للثانيه؟
هيهات تشكو نفسي الراضيه
إني لا أدري أن يوم الشفاء
يلمح في الغيب»[٢]

- الحمل الزائد للأسطورة:

يرتبط هذا المظهر برغبة الشاعر تحميل الأسطورة أفكاراً كثيرة، تنوء بحملها، ويتمثل ذلك باستغلاله أسطورة (عوليس) جوّاب البحار – في قصيدة (المعبد الغريق)– لكي يقوم باستخراج الكنز من المعبد الغريق حسب الأسطورة الصينية، في سبيل مدخل ملائم لهذه المهمة وحتى يصل لعوليس، يتخذ من القصة وأجوائها مدخلاً، فيحدِّث صوت الراوي عن شيخ يصب الخمر في حانة، ويقوم هذا الشيخ بدوره بقص خبر الكنز الذي يقرُّ في عمق البحيرة وقد حرسه تنين كبير، وعليه أرصاد كثيرة ولا بدّ من استخراجه فلا يجد في ذاكرته سوى (عوليس) ليقوم بهذه المهمة، ليطعم الجياع، ويشتري الدواء لمن يحتاجه، والسلاح لمن يريد قتال الأعداء/المستبدين/ المستغلين.

«هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري ، ص ٢٠٢- ٢٠٣.
[٢] الديوان، مج١، ص ٢٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ستشبع ألف طفل جائع وتقيل آلافاً من الداء
وتنقذ ألف شعب من يد الجلاد ، لو ترقى
إلى فلك الضمير!»[١]

لكن (عوليس) ينتظر العودة إلى بنيلوب بفارغ الصبر، فكيف يقبل بهذه المهمة التي قد تطيل غيبته على طولها أصلاً؟، لهذا يلجأ الراوي إلى إقناعه بلا جدوى رجعته، لأن ابنه شاب، ولأن زوجته قد كبرت وشاخت كثيراً:

«إذن ما عاد من سفر إلى أهليه عوليس...
إذن فشراعه الخفاق فائر الأمواج
بما حسب الشهور وعد حتى هده البؤس
فيا عوليس .. شاب فتاك، مبسم زوجك الوهاج
غدا حطبا. ففيم تعود، تفري نحو أهلك أضلع الأمواج
هلم فماء شيني في انتظارك يحبس الأنفاس
فما جرحته نقرة طائر أو عكرته أنامل النسم»[٢]

وعندما أحسَّ أنه لم يقتنع بعد راح يؤنبه على ما اقترفت يداه في حرب طروادة من أجل الأنثى/ هلين الفاجرة، وبطريقة التداعي يتخذ من حرب طروادة طريقاً لبث تصورات مفجعة عن ثورة الموصل

«فليتك حين هز الموصل الإعصار
لا درباً ولا بيتاً ولا قبراً نجا فيها
شهدت الأعين الغضبى»[٣]

---

[١] الديوان، مج١، ص١٧٨.
[٢] المصدر نفسه، ص ١٧٩-١٨٠
[٣] المصدر نفسه، ص ١٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن النهاية تحدث مفارقة عجيبة، ليست منطقية على مستوى النص الكلي، فإذا كان بداية يدعو إلى استخراج الكنز من أجل الأطفال والجوعى، نجده الآن، في النهاية، يدعو إلى ظلام البحر، والبقاء في عالم الجهل، وإلى الاطمئنان بالخضوع لقوة الطغيان[١].

سلك الشاعر في قصيدته مسلكاً غير سليم، ومنهجاً أوقع القصيدة في شرٍّ صورة لأنه «يعتمد على الأفكار، ويفتعل الارتباطات لإثارة قضية ذهنية في أساسها، لأنه يريد أن يقول عدة أشياء دفعة واحدة، مهما كان بينهما من تناقض حاد: يريد أن يقص أولاً هذه الأسطورة الطريفة في ثوب يلائم روايات المغامر الأمريكي لها، فتقوده القصة إلى المقارنة بين خلود الوحش، وقصر عمر الإنسان. وهذا هو الصدع الأول في القصيدة. ويريد أن يقول ثانياً لماذا لا يتعارف الغرب مع الشرق في ذلك، ففي الشرق الكنوز وفي الغرب الإمكانيات العلمية، ولكن تصادفه عقبة أن الغرب إنما يستعمر الشرق لهذا الهدف، فالمال هو الذي يربط الأعناق إلى الداء، إنه هنا لا يستطيع الإفضاء الصريح، فلا يجرؤ على اتهام الغرب لأن منظمة حرية الثقافة كانت قد تلقفته في ذلك الحين، فوجه الاتهام إلى المال كوحش مجرد يهيمن على طبيعة الإنسان، فهو يتعامل مع معانٍ مجردة مطلقة وهذا هو الصدع الثاني. ويريد أن يعقد الصلات بالتداعي بين وحشية طروادة، ووحشية ما فعله الشيوعيون في الموصل، ما دامت المنظمة تمد له يد العون، فلابد أن يعطيها مبرراً لذلك، وهذا ما أخرج عمله عن الحدود التي بدأ بها فلم يعرف كيف ينتهي إلا برفع آلهة البحيرة لتسكن الأولمب، فهل يكرس المال إلهاً جديداً مرضياً عنه؟ هذا هو الصدع الثالث القاصم للقصيدة، وهو الذي يلتوي بها من أداء أي شيء مفهوم (من حيث قيامها على أفكار ذهنية)، ويعترض إشارتها أي شعور عام من حيث هي شعر، فلا يخرج القارئ منها بغير أفكار جزئية متناثرة تتناقض في معظم الأحيان، ولا يبقى منها في الذهن سوى الجزء

[١] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٨١-٢٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي يقص فيه الأسطورة»[١]. لقد نال القصيدة فساد كبير، جرّاء تداعي أفكار لا تخدم القصيدة، ولا تخدم بناءها العام، فحملت ما لم تستطع له حملاً[٢].

ب- مستويات جمالية:

١- الأثر السيابي في الأسطورة:

لم يدخل السياب الرمز الأسطوري إلى النص الشعري كما هو، في أصل قصته الأسطورية، وإنما حاول أن يخضعه لبعض التغييرات أو الإضافات التي تجعل الرمز يحمل خصوصية السياب الشعرية، فعمد إلى بعض التحويرات في مضامين بعض الرموز الأسطورية، وحملها مضامين جديدة، وقد أشار عبد الرضا علي إلى هذه التحويرات والمضامين في بحثه عن الأسطورة، فقد خصها بفصل مستقل من بحثه، لذلك سأعتمد عليه في بيانها مقرونة بالإشارة إليها عند علي البطل الذي لم يخصها بباب مستقل، وإن نصَّ على بعضها خلال تحليلاته الرصينة والمتكاملة، فجاءت مسببة ومتواشجة الصلة مع تطور الرؤيا العامة لشعر السياب. وأظهر هذه التحويرات:

-**التوحد:** هو محاولة الشاعر التوحد بينه وبين الرمز الأسطوري، في التجربة التي يمر بها، اعتماداً على ما في شخصيته، وما في الرمز من نقاط التقاء تدور جلها حول المعاناة، أو التماثل في التجربة، وهي محاولة فريدة من الشاعر، جاءت لتخدم التشابك بين العام والخاص في التجربة الشعرية، بحيث تكتسب التجربة الفردية سماتٍ عامة، تعكس النظرة الشمولية والإنسانية عند الشاعر، وقد عمد السياب إلى ذلك الأسلوب عندما ربط بينه وبين المسيح وتموز في قصيدة "المسيح بعد الصلب"[٣] ، وقد برّر الناقد (عبد الرضا علي) هذا الأسلوب، بما يمر به السياب من ظروف نفسية وسياسية قاهرة، فرضت عليه لتخليه عن حزبه، ولتخلي

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٨٨-١٨٩، وانظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٨٠-٢٨٢.
[٢] لم أعمد إلى الإطالة لأنني وجدت المؤلف يستقصي الأبعاد الكلية لعوامل تصدع النص.
[٣] الديوان، مج١، ص ٤٥٧ – ٤٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أصدقائه عنه، إضافة إلى خوفه من بطش السلطة، التي كانت تتبع كل أساليب البطش والقهر في سبيل تدعيم أركانها[١].

قد يكون القبض على مثل هذا الملمح أمراً جيداً، ولكن يجب أن يرافقه رصد دقيق لمراحل صيرورة هذا التوحد، وهو ما لم يرصده الناقد/عبد الرضا علي، واكتفى بملاحقة بعض الصور في النص، أما البطل فقد لاحظ هذا التوحد، لكنه لم يقتصر على ملاحقة الصور، بل رصد رصداً دقيقاً ظهور رمز المسيح وظهور رمز تموز في شعر السياب، إنه يرى أن صورة المسيح تبدأ بالظهور والاستئثار بالقصيدة منذ هذه الصورة:

«مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله
كنت بدءاً وفي البدء كان الفقير.
مت، كي يؤكل الخبز باسمي، ..»[٢]

في حين كانت هذه الصورة من قبل تجمع تموز والمسيح معاً، ولكن لماذا تستأثر رموز المسيح بالقصيدة دون تموز؟، لا شك أنه «أمر تحتمه التطورات الجديدة في حياة الشاعر، فعندما كان الشاعر في طليعة النضال كان تموز – مسيحاً، يتعرض للسجن، ثم يحيا كل مرة من جديد لمجرد خروجه من السجن، أو نزوله من فوق الصليب، ولكنه في هذه المرة لم يعد يقوى على تجدد البعث ثانية. ولما كان السيد المسيح قد قبر بعد صلبه، ورفع إلى السماء بعد انقضاء مهمته، فهو الرمز الملائم وحده لما يريد الشاعر أن يوحي به، فهو يمهد لرفع اسمه من قائمة المناضلين المضحين مكتفياً بما قدمه في ماضيه»[٣].

---

[١] انظر عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٢٧-١٢٩.
[٢] الديوان، مج ١، ص ٤٥٨-٤٥٩.
[٣] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويضرب عبد الرضا علي مثالاً آخر على هذه السمة، وهو توحد السياب مع عوليس والسندباد[١]، في قصيدة "رحل النهار" ولا يختلف تناوله هنا عن تناوله للنص السالف، فقد وقف على صورة وحيدة، يعاين فيها مثل هذا التوحد، بمعنى آخر لم يعاين النص بمجمله، وهو أمر لا يحسن بالناقد فعله، لأن اكتمال النص بين يدي الناقد، قد يعطيه وضوحاً في الرؤية، وبالتالي يكون أرسخ قدماً في التحليل، وهو ما تلافاه كل من عز الدين إسماعيل، وعلي البطل عند وقوفهما على هذه القصيدة، فقد تناولاها محللين لها كلياً، ومتفقين حول التوحد بين الرمزين، وإن اختلفا اختلافاً يسيراً فيما بينهما فيما قاله الشاعر في هذه الصورة خاصة:

«رحل النهار
والبحر متسع وخاو، لا غناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات، وما يطير
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار.
رحل النهار
فلترحلي، رحل النهار»[٢]

يرى عز الدين إسماعيل أن رمز السندباد/عوليس، ينفتح عند هذا السطر «البحر متسع وخاوٍ» على رمز آخر في أسطورة (تريستيان وايزولده)، فهذه العبارة «البحر متسع وخاوٍ» عبارة وردت في إجابة (تابع) تريستيان، يجيب فيها مولاه على طلبه منه، المتمثل بأن يقوم بالنظر في البحر عله يرى شراع سفينة محبوبته (ايزولده) ولكنه لا يجد شيئاً. وبما أن النص انفتح على هذا الرمز، الذي يوحي بعدم اللقاء بين المحبِّين، وكذلك الأمر بالنسبة لصاحبتي السندباد وعوليس فلم تلتقيا محبيهما، وعلى هذا لا يصبح هناك مبرر لقول الشاعر «وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات» فإنه ليس أكثر من حشو[٣].

---

[١] عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، ص ١٣٠.
[٢] الديوان، مج ١، ص ٢٣٢.
[٣] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢١١-٢١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذا كان عز الدين إسماعيل يرى أن هذه العبارة تقود إلى الأسطورة الألمانية، فإن البطل لا يرى ذلك، ويراه ترجمة لما وجده الشاعر عند إليوت، ولم يطلع الشاعر على الإطلاق على الأسطورة الألمانية، ولم تخطر له ببال، ولو كان الأمر كذلك، لحذف الشاعر الصورة التي يقول عنها عز الدين إسماعيل إنها حشو، ولكنه أراد أن يوحي بمأساته الشخصية من خلال أمرين، الأول: قلب الأسطورة القديمة، فإذا كان الرمزان /عوليس والسندباد يعودان محققين ما يريدان من الكنوز والنصر، في النهاية الطبيعية للأسطورة فهما هنا لا يعودان، لذلك فالبحر خاوٍ ولا يوجد به أحد، والثاني: أنه عاد ولكن عودته مأساوية، فشراعه قد تحطم واهترأ، وفي هذا دليل على عودته غير المظفرة، وهو شيء لم تكن تنتظره المنتظِرة، لأنها كانت تنتظره ليصل قوياً قادراً على متابعة الصعاب، ومواصلة الحياة من جديد، لهذا تغدو الصورة لازمة، وليست حشواً[١].

- قلب الرمز الأسطوري:

يعمد الشاعر أحياناً إلى قلب الرمز الأسطوري ليتوافق مع تجربته، ومعاناته الشخصية، والشاعر بفعله هذا يقترب أكثر من الأداء الفني، الذي لا يترك الرمز الأسطوري على حاله، وقد ضرب عبد الرضا علي لذلك مثلاً بقصيدة (مرحى غيلان)[٢]، وفيها تتحول صورة الأرض إلى قفص من الدم والأظافر، ويتحول المسيح إلى هيكل ميت، وكل شيء يشي بالتفجع والمأساوية[٣].

لقد وقف البطل على هذه الصورة بالذات في إطار تحليله للنص كله، وإن كان مقصودهُ بالوقوف على هذا النص مختلفاً عنه عند عبد الرضا، فقد درسه البطل في إطار بحثه عن ازدواجية تموز _المسيح في نصوص السياب، كونه يعد من أوائل النصوص التي مزج فيها السياب الرمزين معاً. لكن يبدو أن فرحة عبد

---

[١] علي البطل، الرمزا لأسطوري، ص ١٩٢.
[٢] الديوان، مج١، ص ٣٢٤-٣٢٧.
[٣] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرضا علي بلقياه صورة يستشهد بها على قلب السياب للرمز، جعلته يغفل عن عامل مهم في هذه الصورة، أفقدها حيويتها إذ «على الرغم من توفيق الشاعر في ربطه بين الرمزين بالسياق العام للقصيدة، وعلى الرغم من نجاحه في استخدام دلالتهما على الخصب وقهر الموت، في مجال شخصي ضيق، فإن الشاعر أثقل قصيدته عندما عكس هذه الدلالة في حالة الموت، بخلفية غير مستمدة من الدلالة الأسطورية لهذين الرمزين وإنما استمدها من قراءاته لنصوص حديثة استخدمت دلالتهما في سياق آخر، ولم يستطع الشاعر السيطرة على تأثره بهذه النصوص، فظلت الدلالة في هذه الحالة متعلقة بالشاعر وبثقافته أكثر من تعلقها بالرمزين في الأسطورة القديمة أو الحدث الديني»[١] وهي نصوص ترجع للشاعرة الإنجليزية إيدت سيتول. وهذا الشيء يؤكد أن عبد الرضا علي يهتم بالشاهد دون درجة نجاحه وقوته، والأمر نفسه يتكرر في القصائد التي عالجها فيما بعد[٢].

- مزج الرموز الأسطورية:

يبلغ الأمر حداً كبيراً من العشوائية في اختيار النصوص، عندما يشير عبد الرضا علي إلى نماذج يستشهد بها على مزج السياب لعدد من الرموز الأسطورية في النص الواحد، وتكمن العشوائية في تلك النصوص التي استشهد بها على مأثرة المزج بين الرموز، في حين تفشل هذه النصوص في جعل الرموز جزءاً مهماً وأساسياً منها. فقد وقف الناقد على امتزاج تموز البابلي الذي يقابل (آتيس) عند سكان آسيا الصغرى في قول السياب:

«تموز هذا، آتيس
هذا، وهذا الربيع.
يا خبزنا يا آتيس،
أنبت لنا الحب واحي اليبيس.
إلتأم الحفل وجاء الجميع

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٧٤.
[٢] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٣٢-١٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقدمون النذور،
يحيون كل الطقوس
ويبذرون البذور»[١]

يرى عبد الرضا أن هذا المزج كان بسبب من رغبة الشاعر في التلميح إلى البعد الدموي في العراق من خلال الإشارة إلى احتفالات "آتيس"، وهي احتفالات عامرة بالقرابين الدموية، لأن عبيد "آتيس" يقدمون طقوس الخصب عن طريق جرح أنفسهم بالسيوف، وهذا ما تخلو منه طقوس تموز، لذلك جاء بآتيس مقابل تموز[٢]. لكن، هل مجرد المزج يكفي لنجاح النص؟. أظن أن هذا النص مصاب بعيب ضحالة الدلالة؛ لأن الشاعر يضع الرموز بشكل مكشوف وواضح، ولا يترك للنص الإيحاء بتلك الرموز دون توضيحها، مما يفقد الرمز تعددية المعنى، واحتمالية التفسير[٣].

أشار الناقد إلى نصوص أخرى في هذا المجال، وهي "سربوس في بابل"[٤] و"مرحى غيلان"، وقد أحسن صنعاً هنا، فيما لم يحسن هناك، كون المزج قد حقق مراده هنا، ولم يكن عالة على النص[٥].

- الولادة المتعسرة للحياة:

يشير عبد الرضا علي هنا إلى هذا المضمون الجديد في شعر السياب، وإن كان ضعيفاً، فهو يعبر عن رغبة الشاعر في إبراز صعوبة الحياة المتجددة والميلاد، فمن المألوف أن الأسطورة التموزية ترتبط بطقوس بهيجة، مليئة بصور الحبور والفرح،ولكن السياب يعمد إلى تحويرها، كما هو الأمر في قصيدة "مدينة بلا مطر"[٦].

---

[١] الديوان، مج ١، ص ٤٣٤.
[٢] عبد الرضا علي،الأسطورة في شعر السياب، ص ١٣٦-١٣٧.
[٣] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٥٠، ومحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٩٦.
[٤] الديوان ، مج١، ص ٤٨٢ – ٤٨٥.
[٥] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٣٤-١٣٦.
[٦] المصدر نفسه، ص ١٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- النموذج:

يقصد عبد الرضا علي بهذا أن تصبح الأسطورة إطاراً كلياً في النص، ولا تكون صورة جزئية، أو مقطعاً وحيداً[١]، وقد وقف البطل على هذه الظاهرة مراراً أثناء تصديه لتحليل نصوص السياب، وبخاصة النماذج الناجحة مثل "مدينة بلا مطر" و"المسيح بعد الصلب"[٢]، ولم يقف على نماذج رديئة مثل "المعبد الغريق"[٣] و"إرم ذات العماد"[٤] وإذا كان عبد الرضا علي قد وقف على هذه التحويرات والمضامين، فإنه لم يفطن إلى تجربة فريدة، حاولها السياب في أكثر من نص له، وهي تجربة خلق أسطورة خاصة، لاحقها البطل في النصوص التي رسم فيها الشاعر بعض صور هذه الشخصية العادية فيها وهي شخصية (محمود علوان) لتصبح شخصية أسطورية[٥].

٢- أثر الأسطورة على النص السيابي:

لم يتجه الشعراء إلى الأسطورة عبثاً، وإنما لأنهم كانوا يدركون ما يمكن أن تضيفه إلى النص الشعري من حيوية و كسر للنمط الغنائي، بوساطة استغلال هذه الأداة التي تمنح الشعر أبعاداً فنية وظواهر موضوعية من مثل إشاعة النزعة الدرامية والنزعة الملحمية، والبعد الموضوعي، وهي ظواهر ظل الشعراء الجدد يسعون إليها مدة طويلة، وقد حاولها شعراء كثر من قبلهم، ولكنها لم تتحقق بشكل لافتْ للنظر إلا مع استعمال الأسطورة أداة للرؤيا وأسلوباً شعرياً متميزاً يتيح للشاعر استخدام وسائل وتقنيات جديدة، لم تكن مستغلة من قبل.

أود أن أشير إلى أنني سأعتمد في هذا الجزء من الدراسة على ما قدمه علي البطل حول هذا الموضوع، كونه الأفضل أسلوباً ومعالجة، وكونه تفرد في

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٢٢-١٢٨.
[٢] المصدر نفسه، ص ١٥٥-١٦١.
[٣] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٤٠-١٤٢، وانظر حول رداءة القصيدة، الرمز الأسطوري، ص ١٨٧.
[٤] المصدر نفسه، ص ١٤٢-١٤٦.
[٥] انظر علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢١٧-٢٢٢، وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى مثل هذه الخاصية في كتابه الشعر العربي المعاصر، ص ٢١٧-٢١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معالجة هذه الظواهر، أما عبد الرضا علي فلم يشر إلا لأمور بسيطة سأنبه عليها في مواطن الحاجة إليها.

- النزعة الدرامية:

لقد سعى بدر إلى تخصيب نصه دوماً، ومن نتائج هذا التخصيب أن خرجت لنا قصائد تحمل نزعة درامية حقيقية، وقد أشار كل من علي البطل وعبد الرضا علي إلى هذه النزعة، فجاءت دراسة متكاملة عند البطل وجزئية عند عبدالرضا علي إذ درس جانبين من هذه النزعة فقط، وهما المونولوج الدرامي والديالوج.

توقف علي البطل على هذه الظاهرة دارساً إياها في بعدين: الأول، عندما يقوم الشاعر باستخدام الأسطورة بشكل جزئي مما لا يسمح باستغلاله هذه النزعة طويلاً في النص، إذ تظل متفرقة فيه، لكن ذلك لا يمنع من شيوع الحركة والحيوية في النص، وقد ضرب الباحث لذلك مثلاً بصورة تصور حدثاً أسطورياً متكاملاً إلى حد ما من خلال توافر العامل اللوني والصوتي والحركي فيما يشبه التمثيل الطقسي، وذلك في قصيدة (تموز حيكور):

«ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي،
ودمي يتدفق، ينساب:
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا.
"عشتار" ... وتخفق أثواب
وتزف حيالي أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب»[١]

[١] الديوان، مج ١، ص ٤١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يبدأ الحدث الأسطوري من حيث انتهى الصراع بين طرفيه تموز/ الخير والخنزير/ الشر، لكنها نهاية مؤقتة لأن الشر لا بد مندحر في النهاية حسب الرؤية الأسطورية في هذه الأسطورة، ليس أمر النهاية مدار بحث، وإنما هذه الصورة موحية بالحركة بداية التي يمكن ملاحظتها عبر تردد الأفعال (يشق، يغوص، يتدفق، ينساب، يغد، تخفق، ترف، يخفق)، كذلك يمكن ملاحظة الأسماء الدالة على اللون (شقائق، أعشاب، دمي، البرق)، وهناك مفردات تدل على الصوت (البرق، تخفق)، تسهم هذه العناصر جميعاً في رسم مشهد يضج بالحركة التي تدب لحظة سماع عشتار لصوت تموز وهو يتألم، إنها تركض لهفى عليه، وعلى إيقاع لهفتها تخفق أثوابها، وترف أعشاب، ويخفق نعل، بل إن بعض هذه الأفعال التي استندت إلى جمادات لتدل على وضع عشتار النفسي، الذي ينعكس على ما حولها، فما خفقان الأثواب، ورف الأعشاب، إلا صورة لخفقان ورفرفة قلب عشتار الخائف على تموز من هذه النهاية، وهذا ما توحي به أيضاً صورة البرق، فصوت البرق يخيف الإنسان ويحدث رعباً في قلبه، وهذا ما حدث لها[١].

من خلال ما سبق نرى أن الشاعر «يقيم عالماً كاملاً يعيد فيه بعث الأسطورة القديمة في شكل جديد هو محوره، ودلالة جديدة لعلها تتناقض مع الدلالة الأسطورية القديمة، لكن الشاعر ينجح في تبرير هذا التناقض بما يحمله السياق من تغيير في جزئيات الحدث ليؤدي إلى النتيجة المطلوبة»[٢]، التي تجعل من الأسطورة عملية خلق جديدة، تتواءم مع التجربة الشعورية الخاصة للشاعر وتخلصها من دلالتها العمومية التي كانت عليها قبل دخولها السياق الجديد.

أما البعد الثاني فيتجلى في درسه لهذه النزعة، حينما يجعل الشاعر من الأسطورة إطاراً عاماً للقصيدة، فتقوم بذلك تجربة كاملة من حيث البناء الشعري

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢٤١-٢٤٢ على أن الباحث لم ينتبه إلى قضية انعكاس الوضع النفسي لعشتار على الطبيعة.
[٢] المصدر السابق، ص ٢٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطوري، مما يجعل النزعة الدرامية عملية متكاملة البناء والتأثير معاً. ويتخذ الناقد / البطل قصيدة (مدينة بلا مطر)[١] شاهداً يوضح فيه كيف أن الشاعر استغل العناصر الدرامية جيداً، كي يحقق أبعد أثر درامي ممكن، فقد أقام القصيدة على التقابل بين عالمي الخصب/ الحياة، والجدب/ الموت، والذي يقابلهما في النص الثورة/ الحياة/ الخصب، من جهة والخنوع والرضى/ المدينة/ المسرح المكاني. الموت/ الجدب من جهة أخرى.

يبدأ الصراع مع بداية القصيدة، وتتجه الأجواء نحو التوتر والتأزم، وما أن تنتظر المدينة نتيجة الثورة، حتى يخبو الأمل:

«مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب.
تحم دروبها والدور، ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها:
"صحا من نومه الطيني تحت عرائس العنب
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها."
وتوشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها»

هذا التوتر، وهذا الصراع الذي لا يأتي بالنتيجة المطلوبة يقود الناس إلى استعطاف الآلهة في جو شعائري وطقوسي، يحشد فيه الشخوص: الرجال والنساء، والأطفال في معبد عشتار ليقدموا القرابين في قداس تقوده الجوقة في محاولة لاسترضاء الآلهة، علها تعيد لهم الخصب/ الحلم بالخلاص:

« وفي غرفات عشتار

[١] الديوان، مج ١، ص ٤٨٦-٤٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار،
ويرتفع الدعاء كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح:
لاهثة من التعب
تؤوب آلهة الدم، خبز بابل، شمس آذار»

لكن دون أمل يرتجى، ويخيب الظن، لأن الآلهة لا تستجيب لـــه، فتنـــزل المطر، إنها تُجري السحب، وتُحدث البرق، ولكن، هل من مطر؟

« سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار».

ثم يسير هذا القداس، في عنصر حركي درامـــي جديـــد، ليســـير الحـــدث ويتطور، وينمو نمواً دراماياً يتطلبه الموقف ويفرضه الواقع، واقع الجدب، ويستغل الشاعر هنا عناصر جديدة مثل النشيد والحوار، ويستغل أناشيد الجوقة في وصف الأحداث بـــ

«وسار صغار بابل يحملون سلال صبّار
وفاكهة من الفخار، قرباناً لعشتار»

ثم يأتي النشيد الذي يفيض ألماً وتضرعاً لعشتار من أجل أن ترضى، وفي الوقت نفسه يقدم وصفاً لأحوال أهل بابل:

« نشيدهم الصغير: "قبور إخوتنا تنادينا
لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح آذار
تهز مهودنا فنخاف، والأصوات تدعونا
جياع نحن مرتجفون في الظلمه
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نشد عيوننا المتلفتات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمه
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت ... فاسقينا!
نموت، وأنت – واأسفاه – قاسية بلا رحمه.»

بعد هذا التضرع كله، لم يجد الناس والأطفال استجابة من عشتار، مما أثار السؤال والدهشة لدى الأطفال الأبرياء، الذين توجهوا بالسؤال لآبائهم، حزينين:

«فيا آباءنا، من يفتدينا؟ من سيحيينا؟
ومن سيموت: يولم لحمه فينا؟"»

لكن لا نتيجة ترتجى على الأقل في الحاضر القريب، وإن أنهى الشاعر قصيدته بضرورة الانتصار في النهاية وتحقيق الثورة/ الخلاص:

«لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها!»

من خلال هذه القصيدة استطاع الناقد/ البطل أن يصل إلى حقيقتين هما : أن البناء الأسطوري للقصيدة، يحقق لها نجاحاً دراماياً كبيراً من جهة، وأن الشاعر قد استغل العناصر الدرامية من حركة وصراع، وحوار، وحدث بشكل جيد بعيداً عن الانفعال والتدخل من جهة أخرى، بل جعل القصيدة تنمو نمواً دراميا مضطرداً، حقق لها نجاحاً منقطع النظير[١].

أما عبد الرضا علي فلم يتناول النزعة الدرامية بشكل كامل، وإنما تناول عنصرين منها هما: المونولوج الدرامي والديالوج (المحاورة)، في قصائد مختلفة،

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فمثلاً تناول عنصر المونولوج –وهو يقصد به الحديث الداخلي للنفس– في قصائد "النهر والموت"[١] و"المسيح بعد الصلب" و"رحل النهار"[٢]، وسأتوقف عند تطبيقه "على المسيح بعد الصلب" وهو تطبيق جزئي، على المقطع الأول فقط، ودون التعامل والتعاطي مع النص مباشرة حين يتم التعليق على المقطع، يقول: «يتوحد صوت الشاعر بصوت المسيح، فيحس المتلقي عظيم الفجيعة التي يكونها صوت الرياح النائحة، فتحيل المشهد إلى دينامية سريعة عظيمة المأساة. ففي المقطع الأول منها نتبين من خلال مونولوج المسيح –السياب، أن الفادي ما زال حياً، وأن الجراح وصليب الموت لم يستطيعا أن يخمدا جذوة العطاء، إن التضحية في سبيل حياة الآخرين، حياة هي الأخرى، في عالم المادة والروح»[٣].

إن الملاحظة الأولى على ما قاله عبد الرضا علي هي أنه عمد إلى مناقشة البعد الدرامي بشكل جزئي من خلال هذا المونولوج الداخلي، وهو لا شك عنصر أساسي في النزعة الدرامية ولكن لا بد له من عناصر أخرى تتكاتف معه، وتتعاضد لتحقق هذه النزعة، مثل الصراع والديالوج، والارتجاع، والتقابل، وهي عناصر موجودة في القصيدة كما سنتبين بعد قليل.

أما الملاحظة الثانية فتكمن في أن الناقد يقف على المقطع الأول في القصيدة لتوضيح هذا البعد في حين أنه ينتشر في أكثر من مقطع في القصيدة، الأمر الذي يجعل جزئيته تطغى على الممارسة والشمول معاً، مما يحرمه من توسيع الرقعة البحثية التي كانت ستضمن له فتح باب رحيب نحو الوصول إلى نتائج أكثر دقة ومصداقية.

ويتضح صواب هذا الرأي بالنظر إلى ما قام به البطل في دراسته القصيدة نفسها ضمن اتجاهين: الأول، درس فيه البعد الأسطوري وتطوره في القصيدة من

---

[١] الديوان، مج١، ص ٤٥٣ – ٤٥٦.
[٢] المصدر نفسه، ص ٢٢٩- ٢٣٢.
[٣] عبدالرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خلال النظر من زاوية الرؤيا[١]، والثاني، البعد الدرامي الذي تحققه الأسطورة ضمن إطار أسطوري يعتمد الحدث الأسطوري ركيزة أساسية ينطلق منه إلى أفق الدراما[٢].

وتزخر القصيدة بالصراع بين الخير والشر على أساس بنائي درامي، فالمسيح وما يمثله من تطلع نحو خير البشرية ورخائها وخلاصها من الطغيان والظلم يمثل الخير، وأولئك الذين صلبوه يمثلون البعد السلبي، الذي يريد بقاء البشرية تحت أجنحة الظلام، لأنه يخدم واقعهم ويكرس الظلم والجبروت. وهو صراع لا يعتمد التناقض سبيلاً للبناء فقط، وإنما يعمد إلى حوار/ مونولوج يفصح فيه عن نفسه، ويستبطن فيه دهشة يهوذا:

« هكذا عدت، فاصفر لما رآني يهوذا
فقد كنت سره
وكأن ظلا، قد اسود، مني، وتمثال فكره
جمدت فيه واستلت الروح منها،
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه ...
(عيناه صخرة
راح فيها يواري عن الناس قبره)
خاف من دفئها، من محال عليه، فخبر عنها.
– "أنت! أم ذاك ظلي قد ابيض وارفض نورا؟
أنت من عالم الموت تسعى! هو الموت مره.
هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان زورا؟"
ذاك ما ظن لما رآني، وقالته نظره».

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٥٥-١٥٩.
[٢] المصدر السابق، ص ٢٤٣-٢٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويساهم الحوار دون شك في إضفاء طابع الحركة والتغير في الحدث بما يعطيه دفعة نحو التطور، والتقدم إلى الأمام، وقد يعترض هذا الحوار نوع من القطع أو البتر الفني، الذي يهدف إلى عدم إسقاط القصيدة في إطار الإملال والاعتياد، وذلك عن طريق مبدأ الارتجاع (Flash back) إلى صورة قديمة، أو ذكرى معينة:

«كنت بالأمس ألتف كالظن، كالبرعم،
تحت أكفاني الثلج، يخضل زهر الدم،
كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسي كنوزاً فعريتها كالثمار
حين فصلت جيبي قماطاً وكمي دثار»

يثير ظلم المسيح موجة من العطف والشفقة عليه، لأنه وقع في الظلم نتيجة تضحيته من أجل البشر، وهو تفاعل يزداد مع مطاردة الظلمة له؛ لأنهم أحسوا فيه خطراً كبيراً عليهم، لذلك يحاول هؤلاء إعادة صلبه، وهو شيء يساعد على تنامي الحدث وتطوره الدرامي مع الاستعانة بالحوار الداخلي وغيرها من العناصر التي أشرت إليها سابقاً، وهذا يؤدي إلى إثارة فاعلية وحرارة في النص:

« قدم تعدو، قدم، قدم
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم
أترى جاءوا؟ من غيرهم؟
قدم ... قدم قدم
ألقيت الصخر على صدري،
أوما صلبوني أمس؟ ... فها أنا في قبري
فليأتوا ... إني في قبري
من يدري أني ...؟ من يدري؟»

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يختتم النص، بنهاية الصراع، بتغير الموقف، وتبدله عما سبق، إذ أخذ الناس زمام المبادرة نحو التضحية مثل المسيح

« بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينه
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبره:
كان شيء، مدى ما ترى العين،
كالغابة المزهره،
كان في كل مرمى، صليب وأم حزينه
قدس الرب!
هذا مخاض المدينه »

إنه تبدل ظاهر في الموقف، منح القصيدة مزيداً من الحيوية وتوج تضحية المسيح بالاستجابة له في النهاية. وجاءت النهاية بعيدة عن الافتعال والانفعال غير المبرر.

وقد وقف عبد الرضا علي على عنصر الديالوج، وقد أشار إلى ما يسهم به هذا العنصر من تكثيف شعري واستكناه المشاعر، وعمد إلى مناقشة بسيطة لمقاطع معينة من قصائد مختلفة، ولكنه مرَّ عليها مروراً سريعاً لا يخدم الموقف النقدي الجاد[١]. ولم يفت عز الدين اسماعيل أن يشير إلى هذه النزعة عند السياب، وإن كان الحديث عن السياب قد جاء في معرض توضيح أسس النزعة الدرامية ومبادئها في الشعر الجديد[٢]، وقد وقف على هذا المقطع من قصيدة "أسير القراصنة"

« أجنحة في دوحة تخفق

[١] عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٠٢-١٠٣.
[٢] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٧٩-٣٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حب ولا دار،
يسلمك المشرق
إلى مغيب ماتت النار
في ظله .. والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق[١]»

يشير عز الدين إسماعيل هنا إلى مبدأ التقابل الذي تحققه الصورة، التقابل بين الاطمئنان والحب الذي يعيش فيه الإلفان بدلالة تناغيهما وسعادتهما، وفي مقابل ذلك يجسد نفسه/ الشاعر لا حب (اطمئنان) ولا دار (استقرار). كما أن التقابل قائم على مستوى الحركة، فهناك حركة خارجية في الطبيعة (صورة خفقان أجنحة الإلفين) يقابلهما صورة داخلية في نفس الشاعر، وقد تكون الأولى سبباً في إثارة الثانية، وبالتالي يحمل هذا التقابل دلالة أكيدة على أن المنهج الدرامي هو المسيطر على التفكير الشعري. وهو شيء يقود إلى تعميق الإحساس بالضياع والغربة وأيضا تأكيد الهوة بين الموضعين[٢].

ثم ينتقل عز الدين إسماعيل إلى الصورة الثانية، التي تشي بالمقابلة أيضاً على مستوى اللغة/ الألفاظ، والمستوى النفسي/ الداخلي، ولا يكفي برأيه –وأنا معه– أن تدل الألفاظ وحدها على التقابل، فتكون بذلك درامية النزعة. وإلا لكانت الزخارف البلاغية البديعية درامية الطابع، وهذا ليس صحيحاً بالضرورة، ولكن تقابل الشرق والغرب في الصورة الثانية كان نوعاً من التقابل الدرامي الذي لم يقتصر على الصورة الخارجية، بل شمل الصورة الداخلية أيضاً، ويمكن الوقوف على هذه الصورة الداخلية بطريقتين: خارجية، من خلال معرفتنا بحياة الشاعر، فنحن نعرف أنه عانى المرض في بلاده، وقد حاول الاستشفاء في وطنه الصغير

---

[١] الديوان، مج ١، ص ٦٦٨.
[٢] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٦-٢٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(العراق) والكبير (الوطن العربي) في لبنان والكويت، لكن دون طائل، مما دعاه إلى التوجه نحو الغرب[١]، وذلك يدل على أن الشاعر عايش تجربتين متقابلتين. و داخلية من خلال الاعتماد على مفردات النص فهو يقول «يسلمك المشرق/ إلى مغيب ماتت النار/ في ظله»، إذن هناك مشرق ومغيب، والمغيب يقترن بزوال الشمس/ النهار وحلول الظلام، وكلنا يعرف ما في الظلام من وحشة وخوف، ويقترن أيضاً بموت النار، وهما مفردتان تحملان نقيضين معاً، فالنار/ حركة والموت/ سكون، أو النار/ حرارة، والموت في الظل/ برودة، وهذا يقودنا إلى التساؤل عن المشرق؟، إذا كان المغرب يثمر كل هذه المشاعر الحزينة في نفسه، فلا بد أنه النقيض من ذلك، مع أنه لم يذكر الشرق بشيء، ولكن السياق يوصلنا إلى هذه النتيجة، وبهذا تتأكد الخاصية الدرامية، وتتحقق بتكريس واقع المقابلة والتناقض عبر الصورتين: الداخلية والخارجية، وهو نجاح يحسب للشاعر[٢]، ويحسب للناقد أيضاً، كونه أكد جانباً مهماً من جوانب النزعة الدرامية، ووضحه ببساطة لا تفتقد إلى السهولة.

- النزعة الملحمية:

يعتمد البطل على مفهوم معين للملحمة، تشكل الحكاية فيها عنصراً مهماً ومسيطراً، وبما أنها حكاية فهذا يعني أن مادتها ستكون أصولاً تاريخية/ ذكريات، تخص حياة الشاعر، لكن الشاعر لا يتعامل معها بجفاف المادة التاريخية، وإنما يخلطها بالخيال، ويكتنف سيرها شيء من عدم التسلسل المنطقي الذي تفترضه الأحداث حينما تسير بشكل طبيعي فقد يعترضها أمر خارق للعادة، يقطع سيرها ويوقف عجلة الزمن، أو ينقل الأحداث إلى جهة أخرى، ويساعد على تطور هذه الأحداث أدوات أخرى تسير معها جنباً إلى جنب مثل الوصف والحوار، ويتوسل الشاعر إلى هذه الأحداث/ الذكريات التي تقع في الماضي بوسائل مختلفة في استحضارها، فتكون هي غايته المنشودة، والمثلى بآن[٣].

---

[٢] انظر عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، فصل (المرحلة المأساوية)
[٢] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٦-٢٩٣.
[٣] علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر السياب، ص ٢٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كان محمد الجزائري لا يختلف مع البطل في تحديده لمفهوم الملحمة وشروطها، بوصفها ليست قصيدة طويلة فحسب، أو أنها تروي قصة بطولية،ولكن بوصفها تقوم في الأصل على الثيمة الحكائية[١]، فإن البطل يختلف مع إحسان عباس فيما يخص وجود الملحمة، ففي حين يرى البطل أن الملحمة موجودة عند السياب، فإن إحسان عباس لا يقرُّ بوجودها كاملةً؛ كونه يربط ما بين الملحمة والطول المفرط، وهذا ما لم يتحقق عند السياب[٢].

ويحق لنا الآن أن نسأل سؤالاً بسيطاً، هو هل وجد البطل تطبيقاً لهذه الشروط عند السياب، بحيث يحقق السياب فيها ما سماه البطل بالنزعة الملحمية؟ لقد كانت الإجابة بالإيجاب، واتخذ الناقد قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) نموذجاً[٣].

وقد اتخذ البطل التاريخ مدخلاً لتحليل القصيدة أيضاً، ويقول إنها كتبت في مرحلة المرض العنيف الذي أصاب السياب، وهذا يعني ضمناً أنه وقع تحت تأثير المرض، الذي يمثل حاضره، وبحثاً عن الراحة والسلوى لا يجد الشاعر سوى الماضي يلجأ إليه من لفح الحاضر، الذي لا يتركه وشأنه مع الماضي، وإنما يعيده بقوة إلى الواقع مرة أخرى، بشرط الحتمية التاريخية، وبين شدٍّ وجذب تذهب أيام السياب طريدة الإحساس بالمرض والتعب والغربة، واللهفة إلى الماضي، هذا هو أساس البناء في هذه القصيدة، فهي قائمة على التقابل بين العالمين: الحاضر والماضي، ولكنه تقابل مغطى بثوب ثقيل من الحيل الأسلوبية المتمثلة بالتلاعب بالإيقاع الزمني، وإعمال أسلوب الإيهام بحيث لا يعرف الحقيقة من الخيال، وفتح الأمور على بعضها بعضاً، وإحداث نوع من التداخل في بناء الجمل، يولد بدوره تعقيداً في الجمل والتراكيب، ما بين أساسية واعتراضية حتى نهاية القصيدة[٤].

---

[١] محمد الجزائري، القاتل والضحية، ص ٩٤.
[٢] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٨٢- ٢٨٤، وانظر علي البطل ، الرمز الأسطوري ، ص ٢٤٩ – ٢٥٠.
[٣] الديوان، مج١، ص ٥٩٧- ٦٠١
[٤] علي البطل،الرمز الأسطوري، ص ٢٥٠-٢٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدأ الشاعر قصيدته بـ (أذكر) وهو فعل يدل على أن زمن الحدث هو الماضي، وأن مكانه مرتبط بشتاء القرية، وهي جيكور، حيث ستدور فيها الأحداث، في وقت تتحزم فيه السحب بعضها إلى جانب البعض الآخر، وتبرز الشمس من خلالها، وفي الصورة نفسها يقودنا الشاعر إلى أفق أقل اتساعاً من هذا الأفق السابق، وهو أفق رؤية الشاعر الخاصة، والذي يبدو عليه سمات العالم السحري بما فيه من تراسل للحواس، يقوده لتحديد الزمن الذي يريد التعبير عن رؤيته حوله، إلا أنه يعدل عن هذا التحديد:

«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعزف – ارتعشت له الظلم
وقد غنى – صباحاً قبل ... فيم أعد؟ »

لقد استطاع الشاعر عن طريق الـ (Flash back) أن يخلط الأمور، وأن يوقف بندول الساعة عند حدود ذاكرته، كي يطل عليها، فيقودنا هذا الأسلوب إلى توجيه الحدث نحو جو غرائبي سحري، أداته بعث الماضي بكل تفاصيله، وتوسيع تلك الجزيئات الصغيرة، وإضفاء طابع غريب عليها أشبه ما يكون بالجو الأسطوري حيث يرفع الناس أيديهم نحو السماء، فتكون الاستجابة بسرعة، وقد شبه البطل هذا الجو بمهرجان خصب، تتألق فيه الألوان بشكل كبير، ويمتلئ النهر وتعلن الأجواء موسم الخصوبة، وهذا ما توحي به علامتا الخصب (النغم واللهفة)، إنه مطر يعبق بأجواء ألف ليلة وليلة (باباً بعد باب) حيث يتم الصراع ما بين الأبواب وبين أبطال الخير والشر، إنه مطر مخصب، ويبعث الحياة في الموات. إنها أجواء أسطورية سحرية تعبق بغير العادي والمألوف، تُحوِّل الأمور نحو الأفضل ونحو الغاية المنشودة من الكون وهو شيوع الخير والخصب والبركة، كما يتنبه البطل، إلى إلماعة حسنة في النص، وهي تكرار كلمة (عاد) وما تثيره من أجواء سحرية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«... طفلاً كنت
أبتسم
لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحْور.
وكنا – جدنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون: "غيثك يا إله" وإخوتي في غابة اللعب
يصيدون من الأرانب والفراش، و(أحمد)، الناطور–
نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النّهر
ونرفع للسحاب عيوننا: سيسيل بالقطر.
وأرعدت السماء فرنَّ قاع النهر وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد بابٍ
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ
تكلله الفقائع، عاد أخضر، عاد أسمر، غص بالأنغام واللهف.»

لكن هذه النشوة لا تدوم ولا تستمر، وهذا الحدث الملحمي لا يُـتِّم طريقـه حتى النهاية وإنما يتعرض لقطع أسطوري يحمل بذرة الإحباط على الـرغم مـن ظاهره المتمم للحدث الملحمي.

« وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر – إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب،
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار ميتاً هده التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب!»

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنها قفزة كبيرة نحو القصة القرآنية- المسيحية تؤدي إلى قطع الحدث الأسطوري، لقد قلنا إنها تحمل بذرة الإحباط، إنها فقائع لا تحمل سوى خيبة الأمل سوف تبين بعد قليل، ولكن ينفتح النص فجأة من خلال البرق على عالم خاص للشاعر، عالم أسطوري تكون فيه الشناشيل بين السماء والأرض، وهي عالم ماضوي يمثل الخصب في حبه لآسيه، ويكتمل هذا الجو الأسطوري بتلك الرقصة التي تعلن نهاية عالم المثل وارتفاع شأن عالم المادة، وتنحو الأحداث من خلالها منحى تحولياً يتحول فيه المطر إلى عنصر تخريب على المستويين الطبيعي/ المطر، والإنساني/ العلاقات الإنسانية:

« يا مطراً يا حلبي
عبر بنات الجلبي
يا مطراً يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطراً من ذهب
تقطعت الدروب، مقص هذا الهاطل المدرار
قطعها وواراها
وطوقت المعابر من جذوع النخل في الأمطار
كغرقى من سفينة سندباد، كقصة خضراء أرجأها وخلاها
إلى الغد (أحمد) الناطور وهو يدير في الغرفة
كؤوس الشاي، يلمس بندقيته ويسعل ثم يعبر طرفه الشرفه
ويخترق الظلام
وصاح: "يا جدي" أخي الثرثار:
" أنمكث في ظلام الجوسق المبتل ننتظر؟
متى يتوقف المطر؟ »

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يجب أن نلاحظ أن السياب ما زال يمسك بإيقاع الزمن، ولكنه يفلت منه في النهاية، ليعمل عمله التخريبي بتحطيم كل شيء جميل، ولـيعلن الـدمار وحلـول عصر المادة، وغياب المثاليات، على الرغم من الأوهام والأحـلام حـول إعـادة الأمور إلى نصابها، إلا أن هذا المأمول أصبح جزءاً من الماضي/ من الذكريات. وأصبح الإنسان القوي في هذه الدنيا هو من يملك الذهب/ إنه إله الذهب الجديد:

« وأرعدت السماء، فطار منها ثمة انفجرا
شناشيل ابنة الجلبي
ثم تلوح في الأفق
ذرى قوس السحاب وحيث كان يسارق النظرا
شناشيل الجميلة لا تصيب العين إلا حمرة الشفق
ثلاثون انقضت، وكبُرت: كم حب وكم وجد
توهج في فؤادي!
غير أني كلما صفعت يدا الرعد
مددت الطرف أرقب: ربما ائتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي !
ولم أرها. هواء كل أشواقي، أباطيل
ونبت دونما ثمر ولا ورد! »

لقد استطاعت هذه القصيدة، برأي البطل، أن تبني عالماً متكـاملاً بذاتـه، يعكس وقائع غريبة تنتمي في أحداثها إلى عالم السحر، وقائع يختلط فيها الـواقعي بالخيالي بحيث تطغى الفوارق في وقت ما. وقد استطاعت بعث الأساطير القديمة، والقصص الدينية، وتحكمت بالزمن قطعاً وتسييراً، حتى يتم لها السيطرة عليه، لقد فتح السياب باباً كبير لدخول النزعة الملحمية إلى الشعر الغنائي العربي[١].

[١] ينظر التحليل كاملاً في علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢٥٠-٢٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- مشكلة التوتر بين الذات والموضوع:

في محاولة من البطل للإفادة من تنظيرات عز الدين إسماعيل حول فائدة النزعة الدرامية، وتركيزها على الجانب الموضوعي من التفكير الشعري، وضع البطل هذه الإضاءة النظرية موضع البحث، وتجاوزها إلى التطبيق، فقد أخذ النص نفسه الذي طبق عليه عز الدين إسماعيل وهو النص الذي سبقت دراسته من قصيدة "أسير القراصنة"، لكن هذا لا ينقص من عمل البطل شيئاً، كونه لم يقف عند حدود ما قال عز الدين، إنما أفاد منه وطبقه على نصوص أخرى بفهم لا يقل شأناً عن فهم عز الدين إسماعيل(*).

يطمح الشعراء إلى أن يكونوا جزءاً من الناس/ الجماعة، ويطمح هؤلاء أيضاً إلى المساهمة في حل معضلات غيرهم، لكن هناك مشكلة تقف في وجه هذه الطموحات، ألا وهي أن الشاعر مهما حاول أن يقدم تصورات معينة، وأفكاراً قد تساهم في مواجهة هذه المتطلبات/ المعضلات فإنه لا بد منطلق من ذاته، ومهما حاول الإفلات منها فإنه لا يستطيع ذلك، وبذلك تكون النتيجة مزيداً من الانعزال عن المجتمع وتطلعاته ولذلك فهو يعمد إلى استغلال الأدوات والتقنيات المتاحة له، ومنها دراما الأسطورة التي تمثل نوعاً من المصالحة بين الشاعر وجمهوره، بإدخالهم معه مشاركين في صياغة تصوراته ومعبراً عنهم. إن دراما الأسطورة محاولة دائماً للبحث عن الموضوع، وإخفاء دور الشاعر وراء الحدث الأسطوري والشخصية الأسطورية.

وبالتالي يظل الشاعر بعيداً عن التأثير المباشر وتدخل النزعة الذاتية، ويحفظ للقصيدة/ النص استقلاله النسبي، ويعطي للآخرين الفرصة كي يحسوا بأنهم مشاركون في تملك النص كما هو الشاعر على مستوى الأحاسيس والرؤى، وهذا يكفل للنص قبولاً أكثر، مما لو بقي أسير النزعة الذاتية(١).

(*) سبق الحديث عن هذا الموضوع في هذا الفصل، ص ١٣٧.
(١) علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢٤٥-٢٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقف الناقد بعد هذا التوضيح النظري على مقطع من قصيدة "رحل النهار"، وهو مقطع المحاورة الداخلية عند بنيلوب، ليقرن النظر بالتطبيق وهو منهج اعتاد عليه المؤلف في كتابه:

«سيعود "لا غرق السفينة من المحيط إلى القرار
سيعود. لا .حجزته صارخة العواصف في إسار
يا سندباد، أما تعود؟»[١].

أي نوع من التوتر والإحساس بالمعاناة سيصيب من يستمع أو يقرأ هذه القطعة؟ لا شك أن حالة التوتر التي أصابت المرأة وجعلتها تعيش حالة من القلق والترقب بين أمل كاذب وغير متحقق وواقع يعلن عدم عودته، إنها مقابلة بين السلب والإيجاب ولكن بعيداً عن ذات الشاعر الكامنة خلف الأسطورة في النص[٢].

ويضيف عبدالرضا علي إلى هذه الملامح التحويرية ملمحاً آخر هو التداعي، بوصفه مسبباً عن استخدام الأسطورة[٣]، لكنني أعتقد أن ذلك غير صحيح كون التداعي ليس مرتبطاً بالأسطورة على نحو سببي وقصدي ويمكن أن يكون في أي نص سواء استخدم الأسطورة أم لم يستخدمها، لذلك فهو ليس مزية تحققت بفضل الأسطورة.

د- الرمز الأسطوري والرؤيا:

لم يعش السياب حياة مترفة بعيدة عن المصاعب والمثبطات، وإنما عاش فترة حبلى بالمآسي على الصعيدين الشخصي/الذاتي والإنساني/العام، فعلى الصعيد الذاتي لقي في حياته عنتاً كبيراً، وعذاباً أكبر، فماتت أمه، وحرم من أبيه وعاطفته

---

[١] الديوان، مج ١، ص ٢٣١.
[٢] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢٤٧.
[٣] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ٩٣-٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مبكراً، ولم يمهل الدهر جدته طويلاً، كافلته بعد موت أمه، كذلك ساهمت دمامة منظره في التأثير على نفسيته واهتزاز الثقة بشخصيته، والتأثير على مصير علاقاته العاطفية التي انتهت بالفشل جميعاً، أما على الصعيد السياسي، فقد انتسب إلى الحزب الشيوعي في أواخر عام ١٩٤٥ محاولة منه للتعويض عن الفشل العاطفي وإثبات الوجود الذاتي، فشارك من خلال حزبه بما يدور في الساحة السياسية العراقية عن طريق محاولة الوقوف في وجه السلطة القمعية، التي ما تركت وسيلة لقمع الشعب إلا سلكتها، ولم يكن العهد الثوري بأحسن حالاً من العهد الملكي من زاوية القمع والتسلط وممارسة وسائل التصفية المختلفة. وقد مر السياب بمراحل ثلاث سياسياً: المرحلة الاشتراكية والمرحلة القومية والعربية، والمرحلة الانفصالية، وهي المرحلة التي تخلى فيها عن الالتزام الحزبي نهائياً[١].

لا شك أن هذا التقلب على حبل الأفكار السياسية قد ترك بصماته على فنه الشعري، وأدواته الفنية كلها ومنها الرمز الأسطوري، وهو كما نعرف عامل إثراء كبير للتجربة الشعرية، وقد كان التخفي من السلطة أحد أسباب لجوئه إلى الأسطورة كما نعرف، لأنها تشكل وسيلة رمزية، حاول من خلالها تقديم تصوراته الفكرية والشخصية، سواء على مستوى الانتماء (الاشتراكية والقومية) أو على مستوى التحلل من الانتماء، وعلى نحو أكثر شمولية وانطلاقاً مما لو ظل حبيس النظرة الغنائية الذاتية المعروفة في شعرنا العربي.

لم تغفل الأعمال النقدية التي تعاملت مع الأسطورة عند السياب، دور الأسطورة بالتعبير عن رؤيا السياب الفكرية والسياسية، مع تفاوت في طريقة التناول، ومحاورها، فقد عمد علي البطل إلى التعامل مع المسألة من خلال اتباع منهج مركب، يجمع فيه بين اتجاهين الاتجاه التاريخي المتمثل بالقبض على التحولات السياسية والفكرية عند السياب تطوراً وارتداداً، خاصة أن حياة السياب

---

[١] أنظر حول حياته، إحسان عباس: بدر شاكر السياب، الفصول التالية : البحث عن النخلة، وتجلي إرم، وعوليس يكتب مذكراته، وانظر أيضاً في عيسى بلاطه، بدر شاكر السياب، الفصول التالية : البحث عن الحب والأطمئنان، والمرحلة التموزية، والمرحلة المأساوية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شهدت تحولات مختلفة، تصل حد التناقض أحياناً، كذلك يتيح هذا المنهج البحثي للدارس أن يرصد الدلالات المختلفة للأساطير، التي تختلف تبعاً للتحولات التي تطرأ على المواقف السياسية والفكرية، فقد تظهر رموز معينة تناسب موقفاً فكرياً معيناً في فترة ما من عمر السياب، وقد تختفي رموز معينة تناسب موقفاً فكرياً معيناً في فترة ما من عمره.

أما الاتجاه الثاني، فهو فني يعاين مدى نجاح التجربة الشعرية في التعامل مع الرمز الأسطوري، أو فشلها، عبر متابعة نصية، لا تهمل معطيات السياق المتعدد للنص، من حيث كونه بؤرة تتجمع فيها عدة مؤثرات لتخلق تجربة شعرية ثرية. وكي تتضح صورة المنهج لا بد من معرفة المفردات التي بحثها في سياق دراسته، وهي الآتية:

- عشتار ومشكلة الخصب.
- المعاناة والخلاص بين رمزي تموز والمسيح.
- البحث عن معجزة.
- رموز ومدلولات أخرى.

لقد حاول الناقد أن يتعامل مع هذه المفردات وفق المنهج السابق راصداً التطورات الفكرية والسياسية وما يتبعها من تغير في دلالات الرموز وحضورها أو غيابها في فترة ما. ومن هذا المنطلق حاول الناقد استجلاء صورة رمز عشتار في شعر السياب، فوجد أن قصيدة "مدينة بلا مطر"[١] هي مفتاح التعامل مع هذا الرمز، ففيها يتبنى الشاعر عالماً أسطورياً متكاملاً يحاول فيه الناس استنزال المطر من الآلهة/ عشتار وبعث الخصب، بعد أن أصاب مدينتهم الجدب والمحل، ولكنهم يفشلون في حمل عشتار على تلبية رغباتهم بالخصب، ذلك أنهم ليسوا صادقين فيما يقدمون من قرابين، كونها قرابين مزيفة من الفخار

[١] الديوان، مج١، ص ٤٨٦- ٤٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« وسار صغار بابل يحملون سلال صبار
وفاكهة من الفخار قرباناً لعشتار»

وليت الأمر وقف عند هذا الحد، إذ إنهم لم يفطنوا إلى أنهم ينسون واجباً طقسياً وشعائرياً مهماً وهو إيقاد النار في مجامرها داخل المعبد

« وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار، »

فكانت النتيجة عدم نزول المطر –وهي نتيجة طبيعية برأي الشاعر– على الرغم من حاجة المدينة له

وفي أبد من الإصغاء بين الرعد والرعد
سمعنا، لا حفيف النخل تحت العارض السحاح
أو ما وشوشته الريح حين ابتلت الأدواح،
ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرة و "آه" صغيرة قبضت بيمناها
... ...
على هبة من الغيمه
على رعشات ماء قطرة همست بها نسمه
لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها! »

لقد لاحظ الناقد أن الشاعر يعمد إلى قلب الأسطورة القديمة[1]، ذلك أن أسطورة عشتار القديمة تلبي رغبة عابديها بالخصب، لكن الشاعر يجعلها هنا تخفق، ويُرجِع السبب إلى أهل بابل، أي أنه يخضع الرمز الأسطوري لطبيعة

[1] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٢٦- ١٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المرحلة التي يعيشها الشاعر ، لذلك يشحن الرمز الأسطوري بشحنة فكرية شعورية جديدة، كما أنه يفيد من الجزئيات الثانوية في الأسطورة، ويقلبها تمشياً مع قلب الرمز الأسطوري العام، ومن هذه الجزئيات، الجزئية الخاصة بالنساء، وتلك الخاصة بالقرابين و... إلخ[١].

من خلال ما سبق يصل البطل إلى نتيجة مؤادها أن السياب قد نجح في تحقيق نجاح غير مسبوق في إخضاع الرمز الأسطوري للسياق العام، وفي جعل العناصر الثانوية متساوقة مع دلالة الرمز العام في القصيدة، بحيث يبدو النص كلاً متكاملاً، ومتماسكاً وفق إطار أسطوري متحكم في النص[٢].

لكن يخطر في الذهن سؤال، وهو لماذا يجعل السياب (عشتار) تفشل في بعث الخصب، خاصة أن القصيدة جاءت قبل عام من الثورة تقريباً، أي ثورة تموز ١٩٥٨؟، تحتاج الإجابة إلى ربط هذه النتيجة بقضية تخلي السياب عن انتمائه الحزبي والقومي معاً وتوجهه نحو مجلة "شعر" التي حامت حولها الشكوك، لارتباطها بدوائر المخابرات الأميركية، لذلك طالت شخصيته اتهامات عدة، وتنكر له الرفاق القدامى، وأصبح يعيش في عزلة وإحساس بعقدة الذنب لأنه ترك الحزب، وترك المبادئ التي كان يؤمن بها سابقاً، ومن هنا أحس بعجز كبير، قام بدوره بإسقاطه على أهل بابل/ مجتمعه، الذي لم يبذل من التضحيات ما يؤهله لتحرير نفسه من ربقة الاستغلال[٣].

يشار هنا إلى أن قلب الأسطورة جذب اهتمام عبد الرضا علي إلا أنه تناوله مفصولاً عن التطورات الفكرية والسياسية في حياة السياب، كما أنه يتناول هذه القصيدة الفنية بالتحويرات، كما يسميها عبد الرضا علي[٤] لكن دون أن يعالجها معالجة متكاملة، وإنما يكتفي بتعليق بسيط على أحد المقاطع، وقد أشاد نقاد آخرون

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٢٧- ١٢٨.
[٢] انظر تحليل النص كاملاً في الرمز الأسطوري في شعر السياب، ص ١٢٢-١٢٨.
[٣] المصدر نفسه، ص ١٢٨.
[٤] عبدالرضا علي الأسطورة في شعر السياب، ص ١٣١-١٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بهذه القصيدة مثل عبد الجبار عباس الذي عدَّ القصيدة «أرفع نموذج في شعره لاستخدام الأسطورة إذ التزم التزاماً كاملاً بمفردات وشخصيات الأسطورة البابلية ضمن إيقاع هادئ ومتطور يتسربل خلال القصيدة بجو ينتمي إلى عالم الأسطورة القديم قدر تطابقه مع واقع الخمسينات العراقي»[١]، وهي إشادة تتوافق مع إشادة إحساس عباس بالقصيدة نفسها في موطن آخر، وبقدرة الشاعر على التحكم بالقصيدة، وقد رأى «أن ميزته الحقيقية لا تكمن في الاتكاء على الأسطورة، بمقدار ما تكمن في التفصيلات التي يضيفها والصور التي يخلقها، وبما أن طبيعة الأسطورة أولاً، وهذه التفصيلات ثانياً، مرتبطتان بقدرته الفذة، وألق شاعريته، وإحكامه للربط بينهما، فإن قصيدته –في الحق– لا تستولي على مشاعرنا عن طريق غرابة التوقع أو المفاجآت، وإنما بهذا الربط العجيب بين بابل الوثنية، والعراق الحديث، ذلك لأنه يستطيع أن يفيد من أكبر خدمتين تقدمهما الأسطورة وهما التطابق بين الماضي (البدائي) والحاضر، والموازاة القياسية، حين لا يكون هذا التطابق ممكناً»[٢]، في الحقيقة يشير هذا الرأي إلى تطور حدث في رأي إحسان عباس في هذه القصيدة خاصة، إذ إنه لم يبدِ كل هذا الإعجاب بالقصيدة سابقاً، ونعتها ببعض العيوب[٣].

عود على بدء، في سياق تتبع التحولات الأسطورية يجد الناقد البطل أن السياب قد بعث (تموز) زائفاً في (مدينة السندباد)[٤]، ويربط الناقد هذا التحول بمحاولة السياب الرجوع إلى الحزب الشيوعي بعد أن تركه، إلا أنه لم يفلح في ذلك[٥]، وهذا ما انعكس صداه في القصيدة مرارة، وبسببها ألصق الأوصاف البشعة بالشيوعيين، مستثمراً الوقيعة التي حصلت بين الشيوعيين وعبد الكريم قاسم[٦]، ولا يكتفي ببعث تموز مزيفاً وإنما تموت عشتار في القصيدة أيضاً، وهذا يعني فيما يعنيه أن العراق بلد لا يستحق البعث والخصب لأن أهله متقاعسون عن

---

[١] عبد الجبار عباس، السياب، ص ١٩٩.
[٢] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٣١.
[٣] إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص ٢٢٧-٢٣٠.
[٤] الديوان، مج١، ص ٤٦٣-٤٧٣.
[٥] أنظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢١٩.
[٦] أنظر عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التضحية[١]. لكن هذا لا يعني أن (عشتار) محكومة بالموت دائماً، فقد بعثت في قصيدة (سربوس في بابل) بسبب التضحيات الجسام التي قدمها الناس، ونتج عنها ضحايا كثر، خلفهم الإرهاب الشيوعي آنذاك، لهذا استحق أهل بابل البعث[٢].

كان السابق محاولة من الناقد لتقصي حركة المجتمع العراقي نحو التحرر، ولكن كيف كان دور السياب وموقعه من حركة النضال؟ لإبراز هذا الموقف يدرس الناقد أربع قصائد هي (النهر والموت)، و(جيكور والمدينة)[٣]، و(مرحى غيلان)، و(تموز جيكور)[٤]، ففي قصيدة (النهر والموت) يظهر السياب تواقاً للنضال العملي، وللانضمام إلى صفوف المكافحين[٥]، ولكنه عاجز عن ذلك

« يا نهري الحزين كالمطر.
أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل اصبع، كأني أحمل النذور
إليك من قمح ومن زهور»

يظهر هذا المقطع الشوق الحار للنضال وتحمل العبء مع المكافحين، لكن الحقيقة التي تنتهي إليها القصيدة تمثل عجزاً قاتلاً:

« أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة. إن موتي انتصار! »

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٣١.
[٢] المصدر نفسه، ص ١٣١-١٣٤.
[٣] الديوان، مج١، ص ٤١٤-٤١٩.
[٤] المصدر نفسه، ص ٤١٠-٤١٣.
[٥] يمكن الرجوع إلى التحليل كاملاً في الرمز الأسطوري، ص ١٣٦-١٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على الرغم من أن الروح الغالبة على هذا المقطع، هي الروح المحبة للنضال، إلا أن محبة النضال تظل أدخل في باب المأمول الذي يحمل بذرة عدم تحققه كونه أملاً دون أساس في الواقع؛ لأن حاجته «كانت أكبر من شوقه، لذلك لم يستطع التوفيق بين واقع المادة، وأشواق الروح فظلت أمنيته بلا تحقيق، وطاشت صفعته في الفراغ، لأنه وجهها إلى شيء هلامي غير محدد، لأنه يصفع الفراغ في حين أنه يعرف إلى من يوجه الصفعة، ولم يحاول السياب بعد هذه القصيدة إخفاء عجزه عن النضال وتخليه عن مواصلة الطريق»[١]، وفي ظل هذا العجز راح الشاعر يبحث عمن يتابع الطريق عنه في قصيدة (جيكور والمدينة).

« فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يدمي على كل قفل يمينه؟
ويمناي: لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينه
ولا قبضة لانبعاث الحياة من الطين ...
لكنها محض طينه. »

وهو لا يكتفي بهذا بل يحاول تبرير عجزه (في القصيدة نفسها) وتخليه عن المناضلين، عن طريق رمي المدينة بالمفاسد، ومن هذه المفاسد البغاء المحرم الذي يؤدي إلى هدر الخصب، في حين أن (البغاء المقدس) كان يشكل طقساً ضرورياً لانبعاث تموز في السابق، كذلك بسبب خيانة تموز له، فيده من زجاج، أي أنه زائف، وبهذا يستحيل أمره إلى عزلة تامة تمنعه من التضحية

« وجيكور من دونها قام سور
بوابة
واحتوتها سكينه. »

[١] المصدر السابق ، ص ١٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كان السياب بين نارين يتلظى بينهما، كل واحدة من جهة «العوز المادي الذي يضطره إلى التعامل مع أعداء الشعب، على الرغم من رفضه المكبوت لذلك، والعجز عن الرجوع إلى صفوف المناضلين الحقيقيين، على الرغم من حنينه إلى ذلك»[١].

تتفق هذه النتيجة مع حديث إحسان عباس عن العقم الذي أصاب السياب شعرياً وفكرياً، نتيجة لعقم آخر أصاب الواقع فانعكس عليه[٢]، كما أن قول البطل: إن السياب لم يكن راضياً من الداخل عن سلوكه وعجزه بدليل حنينه إلى النضال، ولكنه كبته، يتفق مع النتيجة التي توصلت إليها خالدة سعيد في قراءتها لقصيدة (النهر والموت) وتتمثل بأن عنصر البعث والحياة هو الطاغي على القصيدة، بدلالة اللغة والصورة فيها[٣]، بمعنى آخر صدّق داخل/ خارج القصيدة نصياً، ما يدور في داخل السياب، الذي لا يعكسه خارجه/ موقفه السياسي.

وبعد رصده لهذه التحولات على مستوى موقف السياب من حركة النضال الوطني، يلتفت البطل التفاتة ذكية، تتمثل في تسويغه لوجود قصائد تتحدث عن دوره في النضال، والمعاناة التي لقيها مثل (المسيح بعد الصلب) و(مدينة السندباد)، وهي من قصائد هذه الفترة، أي فترة ما قبل الثورة، يبررها بقوله إنها جاءت لدفع اللوم عن نفسه من جهة، وللتذكير بماضيه النضالي من جهة أخرى[٤].

كان السابق محاولة من الناقد لرصد تحولات الرمز ما قبل الثورة، أما ما بعد الثورة، وما حدث من حرب أهلية كادت أن تقضي على الأخضر واليابس فقد نظر إليها بمنظارين «منظار يرى الأحداث الوقتية ولا ينفذ في الزمن إلى ما بعدها، وتلك كانت تحدث في نفسه تشاؤماً كبيراً، ففي القصائد التي تصور دوره من مثل (تموز جيكور)، و(العودة لجيكور) نجد صدى هزيمته الشخصية أمام

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٤٢.
[١] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٢٧.
[٣] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص١٤٧ – ١٨٩.
[٤] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حزب تدعمه السلطة، في الختام المظلم الذي تنتهي به كل منهما، "الغيمة رمل منثور، يا جيكور" و"جيكور نامي في ظلال السنين" وهو يسقط هذا الفشل على القصائد التي تصور نضال المجتمع من هذا المنظار مثل قصيدته "مدينة السندباد" التي تموت فيها عشتار يائسة من الحاضر والمستقبل، أما الوجهة الأخرى فهي النظرة المستقبلية –إن صح التعبير– وفيها نلاحظ أن السياب قد أدخل نفسه مرة أخرى في المجتمع، أو الفئة التي عاداها الشيوعيون على الأقل، فلم يعد يرى أسواراً بينه وبين مجتمعه، وعاد يعبر عن حركة هذا المجتمع بوصفه فرداً فيها، وفي هذه القصائد نرى أن الأمل في المستقبل على الرغم من ثقل التضحية[١]» جاء ذلك في قصيدة (سربوس في بابل) حيث "سيولد الضياء، من رحم ينزُّ بالدماء"[٢]، والأمر نفسه نراه في نهاية قصيدته "رؤيا في عام ١٩٥٦".

« ولفني الظلام في المساء
فامتصت الدماء
صحراء نومي تنبت الزهر
فإنما الدماء
توائم المطر. »[٣]

أخيراً ينتقل الناقد إلى معالجة رمز عشتار في شعر الشاعر الذاتي المتأخر، ويرى أن استخدام الرمز الأسطوري لم يكن ذا أثر عام على قصائده، بحيث يشكل إطاراً لقصائده، بل ظل جزئياً غير ذي أثر، وقد أعاد الناقد الأمر إلى عاملين: الأول، أن الشعر الذاتي، شعر عاطفي يعتمد البوح المباشر أكثر من الإيحاء والتكثيف اللذين يتطلبهما الشعر السياسي، وهذا أقرب إلى طبيعته الهادفة إلى الإخفاء والإلماح لا التصريح. والثاني، يكمن في أن الأسطورة تهتم بالخصب العام وبعمل الجماعة لا الأفراد، إنها تسعى للشمول لا للانفرادية في عملها، وبما أن

---

[١] المصدر السابق، ص ١٤٣.
[٢] الديوان، مج١، ص ٤٨٥.
[٣] المصدر نفسه، ص ٤٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر السياسي يعبر عن روح الجماعة، وعن بعد شامل في حياة النـــاس، فـــإن الأسطورة هي الأنسب، وعكس ذلك ينطبق على الشعر العاطفي، الذي لا يرى في عشتار سوى تشبيه بالجمال، وبأثرها في الخصوبة، وهـــي دلالـــة ثانويـــة فـــي الأسطورة[١]. ولتأكيد ما ذهب إليه الناقد من أن الأسطورة تدخل بشـــكل جزئـــي وبدلالتها على التشبيه فقط، يضرب مثالاً من قصيدة "شباك وفيقة"

« أطلي فشباكك الأزرق
سماء تجوع،
تبينته من خلال الدموع
كأني بي أرتجف الزورق
إذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشتروت المحار
وسارت من الرغو في مئزر
ففي الشاطئين اخضرار
وفي المرفأ المغلق
تصلي البحار.»[٢]

يرى البطل بأن الأسطورة مقحمة، وأوقعت النص في التناقض، فما الـــذي يجمع بين الدموع والخصب؟، كذلك أسهمت "كأني" بجعل الصورة شاذة، محتفظة باستقلالها بعيداً عن الدخول في الصورة فعلياً[٣].

وإذا كان البطل لم يعجب بالتجربة في هذه القصيدة، فـــإن علـــي الشـــرع أعجب بها لأنها تشكل تنويعاً على أسطورة أوروفيوس، وأظـــن أن البطـــل كـــان مصيباً في حكمه من جهة، وأنه أخطأ من جهة أخرى، أما الشرع فقد أخطأ خطـــأً

---

[١] علي البطل، ص ١٤٢-١٤٥.
[٢] الديوان، مج١، ص ١٢١-١٢٢
[٣] المصدر السابق، ص ١٤٥-١٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كبيراً، وإذا كان البطل أصاب في أنه رأى أن الأسطورة العشتارية مقحمة على النص، فإنه أخطأ لأنه لم يعرف أن النص مسكون بهاجس أورفي لم يستطع القبض عليه، أو أن يهتدي إليه، وبالتالي فالنص يسقط لا لأنه أقحم الأسطورة العشتارية فيه، ولكن لأنه لم يستطع خلق تجربة تستوعب التجربتين وتوفقهما في قالب شعري مقبول. أما علي الشرع فكان الخطأ عنده أشنع لأن همه منصب على ملاحقة الهاجس الأورفي، لا على معالجة الصورة الأورفية في النص، ومدى تواؤمها معه بشكل كلي[١].

- المعاناة والخلاص بين رمزي تموز والمسيح:

يوضح الناقد في بداية درسه هذا إلى ضرورة التعرف إلى أن السياب اتكأ على رمز المسيح بوصفه مخلصاً للبشرية من أثر خطيئة آدم وفادياً لها، ومتحملاً عنها آلام العقاب التي لا يطيقون معها صبراً، ولكن عزّ على السياب أن يمضي الفادي دون أن يرى أثر عمله في الحياة إلا بعد الموت، بدخوله الجنة، لذلك استدعى رمزاً أسطورياً آخر، هو تموز الذي يكتمل الانتصار بعودته، ليشهد أثر تضحيته في حياته عياناً[٢]، وقد تتبادل الأسطورتان المواقع، فيقبع تموز خلف المسيح، وقد يستخدم أحدهما دون الآخر، وقد يمزج بينهما مزجاً لا تنافر فيه، مزجاً تقتضيه طبيعة السياق الشعوري[٣].

أولى المراحل التي استخدم الشاعر فيها هاتين الأسطورتين هي مرحلة ما قبل الثورة، ومن أفضل نتاجها (المسيح بعد الصلب) ، إذ يعدُّها الناقد من أنجح القصائد في التعبير عن هاتين الأسطورتين، على أن فكرة الانتصار بالموت هي المسيطرة في البداية، ففيها يحاول السياب إبراز دوره النضالي الذي قام به في صفوف مجتمعه الذي يرجع إليه في القصيدة، وفي سبيل إبراز هذا الدور يبين

---

[١] علي الشرع، أسطورة أوروفيوس بين الآداب الغربية والشعر العربي المعاصر، ص ٧١-٧٢.
[٢] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٥٢-١٥٤.
[٣] المصدر نفسه والصفحات نفسها، وحول أهمية أسطورة تموز (أدونيس) عند السياب انظر سمير قطامي، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، دراسات، مج٩، ع١، ١٩٨٢، ص ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر ما تعرض له من آلام ومتاعب في سبيل أهله، وما أصـــابه مـــن حـــزن ومرارة في حادثة الصلب

« بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل،
والخطى وهي تنأى .... »

إذا كان الجو الكئيب والحزن القائم مسيطرين هنا، فإن المقطع التالي يزيل عن الشاعر همه وحزنه، لما يجد من تجاوب الناس معه ومع تضحيته، وإن كـــان تجاوباً سلبياً، بمعنى أنهم لم يساهموا في تحمل العناء معه، أو حتى تخفيفه، وإنمـــا اقتصروا على المشاركة الوجدانية فقط، وهذا يعني أن العلاقة بينه وبين المجتمـــع ما زالت عراها قائمة ولم تقطع، ولكن هذه المشاركة الوجدانية تسهم فـــي رفـــع الروح المعنوية للشاعر، وتدعم صموده.

«... وأنصت: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينه
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينه
ثم تغفو على ما تحس، المدينه

لكن كيف يسمع وهو ميت؟ إذن هو ليس بميت حقاً، وإن ظنوا أنه كذلك

«... إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني! »

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرى الناقد أن الصورة السابقة تؤثر المسيح دون تموز، أما صورة تموز/المسيح فتغدو في هذا المقطع مسيطرة، حيث تظهر فكرة الحلول، حلول المسيح في المؤمنين، وتظهر الينابيع التي تعد ضرورة أساسية في استنزال الخصب

« حينما يزهر التوت والبرتقال،
حين تمتد "جيكور" حتى حدود الخيال،
حين تحضر عشباً يغني شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضر حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحاً، وزهراً، وماءً نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: الذي يستدير
ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياه، »

يتابع الناقد النص فيجد أن عملية الصلب قد فشلت، وأن عدم موت المسيح لم يعجب أعداءه، ولم يرُق لهم، كونهم ظنوا أنه مات، بصلبهم إياه، لذلك يقررون صلبه مرة ثانية، وهنا ترجع صورة المسيح إلى الظهور:

« قدم تعدو، قدم، قدم
... ...
قدم ... قدم[*] »

[*] ذكرت النص سابقاً، ص ١٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن لماذا تستأثر صورة المسيح بالمقطعين السابقين دون صورة تموز؟ لقد أوضحت سبب ذلك سابقاً، لكن ما يهمني هنا، هو تلك الملاحظة التي توقف عندها الناقد/ البطل وهي تفسيره لهذه الصورة:

« أعين البندقيات يأكلن دربي،
شرّع تحلم النار فيها بصلبي،
إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي
من ضياء السماوات، من ذكريات وحب
تحمل العبء عني فيندى صليبي، فما أصغره
ذلك الموت، موتي، وما أكبره! »

يرى الناقد أن هذه الصورة تحمل تبريراً لموقف اتخذه الشاعر، وهو انسحابه من أرض المعركة العملية، وحجته في ذلك الخوف من التضحية هذه المرة، لا السجن، إلا أن حدة خوفه تقل لأنه أدى أمانته، ورأى نتيجتها قبلاً، فقد استيقظت المدينة، وحملت العبء عنه، وتولت القيام بمهمة النهوض بنفسها ترجمة لتضحياته التي قدمها من أجلها

«كان في كل مرمى، صليب وأم حزينه
قدس الرب!
هذا مخاض المدينه. »

لقد حدث ما أراد وسعى له، فقد قام الناس بالتضحية، ها قد انتشرت الصلبان في المدينة، كناية عن كثرة المضحين في سبيل تخلص الشعب من الآلام، وأصبحت المدينة في حالة ولادة منتظرة، وبعث جديد[١].

[١] يمكن الرجوع إلى تحليل النص بشكل كامل في الرمز الأسطوري، ص ١٥٥-١٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلفت الناقد النظر إلى قضية مهمة أوقفته عليها هذه القصيدة، وهي أن الشاعر كان يضع اللوم على المدينة والشعب سابقاً، مع أنه هو من عجز عن النضال وتراجع عن دربه، وكان ذلك في قصائد منها (النهر والموت) و(جيكور والمدينة)، أي في فترة ما قبل الثورة. وهي رؤية غير صحيحة، لأنه مارس نوعاً من الإسقاط، إسقاط حالته النفسية المتمثلة بإحساسه بالذنب إزاء تخليه عن خيار المقاومة على شعبه، أما هنا –في المسيح بعد الصلب– فيصحح الشاعر رؤيته للواقع ويجعلها رؤية أكثر موضوعية إذ جعل للشعب دوراً في النضال، وبالتالي حفظ له حقه، وهذا يعني أن أحداً منهم لم يترك دوره في النضال، فكلاهما مشاركان به، فلا هو يشعر بالذنب ولا هو يسقط هذا الإحساس بالعجز والمرارة على نضال شعبه ومجتمعه، لقد كان التوازن هو سيد اللحظة الشعورية في هذه القصيدة، توازن بين العام والخاص[١].

لا يقتصر جهد الناقد على تحليل القصيدة وعلى محاولة الولوج إلى الرؤية الكامنة خلفها، بل يشير إلى ما شاب القصيدة من وهن بسبب الميل إلى النثرية والخطابية، وما شابها من ميل إلى التصور العقلاني المغرق عند تصويره للحوار الداخلي في نفس يهوذا[٢]، ويتفق هذا الرأي مع ما ذهب إليه إحسان عباس حول القصيدة، وما شابها من عيوب[٣]، إلا أن هذا لا ينقص من عطاء القصيدة الثري والمتميز، فقد استطاعت دمج التجربتين (تجربة المسيح وتموز من جهة وتجربة الشاعر من جهة أخرى) بكل اقتدار فني.

يتابع الناقد هذه الرؤيا فيما بعد، ويرى أنها تعرضت إلى الاهتزاز والتناقض في مرحلة ما بعد الثورة/ مرحلة العداء للشيوعيين كما حدث في تعامله مع أسطورة عشتار سابقاً، وها هو الآن يتعرض للقضية نفسها في تعامله مع

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٦٠.
[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[٣] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٣٣-٢٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تموز والمسيح. لقد تحول إلى الحديث عن مرارة الواقع، وعدم قدرته على العيش داخل المدينة، لذلك فهو يحاول الهرب منها إلى اليوتوبيا المستحيلة في جيكور[١]، وكذلك تنبت الصلة بينه وبين شعبه، ويحمل المسيح دلالة الموت، ويصبح البعث نوعاً من الموت، وتقترن النار بالرماد، ويختلط المسيح بيهوذا.

يحاول الناقد تبرير هذا الانزلاق إلى التناقضات والتخبطات في هذه المرحلة الشعرية، فيعيد هذا التخبط إلى أن السياب قد تعود «أن يزج بشعره في خدمة الاتجاه السياسي الذي تضعه الظروف أو الاقتناع بين صفوفه، وحين يكون الأمر أمر اقتناع لا نكون أمام مشكلة في شعره، لأن الشعر حينئذ يكون متوافقاً مع ذاته، وتكون رموزه متوافقة مع مواضعها في القصائد. ولكن المشكلة تتجسد حين يريد السياب المسايرة، فيفرض الشعر على نفسه، وتفرض الرموز على شعره، وترتبك دلالات هذه الرموز وتتناقض[٢]».

وأشار إحسان عباس إلى هذه المسألة كثيراً، وهي ارتباط الشعر بالسياسة عند السياب، وقد سبب هذا الارتباط فشلاً للأداء الفني، وأصيبت القصائد التي نظمها تحت تأثير التفكير السياسي بعيوب كبيرة، أشار إليها إحسان عباس في غير موقع[٣]،

أما المرحلة الأخيرة، وهي المرحلة التي ترك فيها السياب العمل الاجتماعي والنضالي إلى المجال الذاتي وهمومه، فإنه لم يستطع أن يستغل هذين الرمزين جيداً، واقتصر على مجال ضيق من دلالتهما. لأنهما لا يتواءمان مع الشعر الذاتي في كثير من الأحيان، فمحاولته يصيبها التوفيق مرة والخيبة مرات أخرى فـ«حين يستخدم الشاعر هذين الرمزين في المجال الذاتي، فإننا نجده يوفق توفيقاً كبيراً عندما تتسع نظرته لرؤية إنسانية شمولية، كما رأينا في قصيدة

---

[١] حول اليوتوبيا في شعر السياب، انظر طراد الكبيسي، يوتوبيا الرجل الفقير، الآداب، ع٢/١، ١٩٩٦، ص ٤٤-٤٥، وماجد السامرائي، من تجليات الحداثة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ص ٢١-٤٦.

[٢] الرمز الأسطوري في شعر السياب، ص ١٦٥.

[٣] أنظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، في دراسته لقصائد (فجر السلام، والأسلحة والأطفال، وحفار القبور.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(مرحى غيلان) ولكنه يفشل في استخدامه لهما حين تنغلق نظرته على واقعه الخاص في مرحلة المرض، فيتعامل مع الرمزين كل على حده، ويلجأ إلى دلالات ثانوية فيهما، وهذا أمر طبيعي، إذ إن الدلالة الرئيسية لهما وبخاصة عند اتحادهما لا تصلح إلا لقضايا شمولية، ومع أن الشاعر يفهم ذلك، وقد تحاشى السقوط فيه، إلا أنه لم يستطع استغلال الدلالات الثانوية كما استغل الدلالة الأساسية، ذلك أن آلام المرض المبرحة لم تكن تتيح له فرصة للتريث المطلوب في إحسان تطويع الرمز لسياق القصيدة»[١]، وفي السياق ذاته لم يغفل إحسان عباس عن تأثير فترة المرض على الفن الشعري بعامة، والأسطورة بخاصة، فقد اضمحلت الرموز، وطغى السياق الشخصي على السياق الفني في التعامل مع الرمز الأسطوري، ولم يبق من الرموز الأسطورية سوى الأسماء، والتشبيهات البسيطة[٢].

- البحث عن المعجزة:

وقف الناقد على رموز أخرى مهمة في تجربة السياب الشعرية، شكلت مصدراً شاعرياً أمدَّ شعر السياب بغنى رمزي كبير إلى جانب الرموز السابقة، وقد وسم هذه الرموز بعنوان يضمها جميعاً وهو (البحث عن معجزة)، لأنها تبحث عن هدف معين لها في نهاية المطاف، واستعملها السياب في مراحل مختلفة من حياته وإن تفاوتت في قيمتها الفنية وأبعادها الفكرية، كما هو الحال فيما سلف من حديث عن رموز سالفة. فقد استخدم رمز السندباد الجوَّال، الباحث عن كنزه في مرحلة الاشتراكية، وهي مرحلة الإيمان بمبدأ معين، كان يغمر قلبه، ونتيجة لذلك تحققت رغبة السندباد في رحلته، إذ إنه وجد الكنز في نفسه، فعاد وذلك في قصيدة (الأسلحة والأطفال)

«كأني أسمع خفق القلوع
وتصخاب بحارة السندباد ...
رأى كنزه الضخم بين الضلوع

---

[١] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٧٧-١٧٨.
[٢] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٧٤، ٢٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مما اختار إلاه كنزاً، وعاد»[١]

يبرر الناقد تحقق الهدف –كما قلت– لإيمان الشاعر بفكرة السلام العالمي والحب المطلق للإنسانية، خاصة أن موضوع القصيدة يدعو لحماية الأطفال البريئين من الحرب وكوارثها، لذلك وجد قيمة الإنسان في نفسه، أي أنه يملك القدرة على تخليص نفسه بنفسه من شرور هذا العالم[٢].

يرصد الناقد تطورات استعمال الرمز فيما بعد، فيجد أن الشاعر راح يبحث عن مبدأ جديد عندما تخلى عن مبادئه الحزبية ومعتقداته، لذلك شعر بأزمة كبيرة زاد من حدتها عدم قدرة المشاعر القومية نحو العرب التي اعتنقها فيما بعد على حل أزمته التي خلفها تركه للحزب، وإذا وضعنا في حسباننا الوضع السيء المقيم في الوطن العربي آنذاك، المتمثل بالاستغلال والاستعمار الأجنبي، عندها تلبس الشاعر رحلة المجوس الباحثين عن مولد المعجزة، ولكنه يتعجل الأمور فيتهم العرب بالعجز، ويشكك بمستقبله فضلاً عن قيمة ماضيه[٣]

«سنظل نضرب كالمجوس نجس ميلاد النهار !
... .
الليل أجهض: ليس فيه سوى مجوس اللاجئين
النار تركض كالخيول وراءنا، أهم المغول
على ظهور الصافنات؟ وهل سألت الغابرين
أروضوا أمس الخيول؟
أم نحن بدء الناس: كل تراثنا أنصاب طين؟»[٤]

---

[١] الديوان، مج١، ٥٦٤.
[٢] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٨٠.
[٣] المصدر نفسه ، ص ١٨٢.
[٤] الديوان، مج١، ص ٣٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي تطور ملموس على استخدام رمز المجوس، الذي ظل التلبس به يأتي عن طريق صورة تشبيهية إلى أن صار يستخدمه بالمنهج الجديد، في قصيدة (العودة لجيكور)، كان ذلك في فترة انتسب فيها إلى مجلة شعر، وبدأ الكتابة فيها حيث لا التزام إلا بقيم الحرية، وفي هذه المرحلة كان العداء للشيوعيين قد أخذ مداه، لذلك تتحول دلالات الرموز الأسطورية بين يديه، فالمسيح يقترن بالموت، وماء الخصوبة غنوة الموت، والطوفان المقدس يتحول إلى نار وطوفان مدمر، وغار ثور لا يعمي العيون عن رؤية من فيه بل يساعد على رؤيتهم[١].

وفي آخر حياة السياب، اقتصر اهتمام الشاعر على البحث عن معجزة تحقق له الشفاء، فقد وجد في رحلات السندباد وعوليس مصدراً للتعبير عن حاجته للشفاء، وتعد كل من (رحل النهار) و(حامل الخرز الملون)[٢] من أنجح القصائد في التعامل مع كل من السندباد وعوليس، إذ تتخذ القصيدتان الرحلتين إطاراً لهما، وتتفقان كذلك في نهايتهما، ففي (رحل النهار) يرجع السندباد وقد رنحت شراعه العواصف، ولا يختلف الأمر كثيراً في قصيدة (حامل الخرز الملون)، إذ يقول:

«ستعود، حين تعود، بالخرز الملون والهباء،
ستضم منها طيف أمس، فلا يجيبك في الضلوع
منها سوى دمك المفجَّع والخواء!»

إنها عودة مخيبة للآمال، لأنها غير مقرونة بما أُمِّل منها، فلا هدايا كثيرة، ولا ثمينة، وإنما خرز ملون قليل القيمة، مقارنة بطول الغيبة[٣].

ولا يغفل السياب بعض العناصر الجزئية من أسطورتي السندباد وعوليس، بل يستخدمهما ويلصق بهما دلالات جديدة «فقد استخدم دوران الجد حول سور إرم

---

[١] انظر القصيدة في الديوان، مج١، ص ٥٢٠-٥٢٨، وانظر التحليل كاملاً في الرمز الأسطوري، ص ١٨٣-١٨٤.
[٢] المصدر نفسه، مج١، ص ٢٤٦-٢٤٧.
[٣] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في قصيدة إرم ذات العماد، كما استخدم انتصار السندباد على فارس النحاس الذي كان يتسبب في تحطيم السفن المسافرة، عند جبل المغناطيس متمنياً أن ينتصر هو على مرضه الذي يحطم جسده في قصيدته "الليلة الأخيرة"»[١]

ويستكمل الناقد مهمة رصد الرموز الاسطورية الأخرى التي استخدمها السياب في شعره، وإن كانت هذه الرموز الأسطورية أقل شأناً وأهمية من السابقة، إلا أن الناقد يحرص على رصدها، حتى يتم تكوين رؤية متكاملة، ومن هذه الرموز (أيوب) الذي استخدمه في قصائد مثل (أمام باب الله)[٢]، التي عدَّها الناقد من أنجح القصائد تعاملاً مع هذا الرمز، فقد استطاع التوفيق بين الرمز والسياق، وهو سياق الألم والمعاناة الشديدة التي عاناها الشاعر في أواخر حياته[٣]، أما باقي القصائد ومنها (قالوا لأيوب)[٤]، فلم يستطع الموازنة بين الرمز الأسطوري والسياق، فظل السياق هو المسيطر على الرمز، وبقي الاسم مجرد اسم ليس له فاعلية، ويخلو من الملامح الأسطورية لأيوب[٥].

وبمثل توظيفه لأيوب فقد وظف ما يمكن تسميته بأساطير تحمل دلالات الخطيئة والجريمة[٦]، وقد أفاد السياب من هذه الرموز الأسطورية بتفاوت بسيط في دلالاتها، فظلت تحمل دلالاتها القديمة، وإن شاب بعضها شيء من التحول، مثل "بابل" التي ارتبطت بداية بخير العرب، ثم أخذت الطابع السلبي الملعون[٧].

أما عبد الرضا علي فرأى أن المدخل السياسي هو المدخل الأساسي لمعالجة الأسطورة عند السياب مستنداً على تصريح للسياب حول اقتران تجربته

---

[١] المصدر السابق، ص ١٩٥.
[٢] الديوان، مج١، ص ١٣٥-١٣٩.
[٣] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢٠٢.
[٤] الديوان، مج١، ص ٢٩٦-٢٩٨.
[٥] علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ٢٠٢.
[٦] المصدر نفسه، ص ٢٠٤.
[٧] المصدر نفسه، ص ٢٠٤-٢٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورية بالسبب السياسي[١]. لذلك قام بتقسيم تجربة الشاعر الأسطورية إلى مرحلتين: مرحلة ما قبل ثورة تموز ١٩٥٨، ومرحلة ما بعد الثورة[٢].

وقد درس مرحلة ما قبل الثورة عبر محورين: ثوري وإنساني، أما المحور الثوري فيقصد به «تجارب السياب الثورية في مقارعة الحكم الملكي الإقطاعي في العراق، ومحاولة المشاركة في تغييره والثورة عليه»[٣]، ويصف قصائد هذه المرحلة بالنضالية ومنها (النهر والموت) و(مدينة بلا مطر).

لكن قبل أن نخوض في مناقشة هاتين القصيدتين، لا بد من القول إن تقسيم عبد الرضا هذا، تقسيم مبتور لأن مراحل السياب السياسية التي مر بها ثلاث مراحل لا مرحلتين: مرحلة الاشتراكية، ومرحلة جاءت بعيد الثورة، كان فيها من المؤمنين بالقيم القومية والعربية الإسلامية، مع تركه للانتماء الشيوعي، وانتهى إلى معاداة الشيوعيين، ومرحلة المرض والهم الذاتي في أواخر حياته. وهي المراحل التي اعتمد عليها البطل في دراسته السابقة.

لقد عمدت إلى بيان هذا الاختلاف في رؤية المراحل السياسية في حياة السياب، لأن رؤية عبد الرضا لهذه المراحل ستقوده إلى الاختلاف مع البطل، وهو اختلاف سيترتب عليه فهم قاصر لجوانب مهمة من تجربة السياب بشكل عام والأسطورية بشكل خاص عند عبد الرضا علي وهذا ما سيبين عند تحليل عبد الرضا للقصيدتين السالفتين.

يعلق عبد الرضا علي على توظيف الأسطورة في هذه القصيدة (النهر والموت) بفقرة واحدة، يقول فيها إن السياب «يمزج الواقع بالحلم لكي يبرر الخيبة التي بدأ يحسها في عالم السياسة، حيث بدا العالم حزيناً، لا يرى فيه غير صورة

---

[١] عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ١٨٩.
[٢] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٠٥.
[٣] المصدر نفسه، ص ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكآبة والقهر، وهو هنا يوحد بين الخاص والعام إذ يجعل من خيبته السياسية وحزنه وخوفه حزناً عاماً شاملاً، حتى إنه يحس به في الدماء والدموع التي ينضحها العالم كله، ولا يجد السياب غير الحنين إلى الموت مشاركاً الجماعة قهرها، من أجل أن يكون موته بعثاً لها، حيث يحس إنه لو مات في ساحات الشرف، فإن ذلك مدعاة لانتصار الخير[١]».

يبرر الناقد صورة العالم الحزين والكئيب في النص على أنه انعكاس لحزنه الشخصي نتيجة للخيبة السياسية، لكني أحس بأن النص مبهم، كونه لا يوضح هل الخيبة مرتبطة بالواقع السياسي في العراق، أم هي مرتبطة بشخصه، وبموقفه من مبادئه السياسية التي تخلى عنها؟ وهو أمر يبعث على التناقض في مقدمة التحليل، ويؤدي إلى عدم فهم دقيق للنص الشعري، وقد ساعد على تعزيز عدم الفهم الدقيق للنص إرجاع هذه القصيدة إلى فترة ما قبل الثورة، ومرحلة ما قبل الثورة مرحلة طويلة شهدت تحولين على الصعيد السياسي عند السياب، فقد كان بداية منتمياً إلى الحزب الشيوعي ثم انفصل عنه إلى القومية العربية والوطنية، لكنه تخلى عن هاتين المرحلتين بشكل كامل وتحول إلى مرحلته الجديدة التي تمثلت بنشر نتاجه الشعري في مجلة شعر، تحت ضغط الحاجة المادية، وإذا وضعنا القصيدة في إطارها التاريخي الذي أشرنا إليه يمكن رد الخيبة السياسية إلى السياب نفسه، فقد تحول عن مبادئه الحزبية، وتوجه إلى مجلة شعر، التي كانت تدور حولها الشكوك، لذلك شعر بعزلة سياسية، باتت تؤرقه وتسبب له متاعب نفسية، أدت إلى تفاقم شعوره بعقدة الذنب، وهنا أفرغ ما في قلبه من مرارة في القصيدة، واتخذ هذا الشعور بالمرارة شكل الحنين إلى النضال واللهفة على القيام بدور التضحية، كما وضحه البطل في موقع سالف[٢].

---

[١] المصدر السابق، ص ١٠٩.
[٢] ناقشتها في وقت سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يختلف تناوله لقصيدة (مدينة بلا مطر) عن هذا التناول، فلم يستطع الناقد أن يتعرف إلى السبب الحقيقي وراء عدم النجاح في قيام الثورة، فقد رده إلى السبب الظاهر في النص، وهو تعب عشتار ومكابدتها المصاعب[١]. في حين أن السبب الحقيقي يتمثل في إسقاط الشاعر لعجزه عن النضال على الشعب والناس، من هنا أجد أن إغفال السياق التاريخي والفكري، من جهة وإغفال السياق الفني للاستخدام الأسطوري في شعر السياب، إضافة إلى عدم التوقف عند النصوص وتحليلها بشكل واف، أدى إلى نتائج غير سليمة، تتسم بسطحية النظر، وعدم التعمق، وبالتالي لا تنسجم مع واقع النص والمبدع.

أما الجانب الإنساني عند عبد الرضا علي فقد تمثل بتبني السياب لمفهوم إنساني شامل في التعامل مع الأسطورة، بحيث يدعو إلى سيادة السلام بين الشعوب، ومحاربة دعاة الحرب، وقد اتبع أسلوباً في التطبيق مماثلاً لما سبق. ويمكن أن نأخذ عليه المآخذ نفسها[٢].

تلك معالجة نقدية لما قدم عبد الرضا علي من تصورات حول مرحلة ما قبل الثورة أسطورياً. أما الآن فنتعرض إلى دراسته لمرحلة ما بعد الثورة، وقد أطلق على وظيفة الأسطورة في هذه المرحلة مصطلح (التعميم الفكري)، ويعني بهذا المصطلح أن السياب «حاول الاستفادة من عملية التوحيد بين أساطير العذاب والموت وبين أساطير الخصب والنماء –على الرغم من تضادهما– في سبيل إغناء ملمحه السياسي وجعله يستثير فينا مشاركته فيه»[٣]. وقد تجلت هذه الظاهرة في تعامل السياب مع عبد الكريم قاسم والشيوعيين في العراق مشهراً بهم وملحقاً بهم أبشع الصفات، مما أدى إلى انكشاف الرمز وتسطيحه[٤]. وقد مثل على هذا الملمح بقصيدة (سربوس في بابل). ورأى أن أفكار السياب طغت على الأسطورة،

---

[١] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١١٠.
[٢] المصدر نفسه، ص ١١١-١١٧.
[٣] المصدر نفسه، ص ١١٧.
[٤] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأن التكثيف الإيحائي والرمزي غاب في ظل طغيان التهويل والمبالغة[١]. ولا تختلف نتيجة قراءته لقصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) عن النتيجة السابقة[٢].

لا بد من الإشارة هنا إلى أن اتفاقاً حدث بين نتيجتي دراسة قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) بين علي عبد الرضا وعلي البطل[٣]، لكن اختلافاً كبيراً يبرز في معالجة البطل لقصيدة (سربوس في بابل) التي يعدها نموذجاً جيداً لحدوث الخصب الذي عجزت عنه عشتار في (مدينة بلا مطر) و(مدينة السندباد)[٤] في حين يراها عبد الرضا علي نموذجاً رديئا لما سلف، كذلك هناك اختلاف آخر برز على مستوى التعامل مع القصيدة فقد كشف البطل عن التداخل بين الأساطير في النص، وكشف ما فيها من الانحرافات والتحويرات[٥]، في حين لم يشر عبدالرضا علي إلى ذلك.

لم يقتصر درس الأسطورة من الناحية الرؤيوية والفكرية عند السياب على هذين الناقدين، وإنما درسها علي الشرع أيضاً محاولاً أن يلاحق التصورات الفكرية التي انتقلت إلى شعره من الفكر الأورفي والبروميثي، وقد وجد الناقد أن الجانب القاتم من أسطورة أوروفيوس هو المسيطر على تعامل السياب مع هذه الأسطورة، ويتمثل هذا الجانب بعدم قدرة أوروفيوس على انتشال يورديسي من عالم الموت، لذلك فهو ينزل إلى قبرها –وفيقة بالنسبة للسياب– دون محاولة للرجوع إلى عالم الحياة[٦]. ومن هذه القصائد التي تتبنى الجانب القاتم والسوداوي من الأسطورة قصيدة (ذهبت).

«ذهبت فاستحال بعدك النهار
كأنه الغروب،

---

(١) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١١٩.
(٢) المصدر السابق، ص ١١٩-١٢١.
(٦) علي البطل، الرمز الأسطوري، ص ١٥٠-١٥١
(٤) المصدر نفسه، ص ١٣١.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٣١-١٣٤.
(٦) علي الشرع، الأورفية بين الآداب الغربية والشعر العربي المعاصر، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كأنما سحبت من خيوطه النضار
وظلل المدارج انكسار
ومثلها انكسرت، غام في خيالي الجنوب
ينوء بالخريف
تعرت الكروم والجداول انطفأن، والحفيف
يموت في ذرى النخيل، والدروب،
بصمتها، انتظار»[١]

لقد اسودت معالم الحياة، بغياب وفيقة/يورديس، وقد انعكست هذه الحالة على السياب/اوروفيوس، فلم يعد له رغبة في الحياة، وقد مدت يد الخريف، والتعرية آثاراً على هذه الحياة، وقد خرج السياب في تعامله مع أسطورة اوروفيوس كما خرج غالبية الكتاب الأورفيين بقناعة واحدة، هي عبث المقاومة والصراع[٢]. بدليل اليأس الذي أطبق على الشاعر في قصيدة (هرم المغني)

«بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم
فأغمغم
وأهيم بين الجداول، والأزاهر والنخيل
أشدو بها، أترنم ...
هرم المغني، هد منه الداء فارتبك الغناء
بالأمس كان إذا ترنم يمسك الليل الطروب
بنجومه المترنحات فلا تخر على الدروب
واليوم يهتف ألف آه لا يهز مع المساء
سعف النخيل ولا يرجع زورق العرس المحلى
بعيون آرام ودفلى

[١] الديوان، مج١، ص ١٦٨.
[٢] علي الشرع، الأورفية بين الآداب الغربية والشعر العربي المعاصر، ص ٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هرم المغني فارحموه[١].»

ويبرر الناقد سيطرة هذه النغمة السوداوية على الشاعر من خلال السياق التاريخي للقصيدة، فقد قال هذه القصيدة في الستينات من القرن المنصرم، أي في فترة مرضه الأخير، وبذلك يكون قد وجد في الأسطورة جواً يمكن اللجوء إليه من العناء والتعب، فيجد به الراحة والعزاء[٢]. وكما عالج الناقد أسطورة أوروفيوس، فعل الشيء نفسه في معالجة الأسطورة البروميثية، وقد وجد أن السياب كان حائراً إزاء المضامين البروميثية، فمرة نجده قريباً من تصورات البروميثين الفكرية حول أن الإنسان هو الوحيد الذي خلق مفهوم الألوهية[٣]:

«فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمه
عيونكم الحجار نحسها تتداح في العتمه
لترجمنا بلا نقمه
تدور كأنهن رحى بطيئات تلوك جفوننا
حتى ألفناها،
عيونكم الحجار كأنها لبنات أسوار
بأيدينا، بما لا تفعل الأيدي، بنيناها»[٤]

ولكنه يعلن –في النهاية استسلامه، وخضوعه لأمر الله، في نغمة تشير إلى تراجع مبدأ التحدي والعناد الذي لاحقه الناقد في بعض نصوص السياب[٥].

ويبرر لنا الناقد مثل هذا التراجع عن العناد بطغيان الإحساس بالمأساة والضعف على السياب، نتيجة مرضه وخوفه من النهاية القريبة، التي جعلته يدور ما بين شد وجذب[٦].

---

[١] الديوان، مج١، ص ٣٠٧-٣٠٨.
[٢] علي الشرع، الأورفية بين الآداب الغربية والشعر العربي المعاصر، ص ٨١.
[٣] علي الشرع، الفكر البروميثي، ص ٨١.
[٤] الديوان، مج١، ص ٤٨٧-٤٨٨.
[٥] أنظر علي الشرع، الفكر البروميثي، ص ٨١-٨٤.
[٦] انظر المصدر نفسه، ص ٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

الدراسات النصيّة لقصيدتي
"أنشودة المطر" و "النهر والموت"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن أبسط تعريف يمكن أن نصل إليه فيما يخص القراءة هو «أنها دمج وعينا بمجرى النص»[١]، وقد تطورت هذه النظرة البسيطة لعملية القراءة/التحليل إلى عدد كبير من النظريات والمناهج النقدية التي غدا فيها النص محوراً للتحليل والتفسير والتأويل، وما كان هذا التطور يتم إلا بتطور آخر يوازيه في مجال العلوم الإنسانية المختلفة[٢]، وإذا كان النص هو المحور فهذا يتطلب قارئاً يحول الاهتمام عن الشاعر ويهتم بالنص أكثر من اهتمامه بالسياقات الخارجية الاجتماعية والفكرية والسياسية ولقد «مرّ على الأدب زمن طال أمده، كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسل، ويركزون فيها على (المرسل) فيدرسون سيرته وسيرة عصره ويحللون نفسيته ويبحثون عن عقده، حتى ليجعلون (النص) وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها. لذلك فإنهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص، ويجعلون (نيّة الكاتب) أساساً لتفسير النصوص»[٣].

لقد ترك النقد هذه الوظيفة إلى غير رجعة ، وراح يبحث بنهم شديد عن «التفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي»[٤] ليصل إلى فهم أفضل للنص، يكشف عن فعاليته، ومجاله، ونسيجه الداخلي، وعلاقاته المعقدة والمتشعبة، ولكن مثل هذا الفهم يتطلب قارئاً عارفاً باللغة و « قادراً على أن يتبصر مرتكزات نظامها، وخفايا أسرارها، قارئاً ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلماتها وصورها وإيقاعاتها في نصوصها ، ويستبطن أيضاً أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليات إنسانية، وانسجام كوني عام»[٥]، يلحظ من هذا الاقتباس أن اللغة تشكل بؤرة العمل النقدي حينما يتصدى القارئ للنص، وإذا كانت اللغة شكلت مثل هذه الأهمية بالنسبة للنص، فقد شكلت أساساً تنطلق منه المناهج العديدة والمختلفة، ومرد اختلافها يرجع إلى الفلسفات التي تنطلق منها في رؤيتها للنص واللغة.

---

[١] وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٨، ص ١٧.
[٢] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، ع ٢٢١، الكويت، ١٩٩٧، ص ٢٠٩.
[٣] عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٦.
[٤] وليم راي، المعنى الأدبي، ص ٧٣.
[٥] عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كانت القراءة النصية هي محط اهتمام الدراسات التي سأتناولها، فإن المنهجية هي غاية هذه الدراسات ، بل إنها الغاية التي تنشدها وإن لم تصرح بها، فلقد غدت المنهجية «ضرورة لازمة لأي دراسة رصينة للنص الشعري، بل هي شرطها الحيوي الأول ، وليس هناك من شأن يذكر لأي بحث نصي لا يعتمد المنهجية في عمله، كما ليس هناك من قيمة تذكر لأي تنظير شعري أو أدبي لا يرتكز إلى تحليل ودراسة النصوص منهجياً»[١]، في ظل هذا الفهم المنهجي لعملية التحليل/القراءة النصية يمكن توزيع القراءات التي عالجت قصيدتيّ (أنشودة المطر) و (النهر والموت) إلى اتجاهين :

١- **الإطار العام في التفسير:** وهو اتجاه حاول الدخول إلى النص من خلال أبعاد معينة فيه، ولم يقم بدراسته من ناحية كلية، وإنما أخذ شكل التعليق السريع عليه كاملاً، أو الوقوف عليه بهدف تأكيد بعض المقولات وتصديقها، أو ..إلخ.

٢- **الإطار المنهجي:** وهو اتجاه نظر إلى النص من خلال مناهج معينة، برزت إلى ساحة النقد الأدبي العربي، في نهاية السبعينات من هذا القرن[٢]، ولقد أخذت تتكاثر هذه الدراسات التي عنيت بهذين النصين وأصبحت تشكل ظاهرة جديرة بالدراسة والتقصي.

* "**أنشودة المطر**"[٣]

١- الإطار العام في التفسير:

نشرت "أنشودة المطر" لأول مرة في حزيران من عام ١٩٥٤، في مجلة الآداب[٤]، وفيما بعد صدرت هذه القصيدة في ديوانه "أنشودة المطر" الذي صدر

---

[١] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية ، دار الآداب، بيروت ، ط١، ١٩٩٩، ص ١١٠.
[٢] كما سنرى بعد قليل.
[٣] الديوان، مج١، ص، ٤٧٤-٤٨١.
[٤] مجلة الآداب، ع٦، ١٩٥٤ ، ص ١٨- ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن دار مجلة شعر، ١٩٦٠[١]، وقد بدأت الأنشودة تحظى بلفتات هنا وهنـــاك. إذ نشر عبداللطيف شرارة تعليقاً عليها في مجلة الآداب، يقول فيه: إن الشاعر هجـــر الموضوعات الشعرية القديمة دون رجعة لها، وإن التجربـــة الشـــعرية صـــحيحة ومعبرة عن واقع الشاعر، بَعُدَ فيها الشاعر عن التكلف والاصطناع[٢].

يبدو أن أسلوب الناقد في تناول العمل الشعري لم يغادر الطريقة القديمة في النظر إلى العمل الشعري، ويظهر هذا من خلال المصطلحات المســـتخدمة التـــي عجزت عن تقييم النص الشعري بوصفه عملاً فنياً وإنسانياً يمتلك وجوده الخـــاص به والنابع من معاناة الشاعر، عدا عن كون هذا النقد متسرعاً.

ولا يبتعد تعليق روز غريب عن تعليق عبداللطيف شـــرارة فـــي المســـافة الزمنية، ولا في النظرة المتعجلة والسريعة، بالإضافة إلى أنها أضـــافت قصـــيدة أخرى حينما علقت على الأنشودة وهي "عرس في القرية"، فقالت «هذه القصـــيدة (أي عرس في القرية) وأختها "أنشودة المطر" التي ظهرت فـــي العـــدد الأســـبق، تنتميان إلى المدرسة الشعرية الحديثة، لكن لهما طابعاً خاصاً نتبينـــه فـــي متعـــة القصص الوصفي وفتنة الصور الزاخرة باللون المحلي كأنها قطع منتزعة من قلب البيئة العراقية، ثم في هذه القافية الممتدة بسكون يشبه أنّة طويلة متصلبة تترك في سمع القارئ صدى الأناشيد، أما الفكرة فتأتي عارضة كأنها غير مقصودة، ولـــو استمر الإيماء في الأبيات الختامية من هذه القصيدة لكانت الوحدة أظهر»[٣].

وإذا كانت الإشارات السابقة تتصف بالتسرع، وانعدام النظر الفاحص، فإن محاولة فؤاد رفقة تتسم بالعمومية وإن تجاوزت النظرات السابقة من خلال إشارتها إلى الرؤيا الأسطورية، التي أسهمت بدورها في جعل النص الأدبي يرقـــى إلـــى ذروة النضج الفني[٤].

---

[١] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٣٩.
[٢] مجلة الآداب، ع٧، ١٩٥٤، ص ٦٥.
[٣] مجلة الآداب، ع٨، ١٩٥٤، ص ٥٥.
[٤] مجلة شعر، شتاء ١٩٦١، ص ١٦٣-١٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعد كتابة إحسان عباس عن القصيدة أول اهتمام جدي بالقصيدة، بعيداً عن التعليقات السريعة، وإن جاء اهتمامه بها ضمن سياق واسع عني فيه بدراسة حياة السياب وشعره، لقد وضع إحسان عباس هذه القصيدة موضعها في سياق تطور السياب فنياً وتاريخياً، وجدير بالذكر أنه لم ينظر إلى هذه القصيدة وحدها، بل أضاف إليها (غريب على الخليج) وهي شقيقتها التوأم فنياً، وقد حملت هذه الإطلالة إلماعات تنم عن حس نقدي بصير، ونافذ، ومن تلك الإلماعات إشارته إلى البعد الريادي الكامن في الأداء اللغوي للقصيدة « وتعتمد الإثارة فيهما على السحر البدائي الكامن في اللفظة المتكررة، فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الساحر القديم، أو هي (افتح يا سمسم) كلمة السر التي تنفتح على وقعها مغيبات النفس، وهذه اللفظة هي (عراق في القصيدة الأولى وصنوها (نقود) وفي الثانية (مطر) وليس لها صنو منفصل، وإنما تحمل صنوها (عراق) في ذاتها حمل الأم للجنين»[١].

وتناول الناقد صورة المطر كذلك ، مفسراً إياها في ضوء علاقة الداخل/الخارج من جهة والحياة /الموت من جهة أخرى «المطر: تلك هي الصفحة الخارجية من حقيقة الحياة، لشاعر يحس بالغربة عن الوطن والأم، ولكنه رغم المطر يحس بالظمأ، مثلما يحس العراق إثر المطر بالجوع، فالصفحة الداخلية من الحياة هي الظمأ والجوع والموت... موت البائس الذي قذفه موج الخليج إلى الساحل، وموت الشاعر على سيفه في الوحشة والغربة والضياع... ولكن الموت لا يخيف لأنه يلد الحياة ، والجوع والظمأ لا يخيفان لأنهما سيفرجان عن شبع وري، الحقيقة الكبرى هي أن الطبيعة أم حانية: كلتاهما قد تبكي فتبعث اللوعة في النفوس، ولكن هذا البكاء بدء حياة جديدة، لأن قانون الحياة يقول: إن المطر لا بد من أن يلد عشباً وشبعاً ورياً. وهذا الشبع والري من حق الذين يصنعون الحياة بدمائهم وليس من حق الغربان والجراد والأفاعي»[٢]. ولم يفت الناقد الإشارة إلى

---

[١] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٥١-١٥٢.
[٢] المصدر نفسه، ص ١٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اتكاء القصيدة على الرمز التموزي، دون تصريح به[١]. كذلك حاول الوقوف على البنية الدائرية والتكاملية في النص. وقد عد القصيدة في النهاية فاتحة شعره الحديث.[٢]

لا شك أن نظرة إحسان عباس تجاوزت في إلماعاتها النظر السطحي المتعجّل، وإن كانت سريعة إلى حد ما، لكنها دالَّة، وموجزة، ومعبرة عن آلية نقدية توظف الخبرة النقدية إلى جانب النظر الفاحص في النص.[٣]

ومثلما عالج إحسان عباس هذه القصيدة في سياق دراسته لحياة الشاعر وشعره ، فقد عالجتها سلمى الجيوسي في سياق نظرها في استخدام الشعراء العرب للأسطورة مجالاً للصورة الشعرية، فقد لاحظت الناقدة أن السياب يلجأ إلى استعمال الأسطورة بشكل ضمني، وأنه يلجأ إلى المتناقضات لتعزيز البعد الدرامي في القصيدة، كما أنها عدّت القصيدة إحدى فاتحات الحداثة في الأدب العربي.[٤].

لقد توالت فيما بعد، وفي نهايات السبعينات الدراسات التي خصت هذه القصيدة بالدراسة، وأعطتها حجماً كبيراً من الاهتمام، ونظرت إليها بوصفها عملاً شعرياً له حضوره الواسع في الساحة الشعرية العربية بفضل ما حققه من تحول كبير على صعيد الحركة الشعرية العربية الجديدة، وقد جاء تقدير النقاد العرب لهذه القصيدة مؤكداً قيمتها وأهميتها السالفة، فهذا إلياس خوري يعدها «منعطفاً في تاريخ الشعر العربي المعاصر»[٥]، وليس بعيداً عن ذلك ما قاله كمال خيربك في معرض حديثه عن ديوان "أنشودة المطر" «أنشودة المطر هي الديوان الذي نعثر فيه على الإهاب العملاق للشاعر، وعلى التركيبة التي تجمع تجاربه السابقة في صيغة أصليه كلية الجدة تقريباً بالنسبة للشعر العربي، يمكن اعتبار أنشودة المطر

---

[١] المصدر السابق، ص ٢٢٤
[٢] المصدر السابق، ص ١٥٦
[٣] إبراهيم السعافين، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، دار الشروق ، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٧٩.
[٤] سلمى الجيوسي ، الاتجاهات والحركات ، ص ٧٩٩-٨٠٠
[٥] الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص ٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بمثابة القمة في تطور السياب، وبعدها ستبدأ مرحلة الانحدار الفني، وما يشبه منعطفاً تضيع نهايته القاصية في وادي الموت»[١]، وإلى قريب من هذا وصل محمد لطفي اليوسفي بعد دراسته للقصيدة «إن هذه القصيدة تمثل فعلاً الفضاء الذي ستتحرك داخله القصيدة العربية الجديدة وتحاول أن ترتاد جميع آفاقه»[٢].

وتُعدُّ دراسة جابر عصفور من الدراسات المبكرة التي درست القصيدة، وقد برّر دراستها كونها «تمثل انتماءه الحار لقضية وطنه، ولذلك تستحق أن نقف عندها، فهي –من ناحية– إحدى قصائد السياب الناضجة، وهي –من ناحية أخرى– نموذج هام لما انتهت إليه حركات التجديد في الشعر العربي الحديث من نضج وتطور»[٣]، يتضح المنهج الذي سيسلكه الناقد في دراسته للقصيدة من خلال ما قدم من تبريرات تستند إلى بعدين هما البعد الأيديولوجي والبعد الفني، أما البعد الأيديولوجي فيتمثل بالنظر إلى القصيدة على أساس أنها تمثل التزاماً من نوع ما نحو الوطن وقضيته، وأما البعد الفني فيتمثل بالنظر إلى القصيدة على أساس أنها تمثل نضجاً فنياً على المستوى الشعري، وتجربة فريدة لما انتهت إليه حركة التجديد آنذاك.

بالاستناد إلى هذا التصور حلل الناقد القصيدة بوصفها ذات مبنى رمزي، يستند إلى محورين أساسيين «تدور حولهما القصيدة، وتتشكل من خلال التناقض القائم بينهما في تجربتهما ، وينمو بناؤها . هناك الحبيبة التي يفتتح الشاعر قصيدته بالحديث عن عينيها، وهناك الوطن بسواحله وأمواج خليجه، ونخيله وقراه، ومهاجريه، وحقوله، وغلاله، والعلاقة بين الحبيبة والوطن وثيقة فهما وجهان لشيء واحد»[٤]، ومن خلال هذين الوجهين يتشكل المحور الأول، أما المحور الثاني فهو قوى الظلم التي «تمنع الشاعر من التواصل مع من يحب، وإذا كانت العلاقة التي تربط الشاعر بالوطن والحبيبة واحدة، وهي الحب، فإن القوى

---

[١] كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٦.
[٢] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سيراس للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٥، ص ٥٢.
[٣] جابر عصفور، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط ١٩٧٥/١٩٧٦، ص ٢٠٥.
[٤] المصدر السابق، ص ٢١١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي تمنع الشاعر منهما واحدة، وهي الظلم»[١]، يقوم البناء في القصيدة على أساس الصراع بين المحورين، فوجود أحدهما نفي للآخر ولوجوده، وقد تشابكت وتوالدت الصور المعبرة عن الصراع، واندغمت في رمز واحد هو المطر، في بعديه الرمزي والأسطوري، وما كان لهذه المتناقضات التي تبلورت في المطر لتخلق لولا هذه الدلالة الأسطورية والرمزية في المطر، وقد استغلها السياب بشكل راقٍ.[٢]

لكن مالذي يجعل هذه القصيدة ناضجة فنياً في رأي الناقد؟ تنطوي هذه التجربة على قدرة فذة استطاع من خلالها الشاعر أن يجعل ذاته المدركة «تتعمق–هنا–عالمها وتتأمل قضيتها، دون أن تفقد التوازن بين طموحاتها الخاصة وأحزانها الفردية وعلاقات ذلك العالم وأحزانه، ومن ثم تتفاعل ذات الشاعر مع موضوعها تفاعلاً يثري خبرة الشاعر بعالمه، كما يثري خبرتنا بعالمنا في نفس الوقت، ذلك لأن الشاعر استطاع أن يتعمق تجربته الفردية ممتزجة بتجربة وطنه ككل، وغاص فيها إلى الدرجة التي جعلته يكتشف في تجربته الخاصة ومن خلالها مبدأً إنسانياً عاماً ، وبهذا التفاعل الخصب بين الذات والموضوع تكامل للقصيدة بناؤها الداخلي، وتدرج في النمو، حركة إثر حركة»[٣]، وقد ساعد على هذا التكامل والتماسك في البناء انسجام الصور والبعد الموسيقي في القصيدة مع البعد الدلالي العام للنص.[٤]

حاولت هذه القراءة أن تدخل إلى النص بعدة نقدية تنسجم مع النقلة النوعية التي حققتها التجربة الجديدة، لذلك بنت تصوراتها على هذا الأساس الرمزي، إلا أنها أخفقت في الوصول إلى دراسة نقدية متكاملة للنص تتناول أجزاءه جميعها، وكذلك المقاطع، لذلك راوحت بين القراءة في ظل النص، و الاتكاء على البعد الأيديولوجي، وإن حاولت الهروب من هذين العيبين بالاتكاء على تفعيل النظرة

---

[١] المصدر السابق، ص ٢١٣.
[٢] المصدر نفسه، ص ٢١٤.
[٣] المصدر نفسه، ص ٢١٥.
[٤] المصدر نفسه، ص ٢١٦-٢١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفنية في أبعاد أخرى مثل الصورة والموسيقى، واندغام الذات في الموضـــوع، إلا أنها ظلت نظرة عجلى ومتسرعة.

وإذا كانت القراءة السالفة زاوجت بين النظرة الفنية والأيدولوجية فإن قراءة أحمد أبو حاقة كرست نفسها للنظر في البعد الثاني، أعني البعد الأيدولوجي؛ لأنها درست القصيدة باعتبارها تجربة فريدة من تجارب الشاعر التي تتخذ من الالتزام الاشتراكي والوطني مبدأً لها[١]

بمعنى آخر يدرس الناقد هذه القصيدة ضمن ما يسمى بالاتجاه السياقي فـــي النقد، وهو الاتجاه الذي يوظف الماحول السياسي أو الثقافي أو النفسي أو التاريخي أو الأيدلوجي في العملية النقدية ليلج من خلاله إلى النص، ويوظـــف الناقـــد فـــي دراسته التي نحن بصددها مفهوم الالتزام ليدرس من خلاله النص، فيبحـــث فـــي مقاطعه وصوره عن مظاهر الالتزام وصوره، وحتى يتحقق له ما يبحث عنه فـــي القصيدة تجده يربط بين العينين والوطن في المطلع الغزلي من جهة، ثم يربط بين المطر والثورة من جهة أخرى، بمعنى آخر تتجه القصيدة وجهة ثورية عبر عنهـــا المطر، وعلى ضوء هذا يفسر الناقد القصيدة وصورها المختلفة، فإن كانت محببة، سعيدة فهي من صور الابتهاج بالمطر/الثورة ، وإن كانت تحمل ظلالاً سلبية فهي من صور الاضطراب والقلق الذي يرافق الثورة نتيجة الحذر والخـــوف[٢]، لكـــن الشاعر يظل يأمل بالثورة. كلما لاحت له بارقة أمل، لأنها ستخلص الشـــعب مـــن المستغلين والمستبدين الذين يأكلون خيرات البلاد، ويحولون البلاد إلـــى مصـــدر للثراء على حساب الجياع من أبنائه، وهذا مظهر من مظاهر الالتزام عند الناقـــد لذلك ينبه عليه، ويحلله ويلاحقه في النص[٣].

---

[١] أحمد أبو حافة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت ، ط١، ١٩٧٩، ص ٤١٢.
[٢] المصدر نفسه، انظر تحليله لصورة الضباب، والبحر، ص ٤٠٥، وانظر تفسيراته ص ٤٠٧.
[٣] المصدر نفسه ، ص ٤١١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في ظل مثل هذا الفهم الأيديولوجي يطغى المضموني على حساب الفني، وهذا يجر كثيراً من الآفات على العمل النقدي، حيث فوّت على الناقد فرصة النفاذ إلى ما في القصيدة من عناصر جمالية مثل الإيقاع والصورة والتداعي وغيرها، بينما ظل همه البحث عن صور الثورة، وصور الاضطهاد ومأساة الكادحين، كذلك أوقعه في مشكلة كبرى ، غدت واضحة المعالم في التحليل، تتمثل في القفز عن بعض الصور التي لا تخدم التوجه الذي أراده، ومن هذه الصور[١]، صورة الطفل التالية :

« تفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر! »

فهو لم يقدم تحليلاً لهذه الصورة، وإنما مرَّ عليها هكذا، وأظن أن مبعث ذلك يعود إلى أن الناقد لم يجد فيها ما يؤيد نظرته الأيديولوجية للنص أو يخدمها، وحصل مثل هذا في بداية القصيدة، وأقصد المطلع الغزلي، فلم يقدم الناقد شيئاً يُذكَرْ لتفسيره ، عدا أنه ربط بين العينين والوطن، وحتى هذا التفسير لم يخدمه كثيراً؛ لأنه اضطر إلى ربط هذا المطلع بالجانب الأسطوري، عندما ربط بين العينين وعشتار[٢]، بعد ربطه إياهما بالوطن مباشرة، دون أن يقوم بمتابعة هذا الملمح الأسطوري، والسبب ببساطة؛ لأن مثل هذا الملمح لا يخدم النظرة التي قيّد الناقد نفسه بها.

وفي العام نفسه ظهرت دراسة لإلياس خوري، قد تكون من أكبر الدراسات التي تناولت القصيدة حتى تاريخها، تدرس هذه الدراسة القصيدة في سياق بحثها عن القصيدة المركبة أو الشاملة، التي سعى إليها السياب وشعراء الحركة الجديدة

---

[١] المصدر السابق، ص ٤٠٥.
[٢] المصدر نفسه ، ص ٤٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بشكل عام. وقد استمرت محاولات السياب، حتى نضجت وتبلورت في (غريب على الخليج) و (أنشودة المطر)[١].

يرى الناقد أن القصيدة مركبة، وقد ساعد على تركيبها اتخاذها الرمز التموزي أساساً تنطلق منه، وإلى جانبه الإيقاع بصورتيه: الداخلي والخارجي الذي يشد أوصال القصيدة ويخرجها بطريقة متماسكة بعيدة عن التشتت والتضعضع، وتلعب الصورة دوراً كبيراً في هذا الإطار الإيقاعي الذي يخدم الوحدة الموضوعية ويتراوح فيها النص بين صورة الشاعر وصورة الوطن ، مع تلبس القصيدة للرمز العشتاري الذي يغدو محركها الرئيس[٢].

في سبيل تقديم قراءة جديدة للقصيدة ينطلق الناقد من ثلاثة فرضيات هي:
«١- إن تحليلها يجب أن يتم من خلال دلالتها ، ودلالتها تتحد بالمدلول. خارج القصيدة يقع العالم الذي تحاول الرموز والأساطير والإيقاعات والصور تمثيله، فالقصيدة تمثل عالماً خارجياً ، تمت إعادة صياغته عبر أدواتها الفنية.

٢- يتركب الإيقاع من عنصرين: الوزن والقافية من جهة، والصورة من جهة أخرى، هنا يتلاعب السياب بعناصر التفعيلة دون أن يخرج على الوزن الواحد يقطعه تقطيعاً جديداً، دون أن يستطيع متابعة إمكانيات الإيقاع التي بدأها. فيصبح القسم الأول من القصيدة وكأنه تلخيص مكثف لجميع إمكانياتها الإيقاعية، ولا يعود يسمح بالتفلت من تكرارية إيقاعية يحاول الشاعر تلافيها باللجوء إلى إيقاع الأساس "مطر، مطر"، أما القافية، فهي على تنوعها وعدم انتظامها في إطار جامد، تبقى محافظة على روي السطر الشعري الأول، الذي يقوم عبر تكراره ، بشد مفاصل القصيدة، وكذلك تأتي الصورة لتكون مفتاح

[١] الياس خوري ، دراسات في نقد الشعر، ص، ٢٨-٢٩.
[٢] المصدر نفسه، ص ٢٩-٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجملة الشعرية، تصبح مدخلاً إلى التتابع ووعاءً يحتضن الرمز التموزي الشامل الذي تتحرك فيه القصيدة.

٣- يبقى صوت الشاعر واضحاً، إنه الذي يرسم حدود القصيدة، التقنية الشعرية، هي هنا، تضبط العناصر المختلفة التي تؤلف "الحالة الشعرية" وتصبها في قالب، لا تضيع فيه علاقة الصوت بالمسرح، فإذا كان الصوت يحدد إطارات المسرح، فإنه يتقدم باتجاه اكتشاف نفسه ووعي الشاعر هو الذي يحدد التلاوين التي تستطيع القصيدة التلاعب بها »[١].

لقد اضطررت إلى هذا الاقتباس الطويل،لأنه يحدد المنطلقات أو المستويات التي سيعتمدها الناقد بعد قليل في قراءة القصيدة، وهي: أولاً الرمز التموزي الشامل الذي يخضع لمجموعة من التحولات المحكومة بمنطق النص، وثانياً: منطق التداعي المستند إلى صوت الشاعر، وهو منطق ضروري؛ لأن الشاعر لا يتخذ من القصة الأسطورية إطاراً للقصيدة، ولكن صوته هو الذي يحدد الرمز وتحولاته، وثالثاً: يأتي الإيقاع الذي يتقاطع مع التداعي ويصبح جزءاً منه، إلا أنه يتجاوزه لأنه يشكل الإطار الشكلي في القصيدة[٢]. وبعد هذا التحديد تأتي دراسة هذه المستويات بالتفصيل.

١- الرمز الأسطوري وتحولاته :

يقف الناقد عند المطلع الغزلي الذي يصف فيه الشاعر عينيّ الأنثى، ويعده نوعاً من الصلاة/الابتهال لإله أنثى، تبقى عيناه ساكنتين مع تحرك خارجي طبيعي ينبئ عن تحولات داخلية على مستوى الرمز، إنه أولاً عشتار التي يصلي لها الشاعر، إنها الطبيعة وآلهتها، فيها الفصول بعناصرها وتحولاتها، ثم تتحول إلى الأم، امتداد عشتار في الواقع، وهو امتداد نحو الماضي العميق حيث تسكن الأم اللحد، فيمتد الحزن الشعائري منذ البداية/ بداية المطلع إلى أن يصل معها إلى

---

[١] المصدر السابق، ص ٣٠-٣١

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حزن حقيقي، يفترض هو الآخر تحولاً نحو العراق رمزياً، عراق الجياع والغربة معاً، ولا يقف الرمز عند هذا التحول بل يستمر في تحولاته ليستقر في الخليج، خليج الذكريات الشخصية مع الغربة والألم، حيث الحياة والموت، ويقود هذا التحول الرمز إلى رمز آخر هو المطر/الطبيعة، وبذلك يعود الرمز إلى طبيعته الأسطورية بمعنى آخر يعود إلى طبيعته التجددية ضمن دورة الحياة، إنه متحول، يتحول بتحول القصيدة، فيشكل إطارها العام المتحول، الذي يقود القصيدة إلى تشكيل إيقاع خارجي يعتمد التداعيات الساكنة داخل الدورة الابتهالية، ولكن هذا التحول لا يركن إلى علاقات الرمز الداخلية والمركبة فقط، إنما يرجع في الأساس إلى ما هو خارج النص وهو الواقع[١].

لكن هل من جامع يجمع هذه الرموز الخمسة؟ يجد الناقد أن الجامع الموحد لهذه الرموز جميعا هو المطر، منه تنطلق الرموز السابقة وإليه تعود، الرمز الأسطوري في حالة حركة وتحول والمطر يوفر حالة من الثبات التي توحد جميع العناصر وتقودها للصعود من الموت إلى الحياة ومن الظلام إلى الضياء[٢]، ولكن حركة هذا الرمز/الرموز حركة تناقضية يعبر عنها الصوت الذي يخاطب العينين منذ بداية النص ويبتهل إليها معاً، إلى أن يصل إلى هطول المطر، هو صوت يحمل ازدواجية السكون/الحركة، إنه صوت ساكن في الأساس، لأنه يصف من الخارج، ولكنه يخرج عن سكونيته حينما يمتزج الوصف بالابتهال فيبدأ بالتحرك من الداخل، ليرسم صورة الطبيعة وحركاتها في العينين، لكن مع بدء الابتهال، يبدأ الوصف الساكن بالاختفاء لصالح ظهور الحركة :

«دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء»

---

[١] المصدر السابق، ص ٣٣-٣٥.
[٢] المصدر نفسه، ص ٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما تلبث هذه الحركة الخارجية في الطبيعة أن تتحول لتنعكس من الداخل «فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء»، عندئذ يتحول الصوت من الموضوع إلى الذات، وعندها ينفجر البكاء، وينهمر المطر تجاوباً معه، ضمن هذا الإطار السكون/الحركة تسير القصيدة في تحولاتها المختلفة، وهي ثنائية تقودنا إلى ثنائية جديدة، وهي ثنائية الأسطورة/الواقع، فالحركة الأسطورية التي تتسرب في القصيدة تحمل الرمز من الموت إلى الحياة، من العدم إلى الخلاص الإنساني، ولكنه يستند إلى الواقع بداية ثم يتحول هذا الخلاص بوساطة إيحاء شفاف إلى خلاص رمزي يتوكأ على الأسطورة ، أي أن وجه الأسطورة الآخر هو الواقع، والواقع يسير في الوقت نفسه نحو الأسطورة كلاهما متجاوبان ومتلازمان.

إلا أن تلازمهما لا يعني إلغاء أي منهما للآخر، ولكنه يدل عليه، فالكلمات ترمز إلى الواقع، فهي واقعية بشكل ما ولكنها ليست عارية كما هي في الواقع ، إنها بدخولها إلى النص تحمل الرمز أكثر من الواقع وإن كان الواقع يشكل مرجعيتها من مثل العراق والخليج و الأطفال والعبيد والجوع. ضمن هذه الثنائيات تتحرك القصيدة، وتتبني بناءً متكاملاً يحرص على الوحدة في معناها الأسمى[1]

٢- التداعي:

يرى الناقد أن التداعي يلعب دوراً كبيراً في تطوير القصيدة؛ لأنه بوساطة التداعي تنهال الصور التي فصلت عن سياقها الواقعي لتدخل في جسم القصيدة وتمدها بقدرة التحول والتطور عبر صوت الشاعر الابتهالي، وهي إشارات /تداعيات محكومة بعاملين: صوت الشاعر وإيقاع المطر، وتتكون هذه الإشارات –عند الناقد– من ثلاثة اقسام:

– تداعيات /ذاكرة الطفولة: تدخل إلى القصيدة بطريقين، إما من خلال التشبيه لتجد للرمز واقعاً ما أو شبه واقع، أو عن طريق الصورة المستقلة وذلك لإحداث نوع من التوازن بين الواقع والرمز، ولا ينصرف منطق هذه الذاكرة الطفلة عن

[1] المصدر السابق، ص ٣٦-٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منطق الشعور الأسطوري، حيث الذاكرة البدئية ومنطق الفهم الطفولي للكون والعالم.

– ذاكرة الغربة في الخليج: وهي ليست بعيدة بتفاصيلها الأليمة حيث السعي نحو العودة يغدو مطلباً ملحاً، وهي عودة باتجاهين: عودة إلى الطبيعة، عودة من الغربة /الموت إلى الحياة/الوطن، وهي عودة في الواقع إلى العراق/الوطن ، والخليج الذي عاد منه الشاعر يشكل هنا الرمز، أما العراق فهو المرجع الواقعي للرمز/الخليج.

– ذاكرة السياسة أو المرجع الواقعي السياسي: يظهر فيها العراق بشكل جلي، ولكن النص لا يقرن بالتفاصيل السياسية لتصبح التفاصيل عالة عليه، وناتئة عنه، وإنما يلجأ الشاعر إلى الإيحاء، فإذا ذكر الجوع، لا يذكر على أنه من تفاصيل الفساد السياسي و الاقتصادي والاستغلال الاقطاعي، ولكنه يذكر بوصفه إشارة مرتبطة بالعراق، وبالجانب الأسطوري معاً، من هنا تأتي الوحدة من خلال هذا التلازم/التوازن بين التداعيات/ ذاكرة الشاعر والصوت/الرمز الأسطوري التي تشكل الطفولة فيها القاسم المشترك ويحافظ كل من هذين الطرفين الرمز والتداعي على استقلالهما وتداخلهما دون أن يحدثا انفصالاً/ قطيعة تؤثر على وحدة القصيدة[1] ولمزيد من الوحدة والتماسك يبرز دور الصورة في التداعي ، وفي القصيدة ككل، فالقصيدة بمعنى ما تراكم صوري يمزج بين الحلم والواقع، بين التفاصيل والنماذج، والصور بسيطة بساطة عالم الطفولة التي تستمد منه صورها. ويقترح الناقد من خلال دراسته للقصيدة، وبناءً على تقصي الصورة فيها تقسيم نماذج الصور إلى خمسة نماذج:

[1] المصدر السابق، ص ٣٩-٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- الصورة الابتهال: ويقصد الناقد بها تلك الصورة التي يظهر فيها الشاعر مبتهلاً أمام العينين، حيث ينعكس العالم في عيني الآلهة عشتار من خلال الوصف الساكن:

«عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.»

إذ تقوم الصورة على البساطة في التشبيه والجمود في الحركة، ولكنها تنتقل من السكون إلى الحركة في قول الشاعر:

«عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم»

ثم تنثال الصور والتشبيهات والإشارات المتعددة حيث تمزج الواقعية / الذاكراتية بالأسطورة /بالطبيعة، إنه جو طقوسي ابتهالي، صوت جماعي يُمحى فيه الفرد لصالح الجماعة، وإن كان الصوت الفردي هو المعبر عن صلاة الجماعة.

٢- التشبيه الحركة : وهو ينقل الصورة من الجمود إلى الحركة مثل قول الشاعر:

« وتغرقان في ضباب من أسى شفيفا،
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء.»

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- الصورة – المخيلة: ويعني بها تلك الصورة التي تستدعي الطفولة وذاكرتهـــا، أي تستدعي الحلم، الخيال.

«كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام :
بأن أمه–التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
... ...
... ...
كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر»

إنها صورة تجمع الزمن الطولي في لحظة واحدة، إذ يفاجئ الواقع/الطفولي الصورة وينقلها إلى الخيال حيث تمتزجان امتزاجاً يلغي المسافة بينهما.

٤- التراكم التشبيهي: ويقوم هذا التراكم بدورٍ إيقاعي يماثل إيقـــاع المطـــر فـــي الطبيعة، ويجسم الإيقاع في الوقت نفسه هذه الصورة وفي غيرها:

« كالحب، كالأطفال كالموتى–هو المطر»

٥- الطباق وتوازن الجملة: يتساعد هذا العنصر مع التراكم الصوري في امتـــداد الإيقاع وتوازنه[1]

٣- الإيقاع

أخيراً ينظر الناقد إلى الإيقاع في القصيدة، وإلى دوره فيها، وكيف يؤثر في إحداث تماسك ونقلة نوعية على مستوى القصيدة الجديدة؟، لذلك يفرد له جزءاً من

[1] المصدر السابق، ص ٢٤-٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدراسة، يتحدث فيه عن الظواهر الإيقاعية المتمثلة بالقافية التي أعتمد الشاعر عليها في إنجاز الشكل الموسيقي تقليدياً، ولكنه لا يعمد إلى ضبطها التقليدي، وإنما يتخفف فيها ، فيعمد إلى نظام تشكل فيه القافية شكلاً متناوباً نوعاً ما، ومتدرجاً، فالمقطع الأول تتدرج القافية فيه كما يلي baabaa ، والمقطع الثاني يتشكل بهذا الشكل baba ، وينتهي الأمر إلى ترك هذا الضابط وتظهر ضوابط أخرى، وهي

أ. التكرار : الذي يساعد على تأكيد معاني المفردات المكررة من جهة، ويعطي القصيدة إيقاعاً خارجياً من جهة أخرى، ومن هذه المفردات التي تتكرر: المطر، الطفل، المحار.

ب. اللازمة الإيقاعية: مطر، مطر،مطر، تشكل هذه اللازمة الضابط الإيقاعي الكبير للقصيدة ، والروي الفعلي لها، وكذلك القافية الأساسية للقصيدة، بحيث تختفي القوافي المختلفة وراءها، وهي تمزج في مدلولها العام عناصر متداخلة، ومختلفة ولكنها توحد ما بينها، وهذه العناصر هي :

١- تراث الندب والنواح القائم على الترديد في الموروثات الشعبية، وهنا يرتبط الشعبي بالأسطوري على امتداد القصيدة.

٢- تعبر اللازمة أيضا عن دورة الحياة الكاملة، فالمطر يتشكل بشكل لامتناهٍ.

٣- تساعد على تشكل الجو الابتهالي المعتمد أساساً على الإيقاع والتنغيم.

٤-الصدى: وهو صدى الصوت الصائح بالخليج، وفيه يندغم الصوت والصدى، ويتكرران لأكثر من مرة ليشكلا إيقاعاً واضحاً[1].

لا يفوت الناقد وهو يحدد العناصر الإيقاعية الخارجية (والداخلية في الوقت نفسه) أن يشير إلى عناصر إيقاعية أخرى تناولها بشكل أو بآخر أثناء تحليله وهي:

[1] المصدر السابق، ص ٥٠-٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١-إيقاع الجملة الشعرية المعتمد على الوسائل البلاغية (طباق وجناس) أو على الكلمات ذات البعد الإيقاعي مثل (دغدغ وكركر)، أو من خلال تداعي الكلمات وانسيابها وراء بعضها.

٢- المخاطبة : فمنذ بداية القصيدة يبرز الشاعر وصوته، الشاعر وموضوعه ، مما يساعد على إبراز دور إيقاعي لا غنى عنه.

٣- ايقاع الصورة، وقد أشرت إليه سابقاً[١]

من خلال ما سبق يتضح الجهد الكبير الذي بذله الناقد ليقف على الطليعي في هذه التجربة في المجالات المذكورة سالفاً، وقد أثبت أن القصيدة تشكل معلماً هاماً من خلال ظواهر ثلاث هي: أنها قصيدة طويلة ومركبة، وقصيدة انبعاث الحلم بالثورة في الخمسينات، وهي تبحث عن إيقاع خاص وفريد يحقق لها النجاح والنبوءة في الوقت نفسه[٢]. ولكنه لم يحسن صنعاً حينما عمد إلى تفريعات كثيرة، فشُتِّتّ الكلي ، وهُمش الرئيسي والرؤيوي، ولم يخدم هذا النظرة الكلية للقصيدة، مع أن الناقد حاول ذلك بنجاح في الجزء الأول الذي درس فيه الرمز وتحولاته، ولو أنه فعل ذلك حينما درس الصورة مثلاً لكان نجاحه أكبر في اقتناص الكلي في الصورة لا الجزئي، كما أنه لم يحاول أن يدرس النص ككل بمعنى أن يدرسه وفق رؤية متكاملة لا تغفل منه شيئاً لا أن يعمد إلى عناصر بعينها ويترك الأخرى.

وفي قراءة مشابهة في الهدف، أي بيان ما للقصيدة من دور في سياق الحركة الشعرية الجديدة، جاءت قراءة محمد لطفي اليوسفي، وقد وقف بداية عند بناء القصيدة وعدَّه بناءً دائرياً، يقوم في أساسه على علاقة ثنائية مركزية بين صوت الشاعر والرمز /عشتار مما يفرض على النص الدوران في جو ابتهالي

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٣-٥٥.
[٢] المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وطقوسي، عبر تموجات عديدة، يقوم الرمز فيها بالمحافظة على البناء من الانهيار والتفكك[١].

فيما بعد قام الناقد بدراسة القصيدة في أجزاء خمسة هي : الحركات، التوجه الدرامي، الزمن، الصورة، والإيقاع وتبعاً لذلك بدأ بالحركات التي قسّمها بدوره إلى ثلاث:-

- الحركة الأولى : يقف عند بداية المطلع، ويستشف منه العلاقة بين الشاعر والرمز، ولكنه لا يقف منه موقف المتعجب بهذه البداية الغزلية كما فعل أحمد أبو حاقة، إنما يحاول أن يلج إلى الداخل ولا يقف عند الخارجي، فقد لفت انتباهه ذلك الإصرار على التعبير عن العينين بالجملة الاسمية، وهذا يعني أن هذه العلاقة تحاول أن تتحول عن الزمن الميقاتي الأرضي إلى زمن مطلق يصب في دائرة الأبدية والنبوءة والأسطورة.

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»

كذلك هناك دلالة أخرى وهي دلالة السكون والهدوء، وهي دلالة مستوحاه، من بناء الجملة الاسمية أيضاً. ومن هنا تحمل الصورة نوعاً من التجلي في ظل صورة موغلة في الشفافية، وتشي بلحظة البدء، أي لحظة الصراعات حيث تحاول الحياة أن تكون.

-الحركة الثانية: وهي حركة مختلفة؛ لأنها مستندة إلى الفعل الذي يأتي تالياً على السكون والهدوء. أي أن الحركة الثانية جاءت نتيجة للحركة الأولى، فهي مليئة بالأفعال التي تشي بلحظة البدء مع حركة الطبيعة،فالطبيعة وحدها حاضرة، وهذا

[١] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتناسب مع لحظة البدء/الحياة الجديدة، ولكن لا يستطيع النص أن يستمر في الوصف، فكان لا بد من الرمز لينتشل القصيدة من براثن الوصف وحده لينقلها إلى الحركة الثالثة.

- الحركة الثالثة: يبرز الرمز هنا في أكثر من وجه، أي أنه يمر بتحولات مختلفة، وهو أمر أشار إليه إلياس خوري سابقاً، عندما تحدث عن تحولات الرمز، إلى أكثر من صورة: عشتار، الأم، الوطن/العراق، الخليج، المطر، والمطر هو رمز الثورة والتغيير والتجدد، مما يعني أنه يعود لطبيعته الأسطورية، وهذا يؤكد ما ذهب إليه الناقد من أن القصيدة ذات بنية دائرية[1]. وهذا لا يختلف كثيراً عما أشار إليه خوري، عندما أشار إلى الجو الطقوسي والابتهالي في البداية، وربط بين الرمز العشتاري وتحولاته.

ينتقل بعدها اليوسفي إلى دراسة النبرة الدرامية، التي تنقذ القصيدة من التوجه التفجعي والندبي، وتُمكن النص من التعبير عن الصراع الوجودي الاجتماعي الذي يعبر عنه النص، وقد اتضح للناقد أن هذه الدرامية مبنية على ظواهر هي :

١- ظاهرة التضاد: التي توسع مجال الصراع وتعمقه، وتعبر بشكل كبير عن مفارقات الحياة، وتنقل كثيراً مما يدور في الواقع ، وتبرز هذه الظاهرة في النص في عنصرين مثلاً وهما:

- الألفاظ مثل : الموت/الميلاد أو الظلام/الضياء والجوع/المطر والخصب

- الصور: صورة الأطفال في الكروم/صورة العبيد في الحقول وصورة الخليج يطرح المحار/ الخليج الذي يطرح عظام البائسين ويلفت الناقد هنا الانتباه إلى قضية مهمة، وهي قضية إغناء الإيقاع بتتابع الصورة الدوري، وهي مسألة نبه إليها الناقد خوري سابقاً. وأشبعها بحثاً أكثر مما قام به اليوسفي.

---

[1] اليوسفي، ص ٣٩-٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- ظاهرة الجدل بين الذاكرة والرؤيا: تلعب هذه الظاهرة دوراً كبيراً في لجم الغنائية من خلال انفتاح النص على الذاكرة/الواقع الشخصي والعراقي، ومن ثم تقوم الرؤيا بتوجيه هذه الصراعات التي تنجم عن اختلاف المصالح، وتعينها على بلوغ مراميها مع تأكيدها على حتمية الخلاص الجماعي، هكذا تتغلب نبرة الدراما على الحس التفجعي الذي يحاول كلما استطال أن يخنق البعد الدرامي.

٣- مزج الذاتي بالموضوعي : يتمثل الذاتي (بالذاكرة) التي ترد بتناوب مع الرمز، أما الموضوعي فهو الصراع، يندغم هذان الجانبان مشكلين الرؤيا في القصيدة، وهذا يؤدي إلى إحداث إيقاع متكرر يغني عن القافية ولوازمها الإيقاعية الخارجية، كما أن هذا الرمز يسحب تأثيره على الواقعي ويصبغه بصبغة رمزية شفافة تبعده مسافة معينة عن الواقعية ، وإن ظل مرتبطاً بها.

على الرغم من هذه النزعة الدرامية الواضحة في القصيدة إلا أن الصراع يبقى خافتاً، دون دور فعّال، لأن الذوات المشاركة في الصراع تسعى إلى توتير الحركة وتنشيط الفعل نحو التصادم، ولكنها تبقى تحت رحمة صوت الشاعر الذي ينقل الحركة بالوصف وليس بالفعل، فرموز الصراع (العبيد، والعراق الذي يذخر بالرعود) جاءت إشارات خارجية تنبع من الذاكرة لا تلبث أن تظهر حتى تلحق بالرمز وتذوب فيه.

وغير بعيد عن هذا جاء الصراع الداخلي الذي ظل باهتاً هو الآخر، و جاء على شكل توترات يعانيها الشاعر «فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء»، ولا ينقلنا هذا الصراع نحو الداخل، حيث تكون التجربة أعمق وأكثر كثافة. لذلك يظل النص بعيداً عن النجاح الكلي في الإطار الدرامي، لأنه يعتمد صوت الشاعر البارز/المنمي للحركة الداخلية والخارجية في النص[1]

[1] المصدر السابق، ص، ٤١-٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– الزمن : يعالج الناقد الزمن من خلال الوقوف على البنى اللغوية، فيقوم بتصنيفه إلى نوعين: زمن أسطوري ملحمي، يدل على الثبات والديمومة، فينقلنا من عقال الآنية ليدخلنا في إطار النبوءة/الأسطورة. وزمن ميقاتي معروف يخص ذاكرة الشاعر ويقسمه إلى قسمين: قسم يخص الطفولة، وآخر يخص القمع السياسي، وينقسم الأخير بدوره إلى قسمين: قمع داخل العراق، وآخر خارجه/التشرد.

ويشير الناقد إلى الأهمية التي يساهم من خلالها هذان الزمنان على صعيد البنية الإيقاعية بما يحدثانه من تناوب في الحضور ينقسم إلى قسمين: تناوب داخلي، يخص الانتقال الدوري بين تداعيات القمع السياسي والطفولي، وتناوب خارجي يخص الانتقال الدوري بين ومضات الابتهال الأسطوري، وومضات الواقع. ومن هنا لا يمكن لأحد هذين العنصرين أن يقوم بدوره دون الثاني هذا من جانب، ومن جانب آخر يقوم هذان العنصران بدور محوري في تشكل النص وصيرورته، وتقدمه، بحيث يتحقق نصاً كاملاً ومتكاملاً، يذوب فيه كل عنصر في الآخر، ولا يلغيه. ويشاركه ولا يتجاوزه[1].

–الصورة : يقف الناقد عند الصورة منتقداً إياها؛ لأنها لم تستطع أن تتخلى عن بساطتها التي حدّت من دورها المهم في تنمية الصراع تنمية قوية، ولأنها اكتفت بوصف الصراع دون نقل حركته الدائرة في الواقع، وغرقت بالحس التفجعي، ولا يعني ذلك أننا نعدم أي دور للصورة، بل تقوم بدورين مهمين: إيقاعي، وتناقضي عبر إثارة المفارقة الكامنة في الحياة.

– الإيقاع: يشير الناقد في النهاية إلى اعتماد القصيدة على إيقاعها الخاص المستجلب من التركيز على عناصر إيقاعية غير القافية والوزن مثل تكرار اللازمة الإيقاعية بنوعيها:

---

[1] المصدر السابق، ص ٤٦-٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكبرى : مثل تكرار مقطع بكامله واستخدام وسائل بلاغية قديمة: مثل الطباق و الجناس. والصغرى وتتكون هذه من خلال تكرار كلمة (مطر)[١].

وبعد، ما جدوى عمل نقدي لا يقدم جديداً يذكر إلا فيما ندر؟ دعني أصغ السؤال بطريقة أخرى، ما جدوى دراسة محمد اليوسفي في ظل دراسة سابقة عليها زمنياً هي دراسة إلياس خوري، إن نقاطاً كثيرة بنيت في هذه الدراسة على دراسة خوري السابقة ومن هذه النقاط: قضية الإيقاع، والرمز العشتاري، والبناء الدائري، كما أنها لم تخرج عن سابقتها بخصوص الآلية النقدية القائمة على التفتيت لا النظر الكلي، كذلك وقعت في التكرار في كثير من القضايا وعلى سبيل المثال: قضية الإيقاع و الزمن، مما أوقع النص في الإملال والتفكك.

وهذا لا يعني أن الدراسة عاطلة من الإيجابيات، بل يحمد للناقد أنه لم يقف موقف المتعاطف مع النص، المنحاز إليه والمغمض عينيه عن هناته، فأشار إلى ما أصاب الصورة من عيب، قصرت فيه عن المساهمة في تطوير النص وتعميق البعد الدرامي فيه الذي ظل أسيراً للصورة البسيطة، وهو الشيء الذي افتقدته دراسة خوري.

وتأتي دراسة علي الشرع بعد عام واحد من صدور دراسة اليوسفي، محاولة أن تستدرك على المحاولات السابقة ما وقعت به من عيوب التسرع والانزلاق وراء التفريعات وكثرة التصنيفات، لذلك يحاول الناقد أن يتلافى ذلك بتناول النص كله، ومحاولة الوقوف على دلالاته وتحولاته، للوصول إلى شبكة علاقاته وبنيته[٢]

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٠-٥٢

[٢] علي الشرع، قراءة في "أنشودة المطر" مجلة أبحاث اليرموك، مج٣، ع٢، ١٩٨٥، ص ٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقسم الناقد القصيدة إلى قسمين: الأول يمتد من الأبيات (١-٤١) والثاني يستغرق القصيدة إلى نهايتها. القسم الأول/الطواف الأول: وأول ما يلفت انتباه الناقد ذلك المطلع المثقل بالإيحاءات والدلالات المختلفة، والتي تستوجب من الناقد التسلح بجميع المجالات المعرفية التي يمكن أن تخدم الكشف عن هوية الدلالة فيه، سواء أكانت هذه المجالات: لغوية أو تراثية، أسطورية أو اجتماعية. من هنا يحاول الناقد أن يتساءل عن الدلالة الكامنة وراء تشبيه العينين بغابة النخيل ساعة السحر أو بشرفتين، وينفي –في الوقت نفسه– أن تكون العلاقة بين هذه المشبهات والمشبه به علاقة اتساع أو لون أو إشراف. في حين يظن الناقد أن العينين تشكلان بؤرة تفجير دلالية و أنهما غير معنيتين بالوقوع في أسر تشابيه محدودة وجامدة. بمعنى آخر يريد الشاعر أن ينقل أثر هاتين العينين على إحساسه، لذلك ذابت العينان في جملة من العلاقات والأبعاد النفسية والجمالية المنطلقة من النفس تحت تأثير كبير لهما عليه. لكن هذه الإيحاءات المتعددة لا تمنع الناقد من تغليب بعض الدلالات، فتشبيه العينين بالغابة ساعة السحر يحمل دلالات الإحساس بالرهبة والخوف والتوجس من الإقدام على شيء يجيء بعد انتقال من زمن نعرفه وندركه إلى آخر لا نعرفه ولم ندرك بعد ماهيته على مستوى الحس الإنساني وإن كان هذا الزمن نهارياً[1].

وبعد أن وقف الناقد على هذه الدلالات المحتملة لبداية المطلع، يقف على صورة مشرقة للعينين:-

« عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء...كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم ... »

[1] المصدر السابق، ص ٦٧-٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن الدورة الوجودية دائمة التغيير والتقلب من حال إلى آخر، هذا هو ديدنها: إشراق وانطفاء. حياة وموت، نهوض وتعثر، هذا هو السبب الذي جعل الشاعر يرتد إلى هذه الصورة المأساوية:

«وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر! »

تشكل العيون هنا نوافذ الشاعر إلى الوجود على دورته الكلية والمتمثلة بالحياة والموت، والتي تجد لها نظيراً هو البحر الذي يحوي الحياة والموت معاً أيضاً، إنها دورة وجودية كلية تفرض وجودها على كل شيء، وهو معنى يتردد في النص كله، لذلك يقف الطفل/الشاعر مندهشاً أمام هذه الحتمية الكونية، التي تفرض شروطها على كل شيء، وتكون دهشته كدهشة الطفل إذا خاف من القمر. في ضوء مثل هذا الفهم، يفهم الناقد الفقرة التالية،: «فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء... كالحب كالأطفال، كالموتى هو المطر»[1].

ويظن الناقد أن هذه الفقرة تشكل فقرة منفصلة عن غيرها ضمن القسم الأول الذي حدده سابقاً، ومرد الانفصال فيها، أن زمنها زمن ماضٍ قديم يرتبط بأحداث وذكريات الطفولة، أما زمن الفقرات الأُخر فهو الحاضر، لذلك يطلق على هذه الفقرة اسم الاستبطانية لأنها مرتبطة بذكريات دفينة في ماضي حياة الطفل، ويعتقد الناقد أن هذه الفقرة تنقسم بدورها إلى فقرات داخلية أخرى هي:

---

[1] المصدر السابق، ص ٦٩-٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأولى: من قوله «كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم» إلى «تثاءب المساء والغيوم ما تزال/تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال»،
الثانية : «كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام الحب» إلى «تسفّ من ترابها وتشرب المطر».
الثالثة: «كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك» إلى «مطر/مطر...».
الرابعة: «أتعلمين أي حزن يبعث المطر » إلى «كالحب، كالأطفال .. هو المطر»

يذهب هنا الناقد إلى أن وظيفة (كأن) تيسير الانتقال من الزمن الحاضر إلى الماضي، إلى الذكريات والتداعي[١]، مخالفاً خوري الذي ذهب إلى أنها تقوم بمزج المشبه بالمشبه به[٢]، في حين أن سامي سويدان يرى أنها جاءت لتفيد الظن[٣]. وأرى أن رأي سويدان هو الأقرب إلى الصحة، لأن الدلالة التي قالها تتوافق مع دلالة (كأن) الأصلية، ومن ثم تتوافق مع السياق.

يرى الشرع أن هذه التداعيات ترتبط بنزول المطر في ذاكرة الطفل، ولا تختلف عن غيرها، إذ تتأثر بتغير دورة الحياة الوجودية ما بين حزن وفرح، وحياة وموت، وسعادة وشقاء، ويلاحظ على هذه التداعيات أنها تجيء منسابة متدفقة، كالماء الهابط من مرتفع، وتغرق الشاعر بتدفقها الشعوري والفكري، وتجعله أسير عينيّ صاحبته، فيرى العالم من خلالهما وبتأثيرهما. وعندما ينتهي الناقد من البحث في هذا القسم من القصيدة الذي يسميه طوافاً، أي أنه قسم طاف فيه الشاعر في هذا الوجود وأبحر باحثاً عن ذاته المفردة، وقد تمخص هذا الطواف عن حقيقة واحدة متوحدة، وهي حقيقة الدورة الوجودية الأبدية: الظهور والاختفاء، الشقاء والسعادة ، التألق والتلاشي، وأخيراً الحياة أو الموت، وفي الوقت نفسه تفقد هذه الدورة هويتها في إطار البحر الكلي.

---

[١] علي الشرع، ص ٧٢.
[٢] إلياس خوري، ص ٤٧.
[٣] سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص ١٠٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القسم الثاني / الطواف الثاني: إذا كان الطواف الأول ضمن الدورة الوجودية الكلية يشكل دوراناً عاماً تشترك فيه البشرية كلها، فإنه في مستوى آخر يأخذ خصوصيته من ملامح الشعب العراقي، وملامح وطنه / العراق. ويتكون هذا الطواف من وحدات/فقرات مختلفة الطول ومتفاوتة أيضاً، لكنها لا تخرج في مدلولها العام عن تعاقب مضمونيّ الحياة والموت بأشكال أخرى تناسب هذا القسم. فتصبح الحركة تدور ضمن محورين: إيجابي وسلبي/ظهور واختفاء/ نهوض وتعثر. وهي مضامين تعكس مسيرة الشعب العراقي في مطالبه بحريته وسيطرته على مقدراته وتحديد مستقبله دون وصاية من أحد[١].

وخلاصة الأمر عند الشرع، تتحرك القصيدة ضمن محورين: إيجابي وسلبي ويشكل هذان القطبان/المحوران/البعدان دورة الوجود الكلية ما بين حياة وموت، وتشكل الذات المفردة الباحثة عن وجودها وذاتها مركز الدورة الوجودية الأولى، في القسم الأول، ويشكل العراق/الوطن والشعب مركز الدورة الوجودية الثانية، في محاولته النهوض والخلاص، وما بين هذين القطبين/ الدورتين تسير القصيدة.

و كان الشرع قد برّر دراسته هذه بقوله إن الدراسات السابقة على وفرتها تعاني من التسرع في النظر حيناً، وكثرة التفريعات والتجزيئات حيناً آخر، كما أنها لم تستطع القبض على بنية القصيدة، وحركتها[٢].

إذا كانت الدراسات السابقة قد وقعت في مثلبة التجزئة والتقطيع، فإن ذلك مسلم به نوعاً ما، ولكن دراسة الشرع حاولت تلافي مثل هذا الخطأ لتقع في خطأ ثانٍ أشنع منه وهو الاتجاه التعميمي الذي طغى على دراسته، مما أفقد مقاطع

---

[١] علي الشرع، ص ٧٢-٧٦.
[٢] علي الشرع، ص ٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة خصوصيتها الأسلوبية واللغوية والإيقاعية، وعلة هذا الخطأ تقسيمه القصيدة إلى قسمين ثم حديثه عن هذين القسمين بشكل تعميمي، حيث أغفل إبراز دور الصورة واللغة والإيقاع. والغريب في الأمر أن الشرع وهو يركز على التعاقب في دورة الحياة الوجودية لم ينتبه إلى البعد الدرامي في هذا الملمح، وهو ملمح أشار إليه كل من خوري ومحمد اليوسفي من قبل. أما النتيجة التي توصل إليها، فقد تكون سليمة ولكني أرى أن البعد الفكري للقصيدة أعم من تلك الدورة الوجودية وأشمل ، فهو ليس معنياً بهذه الدورة بقدر ما هو معني بوضعه الذاتي وما آل إليه من تشرد وحرمان وجوع وفقر، ولا يختلف وضع العراق عن وضعه، ولا معاناته عن معاناة بلده، إنه معني بالبحث عن البديل الثوري، وليس معنياً ببعد فلسفي فكري في هذه الأوقات، فالعمل هو المطلوب والتفكير بالحل أو البديل هو المقصد الملح، لا البعد الميتافيزيقي وأكاد أقول إن الانشغال بالجانب الفكري لتجربة الشعر الجديد هي التي تشغل الناقد أكثر مما تشغله النصوص من الناحية الجمالية، لذلك تجده يلاحق التصورات الفكرية في جل أعماله النقدية، وقد لمست ذلك أثناء البحث عن البعد الأسطوري في شعر السياب وغيره كما سبق.

والسؤال الذي يلح عليَّ أي بعد فني حققه السياب في ظل ما قام به الشرع من تقزيم للعمل من حيث لم يُرد عندما ربطه بالبعد الفكري فقط؟، فقد شغلت دورة الوجود الإنسانية الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى اليوم، وهذا يعني أن لا ميزة للسياب في ذلك، وهذا يقودنا بالضرورة –في ظل النتيجة السابقة– إلى تعرية القصيدة من البعد الريادي والفني الذي رأته الدراسات السابقة فيها.

٢– الإطار المنهجي:

أ. الدراسات الأسطورية:

لم تدرس (أنشودة المطر) أسطورياً بشكل كامل قبل دراسة ريتا عوض[1]، لذلك درست الناقدة القصيدة من خلال الأسطورة، التي دخلت إلى الشعر العربي

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط١، ١٩٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجديد مبكراً، وخاصة عند السياب، فلم يعد من الممكن تناول الشعر الجديد بالدرس دون أن يكون لدى القارئ إلمام بالأسطورة وأنواعها، وطرق تشكلها في النص، وإلا أبهمت القصيدة وأصابها الغموض؛ لأن القارئ لا يملك لهذه الأساطير معرفة[١]. ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة لأنها تساهم في إزالة الغموض عن الشعر، وتسهل عملية التوصيل.

وهناك دراسة أخرى تدرس القصيدة من خلال هذا البعد الأسطوري وهي دراسة يوسف حلاوي[٢]. وما بين هذه الدراسة والدراسة السابقة صلة واضحة، وهي محاولة الدخول إلى النص من منظور أسطوري، وتظن الدراستان بأن ثمة أسطورة تشكل عنصراً رمزياً وبنائياً في القصيدة[٣]. فترى ريتا عوض أن السياب «لم يشر إلى أسطورة بعينها، ولم يرد في القصيدة ذكر شخصيات أسطورية، مثل تموز أو عشتروت، أو المسيح أو غيرهم، ولكن القصيدة جاءت من حيث البناء صورة لأسطورة الموت والانبعاث التي كانت هذه الشخصيات الأسطورية تجسيداً لها، فإله الخصب الميت المنبعث والإله الأم الكبرى هما الرمزان المحوريان اللذان ترتكز إليهما القصيدة، وترتبط رموز الخصب الأخرى ارتباطاً حتمياً بالرمزين المحوريين، وتؤدي جميعاً إلى خلق بناء عضوي متكامل»[٤] أما حلاوي فيرى أن المطر هو الرمز الأسطوري الخاص الذي تتكئ عليه القصيدة، فيسيطر عليها ويتغلغل في ثناياها[٥]. ولكن كيف ينظر الناقدان إلى الأسطورة؟، وكيف تتشكل في النص وكيف تؤثر على بنيته.

تعالج ريتا عوض القصيدة من خلال تتبعها للرمز الأسطوري وتحولاته، فهي ترى أن مطلع القصيدة الوصفي، الذي يخاطب فيه الشاعر امرأة هو مطلع رمزي، فالشاعر لا يخاطب امرأة، وإنما يخاطب الأرض/العراق، وهذه الأرض

---

[١] خالد سليمان، أنماط الغموض في الشعر العربي الحر، ص ٣٧.
[٢] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، دار الآداب، ط١، ١٩٩٤.
[٣] انظر ريتا عوض، ص ١٠١، وحلاوي، ص ٤٧.
[٤] ريتا عوض، ص ١٠١-١٠٢.
[٥] حلاوي، ص ٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتحول إلى الأم التي يعبر ظهورها عن الإيذان بالولادة الجديدة والمقترنة بشيوع مظاهر الفرح، وفي تحول آخر يصبح البحر هو الأم؛ لأنه يختزن في ذاته إمكانية الحياة والموت، وهو في الوقت نفسه يمثل الأم عند يونغ، لذلك يقف الطفل أمامها مشدوهاً باكياً يريد لو يستطيع أن يصل إليها كي يعانقها[١].

«فتستفيق ملء روحي
... ...
... ... إذا خاف من القمر »

وفي سياق متابعتها للرمز تجد أنه قد اتخذ صورة ثانية، وهي صورة المطر، فالمطر هو تموز إله الخصب، الذي يخصب الأرض والأم، وعندما يتذكر الطفل أمه، فكأنه يتحد بتموز إله الخصب، الذي فارقته أمه صغيراً، وبذلك تتحد الأم الصغرى (والدة السياب) بالأم الكبرى (عشتروت)، ومن هنا استطاع السياب –بحسب الناقدة– التوحيد بين تجربته الخاصة والتجربة العامة، لتنصهر التجربتان في بوتقة الرمز العينيّ المطلق، ولكن لا يعني أن سقوط المطر هو الخلاص، لأنه سيبعث لاحقاً على الحزن، كونه لا يخصب، وهنا يبرز التناقض بين الرغبة والواقع بنظر الناقدة[٢]. ويجمع هذا الرمز/المطر عدة متناقضات أيضاً، فهو رمز التضحية، وهو رمز الطبقات الفقيرة، ورمز الحب والبراءة، وهو أيضاً رمز الموت الذي يقذفه البحر، ولكن صورة الموت هي التي تطغى وتصيب كل شيء، فيذهب صياح الشاعر بالبحر، الذي يغذي الواقع بالموت عبثاً دونما طائل، وعندما يصل الشاعر إلى هذه النتيجة، تجده يتمزق بين ما هو واقع/نزول المطر مع وجود التنين الذي يأكل الثمار، وبين ما يمكن أن يكون/الخلاص من هؤلاء كي يعم الخير، ولكن إزاء هذا لا يملك السياب سوى الصياح بالخليج مرة أخرى.

---

[١] ريتا عوض، ص ١٠٢-١٠٤.
[٢] المصدر نفسه، ص ١٠٤-١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن دون جدوى، إلا أن إيمانه بالبعث يبقى كبيراً، وكذلك إيمانه بالإنسان العراقي؛ لأن كل واحد منهم يمثل (تموز).[١]

لقد وقعت دراسة ريتا عوض في خلط خلل كبيرين كان بالإمكان تفاديهما لولا أنها نظرت إلى النص على أساس أنه يحمل بعداً أسطوريا فقط، وهذا ما لم يقل به أي ناقد سبقها ، ويبدو لي أن مرد هذا الخلط وسوء التطبيق ما وجدته عند إحسان عباس، حول اتكاء القصيدة على رمز أدونيس[٢]، دون الاحتراس عن التطبيق؛ لأنها لم تأخذ القول على الخصوص، وإنما أخذته على العموم، وطبقته على النص كلية، مع أن من قال هذا القول، لم يقم بتطبيقه على النص في حين أنه طبق النظرة الأسطورية على قصائد أخرى[٣].

ويمكن أن أردّ هذا الخطل في الرأي إلى أن دراسة الأسطورة ما زالت حديثة عهد، ولم يفسح لها المجال لتتجذر في أرض الدراسات النقدية وتضرب في أعمالها. وجدير بالذكر أن نقاداً آخرين أشاروا إلى هذا البعد الأسطوري ولكنهم لم يبنوا عليه دراستهم بناءً كاملاً لأن هناك ما هو واقعي في النص، وهما إلياس خوري، ومحمد لطفي اليوسفي.

ولقد تمثل حلاوي في دراسته للقصيدة ما قاله خوري بخصوص تلازم البعدين الواقعي والأسطوري، فقد قسّم القصيدة إلى قسمين، هما في الأصل جناحان يطير فيهما الرمز/ المطر في القصيدة، وهما الجناح الأسطوري والجناح الواقعي. وهذا يتطابق مع دراسة خوري الذي درس الجناح الأسطوري تحت عنوان (الرمز الأسطوري وتحولاته)، والجناح الواقعي تحت عنوان (التداعي/الذاكرة)، وهو يتتبع خوري في تفاصيل هذين الجناحين، ففي الجناح الأسطوري يشير حلاوي إلى أن المطلع يوحي بالقداس الابتهالي، وكأن الشاعر

---

[١] المصدر السابق، ص ١٠٧-١١٢.
[٢] احسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٢٤.
[٣] انظر معالجته للأسطورة في بدر شاكر السياب، ص ٢٨٠-٢٨٤ مثلاً.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصلي في حضرة المرأة/عشتار، وهو نفسه ما أشار إليه خوري في غير مكان من دراسته[١]، كذلك يشير حلاوي إلى تحولات عشتار في الجناح الأسطوري، والأمر نفسه عند خوري[٢]، ولا يختلف الأمر كثيراً عندما يتناول حلاوي البناء الواقعي، فهو لا يضيف شيئاً عما قاله خوري في حديثه عن التداعي/الذاكرة[٣]، واذا ما تجاوزنا هذه الجزئية ، وجدنا أن الأمر لا يقف عند هذه الدرجة بل يتعداها إلى الإيهام بأن ما سماه محور التناظر بين الواقعي والأسطوري ومحور البدائل هو من لدن أفكاره، والقارئ المبصر جيداً لا يراه إلا صورة عما أسماه خوري الأطر المرجعية للرموز في القصيدة[٤]. ويتعداه أيضاً إلى الحكم على بناء القصيدة فهو يتابع خوري في القول إن القصيدة ذات بناء دائري[٥].

يتضح مما سبق بشكل جلي أن حلاوي قد تابع خوري متابعة الآخذ، لا المقتبس والمستفيد الأمين، وهي متابعة مذمومة كونها سطواً على جهد الآخرين، دون محاولة إرجاع ما للناس للناس. وهكذا استطيع القول إن الصواب قد جانب الناقدينْ في مجال دراستهما للقصيدة من خلال النظر الأسطوري للأسباب السابقة.

ب- الدراسات البنيوية:

درس القصيدة وفق هذا الإطار ناقدان هما: ديزيرة سقّال و سامي سويدان، وقد اختلفت منطلقات هذين الناقدين في الدراسة، وبالتالي اختلفت طريقة تعاملهما مع أدوات هذا المنهج، مع أن الاثنين يتفقان في نقاط معينة فيما يخص توظيف المنهج البنيوي.

لنبدأ بديزيره سقال كونه الأسبق زمنياً، فقد ركّز في بداية بحثه على ضرورة التعرف على ما يسميه (الدليل)، وهذا الدليل له عناصر، هي ذاكرة الكلمات، ومداليل الصور، والمعجم، ثم يقوم الناقد بتقسيم النص إلى مقاطع دون

---

[١] انظر حلاوي، ص ٤٧ وانظر خوري في ص ٣٥، ٣٦ مثلا .
[٢] انظر حلاوي، ص ٤٧-٤٩، وخوري ، ص ٣٣-٣٥.
[٣] انظر حلاوي، ص ٤٩-٥١، وخوري ، ص ٣٩-٤٤.
[٤] انظر حلاوي، ص ٥٦-٥٨، وخوري، ص ٣٨.
[٥] انظر حلاوي، ص ٥٩، خوري ص ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن يوضح منهجه، وتصوراته القبلية لطبيعة البعد النظري قبل البدء بالتطبيق. فيقسم القصيدة إلى سبعة مقاطع هي: المقطع الأول من (السطر ١-٧)، والمقطع الثاني من (السطر ٨-١٣) والمقطع الثالث من (السطر ١٤-٢١)، والمقطع الرابع من (٢٢-٣١) والمقطع الخامس من (السطر ٣٢-٥٢) والمقطع السادس من (السطر ٥٣-٩٥)، والمقطع السابع من (٩٦-١٢١)[1] لكن هل هذا التقسيم متفق والمعطيات الدلالية والتركيبة العامة للنص؟ أظن أنه غير متفق مع هذه المعطيات، فخذ مثلاً المقطع الخامس الذي يبدأ عنده من السطر (٣٢-٥٢) وسطوره هي:

« كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حين يأفل القمر
مطر...
مطر...
أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع؟
بلا انتهاء -كالدم المراق ، كالجياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى- هو المطر
مقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
يسحب الليل عليها من دم دثار
أصبح بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"

[1] ديزيره سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
يا واهب المحار والردى..."

يلاحظ القارئ المتفحص لهذا المقطع أنه يعاني من عدم الاستقرار التركيبي والدلالي مع ما سبقه، فقد فصل قسراً عما سبقه، وهو المرتبط به دلالياً وتركيبياً أكثر، فيحنما يبدأ القارئ بـ «كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك» يلاحظ أن ثمة كلاماً سابقاً متصلاً لا تستقر الدلالة ولا التركيب إلا به، كذلك يلاحظ القارئ أن تجربة الصياد جمعت عنوة مع التساؤلات المنفصلة دلالياً عن تجربته، وكذلك تختلف من حيث الوجهة التركيبية في الخطاب، فالخطاب موجه فيها إلى الانثى/الغائب، بينما يوجه الخطاب في جزئية التساؤلات إلى الحاضرة، فكيف يستقيم له الأمر بعد ذلك[١]؟

إذا تركنا هذا المقطع، ونظرنا في المقطع السادس الممتد من السطر (٥٣-٩٥)، وجدنا أن هذا الامتداد يجمع في امتداده غير المجموع وغير المتساوق مع النظرة الكلية للمقطع، في ظل تقسيم الناقد لهذا المقطع في ثلاث حركات داخلية خاصة دون النظر إلى العلائق الداخلية في النص بشكل جيد، إضافة إلى أن هذا المقطع يحوي مقطعاً كاملاً من (٦٢-٩٥) يحمل دلالة مختلقة عما سبقه لأن هذه الأبيات تمثل أنشودة المهاجرين[٢].

ينتقل الناقد بعد تحديده للمقاطع إلى معالجة النص وفق أربعة محاور هي:
١. متابعة العلاقة بين الذكر والأنثى في المقاطع.
٢. متابعة بنية العلاقة السببية بين المقاطع/حركة الدليل.

[١] أشار إلى هذا العيب سامي سويدان في بحث له بعنوان: المنهجية والفعالية في النص النقدي العربي الحديث، مجلة الآداب، ع١، ٢٠٠١، ص ٦٢.
[٢] المصدر نفسه، ص ٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣. متابعة التركيب الأسطوري في القصيدة وسيمولوجيا الشخصيات والأشياء/استكمال الدليل.
٤. الكشف عن المعجم الدلالي.

لقد كان البحث عن الثنائيات البنيوية هو الهاجس الأكبر في دراسته، كون هذه الثنائيات تشكل علامة من علامات البنيوية في النقد، وهذه الثنائيات وإن كانت تشكل بؤرة مهمة في العنصر الدلالي للنص، إلا أنه راح يبحث عنها في النص ويلاحقها في المقاطع دون أدنى ربط لها على مستوى المقاطع، ودون أنْ يكون لها دور كبير على مستوى الرؤية العامة للنص بحسب دراسته.

ليس هذا هو الخلل الوحيد في تتبعه لهذه العناصر/ عناصر الدليل، وإنما تصاب القراءة بخلل كبير عندما يصرّ الناقد على قراءة البعد الأسطوري في النص، في ظل ثنائية الواقع/الأسطورة وهي ثنائية مهمة عند الناقد كونها تشكل « قوام هذه القصيدة، بل إن فضاءها الدلالي يبدأ من واقع هذا التداخل الحاسم الذي لا تقرأ القصيدة إلا به، فهو الذي يحدد عناصر المرسلة الأساسية، وهو الذي يحدد طبيعة بنيتها، وعمقها الدلالي، فليس الفضاء الرمزي إلا تشكلاً خاصاً من تشكلات الواقع عندما يدخل في وعي الذات، ويكون لها تجربتها وموقفها منه. كما أنه هو الذي يحكم منطق الدليل ومستوياته»[1]. يؤكد الناقد من خلال هذا الاقتباس دلالة النص الأسطورية، وأحسب أن هذه النتيجة لم يصل إليها الباحث من قراءته البنيوية المركزة على حالة الثنائية المعتمدة على الجدلية في أساسها، وإنما جاء إسقاطاً من الخارج وبتأثير دراسة خوري بالتحديد.

ويبرز سؤال هو ما جدوى العمل النقدي الذي قام به الناقد من خلال المنهج البنيوي، عندما يضع النتيجة التالية «وبعد، فإن الدليل في هذه المرسلة الشعرية تتحدد عناصره من استجماع أطراف الواقع الذي يخص الشاعر، وأطراف

[1] ديزيره سقال، ص ١٠٧-١٠٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة الرئيسية التي منها استمد رموزه، وكون بها فضاء النص ومعجمه ، ويبدو هذا الدليل متشعباً بفعل تشعب التجربة واشتمالها على الأبعاد الواقعية والسياسية والوجدانية والأسطورية–الرمزية معاً»[١]. لأن خوري كان قد سبقه إليها دون أن يتحمل عناء إعداد الجداول، والإحصائيات التي استغرقت حجماً كبيراً من الدراسة.

وليست هذه النتيجة الوحيدة التي سُبق إليها الناقد، فقد تحمل عناء البحث في ألفاظ النص من خلال جداول كبيرة وكثيرة، قام من خلالها بفرز ألفاظ الحياة، وألفاظ الموت ليصل إلى أن الغلبة للحياة وليس للموت في النهاية، وبعد صراعات كثيرة اتخذت من ثنائية الحياة والموت دائرة كبرى، وشكلت ثنائيات مثل (ذكر /أنثى) و (أدونيس/عشتروت) و (خصب/عقم) دوائر صغرى، في حين سبقه إليها خوري[٢]. ويمكن أن يضاف إلى هذه النتيجة، نتيجة أخرى تتعلق بقوله إن بناء القصيدة بناء دائري، وهو شيء ذكره خوري أيضاً[٣].

وقد أثار (Andre Miquel) الذي أشرف على عبدالكريم حسن في رسالته للدكتوراه التي قدمها تحت عنوان (الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب) في جامعة السوربون ١٩٨٢، مجموعة من التساؤلات حول جدوى مثل هذه الإحصائيات والمنهج بشكل عام، حيث يقول «وأما الصعوبة الثالثة وهي من المشاكل الجوهرية، ولا أريد التعرض إلى شرعية منهجك على الإطلاق وإنما إلى النتيجة أو الفائدة. فإذا عدنا إلى "الفعل المحرك" إلى ذلك الفعل المحرك الشهير وهو الإخفاق. فإن الفعل المحرك يفسر الموت والمرض وكل شيء. وما أود أن أقوله لك يا عزيزي .. ألا يكفيني ... ألا يكفي امرءاً يتمتع بالحد الأدنى من الذكاء والحساسية النقدية، والمعرفة باللغة العربية أن يغلق الباب على نفسه يوماً أو عدة

---

[١] ديزيره سقال، ص ١٢١.
[٢] المصدر نفسه، ص ١١٠، وخوري، ص ٣٦، ٣٧ مثلاً.
[٣] المصدر نفسه، ص ١٢١، وخوري ص ٣٤، ٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أيام بعد أن يكون قد قرأ الأعمال الشعرية الكاملة للسياب كي يصل إلى نفس النتيجة التي وصلت إليها! أعني "الفعل المحرك"؟.»[١]

أظن أن العيب قد أصاب هذه الدراسة من جهتين مهمتين: الأولى أنها كانت تنويعات بنيوية على دراسة خوري والثانية: عدم وجود رؤية عامة تقدم دراسة ذات بناءٍ متماسكٍ وتتطور بتطوره، وهو شيء افتقدته الدراسة، وأظن أن وضوح الرؤية –لو وجد– كان سيكفل التماسك عند التطبيق.

وإذا كان غياب التماسك في الرؤية والتطبيق هو عيب هذه الدراسة فإن حضورها في دراسة سويدان يشكل عنصراً بانياً لها وناهضاً بها، إذ قامت دراسته على منهجية واضحة المعالم والبناء، ينطلق الناقد فيها من رؤية واضحة، تجلت في الدراسة عن طريق انتظام عناصر التطبيق، وتتابعها تتابعاً متناسقاً أدى في النهاية إلى الوصول إلى نتائج تتسم بالموضوعية والبعد عن التعسف.

ويشكل الاقتراب من النص ومساءلته ومعاينته أولى علامات النجاح في المنهج، فقد انطلق الباحث: «من معطيات النص المثبتة في سعي لاكتناه بنيته المجملة والكلية، حيث يتمثل الطرح الدلالي الأساسي فيه وتنتظم الأوجه المحورية الأخرى المعيِّنة لشعريته، وحيث تجد العناصر المختلفة التي تؤلف مقومات هذه الشعرية في انبناء النص والصيغ النظمية التي يندرج فيها، كما في تفاصيل التعبير وأجزاء التركيب المتفرقة، وحدتها الجامعة وحدود آفاق التفسير والتأويل المتاحة لها»[٢]، من هنا يشكل النص بتفاصيله وتعارضاته ورؤاه المرجع الأساسي للدراسة تتشكل بتشكله، وتتبني بانبنائه.

---

[١] عبدالكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ١٢.

[٢] سامي سويدان، بدر شاكر السياب، ص ٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي ظل اعتماد النص، بتشكلاته المختلفة ، يظهر للناقد أن النص يحوي مجموعة من التناقضات والتعارضات التي تتبني على أساسها دلالاته وبنيته، ضمن تعارض أساسي وشامل، هو التعارض القائم بين الوجه الإيجابي للطبيعة القائم على أساس الاغتباط والراحة والطمأنينة، والوجه السلبي للإنسان والمجتمع القائم على أساس الاستغلال والاستبداد والقهر، ويمثلها رمزياً المطر/ثمود، وتمتد هذه الرموز وتتشعب بشكل دلالي يقود إلى الإدانة الكلية للموقف السلبي، والانتصار للعنصر الإيجابي، وفي سبيل التخلص من العنصر / الوجه السلبي، وتكريس الحالة الإيجابية، يمضي النص في طرح رؤيته حول إحداث تماثل بين كيان الطبيعة وكيان المجتمع، بحيث يتم التغيير/التحول في طبيعة المجتمع من الشاذ/اللاطبيعي إلى الطبيعي/الخيّر. ولا يكون هذا التحول والتغيير بغير إيمان بغدٍ مشرق ، يتم فيه تدارك الإحباط الفردي، والسير قدماً للوصول إلى قناعة جماعية، تتحول بدورها إلى فعل خلاّق يخلص المعذَّبين والمضطهدين[١]. هكذا تشكل هذه الرؤية طرحاً بنيوياً عاماً تشاد عليه دلالة النص العامة[٢].

وعلى هذا يكون «التشكل البنيوي للنص في هذا المنظور هو من جهة المعطى الأول والمباشر لهذه الكيفية، ومن جهة ثانية القاعدة الوثيقة أو المحور الذي بمقتضاه يمكن للعناصر المكونة لشعرية النص في مستوياته المتعددة أن تجد مرجعاً محدداً لمعرفة مدى تجانسها أو تنافرها، تكاملها أو تفرقها، تماثلها أو تعارضها، تناظرها أو تباعدها. تطابقها أو تناقضها – باختصار لمعرفة قيمة النص الجمالية والإبداعية»[٣]

بهذا الشكل تمثل القيمة هاجساً مهماً لدى الناقد يسعى من أجل الوصول إليها ليخدم أدبية النص ويجلّي البعد الفني فيه، وبذلك يبتعد عن الوقوع في شراك

---

[١] المصدر السابق، ص ٨٩-٩٠.
[٢] المصدر نفسه، ص ٩٠.
[٣] المصدر نفسه، ص ٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرسومات، والجداول، والطلاسم البنيوية، والاعتماد على التشكل اللغوي فقط[١]. وللوصول إلى الهدف السابق وهو التشكل البنيوي للنص لا بد لناقد من معرفة الشكل البنائي الذي ينتظم فيه النص، ليُحيل على معرفة وفهم خاص للنص، يبغي الناقد من ورائه الإيحاء بجماليته، ولكن لا ينبغي أن يشكل مثل هذا التصور حاجزاً بين القارئ والنص، وإنما يتخذه القارئ/الناقد دليلاً[٢].

وبعد هذا التصور النظري يقوم الناقد بتقسيم القصيدة إلى مقاطع خمسة، متفاوتة الحجم، حيث يتكون المقطع الأول من (٦ أبيات) و (م٧/٢ أبيات) و (م٣٩/٣ بيتاً) و (م٤٣/٤بيتاً) و (م٢٦/٥ بيتاً). يلاحظ أن المقطعين الأولين متقاربان بالحجم، وكذلك الأمر بالنسبة للمقطعين الثالث والرابع، أما المقطع الخامس فبعيد الشقة عن تلك المقاطع كونه يتكون من (٢٦ بيتاً)[٣]. وتشكل هذه المقاطع فيما بينها ثلاث وحدات هي:

- الوحدة الأولى : في التجربة الوجدانية: وضوح الحزن وضبابية الوعي.
- الوحدة الثانية: في التجربة الاجتماعية : مسيرة الوعي من الاحباط الفردي القاصر إلى الارتقاب الجماعي الناضج، وتتكون هذه الوحدة من وحدتين صغيرتين:

أ- هاوية الإحباط الفرديّ.

ب- روح الوعي الجماعيّ.

- الوحدة الثالثة: اكتمال الوعي والتحول في الموقف المستخلص من الجدلية المضمرة بين الذات والجماعة.

تشكل المقاطع لحمة هذه الوحدات الثلاث، معبرة عن تواصل دلالي وإيقاعي وأسلوبي ومعجمي، فالوحدة الأولى مكونة من المقطعين (١،٢) وهما

---

(١) حول عيوب البنيوية انظر : ١- شكري عياد، موقف من البنيوية ، فصول ، مج٢، ع٢، ١٩٨١، ص، ١٨٨-١٩٩، ٢-محمد الناصر العجمي، المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري، البنيوي نموذجاً، فصول ، مج٩، ع٣، ٤، ١٩٩١. ، ٣- عبدالعزيز حمودة ، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٣٢، ١٩٩٨، وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

(٢) سويدان، ص ٩١

(٣) المصدر نفسه، والصفحة نفسها. وجدير بالذكر أن الباحث يعتمد على نص "أنشودة المطر" المنشور في الآداب، ع٦، ١٩٥٤، ص ١٨-١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متوافقان عددياً ودلالياً في تناول عينيّ المرأة، ولكن يمثل المقطع الأول الوجه الباسم، أما المقطع الثاني فيمثل الوجه الحزين، وجماعهما يشكل تجربة وجدانية طغى الجانب الوجداني عليها.

أما الوحدة الثانية فتتكون من المقطعين (٣، ٤) وهما متقاربان دلالياً؛ لأنهما يتناولان المطر محوراً أساسياً في التعبير، ويتخذ المقطع الثالث من التجربة الفردية ميدانه الأول، ويتخذ المقطع الرابع من التجربة الجماعية ميدانه الثاني. وتتسم التجربة في المقطعين بالطابع الاجتماعي الذي يغلب عليه الطابع السلبي في المقطع الثالث والمتمثل بالحالة الإحباطية التي ينتهي إليها المتكلم، أما المقطع الرابع فيتسم بطابع التفاؤل المبني على الأمل في التخلص من الحاضر البائس عند المنشدين، ويتخلل هذين المقطعين صوتان: أحدهما خارجي (ثنائي) والآخر داخلي (ثنائي)، يشكلان بوقعهما إيقاعاً صادحاً على وقع المطر وإيقاعه، ولأن الطابع الاجتماعي هو الغالب على جماع هذين المقطعين/التجربتين الفردية والاجتماعية، سميت هذه الوحدة بهذا الاسم.

أما الوحدة الثالثة فتتشكل من المقطع الخامس الذي يتكون من مجموعتين من الأبيات مكررتين: هي الأبيات من (٤٧-٥٢) و تشكل هذه الأبيات نهاية المقطع الثالث، أما المجموعة الثانية فتُشكِّل نشيد المهاجرين، وهي الأبيات من (٨٢ إلى البيت ٩١)، ولا تشكل هذه الأبيات وحدها المقطع الأخير، ولكن يضاف إليها أبيات أخرى لتكتمل وتعبّر عن المقطع الخامس، تتصل الأولى بالتجربة الفردية ذات الطابع الإحباطي، أما الثانية فتتصل بالتجربة الجماعية ذات الطابع التفاؤلي، وتتكون كل مجموعة من الأبيات من عدد متقارب من الأبيات تماماً يبلغ (١٣ بيتاً) في كل مجموعة، ويبقى بيت آخر في القصيدة يعلن عن نتيجة اجتماع هاتين المجموعتين / التجربتين، أي الخلاصة القائمة على أساس دعم التفاؤل والأمل. فقد جاء هذا البيت (ويهطل المطر) ورقمه (١٢١) من نشيد المهاجرين وكان رقمه ٧٩ سابقاً، وهو مختلف عن السابق، في ترقيمه وحرفية الاستشهاد ليعلن موقفاً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جديداً للإنسان الفرد، بالتحول من الإحباط الذي يسم المجموعة الأولى إلى التفاؤل المضمر في المجموعة الثانية[١].

في ختام الدراسة يصل الناقد إلى نتيجة منطقية منسجمة مع التطبيق، أي أنها ثمرة له، وليست مقحمة عليه من الخارج، مؤداها أنه «على هذا النحو من البناء النصّي القائم على التنامي والجدلية والتحول، حيث تفضي هذه التجربة الوجدانية إلى التجربة الاجتماعية، وتفضي في هذه الأخيرة المعاناة الفردية إلى الجماعية، ليفضي في النهاية اجتماع هاتين الأخيرتين إلى موقف جديد ورؤية جديدة، يتقدم التشكّل البنيوي للنص متناسقاً متلائماً مع الطروحات الدلالية التي تعمره، والتي تعيّن قسماتها الأساسية بنيته العامة، في الوقت الذي يجد فيه هذا التشكل جملة من المؤشرات والعلامات التي تؤكد ثبات انتظامه على أكثر من مستوى إيقاعي. و معجمي، وتركيبي... إلخ[٢]، لقد فرض مثل هذا التوازن والتكافؤ في البناء على الناقد أن يتابع النص في جزئياته وكلياته، وتشكيلاته الدلالية والتركيبية والمعجمية المختلفة بحيث يكون النص بسطوره جميعها حاضراً دائماً.

***"<u>النهر والموت</u>"[٣]**

تعامل النقاد العرب مع هذه القصيدة منذ ولادتها، وتفاوتوا في طرقهم التي عرضوا من خلالها للقصيدة، فمنهم من رضي بالوقوف الجزئي على بعض منها، ومنهم من جاءت قراءته في ظل النص، لا تبتعد عنه كثيراً، ولكن آخرين آثروا أن يضعوا النص على محك العملية النقدية بمفهومها المنهجي، البعيد عن التناول التأثري والانطباعي من جهة، والجزئي من جهة أخرى، وهذا ما حدث سابقاً في معالجات النقاد لأنشودة المطر.

---

[١] المصدر السابق، ص، ٩١-٩٤.
[٢] المصدر نفسه، ص ٩٤.
[٣] الديوان، مج١، ص، ٤٥٣-٤٥٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- الإطار العام في التفسير

وقف عبدالرحمن علي مبكراً عند القصيدة وربما يكون أول من نظر فيها، ولكن نظرته فيها كانت متعجلة جداً فجاءت شارحة، وقارئة للنص في ظله ولم تستطع الوقوف على بنائه ولا على حركته، وظلت تحوم حول الانطباعات الأولية التي لا تغادرها إلى نظرة أكثر عمقاً، بحيث تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة، ولكن هذا لا يعني أن قراءته خلت من اللفتات النقدية العابرة، التي لو طُوِّرت لساعدت على تمثل أكثر نضجاً للنص، ومن هذه اللفتات إشارة الناقد إلى الجو الجنائزي في بداية القصيدة[1].

أما سبب مثل هذا القصور في النظر النقدي فيمكن رده إلى أن النقد الأدبي في ذلك الوقت لم يكن قد تطور تطوراً يسمح ببناء معرفة نقدية تواجه النص برحابه وسعة أفق، والأمر نفسه ينطبق على الناقد، فعدته النقدية لن تختلف عن عدة المرحلة النقدية التي يعيشها، وهناك أمر آخر يتعلق بطبيعة النشر في المجلات الأدبية، التي يغلب على موضوعاتها النظرة السريعة، أكثر من النظرة المتأنية، بحكم الانقياد لحجم المجلة الصغير، والذي لا يسمح بالإطالة.

أما قراءة إحسان عباس للقصيدة فجاءت أكثر تطوراً بحكم ثقافة الناقد النقدية الواسعة، وإن ظلت نظرته جزئية بعيدة عن النظر في النص بشكل تحليلي شامل، إلا أنها استطاعت النفاذ إلى بناء القصيدة الازدواجي «ففي قصيدة "النهر والموت" نجد الشاعر حائراً بين نوعين من الموت "الموت الذي يفتن الصغار" وبابه الخفي في نهر بويب، أي حيث ترقد الأم، فهو موت يحقق العودة إلى الطفولة، والموت الثاني هو "موت المواجهة في صفوف المكافحين" برصاصة تنقذ المرء من حاضره، وهو موت في نطاق الجماعة فيه الجرأة والمشاركة معاً وهو ليس موتاً وإنما هو "انتصار" وتتركب القصيدة بحسب هذين النوعين من الموت تركيباً

[1] الأديب، ج٩، ١٩٥٧، ص ٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ازدواجياً»[١]، في ظل هذا البناء الازدواجي، أشار الناقد إلى التقابلات التي بنى عليها النص ازدواجيته وهي:

«أجراس بويب والجرار / أجراس موت الشاعر
بويب حزين كالمطر/ والعالم حزين
طفل يَعْدُ حاملاً الشوق والنذور/ يعدو مكافحاً مع المكافحين[٢]»

وأخيراً، أشار الناقد إلى تأثر الشاعر بلوركا وماثيو أرنولد في بعض صور هذه القصيدة[٣].

وغير بعيد عن هذا التناول جاء تعامل صلاح فضل مع النص، في سياق بحثه عن الأساليب الشعرية عند الشعراء العرب مثل نزار قباني، وعبدالوهاب البياتي، ومحمود درويش، وغيرهم، وعندما توقف الناقد عند السياب خصَّ هذه القصيدة بالانتباه إلى تقنية أفاد منها الشاعر كثيراً وهي تقنية الترجيع والترديد، القائمة على أساس التكرار في مستوياته المختلفة، على مستوى الصوت، والمفردة، والجملة، وقد أشار الناقد إلى أن مثل هذا الترجيع يفيد في إشاعة جو طقوسي وشعائري، وفي أسطرة الأسماء، كما حصل مع (بويب)[٤].

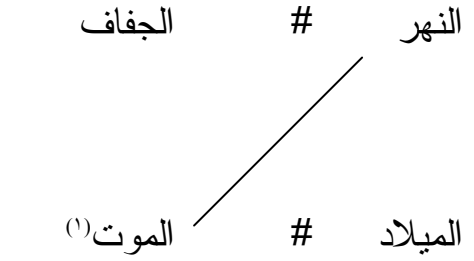
لقد أدى الانشغال في النظر العام بكل من إحسان عباس، وصلاح فضل إلى مسّ القصيدة مسًّا خفيفاً، فإحسان عباس مشغول بدراسة شعر السياب وحياته، وكذلك صلاح فضل فهو مشغول بدراسة طائفة كبيرة من الشعراء وعلى أكثر من مستوى أسلوبي، مما يجعل فرصة النظرة الفاحصة والمدققة قليلة.ويمكن أن نقول إن تحليل سعيد الغانمي يشترك مع الآخرين في النظرة الجزئية لكنه يفترق عنهم بطول التحليل، وبعدد من القضايا التي ناقشها في تحليله، فقد أشار إلى المقابلة

---

[١] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٣٠.
[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣٠.
[٣] المصدر نفسه، والصفحة نفسها
[٤] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٧١-٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المضمرة بالاندماج في العنوان (النهر والموت)، فنقيض النهر : اليباس والجفاف، ونقيض الموت : الميلاد، ولا ذكر لكليهما في النص، بل على العكس ، تكررت مفردات الموت كثيراً، وكذلك تكررت مفردات الخضرة والثمر والشجر كثيراً، وهذا يعني أن هناك مقابلة مضمرة، ولكنها أدمجت من خلال المقابلة بين النهر والموت



وفي سياق ذلك يأتي تنبه الناقد إلى وظيفة التكرار في النص، سواء أكان في العنوان أم في الألفاظ والأفعال داخله، التي تخدم جمال المحاكاة الصوتية، وبالتالي تحمل عناصر دلالية، لكنه لم يقف عندها ليوضح هذه العناصر، ولا يكتفي الناقد بهذه الإشارات، وإنما يتعداها إلى تطبيق تقنية سردية في النظر إلى النص، وهي تقنية (وجهة النظر) على المستوى المكاني، المتمثل في قول الشاعر «أود لو أطلّ من أسرة التلال/ لألمح القمر» فالشاعر يقول ذلك مع العلم أنه يكفيه أن ينظر إلى فوق ليلمح القمر، ولكنه أراد ما يسمى بوجهة نظر الطائر، التي تأمل برؤية كل المشهد من مكان مرتفع، ويمكن أن ننظر مثل هذا النظر من خلال سقوط البرج العالي في البحر، فالبرج مكان عالٍ كما نعرف وهو يسمح بالرؤية المرادة/ أي وجهة نظر الطائر، بعد هذه الصورة يهبط الشاعر إلى النهر ليعانق الحصى فيه، وهو شيء يسميه الناقد بـ (راوي حبل الوريد)، أي أنه يريد أن ينزل إلى النهر ليصل إلى درجة تمكنه من القرب من النهر، بحيث يصبح وكأنه

(١) سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أقرب إليه من حبل الوريد، وهذا التناوب بين الارتفاع والهبوط في النص يشير إلى رغبة الشاعر في وجهتي النظر ليصل إلى المعرفة /الوعي[١].

أخيراً يقف الناقد على الزمن في القصيدة فيرى أنه زمانان: زمن الطفولة وزمن التذكر بعد عشرين عاماً مما يسمح بتقسيم القصيدة إلى مقطعين يمثلان هذين الزمنين، كما أنه لاحظ غياب الشمس في القصيدة مما يدل على غياب الميلاد[٢]، وبالتالي تبقى الصورة تدور في دائرة التمني (أود لو)، ولا ينسى الناقد أن يشير إلى طبيعة الصورة المتمثلة بالسيولة والانصهار ، فقد بدأ الشاعر القصيدة بالانفصال عن بويب «أنا في قرار بويب أرقد» وتنتهي بالانصهار معه «أنا بويب»[٣].

لا شك أن الناقد وقف على أشياء مهمة في النص من زمان ومكان، وتقابل بين المفردات، لكنه بقي يحوم حول الجزئيات دون أن يتعمق في النظر إليها، ويستبطن دواخل النص بعيداً عن التناول السريع ، والوقوف على صور النص، وأبنيته وطبيعة الحركة فيه، أي لم يتناول النص بكليته، وإنما وقف على ظواهر عامة فيه، كذلك طبق بعض القضايا السردية، التي لا أعتقد أنه أوفاها حقها من التعريف والتطبيق وبالتالي ظهرت مقحمة وغير مؤدية لفائدة كبيرة.

٢- الإطار المنهجي

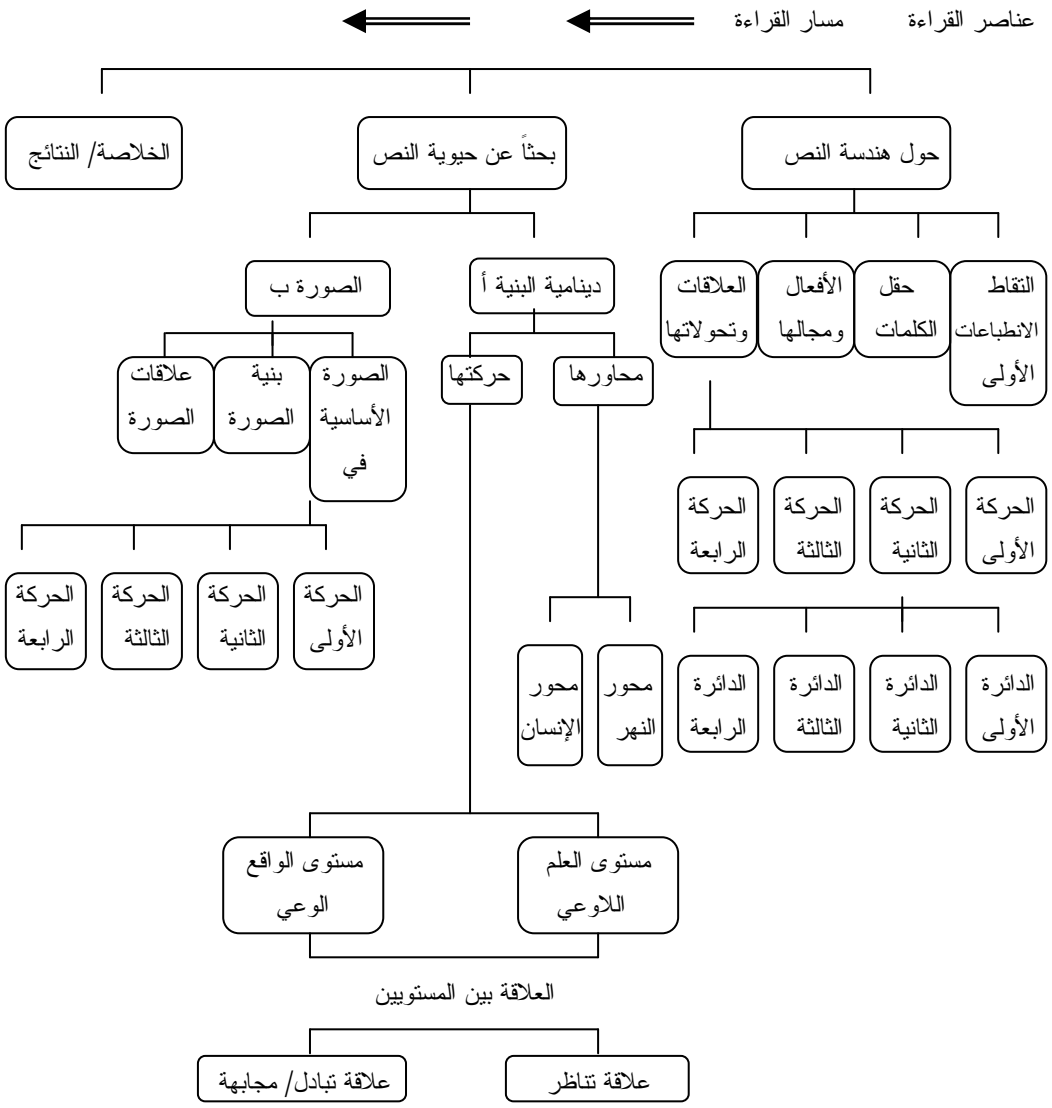
إذا كانت الدراسات السابقة تدور في الإطار العام للتفسير فإن دراسة خالدة سعيد تتسم بالمنهجية والدقة في التعامل مع النص من جوانبه عموماً، في دراسة مفصلة وطويلة، تنتمي في توجهها العام إلى المناهج الألسنية ، والبنيوي بشكل خاص[٤]، وحتى يتم التعرف على القراءة لا بد من عرض مختصر للقراءة

---

[١] المصدر السابق، ص، ٩١-٩٢.
[٢] المصدر نفسه، ص ٩٣-٩٥.
[٣] المصدر نفسه، ص ٩٨
[٤] خالدة سعيد، حركية الإبداع ،ص ١٤١-١٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتشكل من محورين كبيرين وأساسيين (هندسة النص، حيوية النص) كما هو موضح*:



يعرض المخطط السابق، فكرة شاملة لما عرضت له الناقدة في دراستها، وهي دراسة/قراءة نقدية، هدفت من خلالها الناقدة للإجابة عن السؤال التالي «كيف أكشف عن العلاقات الخفية، وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى، فأجعل النص يشف عن الهمهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة»[1]، وحتى

* أخذت هذا الشكل عن خالد سليمان، قراءة في قراءات نقدية نصية معاصرة، أبحاث اليرموك، مج١٤، ع١، ١٩٩٦، ص ١٧١.
[1] المصدر السابق، ص ١٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تكون الإجابة منطقية ومنظمة جاءت الدراسة منظمة وتدل على تقسيم واع، وتقسم المحاور فيها إلى نسق رباعي، في المحور الأول (حول هندسة النص: النقاط الانطباعات الأولى–حقل الكلمات–الأفعال ومجالها –العلاقات وتحولاتها)، وانقسم العنصر الأخير إلى أربع حركات، وانقسمت الحركة الثانية إلى أربع دوائر، وفي المقابل انقسم المحور الثاني (بحثاً عن حيوية النص) إلى نسق ثنائي، فجاء هذا المحور في قسمين (دينامية النص والصورة)، وانقسم هذا القسم إلى محاور وحركة، جاءت المحاور في محورين (محور النهر، ومحور الإنسان)، وانقسمت الحركة إلى مستويين (مستوى اللاوعي ومستوى الوعي) وجاءت العلاقة بين المستويين ذات طابع ثنائي (علاقة تناظر أو مقابلة ، وعلاقة تبادل أو مجابهة).

أما المحور الخاص بالصورة فقد جاء مختلفاً في أنساقه، حيث انقسم هذا المحور إلى أقسام ثلاثة: (الصورة الأساسية، وبنية الصورة، وعلاقات الصورة) وتابعت الناقدة بدورها الصورة في الحركات الأربع.

إن من أهم ميزات هذه القراءة أنها قراءة ملتزمة بالجانب النصيّ الذي توخته، فدرست القصيدة كلها، ولم تتناول أجزاءً منها، وتترك أجزاءً أخرى، لقد تابعت القصيدة في تشكلها البنيوي، ضمن مستويات الرؤيا والتشكيل، ولإيضاح حجم الجهد الذي بُذل، سأعرض نموذجاً حول متابعة الناقدة لحقل الكلمات في النص، في المقاطع جميعها، وهي ثلاثة:

المقطع	مجموعة الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
مقطع (١) (١–١٠)	٢٨	١٥	١٥	٣
مقطع (٢) (١١–٣٤)	٩٢	٣١	٢١	٢٠
مقطع (٣) (٣٥–٥٠)	٦٦	٨	٦	٣١
البيت الأخير	٤	٠	٠	٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تخرج الناقدة بخلاصة من هذا الجدول ، مؤداها أن القصيدة تتحرك بين قطبين: سيادة الماء، وسيادة الإنسان « إذ تبدو القصيدة في مطلعها خارجة من سديم مائي، من السديم يتحرك ضمير المتكلم معلناً ولادة الإنسان»[١]، وهكذا تميل الناقدة في جلِّ دراستها إلى متابعة عناصر القراءة بشكل إحصائي، ينبئ عن دقة في التعامل مع هذه العناصر، وقراءة واعية لشبكة العلاقات بين المحاور الكلية، والعناصر الجزئية داخل هذه المحاور.

وتخرج الناقدة بعد هذا الجهد بمجموعة من النتائج، ألخصها بالآتي:

- تكمن الخصوصية الفنية للقصيدة في كونها عالماً متكاملاً من العلاقات.
- تُقدِّم هذه العلاقات في بنية دينامية.
- ترتكز البنية الدينامية إلى الجدلية بين الحياة والموت.
- استطاعت القصيدة تقديم نموذج شعري يرقى بالقصيدة إلى مستوى القصيدة الرؤيا ، التي تتشكل بفعل «منظومة من القيم والعلاقات عن طريق خلق رموز أو صور، تخترق الانقطاعات الظاهرية بين الأبعاد الذاتية والجماعية، الإنسانية والكونية ... وتربط القضايا الراهنة، بجذورها النفسية والتاريخية والكونية، كما تنهض بالخاص إلى شرفة العام، إنها نوع من اكتشاف العالم وفتح آفاق جديدة، ...» وتوحد هذه القصيدة الأبعاد الذاتية والجماعية، والكونية، لا توحيد ذوبان، بل توحيد تآصر وتفاعل وشراكة في المحور)[٢].

لقد استطاع الرمز (النهر) أن يصهر كل هذه العلاقات ، ويحيلها إلى قصيدة مركبة، تتراكب فيها الصور والحركات، بشكل يوحي بتعقيدها، ولكنها بالرمز نهضت ، وصعدت قمة إبداعية طالما أرادها الشعر العربي الجديد، وسعى إليها منذ الأربعينات إلى زمننا هذا، وهو ما كشفت عنه القراءة بجلاء فيما سبق.

---

[١] انظر المصدر السابق، ص ١٤٧.

[٢] انظر حول النتائج من ص، ١٨٨-١٩١، أما النص المقتبس فهو ص ١٩٠-١٩١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يلاحظ على هذه القراءة أنها جاءت مبكِّرة (في عام ١٩٧٩)، إلا أنها تجاوزت الدراسات السابقة عليها، بمنهجها القويم، ودقتها الكبيرة، وأكاد أقول: إن الدراسة التي جاءت بعدها لم تكن إلا ظلاً ممسوخاً عنها، وإن اتخذت منهجاً مختلفاً وهو المنهج الأسطوري، وهي دراسة ليوسف حلاوي.

تقوم دراسة حلاوي على قسمين[١]: المحاور ونظام البدائل، أما المحاورفهما محوران: محور اسطوري، ومحور إنساني، وكلا القسمين موجودان عند خالدة سعيد، وإن اختلف التطبيق بينهما، إذ قام حلاوي بتفتيت المحور الذي درسته خالدة سعيد تحت عنوان (دينامية النص)، في نقاط ثلاث هي:

١- علاقة التوازي بين محوريّ النهر والإنسان.
٢- علاقة التداخل بين المحورين السابقين
٣- دراسة نظام البدائل في مستويي الوعي واللاوعي[٢].

وإذا عمد حلاوي في دراسة سابقة له إلى الافتئات على معلومات ومحاور إلياس خوري، وقام بتبويبها في جدول رسمه في دراسته[٣]، فإنه لم يعمد هنا إلى الجداول كون خالدة سعيد عمدت إلى ذلك، وذلك ليعمي على القارئ، ويوهمه بأن ما قام به هو من لدن أفكاره الشخصية.

---

[١] يوسف حلاوي ، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٣-٦٨
[٢] المصدر السابق، ص ١٦٣-١٧١.
[٣] أشرت إلى ذلك عندما درست الموضوع في القسم الخاص بأنشودة المطر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خاتمة ونتائج

حاولت في هذا البحث أن أنهض بدراسة «الحركة النقدية حول الريادة والرواد في الشعر العربي الجديد (بدر شاكر السياب نموذجاً) دراسة نقدية تتكئ على المادة النقدية المتوافرة بين يدي، ومحاولة رصدها وفق تطور تاريخي ما أمكن، مع محاولة القيام بجهد تحليلي يبين وجوه الاختلاف والتماثل ما بين النقاد، ولا يغفل الباحث ربط هذا كله بالسياق التطوري للنقد العربي الحديث، لكن لا يقتصر دوري على هذا الجهد فقط، بل أحاول أن أحاور النقّاد حينما يكون ذلك ضرورياً، وقد خلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

- هناك مفهومان للريادة، ريادة تاريخية يقصد بها البحث عمن هو الأسبق في اكتشاف الشعر الجديد، وقد وجد النقاد أن هناك محاولات سابقة قبل عام ١٩٤٨، ولكنها لم تنجح لأن أصحابها لم يكن عندهم وعي كافٍ بالتجديد، ولم يحرصوا على المتابعة في التجديد، كما أن هذه المحاولات لم تحقق انتشاراً بحيث تصبح طريقة تتبع ونهجاً يحتذى. أما الريادة الفنية فقد ظهرت بعد عام ١٩٤٨ على يد كل من: نازك الملائكة والسياب، والبياتي، وكانت تقوم على الوعي بالحركة وأهدافها، وكذلك الحرص على الاستمرار في نشر الإبداع الشعري والمتابعة لهذه الحركة الجديدة، وقد حقق السياب في هذا المجال حضوراً لافتاً أكثر من غيره.
- اقتصر النقد في بدايات الحركة – أي في السنين العشر الأولى (١٩٤٨-١٩٥٨) – على الصراع حول الشعر الجديد ما بين رفض وقبول، وقد وقفت على حجج الطرفين فوجدت أنها تنقسم إلى قسمين: مستوى أيدلوجي، ومستوى فني، وقد اتسم هذا النقد في هذه المرحلة بالانفعالية والتسرع والصبغة الصحفية.
- اختلف النقاد حول مدى قدرة السياب على استيعاب الثقافة التراثية والعامة، فمنهم من أنكر وجود مثل هذه الثقافة عند السياب لأنها لا تظهر في شعره ظهوراً واضحاً، وهناك من ذهب بعيداً في القول بوجود ثقافة تراثية وعامة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عنده. وقد اختلف النقاد حول مدى قدرة السياب على استيعاب تجربتيّ إليوت وسيتول أيضاً. فمنهم من عدَّ تأثره بهما تقليداً وترجمة، ومنهم من عدَّه تمثلاً ناجحاً استطاع من خلاله صهر تجربة الشاعرين في إطار تجربته الريادية التي استطاعت تخصيب النص الشعري، وفتحه على آفاق حضارية وإنسانية مختلفة.

- اتفق النقاد على أن نجاح السياب في استعمال الأسطورة ليس دائما، وإن كان هو الرائد الأمهر في هذا المجال، وقد اختلفوا في التعامل مع هذا الجانب، فمنهم من راح يدرس النصوص مبتورة عن سياقيها الفكري والشعري عند الشاعر، وقد مثل هؤلاء عبد الرضا علي، إلا أن واحداً من النقاد وحده من استطاع ربط الأسطورة بسياقيها الفكري والشعري وهو علي البطل، وقد أظهر بذلك مقدرة نقدية فذة تجاوز فيها أقرانه من النقاد.
- اتفق غالبية النقاد على الإشادة بقصيدتيّ (أنشودة المطر) و (النهر والموت) وأنشودة المطر خاصة، فقد شكلت برأيهم فاتحة الشعر الحديث ومنعطفاً هاماً في تاريخ القصيدة الجديدة. وقد تدرّج هذا النقد من النقد التفسيري العام إلى النقد المنهجي، الذي يستند إلى منهجية واضحة ووعي كبير في العملية النقدية وخطورتها، وقد جاء هذا التطور في الرؤية النقدية عند العرب في نهاية السبعينات من القرن الماضي، وذلك بعد أن تطورت النظرية النقدية في الغرب وكشفت عن مناهج نقدية عديدة ومختلفة .

والله أسأل التوفيق والسداد ولا أدعي الكمال فالكمال لله وحده، والحمد لله أولاً وآخراً.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر والمراجع: العربية والمترجمة

- إبراهيم السعافين- إحسان عباس، ناقد بلا ضفاف، دار الشروق، عمـــان، ط١، ٢٠٠٢.

- إحسان عباس:
  - اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، ط٢، ١٩٩٢.
  - بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ط٦، ١٩٩٢م.
  - غربة الراعي، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦.
  - من الذي سرق الناس، جمـــع وتقـــديم وداد القاضـــي، المؤسســـة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨١.

- أحلام حلوم- النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضـــاري، حلب، ط١، ٢٠٠٠.

- أحمد أبو حاقة – الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

- أحمد سليمان الأحمد- هذا الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتـــاب العـــرب، دمشق، د.ط، ١٩٧٤م.

- إلياس خوري- دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربيـــة، بيـــروت، ط٣، ١٩٨٦م.

- أنس داود – الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعـــارف، القـــاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أنطونيوس بطرس – بدر شاكر السياب، شاعر الوجـــع، المؤسســـة الحديثـــة للكتاب، لبنان، د.ط، د.ت.

- أنور الجندي– الشعوبية في الأدب العربي الحديث، دار الاعتصام، د.م، د.ط، د.ت.

- بدر شاكر السياب– الديوان، مج١، دار العودة، بيروت، د.ط، ١٩٨٩.

- جابر عصفور – حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، ١٩٧٥/١٩٧٦.

- جبرا إبراهيم جبرا – الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٦٧.

- حسن توفيق– شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، دار أسامة للنشـــر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٧.

- خالد سليمان – أنماط الغموض في الشعر العربي الحر، منشـــورات جامعـــة اليرموك، د.ط، ١٩٨٧م.

- خالده سعيد – حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

- ديزيره سقال – من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

- ريتا عوض– أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسســـة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- سامي سويدان:
  - بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحـــديث، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
  - في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيـــروت، ط١، ١٩٩٩م.

- سعيد الغانمي- منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشـــر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

- سلمى الجيوسي- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحـــديث، مركـــز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠١.

- صلاح فضل – أســـاليب الشـــعرية المعاصـــرة، دار الآداب، بيـــروت، ط١، ١٩٩٥.

- عباس محمود العقاد- اليوميات، ج٢، القاهرة، ط٣، د.ت.

- عبدالجبار عباس – السياب ، وزارة الإعلام ، بغداد، ط١، ١٩٧٨.

- عبد الرضا علي – الأسطورة في شعر السياب، وزارة الثقافة والفنـــون، د.ط، ١٩٨٧.

- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفـــة، الكويت، ع٢٣٢، ١٩٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عبدالقادر الرباعي – جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

- عبدالقادر القط – قضايا ومواقف، الهيئة العامة للتأليف والنشر، مصـــر، د.ط، ١٩٧١.

- عبدالكريم حسن– الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر الســـياب، المؤسســـة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

- عبدالله الغذامي:
  – الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥.
  – الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٧.

- عبدالواحد لؤلؤة – البحث عن معنى، المؤسسة العربية للدراســـات والنشـــر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

- عبدالوهاب البياتي – الديوان، مج١، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

- عز الدين اسماعيل – الشعر العربي المعاصـــر، قضـــاياه وظـــواهره الفنيـــة والمعنوية، دار الثقافة، د.م، د.ط، د.ت.

- علي البطل:
  – الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعـــان، الكويـــت، ط١، ١٩٨٢.
  – شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- علي الشرع – الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، إربد، د.ط، ١٩٩٣.

- عمران حميد الكبيسي – لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات والنشر، الكويت، ط١، ١٩٨٢.

- عيسى بلاطة – بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٤، ١٩٨٧.

- عيسى الناعوري – أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٧٧.

- غالي شكري – شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

- كمال خيربك – حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

- ماجد السامرائي – من تجليات الحداثة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٥.

- مجموعة مؤلفين– الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما المنعقد سنة ١٩٦١، منشورات أضواء، د.م، ١٩٦٢.

- مجموعة من الكتّاب – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، ع٢٢١، الكويت، ١٩٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- محمد الجزائري – القاتل والضحية، دار الوراق، لندن، ط١، ١٩٩٨.

- محمد حمود – الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

- محمد شاهين – إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

- محمد فتوح أحمد:– الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف،مصر، ط٤، ١٩٨٤.

- محمد لطفي اليوسفي:
  – في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سيراس للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٥.
  – المتاهات والتلاشي، دار سيراس للنشر، تونس، د.ط، ١٩٩٢.

- محمد النويهي:
  – قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٦٤.
  – قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، د.م، ط٢، ١٩٧١.

- مصطفى وهبي التل – عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

- ابن منظور– لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- نازك الملائكة :

– قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط١، ٢٠٠٠.

– الديوان، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

- وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل عزيز، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٨.

- يوسف حلاوي– الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، ط١، ١٩٩٤.

- يوسف الصائغ– الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، جامعة بغداد، د.ط، ١٩٧٨.

- يوسف عز الدين – في الأدب العربي الحديث، دار العلوم، الرياض، ط٣، ١٩٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المراجع الإنجليزية:

* Areh loya
AL sayyab and the Influence of T.s. Eliot, in the Muslim words, vol lxi, no3, july 1971.

* Jabra I.Jabra
"Modern Arabic Literature and the west" in critical perspectives on modern Arabic Literature, edited by Issa J.Boullata (Washington: There continents Press, 1980).

* Nazeer El-Azma
"The Tammuzi Movement And The Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir Als-yyab" in critical perspectives on modern Arabic literature, edited by Issa J.Boullata (Washington: There continents Press, 1980).

* T.deyoung
"Anew Reading of Badr Shakir Al-Sayyab's "Hymn of the rain" Journal of Arabic literature 24,1 (March 1993),

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدوريات

الآداب

ع٢، ١٩٥٤

ع٤، ١٩٥٤

ع٦، ١٩٥٤

ع٧، ١٩٥٤

ع٢، ١٩٥٥

ع٣، ١٩٥٥

ع٤، ١٩٥٥

ع٦، ١٩٥٥

ع١، ١٩٦١

ع٣، ١٩٦٢

ع٢، ١٩٦٥

ع٣، ١٩٦٦

ع٩، ١٩٦٩

ع١، ١٩٧٥

ع١/٢، ١٩٩٦

ع١، ٢٠٠١

آفاق عربية

ع٦، ١٩٨٥

أبحاث اليرموك

مج٣، ع٢، ١٩٨٥

مج٣، ع٢، ١٩٨٧

مج١٤، ع١، ١٩٩٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأديب

ج٣، ١٩٥٤

ج٨، ١٩٥٧

ج٩، ١٩٥٧

ج٦، ١٩٥٨

الأقلام

ع٢، ١٩٦٥

ع٦، ١٩٩٥

الباحث

ع٦١، ١٩٩٤

البلقاء للبحوث والدراسات

مج٢، ع١، ١٩٩٢

دراسات الجامعة الأردنية

مج٩، ع١، ١٩٨٢

شعر

ع٣، ١٩٥٧

عالم الفكر

مج٤، ع٢، ١٩٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

علامات

ج ٣٧، مج١٠، ٢٠٠٠

فصول

مج١، ع٤، ١٩٨١

مج٢، ع٢، ١٩٨١

مج٣، ج٢، ع٣، ١٩٨٣

مج٧، ع١، ١٩٨٦/١٩٨٧

مج٩، ع٣/٤، ١٩٩١

مج١٥، ع٣، ١٩٩٦

الفكر العربي

ع٢٦، ١٩٨٢

الفكر العربي المعاصر

ع١٠، ١٩٨١

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

مج٢، ع٢، ١٩٨٢

مجلة المجلة

ع٥٧، ١٩٦١

ع٥٨، ١٩٦١

ع٥٩، ١٩٦١

ع٧٩، ١٩٦٣

ع٨١، ١٩٦٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المدى

ع٩، ١٩٩٥

المعرفة

ع١، ١٩٦٣

ع ١٧٧، ١٩٧٩

ع٢٠٨، ١٩٧٩

ع ٢١٢، ١٩٧٩

ع٢٩٥، ١٩٨٦

المهد

ع٦، ١٩٨٥

الموقف الأدبي

ع٥، ١٩٧٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

The Critical Movement Concerning Pioneering and Pioneers in New Arabic Poetry

(Badir Shakir Al-Sayyab as Model)

Prepared By: Abdel-baset M. AlZyoud

Supervisor : Mahmoud Al-Samra

Arab critics early dealt with movement concerning. Pioneering and Pioneers. They were divided into tow groups. The first of which was accusing it with many charges while the second was defending it. This conflict lasted ten years of the age of the movement and it might last until the 60s. However, Poetry stood firm in front of this wave of hate. Many efforts to keep it strong were excreted by critics poets alike especially the Pioneers Badir Shakir Al-sayyab, Nazek Al- Malaika and Abed al wahab Al biati.

In the absence of enough studies, it dealt with the study of the criticism on the movement and its pioneers and studied the criticism on it generally and on Badir Shakir Al-sayyab in more specific way due to the fact that he was the most prominent among those pioneers.

This research aims at the following:

1- To identify the concept of historical and technical pioneering and the indications helped in realizing it.

2- To show the views of the critics involved in the conflict over the new poetry through analyzing them, showing its causes and those helped in its perseverance.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

3- To identify the critical movement about Badir Shakir Al-sayyab due to the fact that he was the most prominent in this movement; moreover, to classify, analyze and showing the differences among them.

My methodology in the study combined the historical observation and the analytical dimension for these views .

This research consists of four chapters, introduction and conclusion; furthermore, it is supported by the most important references.

In the first chapter I talked about the pioneering and its obvious indications in the conflict on the new poetry movement.

In the second chapter I talked about Al-sayyab's culture in its general perspective and it its foreign side.

In the third chapter I talked about the criticism on the use of mythology in Al-sayyab's

In the fourth chapter I talked about the textual studies of Al-sayyab's Inshodat al-matar and alnaher wal almaot

In the conclusion I summarized the most important findings.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit