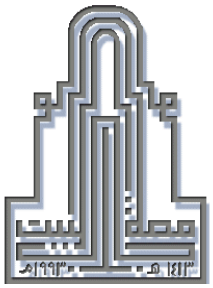

جامعة آل البيت

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة ماجستير بعنوان:

السرد في مطولات بدر شاكر السياب

Narrative Style In The Long Poems Of Badir Shakir Assayab

إعداد الطالبة:

فوزية خالد صبح المسلط

الرقم الجامعي:

١١٢٠٣٠١٠٠٥

إشراف الدكتور:

عبد الباسط مراشدة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

الفصل الدراسي الثاني

٢٠١٦م

جامعة آل البيت

نموذج التفويض

أنا (فوزية خالد صبح المسلط)، أفوض جامعة آل البيت بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات، أو المؤسسات، أو الهيئات، أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ:

جامعة آل البيت / عمادة الدراسات العليا

نموذج إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها لطلبة الماجستير.

أنا الطالبة: فوزية خالد صبح المسلط **الرقم الجامعي:** ١١٢٠٣٠١٠٠٥

التخصص: اللغة العربية وآدابها **الكلية:** الآداب والعلوم الإنسانية

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المفعول المتعلقة بإعداد رسائل الماجستير، عندما قمت شخصيا بإعداد رسالتي بعنوان: **السرد في مطولات بدر شاكر السياب،** وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل العلمية. كما أنني أعلن بأن رسالتي هذه غير منقولة أو مستلة من رسائل أو أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية، تمّ نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية، وتأسيسا على ما تقدم فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك، بما فيه حق مجلس العمداء في جامعة آل البيت بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها، وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها دون أن يكون لي أي حق في التظلم أو الاعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالبة: **التاريخ:**

الإهداء

إلى روح أغلى الناس عندي — والدي العزيز

إلى روح من ربّاني، وعلمني الكثير — جدي الغالي

إلى مَن تعجز الكلمات أن توفيها حقّها — أمي الحنونة

إلى مَن أحاطوني بالحب والرعاية — أخي وعائلته

إلى مَن كان سندي في مشوار الحياة — زوجي العزيز

إلى مَن أنار لي طريق النجاح — دكتوري الفاضل

أهدي هذا البحث

الباحثة

الشكر والتقدير

لا يسعني في نهاية هذه الدراسة إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى أستاذي الدكتور الفاضل عبد الباسط مراشدة، الذي أمدني بالعون والمساعدة والاهتمام بإشرافه على هذه الدراسة، فله مني كامل الاحترام والتقدير.

وأتقدم بالشكر الموصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة؛ لتفضلهم بقبول مناقشة دراستي وإثراء البحث من فيض علمهم الغزير، فجزاهم الله كل الخير.

الباحثة

قائمة المحتويات

الموضوع الصفحة

تفويض.....ب

الإقرار.....ج

قرار لجنة المناقشة.....د

الإهداء.....هـ

شكر وتقدير.....و

قائمة المحتويات.....ز

ملخص الدراسة..... ط

المقدمة..... ١

الفصل الأول: السرد والمطولات..... ٣

- الأجناس الأدبية وتداخلها..... ٤
- السرد: أساليبه ووظائفه..... ١٧

الفصل الثاني: تحليل العناصر البنائية للسرد في المطولات..... ٢٣

- عناصر البناء السردي في مطولات السياب:..... ٢٣
- الشخصيات..... ٢٣
- البنية الحوارية..... ٣٨
- البنية المكانية..... ٥٠
- البنية الزمنية:..... ٧٠
  - السرد الاسترجاعي الاستذكاري ٧٣
  - السرد الاستشرافي الاستباقي..... ٧٨
  - تسريع السرد..... ٨٠
  - تعطيل السرد..... ٨٢

- الحدث ومراحل تطوره..... ٨٧
الفصل الثالث، مطولات السياب: التقنية واللغة..... ١٠٧
- تقنيات السرد في مطولات السياب:..... ١٠٧
  - الراوي..... ١٠٧
  - التناص..... ١٢٣
  - العتبات النصية..... ١٣٩
- وسائل التعبير في لغة السياب..... ١٥١
  - التكرار: أشكاله ودلالاته الفنية..... ١٥١
  - التقابل: بالتناقض والتضاد..... ١٦٣
  - الجمل الاعتراضية..... ١٧٢
  - التقطيع والبتر..... ١٧٧
  - الإيقاع..... ١٨٤
  - التقديم والتأخير..... ١٩٧
- الخاتمة..... ٢٠٢
- قائمة المصادر والمراجع..... ٢٠٤
- الملخص باللغة الإنجليزية..... ٢١١

السرد في مطولات بدر شاكر السياب

إعداد الطالبة:

فوزية خالد صبح المسلط

بإشراف الدكتور:

عبد الباسط مراشدة

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى بناء صورة عن البنية السردية في مطولات السياب، والبنية السردية من الموضوعات التي حفلت باهتمام كبير في النقد الأدبي، وتحليل الخطاب السردي، وذلك لاستجلاء أدبيات النص، محاولة لاكتشاف الشعرية، وبيان حدودها ومظاهرها، فكل النظريات ومناهج النقد الحديث تسعى لاكتشاف فنية النص، والتعرف على المكونات التي تضفي على النص الأدبي الإشراق والديمومة، مهما توالت عليه عمليات القراءة.

وقد جاءت هذه الدراسة لبيان مكونات البنية السردية في مطولات السياب الشعرية، وهي: " حفّار القبور "، و " المومس العمياء "، و " الأسلحة والأطفال "، ولبيان ذلك، فقد قُسّم البحث إلى (مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة)، وقد جاءت المقدمة لتُقدّم الإطار العام للموضوع.

أما الفصل الأول، فقد تناول مفهوم الأجناس الأدبية وتداخلها، ومفهوم السرد: أساليبه ووظائفه، فكان بمنزلة تقديم نظري مختصر للبحث.

أما الفصل الثاني، فقد تناول تحليلا لعناصر البناء السردي في مطولات السياب، وهي: الشخصيات، والبنية الحوارية، والبنية المكانية، والبنية الزمنية، والحدث.

أما الفصل الثالث والأخير، فقد تناول مطولات السياب الشعرية من محورين: تقنيات السرد في مطولات السياب، وهي: الراوي، التناص، العتبات النصية . ووسائل التعبير في لغة السياب، وهي: التكرار: أشكاله ودلالاته الفنية، التقابل: بالتناقض والتضاد، الجمل الاعتراضية، التقطيع والبتر، الإيقاع، التقديم والتأخير.

المقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة السرد في مطولات بدر شاكر السياب الشعرية، وقد اختارت هذه الدراسة السرد في مطولاته الشعرية، لأنه أسلوب وظّفه لبناء نصوصه الشعرية، وسخّره لخدمة رؤيته ومواقفه، فأصبح نسقا سار عليه عدد من شعراء العصر الحديث، ونهجا أصبح مثالا يحتذي به العديد من شعراء عصره، ثم اللاحقين.

وقد اعتمد البحث ثلاث مطولات، وهي: " حفار القبور "، و " المومس العمياء "، و " الأسلحة والأطفال "، وعلى الرغم من وجود دراسات عدّة تناولت السياب، لكنها دراسات تناولت جوانب متفرقة من البنية السردية في شعر السياب، وهي دراسات يمكن عدّها من الدراسات الموازية، نذكر منها:

١- حاتم الصكر: مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٩م
٢- فايز ذنيبات: المطولات الشعرية عند السياب، ظواهر فنية في الشخصية والرؤيا والبناء العام – الريادة وصراع المذاهب الأدبية، مقال في منتديات أزاهير الأدبية، مكتبة أزاهير الثقافية / مكتبة القراءات النقدية، ٢٠٠٨م
٣- جبّار سويس الذهبي: دراسة لسانية للعلاقات النصية في مطولات السياب، دكتوراه، المستنصرية، الآداب، ٢٠٠٩م
٤- نجوى محمد: الفضاء السردي في المومس العمياء، آداب ذي قار، العراق، المجلد: الثالث، العدد: التاسع، ٢٠١٣م
٥- يوسف حسين حمدان: الصورة وبنية الحكاية في قصيدة " حفار القبور"، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد: ٤٢، ٢٠١٥م

والدراسات السابقة مهمة ومفيدة، لكنها لا تنهض ببناء صورة كلية للبنية السردية في مطولات السياب، لأن الدراسات التي اطلعت عليها الباحثة ركّزت في أغلبها على جزئية من جزئيات السرد، ولذلك تأتي أهمية هذه الدراسة من أنها الأولى التي تدرس السرد في مطولات السياب، وتلقي الضوء على فكره وأسلوبه وتطوره الفني، من خلال تتبع تقنيات السرد في بناء مطولات السياب الشعرية.

وقد فرضت طبيعة الظاهرة المدروسة تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، وقد قُسّمت الفصول على النحو التالي:

الفصل الأول: قد جاء للتعريف بمفهوم الأجناس الأدبية وتداخلها، ومفهوم السرد: أساليبه ووظائفه.

أما الفصل الثاني،فقد تناول عناصر البناء السردي في مطولات السياب، من خلال خمسة محاور، وهي: الشخصيات، والبنية الحوارية، والبنية المكانية، والبنية الزمنية التي تضمّنت: السرد الاستذكاري (الاسترجاعي)، والسرد الاستشرافي، وتسريع السرد، وتعطيل السرد، واخيرا الحدث.

بينما تناول الفصل الثالث الحديث عن مطولات السياب من حيث التقنية واللغة، فقد تضمّن أهم التقنيات التي استخدمها السياب في مطولاته، وهي: الراوي، والتناص، والعتبات النصية، وتضمّن كذلك الحديث عن وسائل التعبير في لغة السياب، وأهمها: التكرار: أشكاله ودلالاته الفنية، والتقابل: بالتناقض والتضاد، والجمل الاعتراضية، والتقطيع والبتر، والإيقاع، والتقديم والتأخير.

أما منهج الدراسة، فقد كان قائما على القراءة التحليلية للنصوص الشعرية المدروسة في ضوء علم السرديات، واستندت الدراسة استنادا واضحا على دراسات تحليل الخطاب السردي، وعلى مجموعة من المراجع العربية، والمراجع الأجنبية المترجمة، والدوريات، لبناء المعرفة النظرية للدخول إلى بنية النص السردي، وتلمس البنية السردية في أكمل صورها.

وما هذا البحث إلا محاولة لدراسة البنية السردية في مطولات بدر شاكر السياب، ولا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الموصول والعرفان إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد الباسط مراشدة، الذي أنار طريقي بمساندته وإرشاده المتواصل، فله كل الفضل والاحترام والتقدير، وإلى كل من ساعدني من أجل إنجاز هذا العمل المتواضع، الذي اجتهدت فيه قدر استطاعتي، فإن أصبت فمن الله - سبحانه وتعالى –، وإن أخطأت وقصرت فمن نفسي.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

السرد والمطولات

يتأثر الأدب والنقد بسيرورة الحياة، إذ يتأثران بأحوال الحياة الاقتصادية والسياسية والحروب والواقع الاجتماعي، حيث يشكلان حلقة في سلسلة الحياة سلباً وإيجابياً.

وأصبح التطور السريع من سمات المرحلة التي نعيشها، ومظاهره بادية في كلّ شيء تقريباً، ومن ذلك امتزاج النثر بالشعر في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، واقتراب الكتابات السردية الحديثة من الشعرية في أسلوبها وفي التعبير عن قضاياها، وهذا ناتج عن التحولات النفسية التي تعرّض لها المبدعون العرب في أواخر القرن المنصرم، جراء التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية؛ فلذلك جاء الأسلوب السردي الحكائي مملوءاً بالشعرية(١).

ويظهر أنّ الشعراء العرب - ومنهم السياب - اتجهوا نحو الأنماط الشعرية الحديثة الممتزجة بالسرد، لأنها القادرة على استيعاب ما يشعرون به من تحديات، فربما أصبحت الأنماط الشعرية القديمة عاجزة عن استيعاب هموم هذا العصر ومشاكله، فقد اتجهوا إلى القصائد الطويلة التي تحمل إمكانية السرد، وتميل للحركة باتجاهه، " مما يُحدث تحولا في القراءة، وفي التوجه النظري "(٢). علماً بأن الشعر القديم كان قائماً في بعض المرات على السرد والقص، إلا أن تمازج السرد بالشعر والعكس يشكل ظاهرة نقدية شعرية.

والقصيدة الطويلة هي حشد كبير من أشياء جاهزة تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع، حيث يؤلف بينهما ذلك العمل الإبداعي الجديد، ليُخرج منها عملا شعريا ضخما. فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو

---

(١) ينظر: المومني، علي (٢٠٠٨)، النزوع السردي نحو الشعرية، **أقلام جديدة**، العدد١٩، الجامعة الأردنية، ص ٦٩

(٢) بشبندر، ديفيد (١٩٩٦)، **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٨

المشهد الدرامي، أو لنقل تجد فيها آفاقا فسيحة متعددة من الحياة، وهذا كلّه ينتقل من صورته الأصلية، أو من ماضيه، ليحتل صورة جديدة، ويستقر في حاضر جديد، فالشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الإبداع والإيجاد الآخر، ولا تتجمع هذه الآفاق الفسيحة الكثيرة في القصيدة الطويلة بصورة اعتباطية، وإلا أصبحت أمشاجا لا لون لها ولا طعم، ولأصبحت القصيدة شيئا آخر، ليست بالطويلة ولا بالغنائية، ولكنها تتجمع في عملا إبداعيا جديدا، يربط بينها رابط حيوي يُسمّى " الفكرة "[(١)].

وقد عدّ النقاد مطولات السياب الشعرية – ومنها: حفار القبور، المومس العمياء، الأسلحة والأطفال - من القصائد الناضجة من الناحية الفنية قياسا إلى محاولاته الأولى في الكتابة، والتي تميّزت بغياب الطابع القصصي الواضح، من تسميات مركزية، وتعيين المكان والزمان، وبروز خط السرد، وغير ذلك[(٢)]، وقد اختارت الباحثة دراسة المطولات الثلاث؛ لأن جلّ النقاد اختاروها أولا وثانيا بوصفها من الشعر الحر، وظهرت في فترة السياب الماركسية.

وسيتم في هذا الفصل التعريف ب:

- الأجناس الأدبية وتداخلها
- السرد أساليبه ووظائفه.

- **الأجناس الأدبية وتداخلها**

تختلط المصطلحات النقدية بشكل كبير في كثير من المرات، وذلك راجع لقضايا متنوعة، وتختلط بعض المصطلحات لقربها الدلالي ومعناها المعجمي أيضاً، والمصطلح النقدي المعاصر

---

(١) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين(١٩٦٧)، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، القاهرة: دار الكاتب العربي، ص ٢٤٩ – ٢٥٠

(٢) ينظر: الصكر، حاتم(١٩٩٩)، **مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، بيروت: المؤسسة الجامعية، ص ١٨٦

يشكل معضلة في بعض المرات، وسنبيّن في هذا الفصل المصطلحات النقدية التي تتماشى أو لها علاقة في سيرورة هذه الرسالة.

أولاً: الجنس والنوع

- **أيّهما أعم من الآخر: الجنس أم النوع؟**

تحدث الكثيرون في الجنس والنوع، وقد حظيا بعدد من التعريفات، فهذا مختار الصَّحَّاح يعرف الجنس أنه: " الضرب من الشيء، وهو أعم من النوع، ومنه (المجانسة) و (التجنيس) "[١].

أما النوع، فقد تعددت تعريفاته التي لا تكاد تخرج عن معنى عام واحد، هو الإيحاء بنوع أو صنف معروف ومحدد بصفة قطعية، وفيه شيء من الدقة [٢]. أي أنّه أخص من الجنس.

وضمن هذا السياق نجد أنّ الفيلسوف أرسطو استعملهما استعمالاً فلسفياً، والمهم في الأمر أنّ الجنس عنده أعم من النوع. بينما نجد ناقداً ومؤرخاً فرنسياً هو فردناند بيرينوتيير استعمل مصطلح نوع؛ ليصف من خلاله خصائص الأدب وتطوره [٣]. وعليه فالنوع أخص من الجنس.

ويبدو أنّ الجنس أعم من النوع، لأنّ الجنس هو ما يقع تحته أنواع أخرى، غير أنّ النوع بدوره إذا تفرع إلى أقسام عُدّ جنساً وهكذا دواليك.

---

(١) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر (١٩٩٤)، **مختار الصَّحَّاح**، ط١، القاهرة: مطبعة الحلبي، مادة (جنس). وينظر: آل ناصر الدين، الأمير أمين (١٩٩٧)، **دقائق العربية**، ط١، بيروت – لبنان: مكتبة لبنان، مادة (جنس). وينظر: الزبيدي، السيد محمد مرتضى بن محمد الحسيني (٢٠٠٧)، **تاج العروس**، ط١، بيروت – لبنان: دار الكتب العلمية، مادة (جنس).

(٢) ينظر: يحياوي، رشيد (١٩٩١)، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، ط١، أفريقيا الشرق، ص ٩

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٦

- **النوع والنقد العربي القديم**

اختلف النقاد العرب القدامى في عدد من القضايا النقدية المتنوعة، وربما كانت المصطلحات النقدية تشكل محوراً خلافياً أيضاً في بعض المرات.

فالنقد العربي القديم لم يستقر على اصطلاح بعينه، وإنما استخدم اصطلاحات عدّة للدلالة على الأنواع الأدبية، يذكر منها - على سبيل المثال - المهم المتواتر عندهم، فقد استعمل اصطلاحات أسلوب ونوع وصنف وجنس وقسم وفن، لكنّ اصطلاح " نوع " يُعدّ من أكثرها شيوعاً، فقد استخدمه القاضي الجرجاني والخطابي والرماني، وكذلك ابن وهب ومسكويه وابن رشيق وغيرهم(١). فالشائع هو الأخص غالباً.

ويظهر من ذلك أن استخدام كلمات عدّة للدلالة على شيء واحد معين، يدل على أن هذه الكلمات مختلفة في الشكل لا المعنى.

- **الجنس الأدبي ومراحل تطوره**

كلّ شيء في هذه الحياة يتغير ويتطور مع مرور الوقت، والجنس وجد مع وجود الإنسان، وقد تطور مع تطوره، ويشار إلى ذلك من خلال تصورين أساسيين، هما:

- تصور قديم: حيث بقي مفهوم الجنس يتصور بطريقة معيارية منذ العصور القديمة إلى العصر الرومانسي، وهو يبحث عن التماثل والتكرار في إنتاج النماذج، فهذا التصور هو المقياس المعتمد للتعرف إلى النصوص المقبولة والاحتفاظ بها، وإلقاء النصوص المنحرفة جانباً.
- تصور حديث: تصور وصفي يفترض إمكانية المزج بين الأجناس الأدبية، وقد ظهر مع الرومانسية، ويقوم على الأصالة والتفرد، ويبحث عن الاختلاف والتعارض(٢).

---

(١) ينظر: يحياوي، رشيد (١٩٩٤)، **شعرية النوع الأدبي، في قراءة النقد العربي القديم**، ط١، أفريقيا الشرق، ص ٢٥

(٢) ينظر: كانفا، كارل (٢٠٠٤)، إشكاليّة الأجناس الأدبية النموذج الأصلي، المكونات الهامشية، السُّمك النظري، **مجلة كتابات معاصرة**، ص ٣٥ ــ ٣٦

فالتصور الأول يغاير الثاني في توجهاته؛ لأن الرومانسية جاءت وفق فلسفة قائمة على الثورة على الفكر الكلاسيكي وعلى آرائه بشكل عام.

وتعتقد الباحثة أنه لا ضير في المحافظة على الموروث، بل لا بدّ من ذلك، ولكن في المقابل يجب الانفتاح والاطلاع على كلّ جديد .

ثانياً: الأنواع الأدبية

ستدرس الباحثة من خلال هذا العنوان مجموعة من الموضوعات، منها: نظرية الأنواع الأدبية، وتطور الأنواع الأدبية، وإشكالية تصنيف النوع.

- نظرية الأنواع الأدبية:

شغلت هذه القضية أذهان النقاد الغربيين والعرب، وهي قضية مفتوحة لم تنتهِ بعد، فهي قديمة حديثة.

وهذه النظرية ذات مبدأ تنظيمي، ويعدّ أرسطو واضع الأسس التي تقوم عليها هذه النظرية، حيث قسّم الأدب في كتابه " فن الشعر" إلى ثلاثة أنواع: التراجيديا، والكوميديا، والملحمة، وبيّن أنها مختلفة من حيث الماهية والقيمة. بينما نرى موقفا مغايرا لدى الناقد الحديث " كروتشه " الذي بين بأن الأدب مجموعة من القصائد المفردة والمسرحيات والروايات تشترك في اسم واحد[١]. فالأول مع فصل الأنواع الأدبية، والآخر ضدّ فصلها.

وهناك من ينظر إلى الأنواع الأدبية نظرته إلى الكائنات الحية من حيث تطابقهما في النشأة والنمو والتطور والانقراض، من مثل (سيموند، وبرونتيير، وت.س.إليوت). لكنّ نظرية الانعكاس لديها تفسير مغاير، إذ ترى أنّ ظهور الأنواع الأدبية أو انقراضها يرتبط بحاجات جمالية اجتماعية، أي أنّ النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لدرجة

---

[١] ينظر: الماضي، شكري عزيز (١٩٩٣)، **في نظرية الأدب**، ط١، بيروت – لبنان: دار المنتخب العربي، ص ٩٥ – ٩٧

تطوره[١]. فالبقاء والفناء خاضع لدرجة تقدم المجتمع في كافة المجالات تقريبا، وهذا الافتراض طبيعي إذ إن الأدب والنقد وكلّ الفنون إنّما تتبدل بتبدل المجتمعات، إذ تتكئ الأولى على الثانية في كلّ المرات، وما الأدب إلا نتاج الحياة، يتبدل ويتقدم بتبدلها.

والحقيقة أنّ هذه القضية أثارت اهتمام النقاد الغربيين والنقاد العرب القدامى - كما قيل سابقا - إلى حدّ أنّ أبا هلال العسكري ألّف كتاباً عنوانه " الصناعتين " أي صناعة الشعر وصناعة النثر، ونجد آراء متعارضة ومتناقضة في مجال التمييز بين الشعر والنثر. لكنّنا يمكن أنْ نلمس فرقاً بينهما في استخدام اللغة، فاللغة في الشعر أكثر تواتراً وإيحاء، ومع أنّ الروائي - مثلاً - يختار الكلمات والألفاظ الدالة، فإنّ الفارق بينهما في الدرجة. وهناك من يرى بأنّ كيفية تلقي الفن كثيراً ما تتحكم في شكله ولغته، وبالتالي فإنّ تباين لغة الشعر عن لغة النثر أساسه كيفية تلقي هذه الأنواع(٢).

- تطوّر الأنواع الأدبية

لقد ساهمت عدّة عوامل في تطور الأدب الحديث، وذلك إما بدخول أنواع أدبية جديدة، وإما بإثراء ما هو موجود وخدمته، وذلك من خلال إدخال تقنيات حديثة وأساليب فنية ترقى بمفهوم الشعرية أو مفهوم السرد وغيرهما.

وهناك إجماع بين الكثيرين أنّ شعرنا العربيّ ينتمي إلى الشعر الغنائي، وليس فيه الشعر الملحمي، رغم وجود الملاحم الشعبية كسيرة عنترة، وأبي زيد الهلالي، ... ولم يعرف أدبنا العربي القديم الشعر الدرامي أو فن المسرح، لعدة أسباب لا يتسع المجال للخوض فيها. وظهور هذه الأنواع الأدبية الحديثة مثل (المسرحية، والرواية، والقصة القصيرة)، وحتى الشعر المعاصر(الشعر الحر) جعله يواجه في مرحلة ولادته آراء توزعت بين الرفض والقبول.

---

(١) ينظر: الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ص ٩٨ – ١٠٠. وينظر: تقي الدين، السيد (١٩٨٥)، **الأدب ماهية وفائدة**، نهضة مصر للطباعة، ص ٢٠

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٠٠ – ١٠٢

سرعان ما تحولت إلى صراع حول تفسير نشأة الأنواع الأدبية، من خلال وجود موقفين متباينين: فالأول يعزو نشأتها إلى الغرب. أما الثاني، فهو يعيدها إلى الماضي(١).

يبدو أنّ الموقفين أغفلا الحاضر، مما فرض رؤية جديدة لنشأة أدبنا العربي الحديث، رؤية لا تنكر أثر التراث أو أثر الغرب في تشكيل هذه الأنواع الأدبية وفكرها وفنها وحتى لغتها[٢].

غير أن الأدب بوصفه فعلاً إنسانياً دنيوياً لن يتوقف عن الحركة والتطور ف " تعدد الأنواع الأدبية صورة عن تلك الحركة الدائبة للأدب، فقد عمل هذا التعدد على تغيير النظرة إلى الأدب من أشكال جامدة مجردة من الروح، ... إلى صناعات روحيَّة خاصة لا يجيدها إلا أصحاب المواهب والملكات "[٣]. ويعني ذلك التخلص من النظر إلى الأدب من منظار معياري فقط.

وخلاصة القول تكمن في أن الأنواع الأدبية تتطور بتطور ظروف الحياة المادية والمعنوية.

- إشكالية تصنيف الأنواع

وجدت مجموعة عوامل فرضت ضرورة تحديد ماهية كلّ نوع من الأنواع الأدبية في العصر الحديث، علماً بأنّ عملية التصنيف ليست جديدة، ولكن أهميتها زادت في هذا العصر.

ويوضّح وارين إلى أنّ معظم النظريات الحديثة تُقسّم الأدب إلى ثلاثة أقسام: فنون القصص (الرواية، والقصة القصيرة، والملحمة)، ثم المسرحية (نثراً وشعراً)،والشعر الذي ينحو نحو الشعر الغنائي القديم. وهناك مَن يتّجه نحو التقسيم القديم: شعراً ونثراً، ومنهم جون كوهن الذي بين أنّ أيّ نصّ مكتوب في اللغة ينتمي – باتفاق الآراء – إلى أحد القسمين[٤]. عملية التصنيف ليست بالأمر السهل.

---

(١) ينظر: الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ص ١٠٣ – ١٠٥

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٠٦ ، ١٠٨

(٣) المصري، عيسى عبد الشافي إبراهيم (٢٠٠٩)، الشعريّ والنثريّ في (نصّ) محمود درويش: قراءة في إشكالية النوع الأدبي، إشراف وتحرير: نبيل حداد و محمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، ط١، م١، إربد – الأردن: عالم الكتب الحديث، ص ١٠٨٢

(٤) ينظر: يحياوي، رشيد، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، ص ٦١ – ٦٢

فقد واجهت هذه العملية إشكالات عدّة، ومنها: كثرة الأنواع وتداخلها، وخصوصية الأثر الأدبي وفرادته، والسبيل للخروج من هذه الإشكاليات هو ارتباط النوع بالأسلوب، ولكن لا يمتلك كلّ نوع نفس وضوح العلاقة بينه وبين أسلوبه، ممّا جعل توماشفسكى يصف تصنيف الأنواع بأنّه

عمل معقد؛ لأنّ الأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة تتمايز بدورها إلى أنماط وأصناف[١].
حيث يرى أن التصنيف عمل صعب، فلا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي صارم للأنواع؛ فالتمييز بينهما هو دائما تمييز تاريخي.[٢]. فالنوع يتغيّر عبر الأزمنة، وهنا تكمن المشكلة.

ثالثاً: تداخل الأجناس الأدبية

- المواقف من استدعاء السرد إلى القصيدة

هذا التداخل بين الأجناس الأدبية أكبر دليل على تطور الأدب، ولكن كما في أيّ عصر كلّ جديد لا بدّ وأن يواجه بالقبول أو الرفض. وهنا المواجهة تمثلت في وجود طرفين متنازعين حول عملية استدعاء السرد إلى القصيدة:

فالأول يرفض أي تفاعل بين الشعر والسرد، ومبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية في الأساس يرجع إلى أرسطو، فأخذ الكلاسيكيون بهذا المبدأ، ورسموا الحدود بين الأجناس الأدبية، وقد اشترك في هذا التوجه الصّفوي للشعر عدد من الشعراء والنقاد الفرنسيين وغير الفرنسيين، وأكّده شعراء أمثال ملارميه وفاليري وبريطون، ونقاد مثل بول سارتر، حيث يرى سارتر أنّ الشاعر إذا حكى أو شرح أو علم أصبح شعره نثرياً، وخسر الرهان[٣]. جماعة تدعو إلى نقاء النوع، وترفض وجود أي علاقة بين السرد والشعر.

---

(١) ينظر: يحياوي، رشيد، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، ص ٦٢

(٢) ينظر: المناصرة، عزّ الدين (٢٠٠٥)، إشكالات التجنيس الأدبي (الإطار النظري)، **مجلة البصائر**، مج(٩)، العدد٢، ص ٨٦

(٣) ينظر: جوه، أحمد(٢٠٠٩)، بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، ط١، م١، إربد – الأردن: عالم الكتب الحديث، ص ٥٨ – ٥٩

أمّا الثاني، فخير من تمثله هي الرومنطيقية التي جاءت ثورة على القواعد الكلاسيكية، وعمدت إلى زحزحة تلك الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب وأنماطه، والى إبدال التباعد بينها تقاربا. وقد تبنى الناقد الروسي " يوري لوطمان " موقفاً إنشائياً يؤكد فيه التفاعل بين الشعر

والسرد، والترابط بين الشعر والنثر، وبين ذلك في كتابه " بنية النصّ الفني "[١]. فالشعر والنثر فنان متداخلان، وهذا ما سيتضح في ما يأتي لاحقاً.

- **الشعر والسرد في النقد العربي الحديث**

كُتبت عدّة دراسات حول العلاقة بين الشعر والسرد في العصر الحديث، فهذه عزيزة مريدن درست ظاهرة القصة الشعرية في العصر الحديث، وهذا عز الدين إسماعيل اهتم في كتابه: " الشعر العربي المعاصر " بهذه الظاهرة. أما شربل داغر، فقد اهتم بهذه الظاهرة في كتابه: " الشعرية العربية الحديثة "، وأقرّ بوجود نوع شعري هو القصيدة القصصية، وأكّد أن الشعر العربي استعاد صلته بالواقع، بعد ابتعاده عن الحياة والواقع في عصور الانحطاط[٢]. ذاك اعتراف بأهمية السرد كعنصر أساسي في الشعر العربي الحديث.

ومن المهم بمكان أن نعي أن تداخل الأجناس لا يتم خارج الأنساق الثقافية والاجتماعية، وأن هذا التداخل بين الأجناس غير مفتوح لكلّها، حيث إن بعضا منها فقط التي يمكن أن تستوعب أخرى، وهو ما أشار إليه بعض الدارسين[٣]. فقدرة الاستيعاب متفاوتة بين جنس وآخر.

- **الأجناس الأدبية في الأدب العربي**

كان للعرب المبدعين دورٌ في إنتاج ألوان شتى من الأدب بنوعيه، ولكنّ الظروف كثير ما تتحكم ببقاء أنواع معينة واختفاء أنواع أخرى.

---

(١) ينظر: جوه، أحمد، بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، م١، ص ٦٠

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٦١ – ٦٢

(٣) ينظر: قديد، دياب(٢٠٠٩)، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة: الكتابة ضد أجنسة الأدب، إشراف وتحرير: نبيل حداد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الأدبية**، ط١، م١، إربد – الأردن: عالم الكتب الحديث، ص ٣٩٠

وضمن سياق الأجناس الأدبية في الأدب العربي يمكن طرح مجموعة من الأسئلة، وهي: هل يمكن تطبيق نظرية الأجناس الغربية على الأدب العربي؟ ثم هل توجد نظرية أجناسية في النقد

القديم؟ وفي حالة عدم وجودها، فهل معنى هذا أنّ الأدب العربي القديم خالٍ من الأجناس الأدبية؟[١]. في الحقيقة يصعب الإجابة عن كل هذه الأسئلة، لأن المجال لا يتسع في هذه الدراسة.

لكن من البداهة القول إن وجود الأدب يعني بالضرورة وجود أجناس، رغم عدم وضوح نظرية الأجناس في الأدب العربي القديم، فهذا لا يجيز القول بعدم وجودها آنذاك. إنّ غزارة عطاءات القدماء الإبداعية كانت تتسع بأجناس عدّة، بعضها تلاشى، وبعضها ترسخ واستمرّ، وبعضها الآخر تجاوز حدود جنسه إلى الأجناس الأخرى فيما يعرف حديثاً بتداخل الأجناس، وفي الأدب العربي نجد نماذج اخترقت المألوف في زمانها، ووجد فيها التداخل والمزج والتجديد، وما زالت حاضرة حتى الآن مثل: المواقف والمخاطبات للنفري[٢].

إنّ التمييز الصريح بين الشعر والنثر عند النقاد العرب القدامى لم يمنعهم من تصوّر وجود علاقات اشتراك بينهما. إلّا أنّ هذا التصور للتداخل بين الأنواع يبقى محكوماً بضوابط، وفي هذا الصدد يرى القرطاجني أنّه ينبغي ألّا يُستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كليهما من ذلك على سبيل الإلماع. ويرى أنّ المتكلم إن جاوز حدّ التساوي بينهما، فجعل عامة الأقاويل الشعرية خطابية، وعامة الأقاويل الخطابية شعرية، كان قد أخرج كلتا الصناعتين عن طريقتها وعدل بها عن سواء مذهبها[٣]. أي أن الأمور تبقى طبيعية في رأيه ما لم تتجاوز الحدّ، غير أن القصائد القديمة كانت تختلط بطابع القص والسرد في ثناياها من مثل المعلقات (معلقة امرئ القيس مثلاً)، وشعر الغزل الصريح والعذري (قصائد عمر بن أبي ربيعة)، لكنّ مفهوم النثر غير المرتبط بالموسيقى الخارجية لم يبح للناقد القديم الإشارة إلى مفهوم الاختلاط.

---

(١) ينظر: العدوان، مفلح (٢٠٠٢)، علاقة النص الأدبي بجنسه، **مجلة أفكار**، العدد ١٦٦، ص٨٣

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٨٣

(٣) ينظر: بومنجل، عبد الملك(٢٠٠٩)، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، ط١، م١، إربد – الأردن: عالم الكتب الحديث، ص ٨٩٥ - ٨٩٦

- **النقد العربي الحديث وتداخل الأنواع**

كثرت الأصوات المنادية للتنويع في أساليب الشعر، والذي يعطي إمكانية التداخل بين الأنواع الأدبية في حدود المحافظة على خصوصية كل نوع .

وفي سياق الدعوة إلى التجديد وإحياء الشعر في مطلع القرن العشرين، والتركيز على خصائصه الروحية والنفسية التي بها يمارس وظيفته ويحدث أثره، بدأ جدل حول مفهوم الشعر: أهو كلام منظوم (موزون مُقفّى) ومخيل بعد ذلك؟ أم هو كلام مخيل مؤثر ولا يشترط في شعريته غير ذلك[١]؟ فالتركيز انصب على مضمون الشعر الروحي والنفسي لا على شكله.

ويشترك الشعر مع أجناس الكلام الأخرى بمجموعة من الأمور، فكانت تلك مدعاة للتداخل معها. فلننظر إلى الأنواع الأدبية التي تداخل معها الشعر العربي، وهي: الخطبة، والرسالة، والقصة، والرواية، والسينما، والمسرحية، ولنتعرف إلى ما حققته القصيدة العربية بفضل هذا التداخل من ثراء أو ما فقدته من أصالة[٢].

- **القصيدة / الخطبة**

الخطبة فنّ أدبي قديم، وضرورة من ضرورات التواصل بين الناس، عرفها الشعر العربي وتداخل معها منذ القدم إلى الآن، على الرغم من أن بينهما فرقاً واضحاً لا ريب فيه، إلا أن الشعراء وقفوا في أقوامهم خطباء، وأدّوا مهمة الخطيب بنجاح باهر مدى التاريخ الطويل للشعر العربي [٣]. فهل في ذلك التداخل خروج بالشعر عن غرضه، وإدخاله فيما لا يعنيه؟

إن الأمر ليس كذلك ما دام كلّ منهما يلتزم بحدوده ولا يتجاوز على الآخر، فليبقَ الشعر شعراً والخطبة خطبة، وليستعير كلّ منهما من صاحبه بعضاً من خصائصه دون إفراط[٤].

---

(١) ينظر: بومنجل، عبد الملك، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، م١، ص ٨٩٧

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٩٠٠

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٩٠١

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص ٩٠٤

- **القصيدة / الرسالة**

لقد تداخل الشعر العربي كذلك مع الرسالة، وليس بينهما فارقٌ جوهريٌّ خارج نطاق الشكل، غير أنّ الرسالة خطاب موجه إلى شخص مقصود أو أشخاص، لشأن إخواني أو إداري أو سياسي أو غير ذلك. وأمّا القصيدة، فلا يلزمها أن تكون كذلك، فهي تعبير حرّ عن أيّ تجربة شعورية يعانيها الشاعر(١). تداخل جميل في المضمون لا الشكل.

- **القصيدة / القصة**

تختلف القصيدة عن القصة في البناء الفني، ومن غير الممكن لهذا الذي استقرّ في الاصطلاح على اسم" القصة " أن يكون قصيدة؛ لأنّ بناءه الفني مختلف عن بناء القصيدة غاية الاختلاف. وأمّا القصيدة، ففي وسعها أن تكون قصة، أي أن تتضمن القصة بكلّ الشروط الفنية التي تشكل جوهر القصة، من حدث ووصف وشخصيات وحبك "(٢). وهذه الصلة واضحة منذ القدم .

هذا التداخل بين القصيدة والقصة قد زوّد الشعر العربي بروافد وطاقات تتيح له أن يستوعب عددا من قضايا الحياة، والنماذج الحديثة للقصيدة / القصة كثيرة متنوعة، ولا يعني ذلك أنّ الشعر يمكن أن يضطلع بكلّ خصائص القصة ووظائفها، ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل، لأنّها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات. أمّا الشعر، فهو يقتصر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة، ولا يهمّه تتبع الأسباب والملابسات، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد (٣).

---

(١) ينظر: بومنجل، عبد الملك، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، م١، ص ٩٠٥

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٩٠٩

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٩١٤ – ٩١٥

- **القصيدة / الرواية**

تعدّ الرواية نصاً جامعاً للفنون، وتمثل بوتقة تنصهر فيها الكثير من الأنواع والأجناس، وهذا مضمون ما صرح به ميشيل زيرافا في كتابه " الأدب والأنواع الأدبية"، عندما بيّن أنّ الرواية تقع في رافد كلّ الفنون[١]. شكل متمرد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضا.

أمّا علاقة القصيدة بالرواية، فهي قديمة، ترجع إلى ما قبل استقرار الرواية كجنس أدبي مستقل بقرون طويلة، وقد استعارت القصيدة من الرواية عنصر " القص ". ولكن صلة القصيدة بالرواية لم تقف عند هذا الحدّ، فبعد أن أصبحت الرواية جنساً من أهمّ الأجناس الأدبية، بدأت القصيدة تستعير منها أخصّ تقنياتها وأحدثها؛ فازدادت علاقة القصيدة الحديثة قوة بالاتجاهات الحديثة في الرواية، كاتجاه " تيار الوعي " وسواه، ونمثل هنا بتقنيتين شاعتا في القصيدة العربية الحديثة، وهما: " الارتداد " و " المونولوج الداخلي "[٢]. ويعني ذلك استعارة تقنيات الرواية لتعبر عن مشاكل الإنسان المعاصر .

- **القصيدة / السينما**

لم تقف استعارة القصيدة الحديثة عند حدود الفنون الأدبية، بل تجاوزتها إلى كلّ الفنون الجميلة الأخرى. ومن هذه الفنون التي استعارت القصيدة الحديثة بعض تقنياتها ووسائلها في التعبير " فنّ السينما "، حيث استفادت ببعض تقنياته الأساسية كالمونتاج، والسيناريو، وغيرهما من أساليب صناعة الفيلم السينمائي [٣]. والصورة هي التي تجمع هذين الفنين.

---

(١) ينظر: الضبع، مصطفى (٢٠٠٩)، تداخل الأنواع في الرواية العربية، إشراف وتحرير: نبيل حداد و محمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، ط١، م٢، إربد – الأردن: عالم الكتب الحديث، ص ٦٤٦

(٢) ينظر: زايد، علي عشري (١٩٩٧)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط٣، القاهرة: مكتبة الشباب، ص ٢٣٤

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٤١

- **القصيدة / المسرحية**

المسرحية من أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، وقد بدأ المسرح شعرياً، ورغم أن المسرحية أصبحت جنساً أدبياً مستقلاً بذاته، ولكن الصلة لم تنقطع بينهما، إذ بقيت المسرحية تكتب في الكثير من نماذجها شعراً، في حين بدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تقنياتها ووسائلها الفنية(١). إذن فالعلاقة عميقة بينهما، لم تستطع السنوات أن تغيرها.

والشعر العربي الحديث قد عرف المسرحية الشعرية وجرّبها ابتداء من المحاولات التمهيدية قبل شوقي، وصولاً إلى التأصيل الرائد لدى أحمد شوقي، وتطويرات علي أحمد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي، انتهاء إلى مرحلة النضج عند صلاح عبد الصبور(٢).

وأخيراً يمكن القول إنّ الأنواع الأدبية جميعها تسقى بماء واحد ولكنّها تختلف، وتصبو إلى غايات شتى ولكنّها تأتلف. واشتراكها في اللغة مسوّغ لاشتراكها في كثير مما تتزين به هذه اللغة، واشتراكها في الغاية مسوّغ لاشتراكها في كثير مما تتغيا به البنية، إلّا أنّ خصوصية كلّ نوع سيفرض عليه شكلاً يُميّزه، وأسلوباً في معاملة اللغة، وتشكيل بناء يخصّه، مهما تقاطع مع بقية الأنواع في بعض هذه الخصائص (٣).

وقد تبدّل مفهوم الشعرية من كونها مرتبطة بوحدة الوزن والقافية إلى مفهوم أرحب، لا يتعلق بالوزن الخارجي وإنّما بالموسيقى الداخلية، وقد تطوّر الشعر العربي المعاصر، فدخل في كسر وحدتي الوزن والقافية، وأوغل في ذلك حتى أنه تخلّى عن مفهوم وحدة التفعيلة إلى ما يسمّى اليوم بقصيدة النثر المعتمدة كلياً على مفهوم موسيقى لا علاقة له بالتفعيلة أصلاً.

وخلاصة القول إنّ المفاهيم النقدية قد تغيّرت، وأصبحت التداخلات بين الأجناس الأدبية تشكّل طاقة تعبيرية وتقنية أصيلة، لا بدّ منها في دعم فنية العمل الإبداعي.

---

(١) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٢١٨

(٢) ينظر: بومنجل، عبد الملك، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: **تداخل الأنواع الأدبية**، م١، ص ٩١٦

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٨٩١ – ٨٩٢

- **السرد أساليبه ووظائفه**

- **السرد مفهومه ومراحله:**

التواصل من ضروريات الحياة، فلا تستقيم الحياة من دونه، والأهم من ذلك أنّ الغالبية العظمى من البشر تبحث عن كيفية إيصال ما تريد إلى الآخر بكلّ يسر ووضوح، والسرد إحدى هذه الطرق. حيث إن الحكي يقوم عامة " على دعامتين أساسيتين: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة، وأن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، ... ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة "[١]. فهو مهارة أسلوبية سلوكية إنسانية، يتم بواسطته إيصال رسائل شفهية أو كتابية أو دون أداة لفظية، ولا يحتاج السارد فيه إلى عناء ومكابدة في إيصال ما يريد، لأن السرد من المجاز يعني: " (جودة سياق الحديث) "[٢]. أي أنّ السرد وحده يقول ويكشف عن المعنى المقصود أياً كان.

وللتوضيح أكثر ينبغي الإشارة إلى أن السرد: " مصطلح حديث نسبياً، ويتصل بفعل الحكي أو القص، ويتضمن هذا الفعل حدثاً أو مجموعة من الأحداث، أو خبراً أو مجموعة من الأخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "[٣]، وهذه الأحداث لا تذكر عبثاً، بل " تُنسج بطريقة مقصودة؛ لتُفضي إلى نتائج يرغب المبدع في الانتهاء إليها، وتشمل هذه السلسلة شبكة من العلاقات، يتضافر في تشكيلها الإنسان والزمان والمكان، وأداتها اللغة "[٤]. ومع أنّ السرد مصطلح حديث نسبياً، لكنه من وسائل الاتصال والتعبير القديمة قدم الإنسان أيضاً.

---

(١) لحمداني، حميد(١٩٩٣)، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ط٢، بيروت - الحمراء: المركز الثقافي العربي، ص **٤٥**

(٢) الزبيدي، السيد محمد مرتضى، **تاج العروس**، مادة(سرد)

(٣) سلطان، هبة(٢٠٠٧)، السرد .. والسردية، **أقلام جديدة**، العدد الأول، ص **٩٢**

(٤) السرحان، نوال حمدان(٢٠١٠ / ٢٠١١)، **العناصر الدرامية في شعر خالد محادين**، رسالة ماجستير، آل البيت، ص **٨٦**

والكلام في السرد كثير، فهناك من يرى أنّه نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية. لكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال، بل يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال؛ ليكسبه حيوية، ويجعله فنياً[١]. أي أن السرد هنا ليس نقلاً للحدث كما هو، بل هو تصوير وتحويل وتحوير له عبر مراحل عدة، حتى يصل إلى صورته النهائية.

غير أنّ الأمر لم يتوقف عند حدّ الكلام والآراء التي قيلت فيه، بل إنّ المصطلح القصصي أثير حوله الجدل، واختلف في مفهومه، فليس له مجال واضح، لوجود مصطلحات مرادفة له. وما يهمنا تحديده في هذه الدراسة من تلك المصطلحات هو السرد؛ لأنه موضوع هذا البحث، فهو مصطلح يعني: " خطاب "، والخطاب قول، والذي يفرّق القول الخطابي عن المقول النصي هو الموقع، وبناء عليه يمكن القول إنّ السرد هو: حالة أو هيئة تشمل: السارد وموقعه، والمحاور وموقعه، وكذلك الرسالة التي بينهما[٢]. فمصطلح السرد لم يسلم من التباس في مفهومه، وهذا راجع إلى عدّة عوامل لا يتسع المجال لذكرها.

وقد مر السردّ بمرحلتين: مرحلة الشفاهية، ومرحلة الكتابة[٣]. والسؤال الذي يطرح نفسه، هو: هل توقف السرد عند هذا الحدّ من التطور؟

في الحقيقة إنّ السرد لم يتوقف عند هذا الحدّ من التطور، بل زادت أهميته مع التطور التكنولوجي، فلم يعُد مقترناً بالمشافهة أو الكتابة، بل ارتبط بالصورة أيضاً، وأصبح المسلسل التلفزيوني يمثل وجهاً من وجوه السرد وأشكاله المختلفة، فالمتلقي لم يبقَ سامعاً أو قارئاً، إنّما أصبح مشاهداً لجملة من المشاهد التمثيلية التي تشكل عالماً سردياً متماسكاً بكلّ عناصره[٤].

---

(١) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين(٢٠٠٧)، **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**، ط٩، القاهرة: دار الفكر العربي، ص **١٠٤ ، ١٠٥**

(٢) ينظر: الكردي، عبد الرحيم(١٩٩٢)، **السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)**، ط١، القاهرة - مصر: دار الثقافة، ص ١١٤ ، ١١٩

(٣) ينظر: سلطان، هبة، السرد .. والسردية، ص٩٢

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص ٩٤

ويمكن أن نطلق على هذه المرحلة مرحلة المشاهدة، وهذا طبيعي في تداخل الأجناس الأدبية، أو تداخل الحضور الثقافي بشكل عام معاً.

- **وظائف السرد:**

من تقنيات السرد ما يعرف باسم **زاوية الرؤية الخيالية**، وقد عُرف بتسميات عدّة منذ أن وظّف، لعلّ أكثرها ذيوعاً هو مفهوم وجهة النظر، وبالأخص في الكتابات الأنجلو – أمريكية[١]، وهذه التقنية تفسح المجال لتعدد الرؤى واختلافها، وتمنح الأشخاص حرية التعبير، فلكل فرد وجهة نظر نابعة من فكره وبيئته ومرجعيته إلى غير ذلك من العوامل المؤثرة فيه.

وهذا المصطلح التقني: " يطلق على الطريقة التي تروى بها القصة "[٢]. علماً بأن الطرق تتعدد تبعاً لتعدد أمور كثيرة، فليس هناك طريقة محددة لرواية القصة. ويمكن القول بأنه قوة كامنة في الخطاب السردي، تصدر عن راوٍ أو عاكس أو مؤلف. أمّا شكله ومحتواه، فمستعار من الفنون التشكيلية، واستفيد كذلك من تقنيات التصوير السينمائي، ومن فن الرسم؛ فأصبحت هذه التقنية في السرد أكثر تعقيداً ممّا هي عليه في الفنون التشكيلية[٣].

في الحقيقة، إنّ الفنون التشكيلية تختص بالمكان فقط، بينما السرد، فينطلق في مجالات مكانية وزمانية في وقت واحد، يضاف إلى ذلك أنّ للسرد طبيعة فكرية تجعل زوايا الرؤى تتعدد وتختلف تبعاً لتعدد واختلاف أمور عدة[٤]. إذن فالجهات التي تنطلق منها رؤية الأشياء في السرد هي جهات مكانية وزمانية وفكرية.

---

(١) ينظر: يقطين، سعيد (١٩٩٣)، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)**، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص ٢٨٤

(٢) شولز، روبرت (١٩٨٨)، **عناصر القصة**، ط١، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، دمشق: دار طلاس، ص ٤٤

(٣) ينظر: الكردي، عبد الرحيم: **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ١٦٠ - ١٦٣

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٦٤

ومن تقنيات السرد أيضاً ما يعرف باسم **التتابع القصصي**، حيث يمكننا أن نقسّم هذا التتابع إلى قسمين:

فالأول وظيفة تعتمد على النص نفسه، باعتباره عنصراً من عناصر العمل الأدبي. أمّا الثاني، فهو طريقة يشيد بها السارد مجموعة من المشاهد في النص، بهدف التعبير عن المضمون أو إنشاء الدلالة(١). ويعني ذلك أن الأول يخصّ السرد، والثاني يتعلق بالسارد.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقنية أشمل وأوسع من التقنية السابقة، ونستدل على ذلك أن طرق التتابع متعددة لا حصر لها، ومنها - على سبيل المثال لا الحصر -: التوالي الوقائعي، والتوالي السيكولوجي، والتوالي التعبيري، وتوالي العرض(٢). وهذا التعدد راجع لتعدد أشياء كثيرة.

أمّا التقنية الثالثة من تقنيات السرد، فهي **بؤرة الوصف**، وظيفة خاصة بالرؤية القولية، يقوم بها ويحدد زاويتها السارد وموقعه، وقد جعل الأسلوبيون هذه الوظيفة داخلة في إطار الوظيفة الفكرية في اللغة، أي المتعلقة بالخبرة والتجربة(٣)؛ لأنّها تعتمد في السرد وفي اللغة " على أنّ الكلام ذاته يحمل رؤية تختلف عن الرؤية الخيالية، هذه الرؤية هي الرؤية القولية، فالمتكلم أو السارد يقدم الأشياء والأحداث والأفكار والأزمان، لكنّه خلال السرد يختار الكلمات ويوردها بطريقة تكشف عن زاوية معينة في الشيء المصور دون الزوايا الأخرى أو عن معنى معين في الكلمة دون المعاني الأخرى"(٤). والسرد والوصف مختلفان، ولكنّهما متداخلان.

---

(١) ينظر: الكردي، عبد الرحيم: **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ١٦١ ، ١٦٨

(٢) ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٢٩٤. وينظر: الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ١٧٠ – ١٧٢

(٣) ينظر: الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ١٦١

(٤) المرجع نفسه، ص ١٧٢ – ١٧٣

- **أساليب الكلام السردي:**

إنّ تدخّل السارد بصورة ظاهرة أو ضمنية في صياغة أصوات الشخصيات يؤدي إلى تنوّع أساليب الكلام السردي؛ فتنقسم تبعاً لذلك إلى خمسة أنماط، ومنها: **الكلام المباشر** الذي " يمكن أن يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات، وقل الشيء نفسه عن العرض "[١]. هو من أشهر الأساليب السردية وأكثرها استخداماً، ودور السارد يقتصر على التقديم لقول الشخصيات المتحدثة، حيث يشير إلى بدء الحديث أو كيفيته، أو إلى هيئة المتحدث به وأشكال الحركات التي ينشأ في فعلها أثناء الحديث. أما **الكلام غير المباشر**، فقد يأتي بعضه في إطار الأسلوب المباشر، حيث يُضمّن قول إحدى الشخصيات قولاً آخر، فيأتي القول الأول في الأسلوب المباشر، والقول الثاني في الأسلوب غير المباشر، لكنّنا نلاحظ أنّ التباين بين الأسلوبين يكون أكثر وضوحاً كلما كانت الفقرة الحوارية تحتوي على ضمائر أو أسماء إشارة أو ظروف مكانية أو زمانية[٢]. دور السارد في الكلام المباشر يقتصر على التقديم. أما سيطرته فجزئية في كلا الأسلوبين: المباشر وغير المباشر.

وننتقل من الأسلوبين السابقين إلى أسلوب آخر مختلف وهو ما يعرف باسم **الكلام الحر المباشر**، وفيه تختفي المقدمات السردية، فيأتي الحوار دون أطر، بحيث تندفع الشخصيات في الحديث؛ لأنّها تواجه القارئ مواجهة صريحة دون تدخل ظاهر من الراوي. ولكننا عندما نتحدث عن لب السرد وأساسه، فإننا نتحدث عن **التقرير السردي لأفعال الحديث**، وهو الأسلوب الرابع من أساليب الكلام السردي، ولعلّه الأكثر انتشاراً، وهو عبارة عن تقرير بلسان السارد عن فعل الكلام، فالسارد هو الذي يبدو في الصورة، وصوته فقط هو الصوت المسموع[٣]. لا يتحكم السارد في الكلام الحر المباشر في الأحاديث، بل يترك للشخصيات حرية القول، في حين إن السارد في التقرير السردي لأفعال الحديث يتحكم تحكماً كاملاً. وبذلك نجد كلا الأسلوبين مختلف عن الآخر من ناحية سلطة السارد.

---

(١) يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ص ١٩٧

(٢) ينظر: الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ٢٠٩ – ٢١٥

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٢١٦ – ٢٢٠

أما النوع الأخير، فهو **الكلام الحر غير المباشر**، وفيه يمتزج كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة في العبارة السردية الواحدة، لكن لا يلغي أحدهما الآخر، ويتضح ذلك من خلال أنواع

الضمائر المستخدمة في العبارة السردية، وأنواع أسماء الإشارة والظروف وطرق تنضيد اللهجات. هو أسلوب وسط بين التقرير السردي لأفعال الحديث، والأسلوب الحر المباشر. ويبدو هذا الأسلوب أكثر وضوحاً عندما تختلف لغة السارد ولغة الشخصية المتحدثة، كأن يحكي السارد - مثلا - باللغة العربية الفصيحة كلام شخصية تتحدث بالعامية[١]. سلطة السارد سلطة جزئية كما في الأسلوبين: الأول والثاني .

ويتضح مما سبق أنّ " هذه الأساليب الخمسة في استحضار الأحاديث إنّما كانت نتيجة لتفاوت العلاقة بين حديث السارد وأحاديث الشخصيات التي يستحضرها، فالسارد يسيطر حيناً على أحاديث الشخصيات سيطرة كاملة، ولا يترك لها الفرصة للتحدث عن نفسها... وحيناً آخر يتوارى السارد خلف الشخصية المتحدثة، ويترك لها الحبل على الغارب لتقول ما تشاء بلسانها ...، ومن زاويتها، وبلهجتها وصوتها المعبر عنها. وهو الأسلوب المعروف بالكلام الحر المباشر، وبين هذين الأسلوبين تقع سائر الأساليب الأخرى "[٢].

---

(١) ينظر: الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ٢٢٢

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢٦

الفصل الثاني

تحليل العناصر البنائية للسرد في المطولات

لقد اهتم بدر شاكر السياب اهتماماً بارزاً بعناصر البناء السردي في قصائده، وخصوصاً في مطولاته التي نحن بصدد دراستها، وهي (المومس العمياء، وحفّار القبور، والأسلحة والأطفال)، وعند مراجعتها نستطيع أن نخرج من كلّ منها بما يشبه القصة، لكنّ هذه المطولات أولاً وأخيراً هي قصائد وأشعار قبل أن تكون قصصاً[١]. وهنا تتجلى براعة السياب وإبداعه في أنه جعل نصوصه " تمتلك نفساً سردياً، ولكن يصعب القول باشتمالها على بنية سردية واضحة المعالم "[٢].

ومن عناصر البناء السردي في مطولات السياب:

أولاً: الشخصيات

تعدّ الشخصيات من العناصر التي أعطاها السياب جلّ اهتمامه، وخصوصاً في مطولتي (المومس العمياء، وحفّار القبور)؛ فالعنوان أول ما يدل على ذلك، بينما نجده في (الأسلحة والأطفال) اهتم بالحدث أكثر، " وكلّ ما في الأمر أنّ كاتباً يولي الشخصية اهتماماً أكبر، وآخر يهتم بالحادثة، ولكن القصة ذاتها لا يمكن أن تخلو خلواً تاماً سواء من الشخصية أو الحادثة "[٣]. مما يعني أنه ربما يطغى عنصر على الآخر من ناحية الاهتمام، لغرض ما في نفس الكاتب، لكن يبقى التداخل هو السمة والعلامة البارزة بينهما.

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير(١٩٨٢)، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ط١، الكويت: وكالة المطبوعات، ص ١١٧

(٢) صالح، بشرى موسى(٢٠٠٠)، قراءة أسلوبية في قصيدة: (المومس العمياء) للسياب، **أفكار**، العدد ١٤٦، ص ٩٣

(٣) إسماعيل، عزّ الدين، **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**، ص ١٠٨

ونجد أن الاهتمام بالشخصيات عند السياب له ما يبرّره، فالشخصيات هي التي توجه أحداث القصة وفقاً للأبعاد التي يحدّدها المؤلف، تلك الأبعاد التي تتداخل؛ فتؤثر في بعضها بعضاً، وبالتالي تؤثر في أفكار الشخصية وسلوكها وانفعالاتها وتصرفاتها[١]. أي لا يمكن أن نتصور فعلاً دون فاعل.

ومن هنا نتبيّن أهمية الشخصية في تحريك الأحداث إن كان إيجابا وسلباً أو تصاعدياً وتنازلياً، وعلينا ألّا نتعجب من ذلك، فهي الكائن الحي في المكونات البنائية السردية التي تعدّ وعاء لكلّ المتناقضات، والتي يمكن أن تظهر في أمور وأشكال كثيرة.

والسياب في مطولاته الشعرية الثلاث قد وظّف السرد القصصي وأدخله في بناء نصوصه الشعرية، فهي بناء سردي حكائي في قالب شعري، تشترك في أغلب السمات ما عدا الصراع، حيث إنّ مطولة " حفّار القبور والمومس العمياء " بينهما قواسم مشتركة، فكلتاهما تتضمنان جواً رمزياً وحساً مأساوياً، بينما مطولة " الأسلحة والأطفال "، فتختلف في بنائها وطرحها عنهما.

ومن نماذج الشخصيات في شعر السياب قوله في قصيدته " حفار القبور "[٢]:

ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام:
فانجاب عن ظلّ طويل
يلقيه حفّار القبور.
كفّان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين،
وكأنّ حولهما هواء كان في بعض اللحود
في مقلة جوفاء خاوية يهوّم في ركود
كفّان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين،
وفم كشقّ في جدار

---

(١) ينظر: مندور، محمد(١٩٧٧)، **الأدب وفنونه**، نهضة مصر، ص ٩٨ – ٩٩

(٢) السياب، بدر شاكر(١٩٩٥)، **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة، ص ٥٤٥

يبدأ الراوي مقطعه الشعري السابق بالحديث عن مكان مظلم، خيّم عليه المساء بلونه الأسود، ومنه يبرز ظلّ طويل، وكأننا أمام عرض سينمائي، حيث ترتخي الظلال السود وقت المساء، فيظهر منها ظلّ شخص طويل، وقد اختار السياب بروز الشخص وقت المساء، ليثير تساؤلات المتلقي عمّن يكون هذا الشخص، وعن علاقته ب (الذئب السجين) الذي ورد ذكره في آخر المقطع السابق.

وبالعودة إلى المقطع الشعري السابق فقد كشف لنا الراوي عن صاحب الظلّ الطويل، فهو يدعى (حفار القبور)، الذي يحمل اسمه عنوان هذه القصيدة، ثم يسرد واصفا ملامحه الخارجية، ومع هذا الوصف يتوقف زمن السرد، فهو شخص له (كفّان جامدتان باردتان وقاسيتان، ومقلة جوفاء خاوية، وفم واسع)، وكما يظهر من خلال الوصف، فنحن أمام شخص ملامحه مرعبة، فهو كالميت بدليل قول الراوي (وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود)، وهو إنسان متوحش، فقسوة المكان جعلت منه إنسانا قاسيا متوحشا، كذئب جائع سجين، يعيش في فلاة دون طعام.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن السارد استعار صورة الليل المظلم المخيف؛ ليدل على قسوة المكان، وقسوة من يعيش فيه، وبذلك استطاع أن يوحد بين حفار القبور والمكان، (فالمقلة جوفاء خاوية، والقبر خاوٍ)، (والفم واسع، والقبر فارغ)، وكلاهما يعبران عن العتمة والموت، من حيث عدم القدرة على التغيير.

وتميّز أسلوب السياب باستخدامه للألفاظ الموحية، التي تعمق المعاني التي يريد الوصول إليها، فقد استعمل تركيب(الكفّين القاسيين)، ليدل على أن (حفار القبور) يعيش حياة صعبة، لأن الإنسان يعرف من كفيه إن كان يعيش حياة قاسية أم لا، وقد أكّد الراوي على هذا المعنى بتكرار لفظة (كفان)، واصفا إياهما ب (الجمود، والقسوة).

ونجد أن السياب بعد أن رسم لنا تلك الشخصية من الخارج، فقد جعلها تكشف عن نفسها أولا بأول، إذ يقول[1]:

وهزّ حفار القبور

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦ ـ ٥٤٧

يمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور

فتبيد نسل العار .. تحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟

يا ربّ .. ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت - هذا المساء إلى غد بعض الأنام؛

فابعث به قبل الظلام!

يا ربّ .. أسبوع طويل مرّ كالعام الطويل،

والقبر خاوٍ، يفغر الفم في انتظار .. في انتظار،

ما زلت أحفره ويطمره الغبار –

فالسياب في مقطعه الشعري السابق يبدأ بوصف حال (حفار القبور)، الذي يرفع هازا يمناه إلى السماء، وفي هذه اللحظة يظهر صوت الراوي (البطل)، الذي يصيح مناجيا ربه بصوت مرتفع، لعله يرأف بحاله، فيبيد ويحرق بالرجوم المهلكات أحفاد عاد باعة الدم والخطايا والدموع، ويلاحظ أن الفعل (هزّ) بما يتضمنه من حركة، والفعل (صاح) بما يتضمن من صوت مرتفع، يدلان على عظم المصيبة التي يعانيها هذا الشخص، فقد اختار السياب هذين الفعلين لشد انتباه المتلقي أولا، يضاف إلى ذلك أن حالة حفار القبور هذه تجعلنا نتعاطف معه، لكن يجب علينا أن نتوقف - ولو قليلا - عند الدعاء الذي تلا هذين الفعلين، ليتكشف لنا أننا أمام شخص تجرّد من إنسانيته، ووصل الحقد عنده مكانا، قد جعله يتمنى الموت للبشر جميعا، وهنا تكمن المفارقة، التي تُولّد عنصر المفاجأة عند المتلقي، فهذا الشخص الذي يمتهن مهنة إنسانية (دفن الموتى)، كيف به أن يكون بهذه القسوة، فيدعو على البشر بالإبادة، فهو بعيد كلّ البعد عن معنى الإنسانية.

ويتابع الراوي (البطل) سرده، ليتبين أن ما يضمره (حفار القبور) ينطق بما هو أعظم من ذلك، فهو لا يتمنى هلاك البشر فقط، بل في نيته كذلك الإفادة من موتهم، مبررا ذلك بقوله : (سأموت من ظمأ وجوع إن لم يمت - هذا المساء إلى غد - بعض الأنام، فابعث به قبل الظلام).

وبنظرة كلية إلى المقطع الشعري السابق نجد هذا الإلحاح من قبل (حفار القبور) على مناجاة ربه لتحقيق أمنياته، لذلك استخدم السياب لغة التكرار، ليؤكد على ما يتضمنه المقطع من مضمون، وخصوصا معاناة الجوع التي لا يقوى بشر على تحملها، فعدم موت الآخرين يعني موته، وقد طال انتظاره فقد مرّ عليه أسبوع طويل، والقبر خالٍ ينتظر ميتا، وفي كل مرة يحفره، يطمره الغبار دون فائدة.

إذن نحن أمام شخصية وحيدة معزولة، لا يوجد مَن تشكو إليه إلا ربّها، وهي لا تكاد تفعل شيئا غير الدعاء، كما يبرز في المقطع الشعري السابق، لم تبادر إلى التغيير، لذلك قست عليها الحياة، وبالمقابل فقد مارست هي قسوتها على الآخرين، غير أنها لم تقسُ على وجه الحقيقة - إنها أماني – يبررها دافع الجوع، فهي لا تحيا إلا بموت الآخرين، فموتهم مصدر قوتها، ولا وجود لمهنتها إلا بالموت، ويلاحظ أن السياب في مقطعه السابق عاد فوحّد بين القبر وحفار القبور مرة أخرى، فحفار القبور في انتظار أن يموت أحد الأنام، والقبر خاوٍ ينتظر ميتا، فكلاهما وجوده مرتبط بالأموات، مما يعني أنّ أزمة الحفار تقوم على ثنائية (الحياة والموت)، فهو يحيا على موت الآخرين، لأنّ موتهم مصدر قوته، فلا وجود لمهنته إلا بالموت أيّاً كانت أسبابه.

وتتوالى الصور المتلاحقة التي يسردها السياب معتمدا على صوت بطله (حفار القبور)، فمن المآسي الكامنة التي أفصح عنها حفار القبور، هي صراعه مع غرائزه، فلديه جوع من نوع آخر، وقد عبّر عن ذلك بقوله[١]:

هل كان عدلاً أن أحنّ إلى السراب ولا أنال

إلا الحنين – وألف أنثى تحت أقدامي تنام؟

أفكلما اتّقدت رغاب في الجوانح شحّ مال؟

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٨

يبدأ الراوي (البطل) حديثه مع نفسه بالبنية الاستفهامية، مستخدما حرف الاستفهام (هل)،وهذه البنية تحمل معنى الرفض، أما (هل)، فقد جاءت هنا بمعنى النفي، فكأن البطل يريد القول: بأنه ليس من العدل أن يحنّ إلى النساء، في الوقت الذي تنام تحت أقدامه الكثير منهنّ جثثا هامدة، بينما هو لا ينال إلا الحنين. ونلاحظ في المقطع السابق استخدام لغة (الأنا) بشكل مباشر

وصريح، ثم نراه مرة أخرى يطرح سؤالا على نفسه، كما ورد في السطر الشعري الثالث، الذي جاء حاملا معنى التقرير والتحسر، مما يؤكد على عدم قبوله الواقع الذي هو فيه، فهو يعاني من قلة المال، خصوصا عندما تشتعل في جوانحه الرغبة في النساء.

إلا أن هذا الحنين يبقى ماثلا أمام ناظري (البطل)، لكنه حنين بعيد المنال كما السراب، إنه الحنين الذي كلما اشتعل في جوانحه شُح مال، ليصبح انعدام تحقيق هذا الحنين عند (حفار القبور) موازيا للموت، فهو كالظمأ والجوع، فالرابط المحوري الذي يربط أجزاء القصيدة هي قوله (سأموت من ظمأ وجوع إن لم يمت – هذا المساء إلى غدٍ – بعض الأنام، فابعث به قبل الظلام).

وتجدر الإشارة إلى أن السياب استخدم في مقطعه الشعري السابق مجموعة من وسائل التعبير السردية، منها أسلوب الاستفهام المجازي، والجمل الاعتراضية، واستخدم لغة (الأنا)، ليلفت انتباه المتلقي إلى نوع آخر من المعاناة التي قد يعيشها الفرد، وهي المكبوتات التي تختلج في داخل النفس البشرية، إلا أن هذا الباطن المخبوء يظهر على شكل حنين أو حلم، لكنه يصطدم بالواقع (الحقيقة).

ويبدو أن السياب ركّز في مقطعه الشعري السابق على عنصر الجمع بين الأضداد في قصيدته، وهي عناصر شعورية ونفسية، ليعبر عن الصراع والاضطراب، فهي من وسائله التقنية وأساليبه في بناء قصائده، فقد جمع بين اللاوعي (الحلم، أو الحنين) والوعي (اليقظة)، فهواجس الجنس التي يشعر بها في أوقات اليقظة، تعدّ من المكبوتات النفسية التي تظهر في مناطق اللاوعي أثناء النوم، وهي ذات دلالات شعورية وأبعاد نفسية يريد الشاعر أن يوصلها إلى القارئ.

أمّا قصيدة المومس العمياء، فقد بدأها السياب بمقدمة تمهيدية تبعث الحزن والكآبة في النفس، فالليل الذي أطبق بظلامه على المدينة، تستقبله المدينة وتتفاعل معه من خلال الدال (تشربه)، وهذا التشكيل الاستعاري لدال (الليل) يكشف فاعلية القسوة التي يمارسها الليل على المكان (المدينة)، فيحولها إلى منطقة خفاء وغموض تحمل القلق في نفوس البشر، ولا تسمح

للبشر برؤية حياتهم، ولذلك يصعب التعامل معها[١]، يقول السياب واصفاً ذلك[٢]:

الليل يطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنيةٍ حزينة.

ويقول في مكان آخر من نفس القصيدة [٣]:

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،

والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

.....

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

وينتقل الراوي ليُخبر عن المدينة بأنها عمياء، فقد بدأ بالاسم النكرة (عمياء)، ليشد انتباه المتلقي للتعرف إلى العمياء التي شُبهت بالخفاش الذي لا يرى في وضح النهار، ثم نرى الشاعر يعطف جملة (والليل زاد لها عماها)؛ ليؤكد ديمومة العمى المطلق الذي تستحيل معه الرؤية، وقد " رصدت تجربة السياب دال (الليل) بكل ما يحمله من معاني القسوة، بقسوة الموت الذي يُشكّل في هذه التجربة أصلا من أصول هذه القسوة "[٤]. ويبدو أن عمى المدينة يجعلها موطن قلق

---

(١) ينظر: القرعان، فايز(٢٠٠٧)، صورة الليل في شعر السياب وأثرها في توليد الدلالة، **اتّحاد الجامعات العربية للآداب**، مج ٤، العدد ٢، ص ٤٠٧

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٠٩

(٣) المصدر نفسه، ص ٥١٠

(٤) ينظر: القرعان، فايز، صورة الليل في شعر السياب وأثرها في توليد الدلالة، ص ٤٠٩

وهلاك للعابرين، الذي لا مفر لهم من قضاء المدينة إلى قدرها المُميت، والسياب ينقلنا عبر مقدمة جميلة رسم لوحتها، فوحّد فيها بين العمى الحقيقي والعمى المجازي، إلى قصة هذه المومس، التي جعلها جزءاً لا يتجزأ من هذه اللوحة[١]، فكما تغرق المدينة في ظلامها، فالمومس كذلك غرقت في وحل هذه المدينة وطينها، يقول السياب على لسانها[٢]:

أنا زهرة المستنقعات، أعبُّ من وحل وطين

وهنا يبدو جمال أسلوب السياب الذي يبدأ القصة من نهايتها، بذلك اللقاء الذي جمع الشخصية المحورية (المومس العمياء) بشخصية (بائع الطيور)، وهي من الشخصيات الثانوية التي ساهمت في الكشف عن بعض الجوانب الخفية في شخصية المومس العمياء، يقول السياب واصفا اللقاء[٣]:

ويمرُّ عملاق يبيع الطير، معطفه الطويلْ

.....

.....

ويدٌ تشير إليه عن كثب، وقائلة تعال!

بين التضاحك والسعال:

عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال.

وتحسّسته كأنّ باصرةً تهمُّ ولا تدور

---

(١) عباس، إحسان(١٩٩٢)، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ط٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٤٣

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٧

(٣) المصدر نفسه، ص ٥١٨ – ٥١٩

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور،

وتوسّلته: " فدوى لعينك خلّني. بيدي أراها ".

ويكاد يهتك ما يغلّف ناظريها من عماها

قلبٌ تحرّق في المحاجر واشرأبّ يريد نور!

وتمسّ أجنحة مرقّطة فتنشرها يداها،

وتظل تذكر - وهي تمسحهن - أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق .. ملء عينيها تراها:

سربٌ من البطّ المهاجر، يستحثّ إلى الجنوب

حيث يبدأ الراوي واصفا مرور بائع طيور عملاق في حي البغايا، ثم يبرز صوتُ (البطلة) قاطعة صوتَ الراوي، فقد نادت بائع الطيور؛ لتتحسّس ما يبيع، وقد بدت عليها علامات البؤس والذل، عندما توسلت إليه طالبة منه أن تمرّر يدها على الطيور، وهذا التوسل هو نوع من الضعف الذي ظهر عليها، فهي عمياء لا تري بعينيها، ولذلك استخدمت يدها، كما جاء في (فدوى لعينيك خلّني بيدها أراها). ليعود صوت الراوي من جديد، متابعا وصفه لذلك اللقاء، حيث يسرد أن تلك اللمسات قد جعلت المومس العمياء تعود بذاكرتها إلى الماضي، مسترجعة مشهد أسراب الطيور المهاجرة إلى الجنوب، التي كانت تراها في صباها، وهذا الارتداد السريع من الحاضر إلى الماضي قد يكون رغبة من المومس العمياء في الهروب من واقعها الأليم، إلى ماضٍ ربما كان أفضل حالا من حاضرها.

والمتأمل في المقطع الشعري السابق يرى أن السياب استخدم مجموعة من الأساليب السردية ووظّفها في خدمة نصه الشعري، والتي كان لها دور في توصيل ما يريد أم يقوله إلى المتلقي، من ذلك استخدامه وسيلة تبادل الحواس، وهي من الوسائل التي تُشكّل الصورة الشعرية، وتعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى(١)، ومن ذلك اليد التي

---

(١) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٨٨

جعلها السياب ترى، إذ يقول على لسان بطلته أثناء حوارها مع البائع " فدوى لعينيك خلّني بيدي أراها ". فاليد لا ترى، وإنما العين هي التي ترى، وبالتالي أعطى الأشياء التي تدرك بحاسة اللمس صفات الأشياء التي تدرك بحاسة البصر، وبذلك استطاع السياب أن يُقرب بين الأشياء المتباعدة ك(اللمس، والبصر)، فيجعلهما متعانقين، ليوحي بمشاعر غريبة، لأن نقل صفات بعض الأمور إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي، وتقريب الصورة بشكل أكبر إلى ذهن المتلقي.

وبنظرة شاملة للمقطع الشعري السابق نرى أن السياب استخدام كذلك تقنية تعدد الأصوات، وتقنية الارتداد بالذكريات إلى الماضي، وربما استحضار الحوادث الماضية على اختلاف دلالاتها وتباعد أزمنتها، يرجع إلى أن الأحداث الماضية تعيد نفسها، بصراع مستمر بينها وبين الحاضر، أي بين ما جرى بالأمس وما يجري اليوم، وهي من الأساليب التي لجأ إليها السياب لشد انتباه المتلقي إلى ما يريد أن يقوله ، إلى غير ذلك من الأساليب السردية الأخرى، التي ربما استخدمت لإنارة أشياء كثيرة خفية على المتلقي.

ومن تلك الصور المؤلمة التي استرجعتها المومس أثناء حوارها مع بائع الطيور صورة أبيها مضرجاً بدمائه ومحاطاً بمجموعة أناس يتهامسون، وقد رصد السياب ذلك قائلاً[1]:

يا ذكرياتُ علامَ جئتِ على العمى وعلى السهاد؟

لا تمهليها، فالعذاب بأن تمرّي في اتئاد.

قصّي عليها كيف مات وقد تضرّج بالدماء

هو والسنابل والمساء –

وعيون فلاحين ترتجف المذلّة في كواها

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٠

والغمغمات: " رآه يسرق .. "، واختلاجات الشفاه

يخزين ميّتها، فتصرخ: " يا إلهي، يا إلهي ...

ويتضح في المقطع الشعري السابق استخدام السياب أسلوب التشخيص، فقد جعل من الذكريات شخصاً خاطبه، مستخدما الإنشاء الطلبي (يا)، لشدّ انتباه المتلقي إلى مضمون الكلام السردي، ثم بعد ذلك يستخدم صيغة الاستفهام (علامَ)؛ ليسأل عن سبب حضورها في هذا الوقت، الذي أصبحت فيه المومس عمياء، وهذا السؤال يحمل في طياته اللوم والعتاب، فوقت

حضورها غير ملائم، لكنها بما أنها حضرت، فعليها أن تروي للمومس: كيف مات أبوها مقتولا؟ مستخدما الشاعر الإنشاء الطلبي الذي جاء على صيغة الأمر (قصّي)، ثم تروي: كيف اختلط دمه بسنابل البيادر في المساء؟ وقد أحاط بجثته جمعٌ من الفلاحين البؤساء، وفي هذه اللحظة يقطع صوتَ الراوي أصواتُ فلاحين يرددون بصوت منخفض تلك التهمة: " رآه يسرق "، ثم يتداخل صوت جديد، وهو صوت المومس، التي تصرخ (يا إلهي، يا إلهي ..)؛ لرؤيتها أبيها مقتولا ومضرجا بدمائه، صراخا يعبر عن حجم المُصاب الذي وقع عليها في طفولتها.

والمفارقة تعدّ من التقنيات الفنية التي لجأ إليها السياب في نصه الشعري، ليبرز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض(١)، حيث استخدمها بغرض السخرية من المومس بعد أن أصيبت بالعمى وتغيّر اسمها، فأصبحت تدعى " صباح "، كما في قول السياب(٢):

حتى اسمُها فقدته واستترت بآخر مستعار

هي - منذ أن عميَت – " صباح " ...

فأيُّ سخريةٍ مريرة!

---

(١) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١٤٧

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٥

فالسياب في مقطعه الشعري السابق أراد أن يبرز ثنائية (المظلم والمضيء)، وما يثيره هذا التغير من جدل، ليصل إلى ذلك الصراع بين النور والظلام، ضمن صراع أزلي، فالشاعر طرح تلك المفارقة لإثارة انتباه القارئ وشدّه إلى أن المومس فقدت كل شيء، ليصل بها الحال أن تفقد حتى اسمها، فتستعير اسما آخر غير اسمها، ونلاحظ استخدام السياب للجملة الاعتراضية (منذ أن عميت) التي تفصل بين المتلازمين، المبتدأ (هي) والخبر (صباح)، وذلك ليقول بأن العمى كان فاصلا وحاجزا بين المومس والصباح، إلّا أن السياب أراد الذهاب إلى ما هو أبعد من المعنى

الحرفي للكلام، فربما أراد الإشارة إلى الصراع القائم والمستمر بين فئتي (الكادحين والمترفين)، وهو صراع قديم جديد.

ويلجأ السياب مرة أخرى إلى أسلوب التشخيص، لتتضح الصورة أكثر، وتصبح قريبة إلى ذهن المتلقي، فقد بدأ السياب مقطعه الشعري اللاحق بجملة (ذهب الشباب)، مصورا الشباب زائرا غادر حياة المومس دون عودة، لذلك طلب منها مستخدما الإنشاء الطلبي (فشيعيه)، أن تودع الشباب وداع الذي لا يعود، ليس ذلك فحسب، بل عليها أن تودعه مع السنين الأربعين، ومع الرجال الذين مروا حيال بابها هازئين، ويخبرها بأن الزائر الجديد قد حلّ عليها، حاملا معه الكآبة والضباب، ولم يكتفِ فقط بهذا الخبر، بل يطلب منها مرة أخرى بصيغة الأمر أن تستقبله على الرصيف دون طعام أو ثياب، حيث يقول:(١):

ذهب الشباب!! فشيّعيه مع السنين الأربعين

ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين.

وأتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب،

فاستقبليه على الرصيف بلا طعام أو ثياب،

يُشكّل المقطع الشعري السابق نسيجا شعريا لافتا، حيث يوظف فيه السياب تقنية المقابلة (مقابلة اثنين باثنين)، فقد قابل بين (ذهب الشباب) و (أتى المشيب)، ومثل هذه الأساليب التي

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٨

يلجأ إليها السياب من تشخيص ومقابلة، تجعل الصورة تتضح أمام المتلقي، لذلك الصراع الدائم بين الماضي (الشباب) والحاضر (المشيب)، فهو صراع مستمر، والحاضر هو امتداد من الماضي، والماضي هو جزء من الحاضر، فهما لا ينفصلان، فكأن السياب أراد القول بأن شباب المومس الذي ودعته ليس بأفضل حالا من حاضرها.

أمّا قصيدة " الأسلحة والأطفال "، فتختلف عن مطولتي (حفار القبور، والمومس العمياء)، فالشاعر يتحول من الحديث عن القضايا الفردية والجماعية أو المجتمعية المحلية، إلى الحديث

عن قضايا إنسانية عالمية مثل (السلم والحرب)[١]. ولذلك سنستشهد بنماذج من الصور الجزئية التي يقابل فيها السياب بين (السلم والحرب)، حيث يقول[٢]:

وكم من أبٍ آيبٍ في المساء

إلى الدار من سعيه الباكر،

وقد زمّ من ناظريه العناء

وغشّاهما بالدم الخاثر؛

تلقّاه، في الباب، طفلٌ شرود

يكركر بالضحكة الصافية،

فتنهلّ سمحاء ملء الوجود،

وتزرع آفاقه الداجية

نجوما، وتنسيه عبء القيود.

---

(١) عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ص ١٣٨

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٥

فالسياب في المقطع الشعري السابق يتحدث عن أنموذج من صور السلام، حيث يبدأ مقطعه الشعري بالجملة الاسمية المبدوءة ب(كم) الخبرية، التي يستخدمها السياب ليخبرنا عن الصورة العامة لأعداد كثيرة من الآباء الذين يخرجون إلى أعمالهم في الصباح الباكر، ثم يعودون إلى منازلهم متعبين وقت المساء، ثم يتابع سرده بمشهد خاص لعودة أحد الآباء، الذي تلقّاه طفله بضحكته البريئة الصافية، فصوته الذي (يكركر) ينسى الأب تعبه وعناءه، وينشر في المكان سماحة وفرحا وسعادة، كالنجوم التي تنير آفاق الليالي المظلمة.

لكن هذه المشاهد الجميلة من نماذج لأشخاص يعيشون في عالم يعمه السلام، تقابلها صور أخرى تناقضها تماما، حيث يقول السياب في مكان آخر من القصيدة نفسها " الأسلحة والأطفال "(١):

وشيخ ينادي فتاهُ الغريق

بهذا الطريق وذاك الطريق،

ويسعى إلى الضفة الخالية

يسائل عنه المياه

ويصرخ بالنهر.. يدعو فتاه؛

ومصباحه الشاحب

يغنّي سدىً زيته الناضب:

" محال تراه ! "

ويحنو على الصفحة القاتمة

يحدّق في لهفة عارمة

فما صادفت مقلتاه

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٨٠ – ٥٨١

سوى وجهه المكفهرّ الحزين

ترجرجه رعشة في المياه

تغمغم: " لا، لن تراه ! "

فالسياب يبدأ مقطعه الشعري السابق بمشهد شيخ ينادي فتاه الغريق، وقد بدت عليه علامات الحيرة والضياع، فها هو ينادي (بهذا الطريق وذاك الطريق)، وعلى ضفة نهر خالية، لتصل به الحال أنه يسأل عنه المياه، كناية عن الضياع الذي وصل إليه، لا بل يصرخ بالنهر يدعو فتاه.

ويتابع الراوي سرد الأحداث، راصدا حركة هذا الشيخ الذي يبحث ليلا في الطرقات عن ابنه ، وعلى ضفّة النهر، وفي هذا الجو المظلم الكئيب، يبدو أن الأمور تسير من الصعب إلى الأصعب، فالأب يستمرّ باحثا ليلا بمفرده عن ابنه الغريق ، حاملا مصباحه الشاحب، الذي يكاد زيته ينضب، مما يدل على فقدان الأمل من رؤية ابنه مرة أخرى، ويجسد السياب هذا المعنى من خلال أغنية ردّدها المصباح " محال تراه ".

وتتوالى الصور الكئيبة المحزنة، (فالمصباح شاحب، والزيت ينضب)، مما يدل على فقدان الأمل، ويستعين السياب بالأصوات التي تعمق صور اليأس من إمكانية عثور الأب على ابنه، فالمصباح يغني " محال تراه "، والمياه تصدر صوت رجرجة تغمغم : " لا، لن تراه ! "، فتكرار العبارتين السابقتين تعمقان الشعور بفقدان الأمل. ولا بدّ من الإشارة إلى أن السياب استخدم حرف النفي (لا)، ثم اتبعه بحرف (لن)، وهو حرف نفي كذلك، لكنه يفيد نفي حصول الشيء في الحاضر، أو في المستقبل.

فالسياب يرسم واقعين متضادين متنافرين، وفي الوقت نفسه نجده يجعلهما متجاورين ومتصارعين على هذه الأرض، فلا وجود لأحدهما إلا بالأخر، والسياب صاحب منهج أسلوبي خاص، من خلال انزياحه بالتضاد عن أصله القديم المتنافر، ليحوله إلى التكامل، وبذلك أصبح خصيصة فنية من خصائص الشعر الحر، استخدمها معاصروه من الشعراء واللاحقون[١].

---

[١]ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "(٢٠٠٨)، **بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره -** ، ط١، الأردن – عمان: دار وائل للنشر، ص ٢٧٩

ثانياً: البنية الحوارية

من عناصر البناء السردي في مطولات السياب ذلك التشكيل الحواري الذي وظّفه وأدخله في قصائده، وإدخال الحوار في الشعر ليس جديداً، لكنّ طرقه وأساليبه قد تطورت عمّا كانت عليه في العصور القديمة نتيجة لأمور متعددة، حتى أصبحت القصائد الحديثة لا تكاد تخلو من البنية الحوارية، ومن هنا يمكن القول: إنّ " القصيدة الحوارية بشكل (الديالوج والمنولوج) قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة "[١]. أي أن هذه القصائد قادرة على إيصال ما يريده الشاعر إلى المتلقي من خلال الحوار الدائر على ألسنة شخوصها.

والحوار من التقنيات المسرحية الحسّية، وهذه التقنية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتعدد الأصوات والشخصيات في القصيدة، ومثل هذه التّعددية هي في حقيقتها تُعبر عن تعدد أبعاد الرؤى الشعرية عند الشاعر، وما هذه الشخصيات المتحاورة والمتصارعة في القصيدة إلّا رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه[٢]. وكأنّ الشاعر يتوارى متخفّياً وراء شخصياته.

وعلى هذا النحو حوّل الشاعر بدر شاكر السياب بعض التقنيات الروائية والمسرحية إلى تقنيات شعرية، صوّر من خلالها " تعدد المستويات النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية وتفاعلها وتصارعها في داخله "[٣]. أي استعارها ومزج بينها وبين العناصر الشعرية.

ومما لا شكّ فيه أنّ السياب في مطولاته كان يصبو للوصول إلى أعلى صور التعبير الأدبي وهو التعبير الدرامي، فتجربة المطولات كان من أهم بواعثها وعي السياب الذي فرضته عوامل عدّة؛ فتطور الشعر نابع من تطور صاحبه، وهذا جعله يدرك كيفية استغلال كلّ وسائل التعبير السردي من حوار خارجي وداخلي وسرد وما إلى ذلك من وسائل التعبير، لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي وملموس[٤]. وبعبارة أخرى فالسياب في قصائده كان يتحدث عن صراعه مع الذات والآخر.

---

(١) عيد، رجاء(٢٠٠٣)، **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص ١١٢

(٢) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٢١٨ – ٢١٩

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤٠

(٤) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٢٨٢

والبنية الحوارية تظهر في القصائد الشعرية الحديثة على شكلين: الديالوج الخارجي، والمونولوج الداخلي. والديالوج الخارجي حوار بين شخصين أو أكثر لمناقشة موضوع محدد، تختلف فيه الآراء، وقد يكون الهدف منه الوصول إلى الرأي الصحيح[١]. بينما نجد أنّ شكل المونولوج الداخلي مختلف عما سبقه، فهو تقنية روائية تُستخدم بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، فهو صوت داخلي استخدمه الشعراء في تقديم بعض العمليات النفسية التي تتم في وعي شخصيات قصائدهم، وفيه تظهر لنا كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير[٢].

ومن نماذج الحوار الخارجي (الديالوج) في شعر السياب قوله في قصيدته " المومس العمياء "[٣]:

ويمرّ عملاق يبيع الطير، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاه

تتراوحان: فللرداء يد وللعبء الثقيل

.....

.....

---

(١) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٢٩٤. وينظر: الكبيسي، عمران خضير(١٩٨٢)، النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب. **آداب المستنصرية**، ص ٢٨٣. وينظر: خليل، إبراهيم محمود(٢٠٠٣)، **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك**، ط١، عمّان: دار الميسرة، ص ١٨١ – ١٨٢.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٩٤. وينظر: الكبيسي، عمران خضير، النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، ص ٢٨٣. وينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٢٣٧.

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٨ – ٥١٩
خطواته العجلى، وصرخته الطويلة: " يا طيور

هذي الطيور، فمن يقول تعال... "

أفزعها صداه

يأتيه من غُرَف البغايا كاللهاث من الصدور.

ويدٌ تشير إليه عن كثب، وقائلة تعال!

بين التضاحك والسعال:

عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال.

وتحسّسته كأنّ باصرة تهمّ ولا تدور

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور،

وتوسّلته: " فدوى لعينك خلّني. بيدي أراها ".

ويكاد يهتك ما يغلّف ناظريها من عماها

قلب تحرّق في المحاجر واشرأبّ يريد نور!

وتمسّ أجنحة مرقّطة فتنشرها يداها،

وتظل تذكر - وهي تمسحهن - أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق .. ملء عينيها تراها:

سربٌ من البطّ المهاجر، يستحثّ إلى الجنوب

دون مقدمات يستهل الراوي مقطعه الشعري السابق بحدث مرور بائع طيور في حي البغايا، ثم يبدأ بوصف البائع من الخارج، والسياب بهذا الوصف شكّل استراحة في وسط السرد، لنجد صوتا آخر قد تداخل مع صوته، ليحرك سير الأحداث مرة أخرى، وهو صوت البائع، ينادي على طيوره بصوت مرتفع، ليعود من جديد صوت الراوي، متابعا مشهد لقاء المومس العمياء مع البائع، الذي أفزعها صوته، حيث تناديه لتتحسس ما يبيع، راسمة ابتسامة على شفتيها، رافقها

سعال، ثم يتداخل صوت ثالث، وهو صوت المومس العمياء، وقد بدت عليها علامات البؤس والذل، تتوسل بانكسار، طالبة من البائع أن تمرر يدها على الطيور، قائلة: " فدوى لعينيك خلّني

بيدي أراها "، ليرجع صوت الراوي متابعا حديثه عن ذلك اللقاء، الذي أعادها إلى الماضي عبر استرجاعات وذكريات سريعة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن السياب في مقطعه الشعري السابق قد وظّف عددا من التقنيات السردية بشكل واضح وجلي، ومن ذلك تقنية الوصف، لينتقل إلى الحوار الخارجي، فتعدد الأصوات، فالاسترجاع، إلى غير ذلك من التقنيات، والاسترجاع - كما الوصف - هي من التقنيات التي تمثل إيقافا لمجرى تطور الأحداث، بغية استعادة وقائع حدثت، لتسليط الضوء عليها(١)، وهو ما حصل مع المومس التي استرجعت بعض ذكريات الطفولة، كأسراب البط المهاجرة إلى الجنوب، لكن الأهم هو توظيف السياب لأكثر من تقنية سردية، بهدف إيصال ما يريده بشكل أوضح وأعمق إلى المتلقي.

وينتقل السياب إلى نوع آخر من الحوار، وهو الحوار الداخلي (المونولوج)، الذي يهدف إلى تقديم المحتوى النفسي للشخصية، فهو صوت داخلي، استخدمه السياب في شعره، ومن نماذجه في شعر السياب صراع المومس مع نفسها، حيث يشتدّ إلى درجة أنها أوشكت أن تنهي حياتها، فقد بلغ الحوار ذروته، فأخذت الهواجس والأفكار تتزاحم عليها، يقول السياب على لسانها(٢):

يا ليتها، إذن انتهى أجل بها فطوى أساها!

" لو أستطيع قتلتُ نفسي .. " همسةٌ خنقت صداها

أخرى توسوس: " والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟

إذا اكفهرّ وضاق لحدك، ثمّ ضاق، إلى القرار

---

(١) ينظر: بحراوي، حسن(١٩٩٠)، **بنية الشكل الروائي**، ط١، بيروت، ص ١٢١ – ١٢٢.

(٢) السياب ، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٤ – ٥٢٥

حتى تفجّر من أصابعك الحليب رشاس نار

وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟

وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة.

أفتصرخين: أبي! فينفض راحتيه من الغبار

ويخف نحوك وهو يهتف: قد أتيتك يا سليمة؟ "

وفي الأسطر الشعرية السابقة يشتد صراع المومس مع نفسها، فالذكريات المؤلمة التي استعادتها، وما آلت إليه من عمى وجوع، كل ذلك جعلها تُفكّر بالانتحار، فقد عقدت النية على قتل نفسها، لكنها لم تستطع تنفيذ ذلك، ولذلك نجد أن السياب بدأ مقطعه الشعري بالحرف (لو)،" وقد فسّره البعض بأنه حرف امتناع لامتناع "[1]، فقد امتنع القتل لامتناع القدرة والاستطاعة.

ويبرز صوت المومس الداخلي جليا في قولها: " لو أستطيع قتلت نفسي .."، ثم نجدها بعد ذلك تُعبّر دون وعي عن وجهات نظر متعارضة في الوقت ذاته، تمثّل ذلك في قرار الانتحار الذي تراجعت عنه خوفاً من الجحيم وأهوالها، كأنها لا تعلم أن مهنتها تؤدي بها إلى المصير نفسه، فالرذيلة هي نوع آخر من الانتحار، وهذا التناقض والصراع داخل النفس البشرية يدل على قلق وأزمة تعيشها بطلة السياب، والسياب في هذا الموضع يوظّف تقنية المفارقة، فالمومس التي تمارس الرذيلة تُقلع عن قرار الانتحار لخوفها من الجحيم، وهذا الخوف جعل السياب يستخدم حرف الاستفهام (الهمزة) في قوله على لسان المومس (أتصبرين على لظاها)، فقد استعمله استعمالا مجازيا، حيث يحمل معنى النفي، أي لن تصبري على لظاها.

ويشتدّ صراع المومس الداخلي، الذي ولّد عندها الهواجس والأفكار، فجعلها تحاور نفسها، بل جعلها تذهب من الزمن الحاضر قافزة إلى المستقبل، وتفصح عن هواجس وأفكار لم يحِن وقتها بعد، وقد لجأ السياب إلى تقنية الاستشراف بتجاوز الحاضر إلى المستقبل؛ ليخلق حالة انتظار لدى

---

(١) ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله العقيلي الهمذاني المصري(٢٠٠٣)، **شرح ابن عقيل**، بيروت: دار الجيل، ج٢، ص ٣٩٥

المتلقي لمعرفة ما سيحصل، وعليه فقد تخيلت المومس نفسها في قبر قد ضاق عليها، ثم يبرز صوت ملكين يسألانها عن سبب قتل نفسها، فيقرّران أنها آثمة، ويجب معاقبتها تكفيرا لها عن جريمتها، ثم يعود صوتها إلى الظهور، وهي تستصرخ أباها طالبة مساعدته، ثم يبرز صوت الأب الذي تخيلته، وقد هبّ لنجدتها قائلاً: " قد أتيتك يا سليمة ".

ولعلّ من المهم الإشارة إلى أن السياب في مقطعه الشعري السابق قد نوّع في استخدام عدد من التقنيات السردية، ومن ذلك تقنية تعدّد الأصوات داخل النفس البشرية، والسرد الاستشرافي، إلى غير ذلك من التقنيات؛ ليشير إلى ظاهرة مهمة، وهي الانتحار، والأديان السماوية جميعها تحرم الانتحار، وهذا التنوع في استخدام وتوظيف مثل هذه التقنيات السردية يساهم في تسليط الضوء على هذه القضية وغيرها من القضايا، وعليه فالسياب حاول أن يُوصل ما يريد قوله إلى المتلقي، من خلال تقنية حوار النفس مع النفس.

وتجدر الإشارة إلى أن السياب في مقطعه الشعري السابق، والذي تضمن مونولوجا داخليا، قد أشار فيه كذلك إلى مسألة الثنائية الضدية، التي طالما أشار إليها في عدد من قصائده الشعرية، حيث تبرز ثنائية (الحياة، والموت)، فالمومس العمياء تعاني من صراع بين (الحياة الجحيم، والموت الجحيم).

ومن نماذج الحوار الداخلي (المونولوج) في شعر السياب قوله في قصيدته " حفار القبور "[1]:

أنا لست أحقرَ من سواي. وإن قسوت فلي شفيع

أني كوحشٍ في الفلاة ...

لم اقرأ الكتب الضخام – وشافعي ظمأ وجوع.

أو ما ترى المتحضرين

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٥١ – ٥٥٢

المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع؟

مهما ادَّنأت فلن أسفَّ كما أسفُّوا ... لي شفيع

أني نويت .. ويفعلون؛ وإن من يئد البنين

والأمهات ويستحيل دم الشيوخ العاجزين

لأحط من زانٍ بما انتهك الغزاة وما استباحوا!

والقاتلون هم الجناة وليس حفّار القبور؛

إن أهم ما يمكن الإشارة إليه هو أن السياب استهلّ مقطعه الحواري السابق ب (الأنا)، حيث جعل بطل قصته (حفار القبور) يتحدث عن نفسه، لذلك برزت (الأنا) جلية واضحة في حديثه، وبها يفصح عن الجانب الظاهر من شخصيته، فهي منطقة شعورية تمثل الوعي والإدراك(١).

فالحفار يحاور نفسه لأنه يشعر بالوحدة، فليس هناك من أحد يبوح له عمّا يدور في داخله، ولذلك يظهر صوته واضحاً، مفصحا عمّا يشعر به من حياة مريرة كلّها شقاء وبؤس، والسياب لجأ في هذا المقطع إلى شدّ انتباه القارئ إلى مضمون هذا المقطع، من حيث أنه بدأ مقطعه الشعري بضمير المتكلم (أنا)، وهي من الألفاظ التي تثير الانتباه، إضافة إلى الفراغات (البياضات) التي وضعها في مقطعه الحواري، وغرضه تسليط الضوء على موضوع (الجوع)، فالجوع هو الليل الذي بسط سيطرته على أرجاء المقطع، ولعلّ من المناسب ملء الفراغ في عبارة الشاعر السابقة لتصبح (أني كوحش في الفلاة بلا طعام)، بحيث يُشكّل هذا الحوار مع النفس تكثيفا لمضمون الجوع، ذلك الجوع الذي كان شافعا له، إضافة إلى جهله وضعفه أمام غرائزه.

ويبدو أن السياب يُصرّ من خلال المشهد الحواري السابق بما فيه من فراغات (بياضات) خالية أن يبقي المتلقي متحفزا؛ ليتابع تطور المشهد، وتباين معطياته، فها هو حفار القبور يتابع المفاضلة بينه وبين القتلة، فهو إن كان حقيراً في طريقة عيشه التي تعتمد على موت الآخرين،

---

(١) ينظر: قصّاب، وليد(٢٠٠٧)، **مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية**، دمشق: دار الفكر، ص ٥٥

فهناك مَن هم أحقر منه، وإن كان قاسياً فيوجد مَن سيشفع له، ولعلّ من المناسب ملء الفراغ بالعبارة السابقة لتصبح (فلن أسف كما أسفوا واستباحوا لي شفيع)، أما القتلة الذين لا يعانون من الجوع والفقر، فلا شفيع لهم، ولذلك يحاول حفار القبور أن يبرئ نفسه، بأن ذنبه أقلّ من غيره، فالجناة هم الذين يقتلون، فهو لا ذنب له، والمجرم مَن يقتل لا مَن يدفن الموتى.

أما الفراغ الآخر في البنية الحوارية، فلعلّ من المناسب ملؤه بما يناسب السياق، ليصبح (أني نويت وما فعلت ويفعلون)، ولذلك فإن تجذّر الجوع خلق عند حفار القبور النية غير المقرونة بالفعل، هي مجرد نوايا غير حقيقية، فهي أماني، أما القتلة، فهم المجرمون؛ لأنهم تجاوزوا النوايا إلى الفعل، وباشروا بتنفيذ القتل، لذلك يقول: (القاتلون هم الجناة وليس حفار القبور).

وقد استخدم السياب تقنية الحوار ليفصح عن خصائص شخصيتي(المومس العمياء، وحفّار القبور) وأبعادهما وطبيعة الأحداث، فالحوار وسيلة من وسائل اللغة في الإفصاح والدلالة، ولذلك فقد تمكّن السياب من توصيل إحساسه وربطه بالواقع والأشخاص في لحظات محددة، وأظهر من خلال الحوار مقدرة في كسر الملل عند القارئ، وفي إيقاظ التوتر والتجاوب حسب متطلبات الموقف(١).

ومن نماذج الحوار في شعر السياب قوله في قصيدته " الأسلحة والأطفال "(٢):

عصافيرُ؟ أم صبية تمرحُ

عليها سناً من غدٍ يلمح؟

وأقدامها العارية

محارٌ يصلصل في ساقية.

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، ص ٢٨٥

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٣

لأذيالهم رفّة الشمألِ

سرت عبر حقلٍ من السنبل،

قبل الولوج إلى داخل المقطع الشعري السابق يجب الإشارة إلى أن قصيدة " الأسلحة والأطفال " تختلف عن قصيدتي (المومس العمياء، وحفار القبور)، من حيث البناء والمضمون،

وبالتالي فهي أنموذج من قصائد السياب التي تتضمن المقابلة بين (السلام والحرب)، وذلك عبر صوتين مختلفين حاورا مسامع الشاعر، وهما: صوت الأطفال، وصوت تاجر السلاح .

والسياب يستهلّ مقطعه الشعري السابق واصفا ما يشاهد من مناظر جميلة، وما يسمع من ألحان عذبة داعبت مسامعه، لأطفال يمرحون ويلعبون كعصافير مغرّدة، فهم الغد المشرق الذي يحمل معه كل شيء جميل، وقد بدأ مقطعه السابق بجمل إنشائية، ليثير انتباه السامع لمتابعة الأحداث، والتعرف إلى مضمون المحتوى الشعري، حيث يتساءل عمّا يراه من مشاهد بصرية، وما يسمعه من أصوات، فهل هي عصافير تشدو بأصواتها، أم أطفال أبرياء يلعبون ويمرحون حفاة عبر حقول السنابل؟ حتى أنه تخيّل أقدامهم العارية كأنها محار يصلصل في ساقية، فوجود الأطفال في المكان جعله ينبض بالحياة، لا بل نراه يرى الإشراق في الحياة القادمة، لأن القادم بهم أجمل، ولهذا لجأ السياب إلى القفز السريع من الحاضر إلى المستقبل؛ ليجعل المتلقي ينتظر ما سيحصل غدا.

ويبدو أن السياب في مقطعه السابق، قد وظّف عددا من العناصر السردية التي ساهمت في شدّ انتباه المتلقي إلى المحتوى الجمالي الذي يتضمنه هذا المقطع، ومن ذلك أداة الوصف، وهي من الأدوات الجمالية التي تُشكّل صورة المكان، ثم الأطفال وهم خير من يمثل هذا الجمال، ثم المكان بما فيه من صور بصرية وسمعية، تبعث في النفس السعادة والفرح، حتى أن هذه الصور الجميلة الحاضرة جعلته يصعد صعودا سريعا إلى المستقبل، فهو متفائل بأن القادم أجمل، ويظهر ذلك في قوله (عليها سنا من غد يلمح)، إلى غير ذلك من العناصر التي ساهمت في تسليط الضوء على جمال هذا المحتوى.

وينتقل السياب بنا إلى صور بصرية وسمعية مغايرة تماما للمقطع السابق، فقد نقلنا من صور الأطفال الذين يلعبون ويمرحون بكلّ حرية وسعادة إلى أطفال أصبحوا الآن في يد الطاغية، فأصواتهم الجميلة تغلغل فيها صوت آخر، صوت ينادي : " حديد عتيق، رصاص، حديد "،

صوت اجتاح المكان، فحوّل ساحات الطفولة إلى ساحات موت ودمار، ويتجلى ذلك في قول السياب(١):

عصافير ؟!

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية؛

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد:

" حديد عت... يق

رصا... ص

حدي ... د "

ونلاحظ أن التقطيع الذي تمكّن من الكلمة الواحدة، هو ظاهرة غير متواترة في قصائد كثيرة، حيث أننا لم نجده في قصيدتي: (المومس العمياء وحفار القبور)، لكنه كان موجودا في أكثر من موضع في قصيدة " الأسلحة والأطفال "، فقد مهّد السياب في مقطعه السابق لأسلوب التقطيع بقوله: " تغلغل فيها نداء بعيد "، مما يترك أثرا كئيبا في النفس، لأن السياب ربما أراد القول أن التقسيم والتقطيع قد طال الكلمات المرسومة على الورق، قبل أن يطال الأطفال، فهو إيحاء وإيماء بما يمكن أن تلحقه هذه العناصر من خراب عند استعمالها في الحرب.

ويبدو أن هذا الصوت الذي تغلغل في أصوات الأطفال استطاع وبلمح البصر أن يُحوّل المكان إلى ساحة رصاص ونار، فقد انهالت النيران على الأرض كأنها أمطار غزيرة، انهمرت على الأرض دفعة واحدة، كناية على شدّة القصف، فحوّلت الفضاء من مكان آمن وسعيد، إلى

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٨ ـ ٥٦٩

مكان مخيف وعبوس، فها هو السياب يرصد واصفا ما يراه من مشاهد بصرية وسمعية، حيث الفوهات تقصف، وقد ملئت الفضاء لظى ونار، فخلفت الارتطامات والانفجارات وأشلاء القتلى في كل مكان، وقد جسّد السياب تلك الصور(البصرية والسمعية) من خلال ألفاظه التي استخدمها (تقصف، وتسدّ، وينهلّ، واصطك، وارتطام، وانفجار، وأشلاء، وأنقاض)،وجميع هذه الألفاظ تعمق المعاني التي يريد السياب إيصالها إلى المتلقي، حيث يقول[١]:

أرى الفوّهات التي تقصف

– تسد المدى – واللظى، والدماء.

وينهلّ كالغيث، ملء الفضاء،

رصاص ونار: ووجهُ السماء

عبوسٌ لما اصطكّ فيه الحديد.

حديد ونار، حديد ونار..

وثَمّ ارتطام، وثَمّ انفجار،

ورعد قريب، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى، وأنقاض دار!

ولا بدّ من الإشارة إلى أن السياب في مقابلته بين الصوتين اللذين حاورا مسمعه، هو - في حقيقته - حديث عن ثنائية (الحياة ، والموت)، فصوت الأطفال هو رمز للسلام وديمومة الحياة، بينما صوت التاجر، فهو رمز للدمار والخراب والموت، ولذلك أراد السياب الإشارة إلى هذا الصراع العالمي الذي ليس له حدود، ولكنه موجود على الأرض، أي في مكان واحد، يضاف إلى

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٢

ذلك فقد استخدم تقنية التسارع الزمني، فقد قفز من صورة إلى أخرى، ومن صوت إلى آخر، وهي من الأساليب التي تشدّ المتلقي لمتابعة الأحداث، وانتظار ما سيحدث، إضافة إلى تكرار بعض التراكيب والكلمات، من مثل (التركيب حديد ونار، وكلمة رعد، وحرف العطف ثم ، والواو)، وإيراد كلمات متضادة (قريب، وبعيد)، إلى غير ذلك من الأساليب التي توضح الصورة أكثر، لتصبح أقرب إلى ذهن المتلقي.

وقد كان السياب موفقاً في اختياره للشخصيات وتعدد الأصوات وتنوع الحوار، فقد استثمرها استثماراً فنياً مكّنته من أن يسقط على الأحداث ظلاً شعورياً يعمق الإحساس، ويشدّ الآخرين لمتابعة الأحداث؛ لأن الحوار " يمتلك قدرة التنقل من موضوع لآخر، ومن مكان إلى

مكان، فيزداد القارئ والسامع قناعة بضرورة متابعة التلوين العاطفي للقصيدة، ومن الصعوبة فصل أبعاد هذه الجوانب الفنية، فجميعها تهدف إلى تكوين الموقف الدرامي وسيادته "[1].

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، ص ٢٨٥

البنية المكانية

التنقل من مكان إلى آخر هو نظام حياة، يرافقنا منذ الولادة إلى الممات، فطبيعة الحياة تفرض علينا ذلك، فنحن نولد من مكان، ونعيش عبر سنوات العمر في مكان أو أمكنة، وننتهي إلى مكان، مما يعني أن لا حياة من دونه.

وما دام المكان هو جزء أساسي في حياتنا، لا تستقيم الحياة من دونه، فقد أصبح عنصرا مهما من عناصر العمل الأدبي والفني، اختلف مفهومه وتطور مع مرور الوقت، فأصبح من الصعب الفصل بينه وبين الزمان، وعليه فقد اعتنى السياب به واستخدمه مع الزمان وحدة فنية لا ينفصلان، لكن للمكان سيطرة واضحة على الزمان عنده، فقد وظّفه توظيفا مميزا، فأصبح عنصرا أصيلا من عناصره، لا بل جزءا من غربته الفكرية(١).

وعندما نتحدث عن الشعراء فإننا نتحدث عن فئة بشرية تعرضت في حياتها لمواقف، تركت في مكنوناتها أثرا نفسيا، تجلى ذلك في أقوالها و أفعالها، وقصيدة المومس العمياء هي في ظاهرها تتحدث عن حياة امرأة تعيش في بلد عراقي، أجبرتها ظروف الحياة إلى الانحراف، لكنّ السياب أراد بهذه القصيدة الذهاب بنا إلى أبعد من ذلك بكثير، فقد أشار إلى الجسد الجزء، لكنه أراد الجسد الكل، وانطلق من البيت الصغير، وهدفه البيت الكبير، وهذا ما سيتم توضيحه فيما بعد.

وقد مهّد السياب لقصيدته" المومس العمياء "بصورة ليلية غطت المدينة، وهذه ليست المرة الأولى التي يغطي بها الليل المكان، فقد عاد مرة أخرى، فإذا المدينة بكل ما فيها عمياء، فالمومس عمياء، والمدينة مغطاة بليل آت من أماكن محددة، والطرق مطفأة إلا من عيون ميدوزا، والناس تهرب من القبور إلى القبور، فقد استسلمت المدينة لهذا الليل، وقد عبر الشاعر عن ذلك بتلك الصورة الشعرية الجميلة من خلال قوله: (فتشربه المدينة)، يقول السياب واصفا ذلك(٢):

الليل يُطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة

---

(١) ينظر: الخزاعلة، فاتن محمد(٢٠١٠)، **المكان في شعر بدر شاكر السياب**، رسالة ماجستير، آل البيت، ص ٢٠٦ – ٢٠٧

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٠٩ – ٥١٠

والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة.

وتفتحت، كأزهار الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون " ميدوزا "، تحجّر كلّ قلب بالضغينة.

.....

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دفء أسفع كالغراب؟

" قابيل " أخفِ دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،

والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعدّ آنية تلألأ في حوانيت الخمور:

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

وعند تأمل تلك المقدمة التمهيدية نجد أن السياب استخدم الليل والمدينة وحدة واحدة غير منفصلين، فهما عنصران مهمان فاعلان في مخيلته، فالليل آت من أماكن محددة، هي:(الغاب،

الكهوف، الوجر، العش، المقابر)، وكلها أماكن مظلمة مخيفة. أما المدينة، فهي عبارة عن (متاجر ومقاهٍ)، فيها ضياء مخمور بالظلمة، شوارعها مضاءة بمصابيح ميدوزا القاتلة، وهي من أبرز الأمكنة التي استعان بها السياب في نصّه، فقد بناها في مخيلته الشعرية، وجعلها مشاركة له في الدلالات التي يريد أن يقولها، وهذا يعني أن معناها ارتبط عنده بمعنى الموت والدمار. بينما الناس، فليسوا إلا عابرين خائفين يهربون من الموت إلى الموت، فهم كخفافيش الليل التي تخشى الضياء(١).

هكذا افتتح السياب قصيدته، فكلّ الأماكن سوداء، ومغطاة بالسواد، ثم نقلنا بشكل سلس عبر صور مختلفة إلى مشهد تدور أحداثه في حي البغايا، حيث بائع طيور يعرض سلعته هناك، يدور حوار بينه وبين امرأة عمياء، هذا الحوار يعيدها إلى ذكريات طفولتها، لكننا نجد أن الراوي يأخذ دور الموجّة للسياق القصصي، ويتجلى ذلك في قوله(٢):

ويمرّ عملاق يبيع الطير، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاه

تتراوحان: فللرداء يدٌ وللعبء الثقيلِ

يدٌ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه

تدمى كأثداء العجائز يوم قطّعها الغزاة.

خطواته العجلى، وصرخته الطويلة: " يا طيور

هذي الطيور، فمن يقول تعال... "

أفزعها صداه

---

(١) ينظر: النصير، ياسين(١٩٩٥)، **جماليات المكان في شعر السياب**، سوريا – دمشق: دار المدى، ص ٨٩

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٨ – ٥١٩

يأتيه من غُرَف البغايا كاللهاث من الصدور.

ويدٌ تشير إليه عن كثب، وقائلة تعال!

بين التضاحك والسعال:

عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال.

وتحسّسته كأنّ باصرة تهمّ ولا تدور

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور،

وتوسّلته: " فدوى لعينك خلّني. بيدي أراها ".

ويكاد يهتك ما يغلّف ناظريها من عماها

قلبٌ تحرّق في المحاجر واشرأبّ يريد نور!

وتمسّ أجنحة مرقّطة فتنشرها يداها،

وتظل تذكر - وهي تمسحهن - أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق .. ملء عينيها تراها:

سربٌ من البطّ المهاجر، يستحثّ إلى الجنوب

أعناقه الجذلى .. تكاد تزيد من صمت الغروب

صيحاته المتقطعات، وتضمحل على السهوب

بين الضباب، ويهمس البرديّ بالرجع الكئيب.

ويرج وشوشة السكون

فقد راوح السياب في المقطع السابق بين القص السردي والتأمل الاستطرادي، فقد تحدث واصفا بائع الطيور من الخارج، ثم فجأة وأثناء الوصف قاطعه صوت بائع الطيور ينادي على سلعته، ثم ظهر صوت ثالث، صوت امرأة عمياء تتوسل قائلة: " فدوى لعينيك خلّني بيدي أراها

". وكما هو معلوم فإن اليد لا ترى، إنما عينا الإنسان من ترى، وهنا يظهر جمال أسلوب السياب حين جعل بطلته ترى بيديها لا بعينيها، لأنها عمياء، فقد جرد الشاعر اليد عن صفاتها، ربما رغبة منه في نقل الأثر النفسي لما كانت تشعر به المومس من حزن وألم بسبب استعادتها للماضي، فقد ارتبطت المومس بمكان طفولتها، فأصبح للمكان رمزيته وقيمته الفكرية والشعورية والاجتماعية عندها، وهذا النوع من التلاعب بالمفردات عند السياب قد يكون رغبة منه من أجل إيصال فكرة أو شعور للمتلقي.

إذن تدور الصورة في المقطع السابق حول (حي البغايا)، مكان يحيط به اليأس من كل مكان، فيه بائع طيور حيران، يحمل حملا ثقيلا، فامرأة بائسة عمياء لمساتها أعادتها إلى الماضي، تلك اللمسات نقلتنا من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر، وعليه فقد بنى السياب هذه القصيدة على المقابلة بين أحداث الماضي والحاضر، علما انه لم يلتزم بالتتابع الزمني للأحداث، وهذا أعطاه متسعا ومجالا للتداعي والتذكر والرجوع إلى الوراء. والتنقل بين الأمكنة والأزمنة قد يكون أسلوبا اتبعه السياب للتخلص من الرتابة والملل، يضاف إلى ذلك أن السكون المكاني ربما لا يتوافق مع طبيعة النفس المتوثبة عند السياب، وبالتالي فقد سرد الأحداث مسترسلا في داخل مخطط مكاني، لكنه رغم ذلك لم يعزل استرسال الشريط الزماني عن الواقع المكاني، بل ظلّ البعدان متجاورين متلازمين (١).

ولا بد من الإشارة إلى أن القصيدة تكشف عن العلاقة بين مكونات المشهد المكاني وبين الوضع النفسي والاجتماعي للمومس، فنحن أمام صورة مكانية ارتبطت بحادثة مقتل الأب، مكان حمل ماضيا مؤلما وحزينا بالنسبة للمومس، ففيه قُتل الأب، وفيه ترددت أصوات تتهمه بالسرقة، وهذه التهمة ليست بأقل من القتل. ونجد أن السارد في هذه الأسطر الشعرية يخاطب الذكريات وكأنها إنسان، متسائلا عن سبب حضورها في وقت أصبحت المومس فيه عمياء، ويدعوها بأن تروي عليها قصة مقتل أبيها، فيقول في ذلك(٢):

يا ذكرياتُ علامَ جئتِ على العمى وعلى السهاد؟

---

(١) ينظر:عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ص ١٤٢

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٠

لا تمهليها، فالعذاب بان تمري في اتئاد.

قصّي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء

هو والسنابل والمساء –

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات:" رآه يسرق.. "، واختلاجات الشفاه

يخزين ميّتها، فتصرخ: " يا إلهي، يا إلهي...

لو أن غير الشيخ!، وانكفأت تشدّ على القتيل

شفتين تنتقمان منه أسى وحبا والتياعا

وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل

أصداء موتى يهمسون: " رآه يسرق " في الحقول

حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد اتساعا!

نحن الآن أمام مشهد تسترجع فيه المومس تلك الذكريات المؤلمة، حيث تتذكر مكان مقتل أبيها، وهو الأرض بحقلها وسنابلها وبيادرها ومسائها ودمائها، وهو مكان الفعل ومركز الحدث، مكان تجمعت فيه ذكريات المومس بكل ما تحمل من مآسٍ وأسرار، ففيه خالطت دماؤه السنابل والمساء، وفيه نظرات الفلاحين وغمغماتهم التي تتهمه بالسرقة، وفي هذا المشهد المكاني مفارقة، فهذه الحقول بكل ما فيها من صور جميلة، تحولت بفعل هذا القتل إلى مكان يحمل كل صور البشاعة والموت والعذاب، واستحضارها للماضي هو بمثابة رسالة إلى حاضرها وواقعها، فقتل الأب كان قتلا لها، وتلك الدماء التي سالت على الأرض واختلطت بالسنابل هي دماؤها، وذلك المساء الذي قتل فيه الأب هو نفسه الليل المخيم عليها وعلى المدينة[1]، ونستدل من ذلك على أن

---

(١) ينظر: النصير، ياسين(١٩٨٢)، العتبة: دراسة في أشعار السياب " المطولات الشعرية "، **الأقلام**، العدد الخامس، السنة السابعة عشرة، بغداد: دار الجاحظ، ص ٧٩ – ٨٠

الماضي هو الحاضر، والمأساة مستمرة، بدلالة الليل الذي عاود إطباقه على المكان، فقد يكون ذلك إقرار بأن كلّ شيء سيبقى كما كان، وأن التاريخ يعيد نفسه، فقصتها هي قصة كل امرأة مستباحة، والحقيقة هي قصة استباحة شعب بأكمله، استباحة تجاوزت الجزء إلى الكل، فتحولت من البيت الجسد إلى البيت الشعب.

والسياب في هذا المقطع يعبر عما تشعر به المومس من وجع في نفسها، فقلبها يعتصر ألما لجسدها المستباح الملوث عبر سنوات عمرها، يقول معبرا(١):

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها: لِمَ تستباح؟

الهر نام على الأريكة قربها.. لِمَ تستباح؟

شعبان أغفى، وهي جائعة تلمّ من الرياح

أصداء قهقهة السكارى في الأزقة، والنباح

وتعد وقع خطى هنا وهناك: ها هو ذا زبون

هو ذا يجيء – وتشرئبّ، وكاد يلمس.. ثم راح

وتدقّ في أحد المنازل ساعة.. لم تستباح؟

الوقت آذن بانتهاءٍ والزبائن يرحلون.

لِمَ تستباح وتستباح على الطوى؟ لِمَ تستباح؟

كالدرب تذرعه القوافل والكلاب إلى الصباح؟

ويتبين من خلال الأسطر الشعرية السابقة أن صور الأمكنة تدور حول(الأريكة، الأزقة، المنازل، والدروب) ، كلها أماكن مستباحة وفارغة، أماكن تحيط بالمومس، تبدأ بغرفتها وتنتهي

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٥ ـ ٥٢٦

بالمجتمع، فجميع الأماكن التي ذكرت أماكن مستباحة، كجسدها المستباح الذي مرّ عليه كل عابر، بدءا من طفولتها إلى أن أصبحت امرأة، فقد استغل جسدها كالأرض التي استغلت، فمن استغلال الأرض إلى استغلال الجسد، ومن زمن موت الأب إلى احتمال موتها جوعا، وتكرار السياب لعبارة" لم تستباح " هي بمثابة استنكار لكل ما يحدث(١). وتكرار الاستفهام بهذا الشكل دال على حالة القلق والحيرة من كل ما يحدث، إضافة إلى التعبير عن الموقف الرافض والمتمرد على هذا الواقع.

ونرى أن الشاعر ينتقل بنا إلى أماكن أكثر عمقا وتأثيرا في النفس، أماكن تلتصق بالجسد، فالمومس تبحث عن مأساتها ضمن جسدها، حيث يقول(٢):

فامض عنها يا أساها!

ستجوع عاما أو يزيد، ولا تموت، ففي حشاها

حقدٌ يؤرّث من قواها

ستعيش للثأر الرهيب

والداء في دمها وفي فمها. ستنفث من رداها

في كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم واللهيب

شبحا تخطّفَ مقلتيها أمس، من رجلٍ أتاها

ستردّه هي للرجال، بأنهم قتلوا أباها

وتلقّفوها يعبثون بها وما رحموا صباها،

ويبين السارد بأن الاستسلام والمعاناة للواقع المرير لن يستمر بدليل حرف (السين)، فهناك

---

(١) ينظر: النصير، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ص ٩٧

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٧

تفاؤل بأن المومس سوف تنتفض ثائرة رافضة لكل ما حصل معها في الماضي، وما يحصل معها في الحاضر، وسوف تنتقم ممن قتل أباها، واستباح جسدها ولم يرحم طفولتها، لكننا نجد أن صوت المومس العمياء يتعدى فرديتها ليصبح معبرا عن الجماعة المستلبة المقهورة[١]، وهذا ما ينشده السياب، فمهما طال زمن الظلم، ففي الأحشاء حقد دفين، ومنه تولد الثورة، ومن الثورة يولد التغيير، والثورة والتغيير هو ما كان السياب يسعى إلى إيصاله بشعره.

وما زال السياب يسرد معاناة المومس المستمرة من اعتداء الجميع على جسدها، فيقول[٢]:

في موضع الأرجاس من جسدي، وفي الثدي المذال

تجري دماء الفاتحين. فلوثوها، يا رجال

أواه من جنس الرجال... فأمس عاث بها الجنود

الزاحفون من البحار كما يفور قطيع دود

وفي مكان آخر يقول[٣] :

أنا يا سكارى لا أرد من الزبائن أجمعين

إلا العفاة المفلسين.

أنا زهرة المستنقعات، أعبّ من وحل وطين

واشعّ لونَ ضحىً..."

وفي المقطع السابق تتمحور الصور المكانية حول جسد المومس بدليل ياء المتكلم في (جسدي)، فالمومس تتحدث عن وجعها ومعاناتها، فجسدها كان وما يزال مكانا مستباحا وملوثا من

---

(١) ينظر: النصير، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ص ٩٨

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٧

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٣٧ - ٥٣٨

الرجال، ثم ظهر صوت آخر، وهو صوت السارد، وحديثه كشف لنا أن القصة هي قصة العراق، فالعراق عاث الجنود فيه فسادا في الأمس، لكنه في كل مرة كان يخرج من معاناته وأزمته منتصرا، فيعود نقيا طاهرا كما كان، بفضل دماء الفاتحين التي تجري على ترابه، ويعود صوت المومس مرة أخرى متحدثه بقوة عن نفسها، ومفصحة بوضوح عن وجعها العميق بدليل (الأنا) المتكرّرة، فقد وجهت صيحتها إلى السكارى، بأنها ليست إلا زهرة المستنقعات، لكنها زهرة غرقت في وحل وطين، ومع كل ذلك فلونها ما زال يشعّ ضحى، مما يعني أن الأمل موجود بالتغيير وإصلاح ما أفسده الآخرون، وهنا تتكشف خيوط هذه القصيدة بوضوح، فالسياب تحدّث عن المومس وعن جسدها المستباح، لكنه قصد العراق وأرضها المستباحة من العابرين المعتدين المفسدين الذين تكالبوا عليها من كل مكان.

ونشير هنا إلى أن قصيدة " المومس العمياء " قد كشفت عن حس تراجيدي وموقف سياسي مشبع بالعراقية، واتّجه السياب فيها إلى المرأة الرمز، فهي ليست فردا، بل هي كيان اجتماعي مستلب، وهي كيان إنساني حمل أبعادا سياسية واجتماعية، فقد تحوّلت المومس إلى عراق، وتحوّل جسدها المستباح إلى دلالة، فالكل يطؤه[١].

والسياب في قصيدته يحمل العراق كله مسؤولية ما حصل مع المومس في الماضي، وما يحصل معها في الحاضر، فقد وجّه كلامه إلى بلده العراق موبخا، فمن غير المقبول أن هذه المرأة بعد أن كبرت في السن، وعانت ما عانت خلال العشرين عاما الماضية، وهي إلى الآن لا تملك ثمن شراء الزيت حتى تشعل مصباحها، في الوقت الذي يفيض فيه العراق بالزيت[٢]، ويتجلى ذلك في قوله[٣]:

ها هو ذا يُضيء فأيّ شيء تملكين؟

---

(١) ينظر: الخزاعلة، فاتن محمد، **المكان في شعر بدر شاكر السياب**، ص ١٣١ – ١٣٢

(٢) ينظر: العشماوي، محمد زكي(١٩٩٦)، **أعلام الأدب العربي الحديث، واتجاهاتهم الفنية: الشعر – المسرح – القصة – النقد الأدبي**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ص ١٤٠

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٩

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سُهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟

كي يثمرَ المصباحُ بالنور الذي لا تبصرين؟

عشرون عاما قد مضين، وأنت غرثى تأكلين

بنيك من سَغَبٍ، وظمأى تشربين

حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين!

وفي هذا المقطع تتضح الصورة أكثر فأكثر، فالمومس هنا عراق فقط، عراق مليء بالزيت لكنه يجوع، مليء بالينابيع لكنه يجفّ، كما جفت عيناها من الضياء، والصور كلها صور أرضية تجد فيها: المنح والجفاف، البيت الصغير والبيت الكبير، المومس والعراق، السكارى والشعب(١).

إذن فالسياب في المومس العمياء لا يتحدث عن فرد يشعر بالغربة والعزلة والعمى والضياع، وإنما يتحدث عن شعب بأكمله يشعر بالظلم والقهر والتشرد والجوع والغربة داخل وطنه، على الرغم من أنه صاحب الأرض بما فيها من خيرات وثروات، مما يجعله شعبا متميزا وحرا لا يحتاج إلى أحد، لكن العابثين الفاسدين نهبوا وسرقوا خيرات العراق وثرواته، وعليه فالمومس ليست إلا مثالا ورمزا لشعب مستباح جسدا وأرضا.

ولو أتينا للجانب الجمالي للبنية المكانية في القصيدة، سنجد أن السياب قرأ المكان قراءة جيدة، فجعله مكونا رئيسيا في نصّه الشعري، يُولد المشاعر المتناقضة من خلال تحويل الصور المادية إلى صور حسية، فالمكان (العراق) فيه السعادة والشقاء، لأن العراق مكان غني ومليء بالثروات إلا أن شعبه جائع، وهذا يعني أن السياب جعل من بطلته نافذة لرموز ودلالات أكبر مما هو ظاهر في القصيدة.

---

(١) ينظر: النصير، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ص ١٠٠

أما الناحية الدلالية للبنية المكانية، فتتمحور حول عنصرين: البيت ويشمل بيت المومس المحدود الذي تمارس فيه البغاء، والبيت الشامل الذي يعبر به السياب عن العراق إحساسا وتأويلا. أما العنصر الثاني، فهو الجسد ويشمل الجسد المحدود للمومس الذي أرخصته بغية المال، والجسد الشامل الذي يرمز به السياب للشعب، وهو ما أراده السياب، وكما تتوحد المومس بالبيت كمكان محدود، يتوحد الشعب بالعراق كمكان شامل، وهذا ما جعل السياب يشمل جميع أمكنة القصيدة بالعمى والعتمة(١).

ويمكن القول إن السياب استخدم المدينة في افتتاحية قصيدته ليشير إلى العراق، واستخدم الليل ليشير إلى الواقع المظلم الجاثم على العراق، وقد استعار المومس لتتكلم عن طبقات المجتمع المسلوبة القوت والجسد وحتى الأرض، فالفساد والظلم أضراره قد تجاوزت الفرد حتى وصلت إلى الجماعة، والخراب والدمار قد حلّت في بيوت العراقيين، لا بل في العراق كلّه، والناس ربما لا تتكلم ولكن قلوبها مليئة بالحقد والضغينة على الفاسدين المفسدين في الأرض، فلا بدّ من ثورة يولد منها التغيير، فلا يجوز أن يكون العراق غنيا وزاخرا بكلّ هذه الخيرات من نفط وماء وثروات أخرى، وما زال الشعب جائعا مشردا في وطنه لا يجد قوت يومه.

بينما قصيدة حفار القبور، فالسياب يصف مكانا مظلما، يظهر منه رجل يعيش معزولا وحيدا، تحيط به أماكن مقفرة مخيفة، وما حوله ليس إلا صخور صماء من بقايا أنقاض دار، وطرق فارغة من كلّ شيء إلا النعيب، يخيم عليها مساء مخيف مرعب تبدو النجوم فيه كأنها أشباح، رجل ملامحه مرعبة مخيفة، له كفان جامدتان قاسيتان، ومقلة جوفاء خاوية، وفم كشق في جدار، فهو ليس إلا مقلتين تحدقان في أرض واسعة، يحلم بلقاء نعش، مما يعني أن قسوة المكان والزمان اتحدتا على هذا الرجل، فجعلتا منه رجلا يعاني، يقول السياب(٢):

ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجابَ الظلام:
فانجاب عن ظلّ طويل
يُلقيه حفّارُ القبور.

---

(١) ينظر: النصير، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ص ٨٦ – ٨٧

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٥ ـ ٥٤٦

كفّان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين،

وكأنّ حولهما هواء كان في بعض اللحود
في مُقلةٍ جوفاءَ خاويةٍ يهوّم في ركود
كفّان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين،
وفمٌ كشقّ في جدار
مُستوحدٍ بين الصخور الصم من أنقاض دار
عند المساء.. ومقلتان تحدقان، بلا بريق
وبلا دموع، في الفضاء: -

وقد اختار السياب في المقطع السابق أماكن ضيقة، ليعكس معاناة بطله حفار القبور، وبذلك تصبح القصيدة قصيدة فراغات، أي قصيدة أماكن لا يكتظ فيها الناس، أماكن هجرها صخب الحياة، وبذلك يكون الفراغ وسيلة من وسائل تصوير المعاناة النفسية، وما يرافق تلك المعاناة من صراع نفسي(١).

وعند التمعن بجمل السياب الشعرية الدالة على الغربة والاغتراب، سنجد أن شخصية حفار القبور تحمل غربة داخلية وخارجية، وهذا الكلام يقال أيضا في شخصية المومس العمياء، وفي المقطع السابق صور موحية للشعور بالغربة، قائمة على الاغتراب النفسي ذي الجذور المكانية، فالمكان هو الغربة، وبذلك نستطيع القول أن السياب عبر عن الغربة بصورة مكانية كاملة، حشدها في صورة شخصية حفار القبور، أي أنه جعل المكان شخصية، وجعل الشخصية مكانا يشعر ويحس ويتألم(٢).

والقارئ الجيد لقصيدة حفار القبور، يجد أن السياب توجّه بنا إلى فوق إلى السماء، فلم يجد إلا سماء مظلمة كئيبة، كل شيء هناك مخيف، وقد رسم صورة لفعل المافوق في تدمير وإمحاء بقية الأماكن، يتجلى ذلك عندما توجّه الحفار إلى السماء بتلك الدعوة المروّعة، مناشدا الله ليمارس فعل الموت لغسل العار، فيحرق بالرجوم المميتة أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع، فهي

---

(١) ينظر: جاييجو، كانديدو بيريث(١٩٩٣)، الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، **فصول**، مج١٢، العدد ٢، ص ٣١٣

(٢) ينظر: الخزاعلة، فاتن محمد، **المكان في شعر بدر شاكر السياب**، ص ٢٠٠ – ٢٠٥

صرخة رجاء واستجداء، تمثّل قمة انكسار النفس، وتعمق عزلتها، وتخلق غربتها، وصرخة تدل على حقد دفين على البشر عموما، ويكرر مرة أخرى دعوته لربه أن يأمر بهلاك الأحياء في أسرع وقت، لأن عدم موتهم يعني موته ظمأ وجوعا، يقول السياب(١):

وهزّ حفار القبور

يُمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور

فتبيدَ نسلَ العار .. تحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفادَ عادٍ، باعةَ الدم والخطايا والدموع؟

يا ربّ .. ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت - هذا المساءَ إلى غدٍ بعض الأنام؛

فابعث به قبلَ الظلام!

يا ربّ .. أسبوعٌ طويل مرّ كالعام الطويل،

والقبر خاوٍ، يفغر الفمَ في انتظارٍ .. في انتظار،

ما زلت أحفره ويطمره الغبار –

تتثاءب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل

وفي المقطع السابق يتوجّه السياب بنا من فوق من السماء إلى تحت إلى الأرض(المقبرة)، ويضعنا مرة أخرى أمام مشهد مأساة الرجل الضائع، فمعاناته مستمرة، وشكواه إلى ربه ما زالت

---

(١)السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦ – ٥٤٧

مستمرة، فهو إنسان محبط عاجز مسلوب الإرادة، ليس لديه إلا الشكوى، فالأسبوع يمرّ عليه كأنه عام بأكمله، وهذا دليل على معاناة شديدة يمرّ بها، وتتلخص المعاناة كما أفصح عنها في دعائه الذي تكرّر للمرة الثالثة، بأنه كلما حفر القبر طمره الغبار لعدم وجود ميت، فقد طال الانتظار، والقبر لا يزال فارغا تتثاءب فيه الظلماء في انتظار من يملؤه.

وتتكشف لنا شخصية حفار القبور أولا بأول من خلال حديثه، فهو يسمع عن صور الدمار التي خلّفتها الحروب، ويتمنى أن يكون في مكان فيه فضاء أوسع من الدمار والخراب، فهو الموت، وهو القبر، ومن أجل ذلك وحّد السياب بين حفار القبور والقبر، فكلاهما موجود على الأرض، وكلاهما فاغر فمه في انتظار من يملأ القبر، فليست ثمة جسد يسدّ جوع القبر وجوع النفس، يقول عن ذلك(١).

نبئت أن القاصفاتِ هناك ما تركت مكانا
إلا وحلّ به الدمار.. فأيّ سوقٍ للقبور!
حتى كأن الأرض من ذهب يُضاحك حافريها،
حتى كأن معاصرَ الدم دافقاتٌ بالخمور!
أوّاه لو أني هناك أسدّ، باللحم النثير،
جوعَ القبور وجوعَ نفسي.. في بلاد ليس فيها
إلا أرامل... أو عذارى غاب عنهن الرجال

ومن الناحية الجمالية فالسياب لجأ إلى التشخيص عندما صور القبر وكأنه إنسان فاغر فمه يتضور جوعا بانتظار ميت، بغية إكساب الصور الشعرية المتعلقة بالمكان قيمة إيحائية وتعبيرية عن كوامن النفس البشرية العميقة، وبالتالي هذا ما يفسر أن السياب وحّد بين حفار القبور وبين القبر، حيث نظر إلى المكان على أنه غير مستقل عن الشخصية، وبالتالي فالنفس تتأثر به، ويظهر ذلك التأثر في سلوكها وأفكارها وتصرفاتها، مما يعني إن أهمية المكان عند السياب لا تقتصر على ظهور الشخصيات وجريان الأحداث، إنما أهميته تكمن في كونه مشاركا في الدلالات التي تريد القصيدة أن تقولها.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٨ – ٥٤٩

بينما تتمحور صور المكان في المقطع التالي حول القبر، فقد جاء المساء بما يحمل من دلالات عديدة، وما زال حفار القبور وحيدا ينتظر ميتا، في مكان فيه ضوء مصابيح بعيدة، والطرق فارغة كأفواه اللحود مكتظة بالأشباح، فالحفار المتوحد كالقبر المتوحد، يعيد ذاته في كل مساء، فالصورة المكانية للقبر تدل على كل حالات العجز واليأس، وحفار القبور يقابل القبر، فهو مخزن المتناقضات، ويمثل قطاعا واسعا من الجماهير الحية الميتة، يقول السياب(١):

فالليل جاء، وما أزال

مستوحدا أرعى القبور وأنفض الدرب البعيد.

و يقول في مكان آخر(٢):

وتغيم أخيلةٌ وتجلى – ثم تفتح مقلتاه:

فيرى القبور،

ويرى المصابيح البعيدة كالمجامر في اتّقاد،

ويرى الطريق إلى القبور

يكتظّ بالأشباح زاحفةً إليه على اتّئاد،

فيصيح من فرحٍ: " سألقاها، فإن على الطريق

نعشا.. وإن حفّ النساءُ به وأملقَ حاملوه!

ونجد أن السياب جعل من بطله مسلوب الإرادة في مواجهة عزلته، فالأنا قد تميل إلى العزلة وخصوصا عند الخوف، وحفار القبور إنسان خائف، فهو يراقب الطريق ينتظر نعشا، وإخفاقه المتكرر في الوصول إلى مطلبه، قد يقوده إلى عزلة نفسية، تضاف إلى عزلته ووحدته كشخص يعيش بمفرده.

ولا بدّ من القول إن طبيعة مضمون قصيدة حفار القبور أثرت على درجة حضور المكان فيها، فقد أسقط السياب الحالة الفكرية والنفسية للبطل على المحيط المتواجد فيه، مما جعل للمكان

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٥٢

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦٠ ـ ٥٦١

دلالة تفوق دوره المألوف كمكان يؤطر الأحداث، لأن المكان تحول إلى مكون رئيسي للعمل الأدبي ومحاور حقيقي، فاقتحم عالم السرد، وتحرر من قيود الوصف، ففي هذا السرد تداخل شعور الشخصية مع المكان القاسي، فأصبحت الشخصية تعاني الضعف جراء قسوة المكان(١).

ونستدل من كلّ ما قيل بأننا أمام شخصية رمزية، لكنها ليست رمزا للشر، وإنما هي رمز لآلام الجماهير المعزولة المسلوبة الإرادة والقدرة(٢)، فهي فارغة من الداخل والخارج تنتظر التغيير، ولا يسمح لها بالمساهمة أو المشاركة فيه، فقد جردت من أي قدرة، فليس في يدها صنع شيء.

أما قصيدة الأسلحة والأطفال، فتدور صور الأمكنة حول: (الساقية، الحقل، القلوع) في مكان قروي جميل، فيه صبيه يلعبون، والمكان بكل ما فيه من أشخاص وأصوات تفوح منه رائحة الفرح والسعادة والتفاؤل، والسر في جمال المكان هم الأطفال، الذين يتنقلون من مكان إلى آخر عبر الحقول، يقول السياب(٣):

عصافيرُ؟ أم صبية تمرحُ

عليها سنا من غدٍ يلمح؟

وأقدامها العارية

محارٌ يصلصل في ساقية.

لأذيالهم رفّة الشمأل

سرت عبر حقلٍ من السنبل،

---

(١) ينظر:لحمداني، حميد، **بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)**، ص ٧١

(٢) ينظر: النصير، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ص ٥٧

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٣

يستخدم السياب الوصف، وهو من الأدوات الجمالية التي تشكل صورة المكان، فالأماكن - التي ذكرت في المقطع السابق - كلها أماكن جميلة، فيها حركة وفاعلية ونشاط، وتصدر منها أصوات أطفال تبعث في النفس الفرح والسعادة، مما يعني أننا أمام طبيعة قروية جميلة بكلّ ما فيها.

لكن السياب سرعان ما نقلنا من مكان محدد يمرح فيه الأطفال، حيث الصفاء والبراءة والنقاء، إلى فضاء واسع يخوض فيه الجنود لعبة الموت، ولذلك فالبنية المكانية في القصيدة تقوم على الصور المتناقضة، بين ما ينشده الأطفال على الأرض من حب وسلام، وبين ما تفعله الحرب عليها من قتل ودمار. فها هو الباشق يأتي من الفضاء من المكان الأعلى؛ ليمارس التدمير على الأرض، ليمارسه على صبية أبرياء يمرحون عبر الروابي، ناشرين الفرح والسعادة في كل مكان، يقول السياب(١):

وكالظلّ من باشق في الفضاء

– إذا اجتاح كالمدية الماضية ،

عصافير تشدو على رابية –

ترامى إلى الصبية الأبرياء

نداء تنشقت فيه الدماء

" حديد عتيق ..

حديد عتيق !

رصا..ص " فحتى كأن الهواء

رصاص، وحتى كأن الطريق

حديد عتيق.

---

(١)السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٩

فصور الأمكنة في المقطع تدور حول: (الفضاء، والرابية، والطريق)، وكلها أمكنة اجتاحها باشق فحولها بلمح البصر من أمكنة يشدو عليها الأطفال، إلى فضاء واسع مخيف مرعب ليس فيه إلا الدمار والرصاص، وهذا الدمار قد حوّل كلّ شيء إلى ظلام، فإذا بالموت يحيط بالإنسان من كل مكان، فنجد أن اختيار السياب لكلمة (اجتاح) قد يكون دالا على هول الدمار والخراب الذي حلّ على الأرض.

وتتوالى صور الدمار والخراب، حيث يروي لنا السارد ما شاهده، فقد رأى الفوهات تقصف وتسد المدى، وقد عبّر عن غزارة القصف الذي انهال على الأرض، فكأنه غيث غزير ملأ الفضاء رصاصا ونارا، فنتج عن ذلك أصوات انفجارات وارتطامات، وأشلاء قتلى، وأنقاض بيوت، مكان جميل تحوّل بلمح البصر إلى فضاء واسع فيه الكآبة واليأس والدمار والخراب، يقول واصفا ذلك(١):

أرى الفوهات التي تقصف

– تسد المدى – واللظى، والدماء.

وينهلّ كالغيث، ملء الفضاء،

رصاص ونار: ووجهُ السماء

عبوسٌ لما اصطكّ فيه الحديد.

حديد ونار، حديد ونار..

وثَمّ ارتطام، وثَمّ انفجار،

ورعد قريب، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى، وأنقاض دار!

وقد ظهرت آثار صناع الحرب على الأرض، فحال المكان بكل ما فيه قد تغيّر، حتى السماء

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٢

بدت كأنها إنسان له وجه عبوس، لهول ما رأت عيناه من دمار ودماء وجثث متناثرة في كل مكان، وهذه الصور المكانية المتناقضة، وهي صور الحب والسلام، وصور الحرب والدمار، قد ولّدت المشاعر المتناقضة، مما أعطى للشكل المكاني جمال أسلوبه الخاص، فالسياب صور المكان في حالة حركة مستمرة، مما يعني أنه ولد بحركته وأفعاله، ومثل هذه الصور الشعرية التشخيصية تكسب المكان قيمة تعبيرية إيحائية، عمّا تعانيه النفس البشرية من مكنونات عميقة، لأن السياب جعل منها كائنات حية تحس وتشعر، ولذلك فقد أصبحت الصورة - كما ذكرنا سابقا - تجسيدا للفكر والشعور، بما تحمل من دلالات وإيماءات يريد الشاعر بشعره أن يوصلها إلى المتلقي.

ويمكن القول إن مأساة حفار القبور هي مأساة الفرد الرجل، الذي استخدمه السياب ليشير به إلى أوجاع الجماهير المعطلة، التي سلبت إرادتها وعزيمتها، فهي لا تقوى على فعل شيء، فليس بيدها البناء أو الهدم ضمن نطاقها المكاني المحدود. بينما السياب في قصيدة " المومس العمياء "، فقد نقلنا إلى مأساة الفرد المرأة، ليشير من خلالها إلى وجع العراق أرضا وشعبا، في فضاء مكاني أوسع وهو العراق، مما يعني أن الوجع اتسع مداه، فأصبح أعمق وأشمل، لأنه أصاب الوطن والشعب، وفي كل الأحوال، فالوطن بمن فيه أصبح مستباحا مسلوبا.

أما قصيدة الأسلحة والأطفال، فقد انتقل السياب فيها من القضايا المحلية الوطنية إلى قضايا عالمية إنسانية، فقضية السلم والحرب هي قضية حياة أو موت، قضية لا حدود لها، ولذلك جعل الصور المكانية صورا قائمة على متناقضين، أرض يسود فيها الحب والسلام، وهو ما ينشده الأطفال، وفضاء ليس فيه إلا الخراب والدمار وهو ما يسعى إليه صانعو الموت، فصناع الحرب يتقنون فنون الموت بشتى أشكالها ووسائلها، دون تمييز للون أو جنس أو دين، لا يهمهم في هذا الكون إلا مصالحهم، إذن فالقصيدة هي رسالة موجهة لكل العالم، لدعم صانعي الحب والسلام، والوقوف صفا واحدا في وجه كل من يريد الدمار والخراب لهذه الأرض.

البنية الزمنية

يمثل الزمن عنصرا رئيسيا من عناصر النص، وقد تطور في ضوء الحداثة وما بعدها، بحيث لم يعد شرطا التقيد بالتتابع الزمني للأحداث، فالكاتب ينتقل من زمن إلى آخر وفق رؤيته الفنية، لذلك أصبحت للبنية الزمنية تقنيات جديدة، اتخذت أشكالا متعددة ومختلفة، وتداخلت فيما بينها داخل النص(١).

ويعد الزمن من العناصر الفنية والجمالية التي استعان بها الأدب الحديث لأغراض عدة، فهو ضابط إيقاع النص، ومرتبط به في جميع مراحله المتتالية، وأهميته تكمن في كونه حلقة وصل تربط المكونات الأخرى بعضها مع بعض، وفي كونه يبين ملامح الحياة المختلفة التي ينطلق منها العمل الأدبي، وعليه يتضافر الزمن مع غيره من العناصر، في بيان المضمون الفكري الذي يسعى الأديب للحديث عنه، ولكن برؤية فنية خاصة، إذن فهو عنصر بنيوي لا يمكن الاستغناء عنه في جسد النص(٢).

وبناء على ما قيل، فقد تنوعت أبنية الزمن من نص إلى آخر من باب التجديد والتغيير، فأدى ذلك إلى تداخل الأزمنة، وعليه فقد استخدمت تقنيات زمنية ظهرت نتيجة تداخل الأزمنة مثل الاسترجاع، والاستباق، والوقفة الوصفية، والحذف(٣)، وكل تقنية زمنية يستخدمها المبدع هي انعكاس لوعيه بأهميتها كعنصر أساسي في النص، يضاف إلى ذلك أهمية حضورها كمكون بنيوي في النص على مستوى الوظيفة والدلالة(٤).

والسياب من الشعراء الذين نوعوا في استخدام الأزمنة، فقد يستحضر حدثا من الزمن الماضي، ويأتي بآخر من الزمن الحاضر أو المستقبل، فيخلط بين الأزمنة عن طريق الاسترجاع والاستباق، أي أن تقديم الأحداث عنده لا يكون على وتيرة واحدة، بل تتنوع حسب مقتضى

---

(١) ينظر: السرحان، نوال حمدان، **العناصر الدرامية في شعر خالد محادين**، ص ٥٩

(٢) ينظر: أحمد، مرشد(٢٠٠٥)، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ط١، بيروت، ص ٢٣٣

(٣) ينظر: السرحان، نوال حمدان، **العناصر الدرامية في شعر خالد محادين**، ص ١٠٦

(٤) ينظر: طعان، صبحي(١٩٩٤)، زمن النص، **آفاق المعرفة**، العدد ٣٧٠، تموز " يوليو "، سوريه، ص ١٤٧

الأحداث والمضمون، وذلك يتطلب منا التركيز على تحليل الزمن الداخلي لبنية القصيدة السيابية، فهو زمن نصي، أي أن مرجعيته هي مرجعية من نوع خاص لا تحيل إلى ما هو خارج عن النص، لأن مناقشة الزمن الخارجي لا يمكن دراستها لعدة أسباب، لا يتسع المجال لذكرها(١). والباحث مع دراسة الزمن الداخلي للنص بعيدا عما هو خارج عن النص، لأننا في هذه الحالة نتحدث عن نص مادي محسوس بين أيدينا، وفيه العديد من المؤشرات الزمنية التي يمكن تحديدها ضمن السياق اللغوي، مما يعني أن دراسة الزمن الداخلي للنص ممكنة لأنها تتم من خلال أبعاد وضوابط محددة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن زمن النص يحدد من أول مؤشر زمني يظهر على الشريط اللغوي للنص، وتنتشر المؤشرات الزمنية على طول الشريط اللغوي، وتتجسد في أربع تقنيات، وهي: مؤشر توقيتي وجملي ومقطعي وأسلوبي(٢). وفي هذا البحث سنتعرف إلى التنوع في استخدام الأزمنة عند السياب في مطولاته المختارة، واستخدامه لتقنيات: الاسترجاع، والاستباق، والتسريع، والإبطاء.

والبداية ستكون مع قصيدة " المومس العمياء "، التي تنفتح انفتاحا زمنيا من خلال المؤشر التوقيتي الذي يخلقه الدال اللساني (الليل) بوصفه الزمن الفيزيائي والنفسي الذي يلف عالم المومسات، والليل بكينونته المعروفة تداوليا يرمز إلى الظلام، والخوف، والأسرار إلى غير ذلك من الرموز(٣)، وهو بكل ما يحمل من دلائل يطبق على المدينة كلها، وهذا الليل آت من أماكن محددة، وكلها أماكن مظلمة، تبعث في النفس الخوف والرعب، لذلك فالناس عابرون خائفون في الطرقات، ومصابيح الطريق المضيئة ليست إلا عيون ميدوزا القاتلة، وبهذه الصورة القاتمة افتتح السياب قصيدته، التي يقول فيها(٤):

الليل يُطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة

---

(١) ينظر: طعان، صبحي، زمن النص، ص ١٣٩ – ١٤٠

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٤٠ – ١٤١

(٣) ينظر: صالح، بشرى موسى: قراءة أسلوبية في قصيدة (المومس العمياء) للسياب، ص ٨٩

(٤) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٠٩ – ٥١٠

والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة

وتفتحت، كأزهار الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون " ميدوزا "، تحجّر كلّ قلب بالضغينة،

.....

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دفء أسفع كالغراب؟

ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذا الليل نشر ظلامه على المدينة ، ثم كرّر معاودة إطباقه مرة ثانية، وهذا يجعلنا نستبعد أن يكون هذا الليل هو الليل الطبيعي المقابل للنهار، فوروده بهذه الصيغة التي تنم عن المعاودة والتكرار، يحيله من الدلالة الايجابية إلى الدلالة السلبية، بدليل كلمة (يطبق) المتبوعة ب (مرة أخرى)، فقد عاود الليل إطباقه، مما يعني أنه فقد دلالته الزمنية، وخرج منها إلى الأخرى الترميزية. يضاف إلى ذلك أن هناك تضادا دلاليا بين الفعل الحسي (يطبق) الذي يشتمل على الشدة والعنف والعسر، وبين (فتشربه المدينة) وهو فعل حسي ينم عن اليسر والرضا، وهذا القبول والرضا جاء كرد فعل يكسر أفق التوقع المطلوب، لأن إطباق الليل المستمر أفضى إلى قبوله والرضا عنه، فالنص حاول أسطرة الليل وتشفيره، وهو يلف عالم المومسات زمانيا ومكانيا، ولذلك جاء المقطع الأول من القصيدة غاصا بالصور التشبيهية القائمة على النمط الحسي المجرد، وهذا المقطع هو بمثابة بنية مشهدية يفتح طريق السرد ويمهد له، ضمن لغة مجازية – انزياحية[١].

ويبدو لنا كذلك أن السياب ينقل كلمة (تشرب) الفعل المضارع المستمر إلى حقل دلالي مضاد، أي ينقل دلالة الشرب الإيجابية إلى دلالة سلبية؛ ليعمق مفهوم المأساة، لذلك يعتقد الباحث

---

(١) ينظر: صالح، بشرى موسى، قراءة أسلوبية في قصيدة (المومس العمياء) للسياب، ص ٨٩ – ٩٠

أن مثل هذه المقدمة السوداء التي تزخر بالعديد من الأدوات والأساليب التي استخدمها السياب، تبعث في النفس الحزن والكآبة، وتمهد لأحداث جسام تتلوها، فهي من باب شدّ المتلقي لمتابعة ما سيأتي من أحداث.

السرد الاسترجاعي الاستذكاري:

الاسترجاع هو مفارقة زمنية يتمثل في إيقاف السارد مجرى تطور أحداثه؛ ليستعيد واقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة لتسليط الضوء عليها، إذن فهو تقنية سردية، تصل الحاضر بالماضي عبر لحظات زمنية، هدفها الكشف عن أحداث حاضرة(١).

والاسترجاع تقنية روائية استعان بها السياب في قصائده من خلال قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي، فقد بدأ السياب قصيدته " المومس العمياء " من حيث النهاية، أي أنه لم يلتزم بالتسلسل المنطقي للأحداث، وهذا الاسترجاع يتجلى في مشهد حواري بين المومس العمياء وبائع الطيور، وفي ذلك يقول(٢):

ويمرّ عملاق يبيع الطير، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاه

تتراوحان: فللرداء يدٌ وللعبء الثقيل

يدٌ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه

---

(١) ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٢١ – ١٢٢. وينظر: جاييجو، كانديدو بيريث: الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، ص ١٣٤. وينظر: جينيت ، جيرار(١٩٩٧)، **خطاب الحكاية " بحث في المنهج "**، ط٢، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلبي، ط٢، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص ٦٠ - ٦١. وينظر: أحمد، مرشد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٢٣٨

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٨ – ٥١٩

تدمى كأثداء العجائز يوم قطّعها الغزاة.

خطواته العجلى، وصرخته الطويلة: " يا طيور

هذي الطيور، فمن يقول تعال... "

أفزعها صداه

يأتيه من غُرَف البغايا كاللهاث من الصدور.

ويدٌ تشير إليه عن كثب، وقائلة تعال!

بين التضاحك والسعال:

عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال.

وتحسّسته كأنّ باصرة تهمّ ولا تدور

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور،

وتوسّلته: " فدوى لعينك – خلّني. بيدي أراها ".

.....

وتمسّ أجنحة مرقّطة فتنشرها يداها،

وتظل تذكر - وهي تمسحهن - أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق .. ملء عينيها تراها:

سربٌ من البطّ المهاجر، يستحثّ إلى الجنوب

وفي المقطع السابق يضعنا السياب - كما قلنا - أمام مشهد حواري، مشهد نوّع من خلاله باستخدام التقنيات الزمنية، حيث يتضمن هذا المشهد مرور بائع طيور في الزمن الحاضر، فيبدأ السياب ساردا صفات البائع الخارجية باستخدام تقنية الوصف، فهو رجل عملاق يرتدي معطفا طويلا، ويحمل حملا ثقيلا بين يديه، ذو خطوات عجلى، وصوت طويل، ويمثل هذا الوصف استراحة قام بها السياب، فأوقف بها زمن الأحداث وجريانها، ثم قاطع الساردَ صوتُ بائع الطيور،

وهو ينادي على سلعته، ثم دخل صوت ثالث، وهو صوت المومس العمياء، تنادي البائع ضاحكة، لكن علامات التعب والوحدة والحزن بادية عليها، وهذا النداء يقود إلى حوار بين البائع والمومس العمياء، فتطلب منه وهي منكسرة النفس أن يسمح لها بأن ترى الطيور من خلال يديها، وبهذه اللمسات تستعيد المرأة العمياء أحداثا ماضية لها صلة بطبيعة اللحظة المعاشة، حيث تسرد مسترجعة ما كانت ترى في طفولتها، فتتذكر أسرابا من الطيور المهاجرة إلى الجنوب.

ويعاود السياب قطعه لحركة سير الأحداث في مكان آخر من القصيدة نفسها، لكنه هذه المرة نقلنا من استرجاع لحظات زمنية جميلة في طفولة المومس العمياء، إلى استرجاع وقائع سيئة حدثت في مرحلة الطفولة نفسها، ومثل هذه الأحداث تركت أثرا نفسيا عميقا في حياة بطلته فيما بعد، يقول كاشفا ذلك(١):

يا ذكرياتُ علامَ جئتِ على العمى وعلى السهاد؟

لا تمهليها، فالعذاب بأن تمرّي في اتئاد.

قصّي عليها كيف مات وقد تضرّج بالدماء

هو والسنابل والمساء –

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات:" رآه يسرق.. " واختلاجات الشفاه

يخزين ميتها، فتصرخ: " يا إلهي، يا إلهي...

لو أن غير الشيخ!، وانكفأت تشدّ على القتيل

شفتين تنتقمان منه أسى وحبا والتياعا

وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٠

أصداء موتى يهمسون: " رآه يسرق " في الحقول

حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد اتساعا!

هنا يحدد السارد الزمن، وهو المساء، لكنه مساء مختلف عن مثيلاته، مساء مؤلم وحزين، فالشاعر قد تصور الذكريات شخصية، فحاورها لائما، لأن وقت حضورها غير مناسب وقد أصبحت المومس عمياء، وطلب منها أن تسرد للمومس وقائع حدثت في الماضي، ومنها حادثة مقتل أبيها في ذلك المساء المؤلم، مساء اختلطت فيه دماؤه بالسنابل، ثم نظرات الفلاحين وهمساتهم التي تتهم أباها بالسرقة، ثم استدعاء صورة الفتاة عند مشاهدة جثة أبيها قتيلا. وفي هذا المقطع نجد أن السياقات اللغوية التي وضعت فيها جمل من مثل:(كيف مات، وقد تضرج، ورآه يسرق، وانكفأت) تؤشر على أن زمن المقطع زمن قبلي.

إذن فالسارد استدعى الماضي بكل ما يحمل من ذكريات حزينة لارتباطه الوثيق بالحاضر، فما حدث مع المومس العمياء في الماضي هو جزء مما يحدث معها في الحاضر، أي يكشف عن أحداث حاضرة، ويتيح لنا التعرف إلى الشخصية، وبيان ملامحها النفسية، فالماضي مرآة للحاضر، والحاضر يستمد أحداثه من تجارب الماضي البعيد(١)، وها هي المومس تستعيد شريط ذكريات صباها، وتتذكر قصة موته واتهامه بالسرقة، وهذه الذكريات مشحونة بالشعرية، وفيها تصوير للبؤس إلى أبعد مدى، فموت الأب يعني إحباطا وجرحا، وبخاصة إذا كانت الميتة غير مشرفة، أو ناجمة من جراء حادث سرقة(٢)، لأن هذه الأحداث تركت أثرا نفسيا سيئا عانت منه في الماضي، وما زالت تعاني منه في الحاضر.

وفي مكان آخر من القصيدة نفسها، تستعيد المومس العمياء في حوار مع نفسها أحداثا ماضية، بعد أن عميت وذهب شبابها، فتتذكر في وحدتها وعزلتها أيام شبابها وكلام الزبائن لها،

---

(١) ينظر: السرحان، نوال حمدان، **العناصر الدرامية في شعر خالد محادين**، ص ١١٠

(٢) ينظر: المير، طلال(٢٠٠٩)، **النبوءة في الشعر العربي الحديث / خليل حاوي وبدر شاكر السياب تجسيدا**، ط١، بيروت – لبنان: المؤسسة الجامعية، ص ٢٦٦ – ٢٦٧

وتتذكر جارتها المومس " ياسمين " التي كانت تضع الطلاء لها، فتقول لنفسها[1]:

ولعلّ غيرة " ياسمين " وحقدها سبب البلاء:

فهي التي تضع الطلاء لها وتمسح بالذرور

وجها تطفأت النواظر فيه...

– " كيف هو الطلاء؟

وكيف أبدو.؟ "

– " وردة... قمر... ضياء! "

زورٌ... وكل الخلق زور،

والكون مَيْنٌ وافتراء.

فتسأل المومس العمياء نفسها وتتساءل: " كيف هو الطلاء " ، لأنها أصبحت عمياء، فهي لا ترى وجهها في المرآة، وصوتها الداخلي يُحدّثها عن سبب هجر البغاة لها مع أنها تضع الطلاء، وتعلل سبب ابتعاد الزبائن عنها بغيرة "ياسمين" وحقدها، فهي من تضع الطلاء لها، والمومس لا ترى كيف يبدو وجهها، ثم تتذكر كلام الزبائن لها، فهناك من كان يقول لها: " وردة وقمر وضياء "، وهذا التذكر جعلها تنفعل لواقعها المؤلم، فتعبر عن ذلك بلغة واضحة، ونبرة قوية، مما يعكس صدق مشاعرها، بأن كل الكلام الذي قيل لها زور، وكل الخلق زور، لا بل الكون كله مين وافتراء.

ويرى الباحث أن استخدام السياب لتقنية السرد الاستذكاري قد أظهرت وبقوة الجانب النفسي عند المومس العمياء، فقد كشفت ماضيها، ومهّدت لظهورها في الحاضر، وقد تقدم بها العمر.

---

(١) السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٣٣

السرد الاستشرافي الاستباقي :

هو تقنية زمنية سردية، يقوم على تجاوز حاضر الحكاية متّجهة نحو المستقبل، لعرض أحداث يتنبأ الراوي بحصولها، فهي تقنية ترتبط بالتطلعات المستقبلية لعناصر القص، لأنها تستشرف المستقبل، وتفصح عن بعض الأحداث التي لم يحن وقتها بعد، وهي تقنية وظيفتها خلق حالة انتظار لدى القارئ، حيث تضفي على العمل الأدبي الفني عنصرا تشويقيا لمعرفة ما سيحصل(١).

ومثل هذا السرد الاستشرافي نجده في قصيدة " الأسلحة والأطفال "، وفيها يبدأ السياب بتلك الصورة البهيجة المتفائلة المتمثلة بمرح الأطفال عبر حقول السنابل، ثم أتبع هذه الصورة الجميلة بوصف لمكان قروي جميل، فيه هسهسة الخبز في يوم العيد، وأم تناغي طفلها الوليد، وأصوات خفق القلوع وصخب البحارة، فالمكان وساكنيه يبعثون في النفس التفاؤل والأمل بمستقبل مشرق، ويلاحظ أن الزمن في هذا المقطع يصعد إلى المستقبل صعودا سريعا، هذه السرعة الزمنية نستدل عليها من كلمة "غد" التي تشير إلى توقيت بعدي، يستشرف الشاعر فيه مستقبلا مشرقا لهؤلاء الأطفال بدليل كلمة " يلمح "، فيقول متفائلا(٢):

عصافيرُ؟ أم صبية تمرحُ

عليها سنا من غدٍ يلمح؟

وأقدامها العارية

محارٌ يصلصل في ساقية.

لأذيالهم رفّة الشمأل

سرت عبر حقلٍ من السنبل،

---

(١) ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٣٢ – ١٣٣. وينظر: جاييجو، كانديدو بيريث: الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، ص ١٣٥.

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٣ – ٥٦٤

وهسهسة الخبز في يوم عيد،

وغمغمة الأمّ باسم الوليد

تناغيه في يومه الأول.

كأني أسمع خفق القلوع

وتصخاب بحارة السندباد...

ولو أحصينا الأفعال في مطلع النص، لوجدنا أنها تعطينا إشارة إلى اجتياح صيغ الحاضر والمستقبل على الماضي، ويعني ذلك أن هناك رؤية تفاؤل تجاه المستقبل تكمن وراء التجربة الشعورية، وكما يبدو أنها انتقلت إلى بناء النص موضوعيا وزمانيا، حتى أننا وجدنا أن القصيدة تنتهي بهذه الرؤية المتفائلة التي تبغي الانتقال من الظلام القديم إلى عالم جديد كل ما فيه نور(١)، يقول السياب (٢):

" وأن الدواليب في كل عيد

سترقى بها الريح.. جذلى تدور!

ونرقى بها من ظلام العصور

إلى عالم كل ما فيه نور.

(رصاص، رصاص، رصاص، حديد

حديد عتيق)..

لكونٍ جديد "

---

(١) ينظر: حسن، لطيف محمد(٢٠١١)، **الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب**، ط١، دمشق – سوريا: دار الزمان، ص ٢٤٩

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٩٠ – ٥٩١

وقد استخدم السياب في النص السابق إيقاعا زمنيا سريعا، فقد قفز من حدث لآخر لاستشراف مستقبل الأحداث، والتنبؤ بالتغيرات والتطورات التي قد تحصل من خلال الدال (الريح)، الذي يدل على الثورة، والتي هي طريق لما سيحصل، ثم استخدم بعد ذلك ضمير المتكلم (نرقى)، وفيه تصريح ذاتي يشير إلى مجموعة أحداث يتوقع حصولها في يوم من الأيام، فقد أعلن صراحة عن توقعاته المستقبلية، التي سيتحول فيها هذا العالم من ظلام العصور إلى عالم جديد، كل ما فيه نور.

ويبدو أن السياب قد مهد لما سيأتي من أحداث لاحقة داخل نصه الأدبي، مستخدما (السين) ليدلل على زمن المستقبل، فهو يرى أن هذا الظلم والاستبداد الذي تجاوز كل الحدود سيكون ميلادا لثورة تعمّ كل مكان، ونستدل من ذلك على أزمة داخلية ومعاناة وصراع نفسي داخل السياب، بل داخل كل إنسان يعاني، فالسياب يتكلم بلسان الإنسانية، التي تتطلع إلى مستقبل يحمل في طياته كثيرا من التغيرات، يتحول هذا الكون بسببها لعالم جديد، عالم كل ما فيه نور.

تسريع السرد

في البداية علينا الإشارة إلى أن دراسة الأزمنة الخارج - نصية لا يمكن دراستها لعدة أسباب، وبالتالي لا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، فالأديب مضطر إلى انتخاب عدد محدود من الحوادث والتفاصيل مما ينسجم مع خطاب القصة، ويُكوّن زمنية القصة ويخدم بنيتها، وكل تسريع للسرد له نسق معين يقوم بتسريع مدته أو تبطيئها وفقا للأحداث الزمنية التي يمر بها السرد[1]، وتسريع السرد تقنية تقوم من خلال:

الخلاصة: مرور سريع على وقائع وأحداث يفترض وقوعها في سنوات أو أشهر أو ساعات، وإجمالها في بضع فقرات أو صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة، دون الخوض في ذكر

---

(١) ينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٢٨٣ – ٢٨٤.

تفاصيل الأشياء والأقوال، لأنها لا تخدم أحداثا مفصلية في بنية النص السردي[1].

الحذف: تقنية زمنية سردية تعمل على تسريع السرد، حيث يُقفز بالأحداث إلى الأمام، عن طريق إسقاط مدة زمنية في سير السرد دون الإخلال بنظام الحكاية، بهدف تجاوز الجزئيات للتركيز على محطات رئيسية في حياة الشخصيات وعلى بيان أحداث مهمة، وإسقاط المدة الزمنية المحذوفة يتم عبر إشارات محددة، من مثل:" مرت سنتان "، أو غير محددة من مثل: " مرّ زمن طويل "، وهو على أشكال(٢).

واستخدام تقنية الحذف استعان بها السياب في قصيدته" المومس العمياء " عندما وجّه في الزمن الحاضر أصابع المسؤولية إلى بلده العراق موبخا وساخرا، فليس من العدل أن يكون العراق مليئا بالثروات والخيرات، بينما هذه المرأة لا تجد ثمن الزيت الذي تشعل فيه مصباحها الذي لا تراه، يقول(٣):

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سُهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟

كي يثمرَ المصباحُ بالنور الذي لا تبصرين؟

عشرون عاما قد مضين، وأنت غرثى تأكلين

---

(١) ينظر: الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ٧٨. وينظر: جاييجو، كانديدو بيريث، الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، ص ١٣٩. وينظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٧٦. وينظر: جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص ١٠٩.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٧٨. وينظر: جاييجو، كانديدو بيريث، الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، ص ١٣٨ - ١٣٩. وينظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٧٧. وينظر: جينيت ، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص ١١٧ - ١١٨. وينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٢٩٢

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٩

ونجد أن السياب في المقطع السابق قد قفز بزمنه السردي إلى ما قبل عشرين عاما، فقد استباح الأجانب جسدها عندما دخلوا العراق، فاتخذت البغاء رزقا لها طوال تلك المدة الزمنية، إلى

أن هرمت بعدها، وأصابها العمى، ولم يعد يرغب فيها أحد، فالسياب بهذا الحذف وهي مدة العشرين عاما، قد أسقط خلالها أحداثا لا أهمية لها من الزمن السردي، وقد أسهم ذلك الحذف في تسريع السرد.

تعطيل السرد:

هو استراحات ووقفات وصفية ومشهدية، وهذه الوقفات تقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية وتعطل حركتها، ويلجأ إليها الأديب ليبين أهمية ما يقوله، أو ليكشف من خلالها عن مظهر من مظاهر عناصر العمل الأدبي(١)، مستخدما التقنيات التالية:

المشهد: هو أسلوب عرض، يأتي في تضاعيف السرد، ويتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص، وتُقدم الشخصيات من خلاله في حالة حوار مباشر، وتكمن أهميته في أنه يجسد عنصر الحيوية والمعايشة بين الشخصيات في كيان النص، ويستنطق الشخصيات للتعبير عن كيانها القائم على التبرير أو الشكوى أو البوح للآخرين عما يدور في داخلها(٢).

والآن نحن أمام مشهد رجل معزول وقت المساء، وقد يكون السياب اختار المساء، لأنه وقت مناسب لحديث النفس مع النفس، والبوح بما يدور داخلها من مشاعر الوحدة والقهر، فقد استخدم السياب أفعالا ماضية ومضارعة تؤكد حال اليأس والاستلاب عند حفار القبور، وتجسد مشاعر العزلة والوحدة عنده(٣)، لذلك فقد توجّه حفار القبور بيديه إلى السماء، يناجي ربه أن يبيد

---

(١) ينظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٧٦. وينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٣٠٩.

(٢) ينظر: جاييجو، كانديدو بيريث، الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، ص ١٣٩ - ١٤٠. وينظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٧٨. وينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٣١٧.

(٣) ينظر: النصير، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ص ٧٣

نسل العار أحفاد عاد باعة الدم والخطايا والدموع، وقد استخدم السياب على لسان بطله لغة بسيطة واضحة تناسب الحدث وطبيعة الشخصية، يقول مناجيا(١):

وهزّ حفارُ القبور

يُمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور
فتبيدَ نسلَ العار .. تُحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفادَ عادٍ، باعة الدم والخطايا والدموع؟
يا ربّ .. ما دام الفناء
هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!
سأموتُ من ظمأ وجوع
إن لم يمت - هذا المساء إلى غدٍ بعض الأنام؛

فابعث به قبل الظلام!

يا ربّ .. أسبوعٌ طويل مرّ كالعام الطويل،

والقبر خاوٍ، يفغر الفمَ في انتظارٍ .. في انتظار،

ما زلت أحفره ويطمره الغبار –

وقد كرّر حفار القبور طلبه مرة أخرى، داعيا ربه أن يهلك البشر في اللحظة الحاضرة، أي في هذا المساء، مما يدل على معاناة شديدة يشعر بها هذا الرجل المعزول، ويبرر حفار القبور سبب دعائه بهلاك البشر بأسرع وقت، لا بل أن يكون في اللحظة الراهنة للدعاء، لأنه سيموت جوعا وعطشا إن لم يمت هذا المساء إلى غد بعض الأنام.

ويستمر مشهد معاناة الرجل، فما زال حفار القبور يدعو ربه وهو في حالة حوار مباشر معه للمرة الثالثة، وفي هذه المرة كان أكثر وضوحا، فقد كشف حفار القبور، وأفصح عما يعاني

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦ – ٥٤٧

ويكابد في داخله، فقد مرّ عليه أسبوع كامل، والقبر فارغ ينتظر ميتا، وكلما حفر القبر من جديد طمره الغبار لعدم وجود ميت، فقد طال انتظاره، فكأن الوقت قد تعطل، والزمن قد توقف، إلى الحد الذي بدا له الأسبوع وكأنه عام طويل من شدة معاناته، التي رافقها طول انتظار.

وننتقل مع السياب إلى مشهد حواري في قصيدته " المومس العمياء "، فنجد حوارا داخليا للمومس العمياء مع نفسها، فهي امرأة تعاني من أزمات وصراعات داخلية، وصلت إلى حدّ التفكير بالانتحار، يقول السياب على لسانها(١):

يا ليتها، إذن انتهى أجل بها فطوى أساها!

" لو أستطيع قتلتُ نفسي.." همسة خنقت صداها

أخرى توسوس: " والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟

وإذا اكفهرّ وضاق لحدك، ثم ضاق إلى القرار

حتى تفجّر من أصابعك الحليب رشاش نار

وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟

ففي المقطع الشعري السابق يسرد السياب على لسان المومس العمياء تصاعدا في زمن الأحداث من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل بوساطة أسلوب الشرط، فالتراكمات النفسية توالت على المومس مع مرور الزمن وتصاعدت، وقد أصبحت أشد أثرا وعمقا، حينما تحولت إلى صراع داخلي بين عقلها وضميرها، فهنا قد بلغ الصراع ذروته، فواقع المومس الصعب جعلها تفكر بالانتحار، وتناقش النتائج المترتبة على قرارها، حين تخيلت صور الجحيم وضيق القبر ووحشته، وسردت حالتها أثناء وقوفها أمام ملكي الموت وهما يسألانها، فالمومس تعيش صراعا داخليا وأزمة نفسية، أفصح هذا الحوار عنها(٢).

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٤ ــ ٥٢٥

(٢) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، النزعة الدرامية في المومس العمياء ص ٢٨٧ ــ ٢٨٨

الوقفة الوصفية أو الاستراحة: تقنية زمنية تقوم على الإبطاء المقصود في عرض الأحداث، لتقديم التفاصيل الجزئية فيما يخص الأمكنة والشخصيات إلى غير ذلك، إلى الحد الذي يبدو كأن السرد قد توقف عن التنامي(١).

ويبدو أنه لا يوجد سرد دون وصف، ومن الصعوبة التمييز بينهما، ولكل منهما دوره في عملية الحكي، فالسرد مناط بالتتابع الزمني لتوالي الأحداث، بينما الوصف مهمته عرض الأشياء والأماكن، أي تصوير ماهيتها ولو بشكل مجزأ(٢). أي أن السرد والوصف متداخلان، يصعب الفصل بينهما.

وفي قصيدة " حفار القبور " يقدم لنا السياب نشرة تعريفية عن شخص طويل ظهر من خلف الظلام، واستعمل السياب الوصف الخارجي لتقريب صورة حفار القبور المرسومة إلى المتلقي، فحفار القبور رجل ملامحه مخيفة، له كفان جامدتان قاسيتان، ومقلة جوفاء خاوية، وفم واسع كشق في جدار، يعيش وحيدا معزولا بين الصخور الصم من أنقاض دار، يقول واصفا(٣):

ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام:
فانجاب عن ظلّ طويل
يُلقيه حفّارُ القبور.
كفّان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين،
وكأنّ حولهما هواء كان في بعض اللحود
في مُقلةٍ جوفاءَ خاويةٍ يهوّم في ركود
كفّان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين،
وفمٌ كشقّ في جدار

---

(١) ينظر: جاييجو، كانديدو بيريث، الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، ص ١٤٠. وينظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٧٦. وينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٣٠٩ - ٣١٠.

(٢) ينظر: العرقان، منال عواد(٢٠١٠ / ٢٠١١)، **البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية**، رسالة ماجستير، آل البيت، ص ٧٨

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٥ – ٥٤٦

مُستوحدٍ بين الصخور الصم من أنقاض دار

عند المساء.. ومقلتان تحدقان، بلا بريق
وبلا دموع، في الفضاء: -
هو ذا المساء
يدنو، وأشباح النجوم تكاد تبدو، والطريق
خال – فلا نعش يلوح على مداه.. ولا عويل –
إلا النعيب

تتشكل عناصر الصورة المشهدية من ظهور شخص مرعب، في مكان مخيف وقت المساء، والمساء وهو الزمن الخارجي في هذه الصورة له دلالة سلبية، فهو يقترب والنجوم تبدو كأنها أشباح، والطريق خال أي هادئ وساكن، فالزمن يدل على الموت، ونستدل على ذلك من خلال ارتباط الليل بوجود كلمات توضح دلالته، وهذه الكلمات هي (أشباح، ونعش، والنعيب)، وذلك يعني أن السياب وحّد بين عناصر الصورة من حيث الدلالة.

ويمكن القول إن قصائد السياب لا تستقر على مسار زمني واحد، فثمة تداخلات ما بين أزمنة متعددة وبين أنماط مختلفة من الزمن، وهذه سمة تُميّز تجربة السياب الشعرية، حيث تتلاحم فيها الرؤية والأسلوب بشكل متوازٍ ومنسجم(١).

ويلاحظ أن الزمن عند السياب له تلوينات خاصة، ففي قصيدة " المومس العمياء " استخدم الزمن الحاضر، رغم أن معظم الأحداث تمت في الزمن الماضي، فهو لم يلتزم بالتتابع الطبيعي لتسلسل الأحداث، وبالنسبة لليل الذي غطى المدينة في افتتاحية قصيدته، فكان ذا دلالة رمزية لا طبيعية. أما قصيدة حفار القبور، فالمساء والظلام خيم على القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ولم يكن ثمّة نور سماوي، واكتفى السياب بضوء مصابيح خافتة في طرقات المدينة المظلمة العمياء. بينما قصيدة " الأسلحة والأطفال " فالوضع مختلف، فالقسم الأول من القصيدة والمتعلق بأماكن السلم والحب، فهي منيرة ومضيئة، زمن يدل على أوقات الفرح والحب والسلام، وقد جسّده السياب بمرح الأطفال وأغانيهم، في حين إن القسم الثاني من القصيدة والمتعلق بأماكن الحرب والدمار، فهي قرى مظلمة مخيفة، فظلم الطواغيت ونيرانهم وحديدهم غطى كل نور، وملأ الفضاء دخانا وغبارا وشظايا، فتحول الفضاء بفعل أيديهم إلى سواد مخيف ومرعب.

---

(١) ينظر: حسن، لطيف محمد، **الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب**، ص ٢٥٧.

الحدث ومراحل تطوره

كل فعل يقع لا بدّ له من فاعل، وما من حدث يقع إلا وله بداية ووسط ونهاية، ووقوعه يرتكز على زمان ومكان يقع فيهما، يكونان محددين أو غير محددين، وعليه فالحدث عنصر مهم من عناصر القصة، ومن خلاله تُطرح قضية ما يريد المؤلف أن يوصلها إلى المتلقي بطريقة فنية، وطريقة الطرح تختلف من مبدع لآخر، وهذا الاختلاف تفرضه عوامل عدّة من داخل النص ذاته، وباستخدام أفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها وصراعها يُولد الحدث في النص، وفيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، ومنه تُولد عناصر أخرى تتفاعل مع بعضها، وتتصاعد لتصل إلى ذروة التعقيد(١).

والسياب يُعدّ من الشعراء الذين استعملوا الحدث في شعره بمختلف مراحل تطوره وتصاعده إلى أن يصل للذروة؛ لينقل من خلاله ما يختلج في نفسه من مشاعر وأفكار ومواقف وهموم إلى الآخرين، بغية الوصول إلى أهداف يريدها، والأحداث قد تتداخل عنده، لأنه يعرض عدة أحداث تجري في وقت واحد، ولا تخضع لزمن واحد محدد(٢).

ففي قصيدته " حفار القبور " نجد أن الأحداث تبدأ وقت المساء، من مكان مظلم ليس فيه إلا ضوء ضئيل، حيث يظهر من خلف الظلام ظلّ شخص طويل، وقد أخذ السياب على لسان راوٍ يصف حفار القبور من الخارج، وقد تمّ ذكر أوصافه في الصفحات السابقة من هذا البحث، ومن خلال الوصف نجد أنفسنا أمام شخص قد تجمدت كفّاه، وظهر فمه كشق في جدار، رجل ملامحه غير عادية، فهو مرعب مخيف، يقبع وحيدا بين صخور من أنقاض دار، لكن الراوي لم يبين الأسباب التي أوصلت حفار القبور إلى هذه الصورة، وإنما اكتفى بوصفه من الخارج، ونقل لنا لحظة ترقبه للطريق الفارغ بمقلتيه الخاملتين الجامدتين، اللتين تخلوان من البريق والدموع، وظهور حفار القبور بهذه الصورة المرعبة في مكان مخيف وقت المساء، يكشف لنا عن شخص يعيش حياة قاسية مليئة بالقلق والألم والغربة، فعيناه أفصحتا عمّا بداخله من وجع، فهما خاويتان

---

(١) ينظر: أبو سعد، أحمد(١٩٥٩)، **فن القصة**، ط١، بيروت: دار الشرق الجديد، ج١ ، ص ٨ – ٩. وينظر: وادي، طه(١٩٨٩)، **دراسات في نقد الرواية**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ص ٣٢.

(٢) ينظر: السرحان، نوال حمدان، **العناصر الدرامية في شعر خالد محادين**، ص ٣٤ – ٣٥

يلفهما اليأس فلا نشاط ولا أمل فيهما، فيقول واصفا[١]:

ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام:
فانجاب عن ظلّ طويل
يُلقيه حفّار القبور.
كفّان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين،
وكأنّ حولهما هواء كان في بعض اللحود
في مُقلةٍ جوفاءَ خاويةٍ يهوم في ركود
كفّان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين،
وفم كشقّ في جدار
مُستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار
عند المساء.. ومقلتان تحدقان، بلا بريق
وبلا دموع، في الفضاء: -

واللافت للنظر هي طريقة طرح أحداث القصة بهذه الصورة من قبل السياب، فقد رسم لنا شخصية ملامحها غير عادية، شخصية وصلت إلى هذه النتيجة دون أن يعرفنا على العلل التي أدت بها إلى هذه الحالة، وقد يكون هذا الطرح استخدمه السياب لإثارة عاطفة القارئ وشوقه لمتابعة بقية أحداث القصة.

ألا أن هذه الوحدة وما رافقها من قسوة المكان والزمان أدت إلى تأزم حالة حفار القبور النفسية، فأفعاله وأقواله دلت على معاناته الداخلية، وقد اتضح ذلك عندما توجّه إلى السماء هازا يمناه، وراجيا ربه بصوت مرتفع أن يثور ويبيد أحفاد عاد باعة الدم والخطايا والدموع، ثم عاد مرة أخرى داعيا ربه أن يهلك البشر هذا المساء، لأنه سيموت ظمأ وجوعا إن لم يموتوا، ثم عاد وللمرة الثالثة يدعو ربه شاكيا، فلا يوجد أحد غيره يشكو إليه، ولكنه في هذه المرة قد أعلن صراحة عن مرارته الكامنة، لأنه لا يرى نعشا يلوح على المدى، فقد مضى عليه أسبوع وهو يحفر القبر في انتظار ميت، لكن الغبار في كل مرة يطمر ما حفر، فقد طال انتظاره، وتوقف

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٥ – ٥٤٦

موت البشر يعني له عدم القدرة على مواصلة الحياة، ويقول في ذلك[١]:

وهزّ حفارُ القبور

يُمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور

فتبيدَ نسلَ العار .. تُحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفادَ عادٍ، باعة الدم والخطايا والدموع؟

يا ربّ .. ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت - هذا المساء إلى غدٍ بعضُ الأنام؛

فابعث به قبل الظلام!

يا ربّ .. أسبوعٌ طويل مرّ كالعام الطويل،

والقبرُ خاوٍ، يفغر الفمَ في انتظارٍ .. في انتظار،

ما زلت أحفره ويطمر الغبار –

وصياح حفار القبور في الأسطر الشعرية السابقة، واهتزاز يمناه، وتكرار الدعاء لأكثر من مرة ، كل ذلك يدل على معاناة شديدة يمرّ بها، معاناة جعلته شخصا يتمنى الإبادة والحرق والهلاك لكلّ البشر، وجعلت منه إنسانا يضحي بالكل من أجل نفسه، بدليل أنه تمنّى الموت للجميع في سبيل أن يبقى حيا، مما يعني أن أزمته مع الوجود قائمة على ثنائية " الحياة والموت "، فعدم موت الآخرين يعني عجزه في أن يستمر حيا، مما يؤكد على معاناة ووجع وصراع يعيشه حفار القبور مع نفسه وواقعه.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦ – ٥٤٧

ليس ذلك فحسب، بل نجد أن أزمة حفار القبور أخذت تتفاقم يوما بعد يوم، فقد أصبح يعيش صراعا داخليا من نوع آخر، وقد أفصح الراوي البطل عن ذلك بكل صراحة، فليس من العدل أن يحن إلى النساء ولا يحصل عليهنّ لقلة المال، فهناك ألف أنثى تدفن تحت التراب، بينما هو لا ينال إلا الحنين، ولذلك فهو يشعر بجوع آخر يضاف إلى جوعه الأول، فليس ثمّة جسد يسد جوع القبر المفتوح، وجوع النفس المفتوحة القلقة، مما يفسر رغبته في أن يكون موجودا في بلاد غاب عنها الرجال، أي ليس فيها إلا الأرامل أو العذارى، حيث يقول معبرا(١):

هل كان عدلاً أن أحنّ إلى السراب، ولا أنالُ

إلا الحنين – وألف أنثى تحت أقدامي تنام؟

أفكلما اتّقدت رغاب في الجوانح شحّ مال؟

ويقول في موضع آخر(٢):

أوّاه لو أني هناك أسدّ، باللحم النثير،

جوع القبور وجوع نفسي.. في بلاد ليس فيها

إلا أرامل... أو عذارى غاب عنهنّ الرجالُ

وتتوالى الأحداث الصعبة، والبطل ما زال وحيدا، ينظر حوله فلا يجد إلا السماء والقبور، فيخاطبهما متمنيا رؤية تلك المرأة، ثم يظهر صوت الراوي الذي يصف البطل عندما يتوجّه ببصره إلى السماء حنقا يزمجر، ثم يسكت لفترة من الوقت وهو يحلم بلقائها، أفعال وتصرفات لدى حفار القبور تُظهر قلقه وحيرته ومعاناته، فهو لا يفعل شيئا إلا المراقبة والحلم، فها هو يحلم بأنها تفتح له الباب ضاحكة في الظلام، ويداها تجتذبان أغطية السرير، وترخيان إحدى الستائر، ثم

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٨

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤٩

تختفيان في الضوء الضئيل، ثم يحلم ببروز شيء من جسدها وبوجهها الشاحب القسمات، ثم يفيق من أحلامه، ليجد نفسه أنه ما زال بين القبور الفارغة، حيث يرى المصابيح المتّقدة البعيدة، فيعود إلى مراقبة الطريق الفارغ، ولا يكاد يرى إلا الأشباح المكتظة الزاحفة إليه على مهل، لكنه وأثناء مراقبة الطريق، فقد رأى من بعيد نعشا تحيط به نساء، ويقترب شيئا فشيئا، ثم يعود صوت البطل صائحا: " سألقاها "، فيقاطعه صوت الراوي من جديد، الذي يتابع حديثه عن البطل، وهو ينهض حاملا بيمينه فانوسه الصدى العتيق، حيث يقول السياب(١):

يا سماءُ، ويا قبورُ.. أما أراها؟
لا بدّ من هذا ! " – وصوّب مقلتيه إلى السماء
حنقا يُزمجر، ثم أطرقَ وهو يحلم باللقاء:
باب تفتّح في الظلام. وضحكة. وشذىً ثقيل..
ويدان تجتذبان أغطية السرير وترخيان
إحدى السرائر...
ثم تنطفئان في الضوء الضئيل !
وتغيم أخيلة وتجلى – ثم تبرز حُلمتان ...
ويُطلّ وجهٌ شاحب القسمات مُختلج الشفاه.
وتغيم أخيلة وتجلى – ثم تُفتح مقلتاه:
فيرى القبور،
ويرى المصابيح البعيدة كالمجامر في اتّقاد،
ويرى الطريق إلى القبور
يكتظّ بالأشباح زاحفة إليه على اتّئاد،
فيصيح من فرح: " سألقاها، فإن على الطريق
نعشا.. وإن حفَّ النساءُ به وأملقَ حاملوه !
إني سألقاها! " – وينهض وهو يرفع باليمين
فانوسه الصدئ العتيق ..

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٠ – ٥٦١

والسياب قد تسلسل في سرده لأحداث القصة إلى أن وصل بها إلى الذروة، عن طريق صراعات متعددة، حيث انتهت القصة نهاية مأساوية، وقد يكون الحدث الأخير هو الحدث الأهم والأبرز فيها، فقد ماتت الفتاة التي كان يتردّد عليها حفار القبور، والتي كانت تهبه جسدها، ماتت كمن ماتوا، ودفنها كما دفن سواها، ويقول في ذلك(١):

ماتت كمن ماتوا، ووراها كما وارى سواها:

واسترجعت كفّاه من يدها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها – وإن حملت يدُ امرأةٍ سواها

تلك النقود .. بل البقايا من نفايات المدينة –

وتظلّ أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد،

ويظلّ حفّار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات .. يحلم باللقاء، وبالخمور!

لكن القسوة تكمن في صورة يدي حفار القبور، وهي تسترجع من يديها ما كان أعطاها من مال، فالمأساة الحقيقية هي حين يشتري جسدها بالمال في المرة الأولى، ثم بعد ذلك يسترده منها مرة أخرى، ألا أن حفار القبور يبقى على حاله، متعثر الخطوات يحلم باللقاء والخمور، ولا نعلم نهاية لهذا البطل، فقد ترك السياب قصته مفتوحة لا نهاية لها.

أما قصيدة " المومس العمياء "، فتختلف عن قصيدة " حفار القبور " من حيث: طريقة الطرح، وطبيعة الصراع، وغزارة الأحداث وتفصيلاتها. فهي تبدأ من نهايتها، حيث يسرد الراوي وبكلّ دقة لحظة مرور بائع طيور عملاق في حي البغايا، يرتدي معطفا طويلا، وحوله رياح

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦١ – ٥٦٢

شديدة جعلته يمسك الرداء بيد، ويحمل الطيور الثقيلة بالأخرى، يسير بخطوات سريعة مناديا على بضاعته بصوت مرتفع؛ فصدى صوته الطويل قد أفزع المومس العمياء، فما كان منها إلا أنها أشارت إليه أن يأتي إليها، فنادته وهي بين التضاحك والسعال، ثم مررت راحتيها وأناملها على البائع، إلى أن لامست يداها الطيور، فأخذت تتوسل إليه قائلة: " فدوى لعينيك خلّني بيدي أراها "، وبهذه اللمسات فقد عادت بذاكرتها إلى الزمن الماضي إلى طفولتها، عندما كانت ترى بعينيها أسرابا من البط المهاجر إلى الجنوب، يقول السياب(١):

ويمرّ عملاق يبيع الطير، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاه

تتراوحان: فللرداء يدٌ وللعبء الثقيل

يدٌ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه

تدمى كأثداء العجائز يوم قطّعها الغزاة.

خطواته العجلى، وصرخته الطويلة: " يا طيور

هذي الطيور، فمن يقول تعال... "

أفزعها صداه
يأتيه من غُرَف البغايا كاللهاث من الصدور.

ويدٌ تشير إليه عن كثب، وقائلة تعال!

بين التضاحك والسعال:

عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٨ – ٥١٩
وتحسّسته كأنّ باصرة تهمّ ولا تدور

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور،

وتوسّلته: " فدوى لعينك خلّني. بيدي أراها ".

ويكاد يهتك ما يغلّف ناظريها من عماها

قلبٌ تحرّق في المحاجر واشرأبّ يريد نور!

وتمسّ أجنحة مرقّطة فتنشرها يداها،

وتظل تذكر - وهي تمسحهن - أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق .. ملء عينيها تراها:

سرب من البطّ المهاجر، يستحثّ إلى الجنوب

والاسترجاع تقنية سردية استخدمها السياب لتسليط الضوء على واقعة حدثت قبل اللحظة الراهنة، وبالفعل فهذا اللقاء وما تلاه من لمسات يجعل المومس العمياء تعود من الزمن الراهن إلى الوراء، لتسترجع واقعة مقتل أبيها، حيث تشكل هذه الواقعة البناء المعماري للقصة، فمن خلالها واجهت البطلة العوائق التي اعترضتها، وتصارعت مع القوى المتضادة(١)، وها هو الراوي يسرد لحظة سماعها الطلق الناري، حين اعتقدت المومس العمياء – عندما كانت صغيرة - أن أباها اصطاد بطة، لتكون طعاما لهما، فهرعت مسرعة حيال النهر لتلقاه، لكن هواجسها حدّثتها بأن والدها الآن يحصد وراء ذلك التل، وسيغضب إن رآها، فانتظرته وقد مرّ النهار ولم تشاهده، ثم ظلّت تتسلق التل، واليأس قد تغلّب عليها، فيقول(٢):

طلقٌ .. فيصمت كلّ شيء .. ثم يلغط في جنون.

---

(١) ينظر: مراد، ماجدة(٢٠٠٤)، **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية**، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ص ١٠٦

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٩

هي بطّة فلمَ انتفضت؟ وما عساها أن تكون؟

ولعلّ صائدها أبوك، فأن يكن فستتشبعون.

وتخفّ راكضة حيال النهر كي تلقى أباها:

هو خلف ذاك التل يحصد. سوف يغضب إن رآها.

مرّ النهار ولم تُعنّه .. وليس من عون سواها

وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها.

ثم تعود المومس العمياء كذلك إلى الوراء، مسترجعة حادثة اغتصابها من قبل الجنود، وتعدّ أن ما حصل معها كان بمشيئة الله، فالله شاء للعراق أن تتكالب عليه الجنود من كل المدن والبحار، وشاء الله كذلك أن يستبيح الجنود جسدها في أحد الأزقة دون آلاف الصبايا، فيقول(١):

والله – عزّ الله – شاء

أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا في زقاق

دون الأزقة أجمعين

ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق:

وكأن المومس العمياء في المقطع السابق تحاول أن تواسي نفسها، لتُخفّف عمّا تشعر به من آلام وأوجاع، فهي لم تكن سببا في كل ما حدث معها، إنما الله أراد كلّ ذلك، لكن استرجاعها لأحداث عديدة عانت منها في الماضي، بكلّ ما فيها من مآسٍ وأحزان، قد فاقم من أزمتها النفسية، فجعلها تفكر بالانتحار، وهاجس الانتحار صراع خنقها من الداخل، فقد تحدثت به مع نفسها، لكنها عدلت عنه، لأن في داخلها صوتا آخر خوّفها من الجحيم، وهنا تكمن المفارقة، فالمومس العمياء

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢١

فتاة تمارس البغاء، وتفكّر بالانتحار، وفي الوقت نفسه نجدها تخاف من الجحيم، مما يدل على حجم المعاناة والوجع الذي تشعر به، حتى أن هواجسها الداخلية بدأت تتصارع، ولذلك فالراوي تمنى موتها، ليُطوى سجل معاناتها، فيقول السياب في ذلك(١):

يا ليتها، إذن انتهى أجل بها فطوى أساها!

" لو أستطيع قتلت نفسي .. " همسة خنقت صداها

أخرى توسوس: " والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟

إذا اكفهرّ وضاق لحدك، ثمّ ضاق، إلى القرار

حتى تفجّر من أصابعك الحليب رشاس نار

وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟

وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة.

وهذه الأصوات المتصارعة داخل المومس قد تجاوزت اللحظة الراهنة، أي تجاوزت العدول عن قرار الانتحار خوفا من لظى الجحيم التي لن تصبر عليها، فقد ذهبت هواجسها إلى أبعد من ذلك، ذهبت إلى ما سيكون في الزمن البعدي، فهي قد فكّرت بضيق القبر في حال نفذت قرار الانتحار، لا بل ذهبت إلى لحظات زمنية لما بعد القبر، حين يتساءل الملكان عن سبب قتلها لنفسها، فيرسلانها إلى الجحيم تكفيرا عن جريمتها.

وتتوالى الأحداث المتعبة والصعوبات في طريق المومس العمياء، فقد ابتعد عنها طالبو المتعة، مما يعني أنها ستموت جوعا، ولذلك توسلت المومس العمياء للسكارى، طالبة منهم وبشكل مباشر عدم تركها وحيدة، فمن العار أن تموت جوعا بعد أن أمضت عمرها حيّة ميّتة، ثم تطمئنهم بأن عماها لن يكون عائقا لها أو مهابة أو وقارا يمنعها عن إتقان عملها، فما زالت قادرة على

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٤ ــ ٥٢٥

إمتاعهم رغم عماها، وما زالت كما هي لم يتغير عليها شيء، ثم تطلب منهم أن يجربوها ليتأكدوا أنها ما زالت تعرف كل شيء، يقول(١):

- " لا تتركوني يا سكارى

للموت جوعا، بعد موتي – ميتة الأحياء – عارا.

لا تقلقوا.. فعماي ليس مهابة لي أو وقارا.

ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء

.....

ما زلت أعرف كل ذاك، فجربوني يا سكارى!

ويواصل الراوي سرده للأحداث المهمة في حياة المومس العمياء، ومن ذلك موت ابنتها رجاء، فها هو يخاطب المومس العمياء، ويوضح بأن رحيل رجاء قد أمات كلّ سبل الرجاء بالخلاص مما هي فيه، فقد فقدتِ زهرتك الحبيبة وهي طفلة، وقد كنتِ بالأمس تحسبين عمرها يوما بعد يوم، فما زال من فمها الصغير طراوة في حلمتيك وضحكات في السرير، وقد كانت العزاء والربيع في حياتك الصعبة، والنقاء الذي نما وسط الفجور، والنسمة العليلة في أيامك الملتهبة، لكنها ماتت، ومات كل شيء جميل معها، فيقول عن ذلك(٢):

ماتت " رجاء " فلا رجاء. ثكلت زهرتك الحبيبة!

بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها هي تحسبين.

ما زال من فمها الصغير

طراوة في حلمتيك، وكركرات في السرير.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٥ – ٥٣٦

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤٠ – ٥٤١

كانت عزاءك في المصيبة،

وربيع قفرتك الجديبة.

كانت نقاءك في الفجور، ونسمة لك في الهجير،

وخلاصك الموعود، والغبشَ الإلهي الكبير!

ويتحدث الراوي في نهاية القصيدة بأن الضجيج قد مات، وحلّ السكون مكانه، والمومس العمياء هي الآن وحيدة مع عماها وجوعها وذلها، تنتظر الزناة، فهي تنصت وتستمع لعل أحدهم يأتي إليها، فشريط حياتها الماضي بما يحمل من أوجاع وآلام قد أغلق، فذاك ليل مرّ بكل ما فيه من معاناة، وعليها أن تنتظر القادم، فالسياب ترك نهاية قصيدته مفتوحة، لأنه لم يضع نهاية لهذه المرأة التي عانت في الماضي، بل طلب منها أن تنتظر الآتي، فيقول(١):

مات الضجيج. وأنت، بعد، على انتظارك للزناة،

تتنصتين، فتسمعين

رنين أقفال الحديد يموت، في سأم، صداه:

الباب أُوصد.

ذاك ليل مرّ...

فانتظري سواه.

أما قصيدة الأسلحة والأطفال، فقد أشرنا سابقا إلى أن بناءها مختلف عن قصيدتي المومس العمياء وحفار القبور، فقد أسّس السياب الإطار العام الذي ستدور في الأحداث، مستخدما البناء التقابلي بين أنموذجين مختلفين: أنموذج الحرية والنماء، وأنموذج الحرب والدمار. والسياب في بداية قصيدته يتساءل عمّا يشاهده في ذلك المكان الجميل من حركة ونشاط، فهل هي عصافير، أم

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٢

صبية يمرحون ويلعبون بين حقول السنابل، حتى أنه تخيل أقدامهم العارية وكأنها محار يصلصل في ساقية، حيث يقول(١):

عصافيرُ؟ أم صبية تمرحُ

عليها سنا من غدٍ يلمح؟

وأقدامها العارية

محارٌ يصلصل في ساقية

لأذيالهم رقّة الشمأل

سرت عبر حقلٍ من السنبل،

فالسياب بدأ قصيدته بالجمل الإنشائية التي قصد منها الإعجاب بما يشاهد ويرى، ثم أتبعها بجمل خبرية تصف ما يرى، مستخدما ألفاظا معبرة ورقيقة، فهي تناسب الموضوع الذي يتحدث فيه، فرقتها من رقة الأطفال وهم يلعبون فرحين عبر الحقول، إذن فنحن أمام مكان هادئ، انعكس ما فيه من هذه راحة وهدوء على ساكنيه.

ويعود السياب ويتساءل هل ما يراه عصافير تغرد، أم أطفالا يلعبون، أم ماء صافيا نقيا يخرج من صخرة، فيحوّل الأرض إلى جنة خضراء، فالعشب أخضر، والزهور ندية، والتفاح مزهر، والقبرة تصدح، لكن هذه الأسئلة حملت في طياتها عاطفة الحب لعالم الطفولة، عالم ينشر الجمال في كل مكان، لذلك فقد وصف براءة الأطفال ونقاءهم بعبارات موحية ولطيفة، فهم كالماء العذب الذي يخرج من بين الصخور، وهذا النقاء والصفاء لا ينضب، بل هو متدفق دائما، فيقول(٢):

عصافيرُ؟ أم صبية تمرح؟

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٣

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦٧

أم الماء: من صخرة ينضح

فيخضلّ عشبٌ وتندى زهور

زهورٌ ونور

وقبرةٌ تصدح

وتفاحةٌ مزهرة

هذا النقاء والصفاء الخارجي لعالم الأطفال انعكس أثره الإيجابي على داخل النفس البشرية، فهناك العديد من الآباء الذين يذهبون باكرا إلى أعمالهم، ثم يعودون في المساء متعبين، لكن هذا الأب المتعب ينسى تعبه عندما يتلقّاه طفله بتلك الضحكة الصافية، فهذا الصوت العذب النقي جعله يشعر براحة نفسية، أنساه كل عناء وعقبات الحياة، صوت ملأ الوجود سماحة، ونشر النجوم في الأفق الداجية، حيث يقول السياب(١):

وكم من أبٍ آيبٍ في المساء

إلى الدار من سعيه الباكر،

وقد زمّ من ناظريه العناء

وغشّاهما بالدم الخاثر؛

تلقّاه، في الباب، طفلٌ شرود

يكركر بالضحكة الصافية،

فتنهلّ سمحاء ملء الوجود،

وتزرع آفاقه الداجية

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٥

نجوما، وتنسيه عبء القيود.

لكن هذه الساحات بما فيها من روابي جميلة وأصوات عذبة سرعان ما تحولت بلمح البصر إلى فضاء واسع يخوض فيه الجنود لعبة الموت، فقد بدأت الأحداث باجتياح الباشق عالم الأطفال؛ ليمارس التدمير والخراب والموت على الأرض، وعلى صبية أبرياء يمرحون ويشدون بألحانهم عبر الروابي، فهذه الأصوات العذبة الرقيقة تغلغل فيها نداء الرصاص والدم: " حديد عتيق.. حديد عتيق.. رصاص "، لا بل حتى الهواء كأنه رصاص، وكأن الطريق حديد عتيق، فيقول السياب(١):

وكالظل من باشق في الفضاء

– إذا اجتاح كالمدية الماضية،

عصافير تشدو على رابية –

ترامى إلى الصبية الأبرياء

نداء تنشقت فيه الدماء

" حديد عتيق ..

حديد عتيق !

رصا..ص " فحتى كأن الهواء

رصاص، وحتى كأن الطريق

حديد عتيق.

فهذا السلاح الذي جلبه تجار الدم كان سببا في الدمار والخراب الذي حلّ على هذه الأرض،

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٩

والشاعر يسرد لنا ما رأى من صور الدمار والخراب بسبب جهل تجار الدم، حيث شاهد الفوهات وهي تقصف، فتملأ الأرض نارا ودماء، فقد انهال الرصاص والنار على الأرض كأنه أمطار غزيرة، أحداث تبعث في النفس الغضب والحزن والألم، حتى أن السماء قد عبس وجهها لهول ما رأت من ارتطامات ثم انفجارات، وأصوات قصف كأنها رعود تقترب ثم تبتعد، وأشلاء قتلى متناثرة، وبيوت قد دمّرت، فليس هناك إلى بقايا دار، فيقول واصفا ذلك(١):

أرى الفوهات التي تقصف

– تسد المدى – واللظى، والدماء.

وينهل كالغيث، ملء الفضاء،

رصاص ونار: ووجهُ السماء

عبوسٌ لما اصطكّ فيه الحديد.

حديد ونار، حديد ونار..

وثَمّ ارتطام، وثَمّ انفجار،

ورعد قريب، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى، وأنقاض دار!

فالطغاة تجار الموت قد جلبوا الأسلحة، وجعلوها وسيلة لدمار الأرض وخرابها، لنشر الرعب والخوف في قلوب الجميع، فالسياب هنا يتحدث عن معاناة الشعب من الظلم والاستغلال، بنبرة مليئة بالحزن والأسى على الشعوب المستضعفة، فالطغاة لا يريدون لهذه الحياة أن تستمر على طبيعتها، ولا يريدون أن يشعر العبيد بصعوبة الحصول على رغيف الخبز، الذي جعلوه أشدّ مرارة من العلقم، وألّا يشعروا بطعم شرابهم، الذي هو ملح ومغموس بالدم، لكي لا يفهموا بأنهم ولدوا في هذه الحياة أحرارا.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٢

فيقول في ذلك[١]:

لأن الطغاة

يريدون ألّا تتم الحياة

مداها، وألّا يحس العبيد

بأن الرغيف الذي يأكلون

أمرّ من العلقم

وأن الشراب الذي يشربون

أجاجٌ بطعم الدم

وأن الحياة الحياة انعتاق،

ويقول في مكان آخر[٢]:

لأن الطواغيت لا يحلمون

بغير المبيعات والأسهم .

وأن الطواغيت لا يسمعون

سوى رنّة الفلس والدرهم .

لأن الطواغيت لا يبصرون

على الشاطئ الأسيوي البعيد

سوى أن سوقا يباع الحديد

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٨١

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٨٣

وتستهلك الريح والنار فيها.

تدرّ العطايا على فاتحيها.

لذلك نجد السياب يتحدث بلسان الجماعة، بلسان شعب عانى الظلم والاستبداد، فقد استشرى الظلم في كل مكان، وأصبح لا يطاق، لأنه تجاوز كلّ الحدود والأعراف، وعليه فقد أقسم بأقدام الأطفال العارية، وبالخبز والعافية، بأنّ جباة الطغاة سوف تتعفر تحت هذه الأرجل الحافية، وأن هذا الرصاص بما حمل من ويلات وعذاب، سيكون نجما يهدينا إلى طريق الحرية، فالكل سيقف في وجه هذه الحراب، ونتعهّد للأجيال القادمة بأننا إن لم نعِد القرى منيرة كالسابق، ونسكت قصف الفوهات، ونطرد الغزاة خارجا، فعليهم ألّا يذكرونا إلا بالسّبّ والشّتم، في حال لم نحقق ما تعهدنا به، ويتحدى قائلاً[1]:

بأقدام أطفالنا العارية

يميناً، وبالخبز والعافية:

إذا لم نعفّر جباه الطغاة

على هذه الأرجل الحافية

وأن لم نذوّب رصاص الغزاة

حروفا هي الأنجم الهادية

(فمنهنّ في كل دارٍ كتاب

ينادي: قفي وأصدأي يا حراب)

وإن لم نضوّ القرى الداجية

---

(١) السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٨٣ – ٥٨٤

ولم نخرس الفوّهات الغضاب

ونُجلِ المغيرين عن آسيه..

فلا ذكرتنا بغير السّباب

أو اللعن أجيالُنا الآتية!

وينهي الشاعر قصيدته بتكرار مجموعة من الأسطر الشعرية في بداية المقطع الأخير، ليؤكد بأن القادم سيكون أفضل، لذلك فقد أعاد السياب تساؤله عمّا يرى من مشاهد جميلة، فهل هي عصافير، أم صبية تمرح، أم ماء يخرج من بين الصخور؟ فالسياب بهذا التكرار يصرّ على إيمانه بعالم الأطفال، وهذا التفاؤل تجسّد في أنه أقسم بأن البقاء هو لعالم البراءة والصفاء، فهم ينابيع ماء متدفقة، لا يجلبون إلا الخير في كل مكان يطئوه، فالشاعر متفائل بأن أقدامهم العارية ستكون مصابيح تضيء أماكن الظلام، وتكشف الأماكن المظلمة التي يختبئ فيها الطغاة، فالدائرة ستدور عليهم، لأن البقاء للأطفال، فهم مَن سيعيد الأمور إلى ما كانت عليه، كهذه الدواليب التي ستعود تدور في كل عيد، وبهم سنرقى وننتقل من ظلام العصور، إلى عالم يشع بالنور والحرية، فهذا السلاح بأنواعه سيكون طريقنا لكون جديد، كون يحمل معه الفرح والحب والتفاؤل والأمل، ويتجلى ذلك في قوله(١):

عصافير؟ أم صبية تمرح؟

أم الماء من صخرة ينضح؟

وأقدامها العارية

مصابيح ملء الدجى تلمح

هتكنا بها مكمن الطاغية

---

(١) السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٩٠ ـ ٥٩١

وظلماء أوجاره البالية.

علينا لها: إنها الباقية

وأن الدواليب في كل عيد

سترقى بها الريح .. جذلى تدور!

ونرقى بها من ظلام العصور

إلى عالم كل ما فيه نور.

(رصاص، رصاص، رصاص، حديد

، حديد عتيق) ..

لكونٍ جديد!

الفصل الثالث

مطولات السياب: التقنية واللغة

سندرس في هذا الفصل مطولات السياب من حيث:

- **تقنيات السرد في مطولات السياب:**

أولا: الراوي

ثانيا: التناص

ثالثا: العتبات النصية

أولا: الراوي

تعدّ المطولات الشعرية فنا أدبيا إبداعيا، وقد حاول السياب من خلالها أن يبني لنفسه منهجا يوصله إلى المتلقي عبر الراوي، والراوي هو بمثابة ناقل لقصص أشخاص أو أحداث، وبنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وأسلوب صياغة لتقديم المادة القصصية للقارئ[١]. وقد برز دوره في مطولات السياب الشعرية، لأنه قدّم المادة الحكائية للقراء خصوصا في مطولتي " حفار القبور " و " المومس العمياء " ضمن الدور المحدد والمُشكّل له، وقد عُرف عنه بأنه ذلك " الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء أكان حقيقة أم متخيلة ، ولا يشترط أن يكون الراوي اسما متعينا، فقد يكتفي بأن يتقنّع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي "[٢].

---

(١) ينظر: قاسم، سيزا(١٩٨٤)، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٣١.

(٢) إبراهيم، عبد الله(١٩٩٢)، **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط١، بيروت، والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ١١ .

والراوي تقنية سردية، استثمرها السياب في خطابه الشعري، لرسم ما يطمح لتجسيده من خلالها، فقد يكون أحد شخصيات القصة، لكنه ينتمي إلى عالم آخر غير عالم شخصياتها، مما يجعله يتحرك بحرية في الزمان والمكان، ليتمكن من رصد أقوال الشخصيات وأفعالها، وما تفكر فيه داخل عالمها الخيالي المصور القائم على الصراع والتطور، ليعرض الراوي كل ذلك من زاوية نظر محددة، وقد يكون للراوي دور أو موقع أو وظيفة أو سلطة يتكئ عليها الكاتب لبناء عالمه الخيالي، ولذلك فقد نوّع السياب في استخدامه للضمائر في نصوصه، لأن اعتماد أساليب مختلفة للراوي تغني وتكثف الرسالة الفنية التي يحملها النص الأدبي، لما يتمتع به الراوي من مرونة تمنح النص مزيدا من التنوع والتطور داخل العمل الأدبي، لأنه قد يتعدد ويتنوع ويتطور حسب الصورة التي يقتضيها النص الأدبي ذاته(١).

وتجدر الإشارة أن للراوي مجموعة وظائف قد ترد داخل بنية النص الشعري، لكنها تتفاوت تبعا لظهوره واختفائه، وتختلف طبيعة الراوي وموقعه، ورؤيته، وصوته باختلاف الوظائف التي يقوم بها، وتندرج هذه الوظائف تحت أشكال وصور، وهي: وظيفة الحكي والإخبار التي تُعدّ من أبرز الوظائف التي تقوم على نقل الأحداث وتصويرها من مخاطب لآخر عن طريق السرد. فوظيفة الشرح والتفسير، ووظيفة التقديم. والوظيفة المباشرة التي تربط الواقع الحياتي المعيش بأحداث داخل العمل الأدبي. والوظيفة التعبيرية التي تعتمد على الإيحاءات المعبرة عن انفعالات الراوي وأفكاره. أما الوظيفة الأيديولوجية، فتتعلق بالخطاب التربوي أو الأخلاقي الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث. وأما وظيفة التأليف، فتقوم على تحويل الحياة الفجة إلى صورة فنية عن طريق رؤية الراوي وصوته. بينما وظيفة التغريب، فتنظر إلى الأشياء وفق منظور جديد، بحيث تجعل الأحداث تبدو في صورة تكسر التوقع، بنقلها من كونها أحداث محايدة، إلى أحداث ذات معنى ودلالة. ووظيفة التوثيق التي تجعل القارئ يثق في صدق الراوي،

---

(١) ينظر: الكردي، عبد الرحيم(١٩٩٦)، **الراوي والنص القصصي**، ط٢، القاهرة: دار النشر للجامعات، ص ١٧ – ١٨.

فتكون استجابته له أقوى وأعمق، فيتفاعل مع الراوي والنص الأدبي[١].

إن السرد يقوم أساسا على ثلاثة عناصر، وهي: الكاتب، والقصة، والقارئ، والرابط الضام لتلك العناصر هو عملية القص التي تفترض وجود راوٍ، يخبرنا بأسرار هذه الشخصيات، سواء أكان يراها من الخارج، أم كان واحدا منها[٢]. وعليه فالقارئ لمطولات السياب بحاجة لمعرفة من يتكلم في نصوصه، ومن يرى أحداثها ومجرياتها، واستنادا لذلك يمكن أن نحدد ثلاثة أنواع من الرواة:

١- الراوي العليم: وله نوعان:

النوع الأول الراوي المحايد: هو مجرد ناقل ومحلل للأحداث، يصور الشخصيات ويعبر عن المنظور بشيء من الحياد، تاركا الحكم للقارئ، ويستخدم الضمير الغائب ليظهر من خلاله بوضوح[٣]. ونصوص السياب لجأت إلى مثل هذا النوع من الرواة، ومثال ذلك قوله في " المومس العمياء "[٤]:

الليل يُطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة.

وتفتحت، كأزهار الدفلى، مصابيح الطريق،

---

(١) ينظر: الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ص ٥٩ – ٦٨. وينظر: جينيت ، جيرار، **خطاب الحكاية " بحث في المنهج "**، ص ٢٦٤ - ٢٦٥.

(٢) ينظر: اليافي، نعيم(١٩٩٣)، البنية السردية في رواية " المخطوفون "، **آفاق المعرفة**، السنة الثانية والثلاثون، العدد ٣٦٣، ص ١٦٨ - ١٦٩

(٣) ينظر: جينيت ، جيرار، **خطاب الحكاية " بحث في المنهج "**، ص ١٩٩. وينظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص ٤٨ - ٤٩

(٤) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٠٩

كعيون " ميدوزا "، تحجّر كلّ قلب بالضغينة،

فالسياب في المقطع السابق يختار عبر الراوي المحايد رؤية خارجية لمدينته، تجسدها المقدمة التي افتتح بها قصيدته، فالجو العام الذي يصوره هذا المقطع الاستهلالي يوحي بأن الذي يرى ويتكلم هو راوٍ يعلم كل ما يحدث، ولا يخفى عليه شيء، يقف خارج الأحداث، راصدا قصة هذا الليل الذي عاود إطباقه على المدينة للمرة الثانية، وقد استسلمت له دون مقاومة، ويدل ذلك على أننا أمام ليل غير طبيعي، مما جعل العابرون في المكان يشعرون بالخوف، والذي زاد المكان رعبا، هي تلك المصابيح المنيرة في الطريق، التي بدت وكأنها عيون ميدوزا القاتلة، التي تحجر قلب كل من رآها، إذن فالراوي يضعنا أمام مشهد استهلالي بكل ما فيه من عناصر؛ ليمهد لأحداث قادمة، تحمل أخبارا ووقائع قد تكون موجعة ومحزنة.

وبالفعل فقد ظهر علينا الراوي المحايد من جديد؛ ليعود بنا من الزمن الحاضر، إلى أحداث وقعت في الزمن الماضي؛ حيث أخذ يروي واقعة مهمة حدثت في طفولة المومس العمياء، وهي واقعة مقتل أبيها، التي تشكل نقطة تحول في حياتها، فقد كانت الأساس في نهاية حياة سعيدة عاشتها قبل الحادثة، بكل ما فيها من ذكريات جميلة، وبداية حياة مليئة بالمعاناة والعثرات بسبب موت الأب، فها هو صوت الراوي العليم بما يدور من أحداث يروي لحظة سماعها الطلق الناري، حين اعتقدت أن أباها اصطاد بطة لتكون طعاما لهما، فركضت مسرعة حيال النهر لتلقاه، ويروي كذلك ما يدور داخل الشخصيات من هواجس، فقد روى اللحظة التي بدأت هواجسها الداخلية تحدثها: بأن أباها سيغضب إن رآها. لكن انتظارها لأبيها قد طال، فتغلب اليأس عليها، لأنه لم يأتِ، فيقول عن ذلك(١):

طلقٌ .. فيصمت كلّ شيء .. ثم يلغط في جنون.

هي بطّة فلمَ انتفضت؟ وما عساها أن تكون؟

---

(١) السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٩

ولعلّ صائدها أبوكِ، فأن يكن فستتشبعون .

وتخفّ راكضة حيال النهر كي تلقى أباها:

هو خلف ذاك التل يحصد. سوف يغضب إن رآها.

مرّ النهار ولم تُعنه .. وليس من عونٍ سواها

فالراوي كان قريبا من الشخصية، لأنه وصف لنا خلجاتها وأفعالها، فقد تابع كل ما يجري في المكان من نواح خارجية، وكل ما يدور في مكنون الشخصية من هواجس.

والسياب استخدم هذا النوع من الرواة في قصيدة أخرى له بعنوان:" حفار القبور "، حيث بدأ الراوي يقص علينا لحظة رصده لشخص يظهر من مكان مظلم وقت المساء، هذا الشخص يدعى " حفار القبور "، ثم أخذ الراوي يصفه من الخارج وصفا دقيقا، فأخبرنا عنه أنه شخص طويل، كفّاه جامدتان قاسيتان، ذو مقلة جوفاء خاوية، وفم واسع كشق في جدار، يعيش وحيدا بين صخور من أنقاض دار، فيقول واصفا(١):

ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام:
فانجاب عن ظلّ طويل
يُلقيه حفّارُ القبور.
كفّان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين،
وكأنّ حولهما هواء كان في بعض اللحود
في مُقلةٍ جوفاءَ خاويةٍ يهوم في ركود
كفّان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين،
وفمٌ كشقّ في جدار
مُستوحدٍ بين الصخور الصم من أنقاض دار

---

(١)السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٥ ـ ٥٤٦

عند المساء.. ومقلتان تحدقان، بلا بريق

وبلا دموع، في الفضاء: -

وقد استخدم الراوي ألفاظا تعمق الصورة الشعرية التعبيرية التي أراد إيصالها عن الشخصية التي يروي قصتها، حيث أخبرنا أنها لا تفعل شيئا سوى التحديق في الطريق بمقلتيها اللتين لا بريق فيهما ولا دموع، لأنها تعيش غريبة وحيدة، في مكان قاسٍ، فقسوة المكان والزمان أثرت عليها، فأدت إلى تلك النتيجة في ملامحها الخارجية المرعبة، وفي داخلها الفارغ الخالي من الطموح والإرادة.

واستعان السياب في مكان آخر من قصيدته " حفار القبور " بالراوي العليم المحايد؛ ليقوم بدور يسمّى " التغريب "[١]، فقد أخبرنا عن حدث مؤلم غريب غير متوقع، وهو موت الفتاة الضحية التي كان يتردّد عليها حفار القبور، فتهبه جسدها، وقد تحدث الراوي عنهما بضمير الغائب، فقد ماتت ودفنها كما دفن غيرها، وتبدو الصورة موجعة لحظة استردت يداه من يديها ما كان أعطاها من مال، لكن السياب جعل نهاية قصيدته مفتوحة، فحفار القبور يبقى على حاله، متعثر الخطوات يحلم باللقاء والخمور، ويتجلى ذلك في قوله[٢]:

ماتت كمن ماتوا، ووراها كما وارى سواها:

واسترجعت كفّاه من يدها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها – وإن حملت يد امرأة سواها

---

(١) التغريب: يقصد به النظر إلى الأشياء وفق منظور جديد، عن طريق جعل الأحداث تبدو في صورة جديدة تكسر التوقع، بنقلها من كونها أحداثا محايدة إلى كونها أشياء ذات دلالة، وذلك بقطعها عن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني، لتبدو أكثر غرابة، وفي الوقت نفسه أكثر وضوحا ودلالة. الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ص ٦٦ – ٦٧

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦١ – ٥٦٢

تلك النقود .. بل البقايا من نفايات المدينة –

وتظلّ أنوار المدينة وهي تلمعُ من بعيد،

ويظلّ حفّار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات .. يحلم باللقاء، وبالخمور!

أما قصيدة الأسلحة والأطفال، فالوضع مختلف فيها كما ذكرنا ذلك سابقا، فالسياب يطرح فيها قضيتين مختلفتين ومتضادتين، وهما قضيتا السلم والحرب، حيث يستعين براوٍ ينقل لنا ما يشاهد من أحداث، والمقطع الأول يحفل بعدد من الصور البصرية والسمعية، فقد حدثنا الراوي عن مناظر جميلة، لمكان قروي ينبض بالنشاط والحيوية، ومصدر تلك الحيوية هم الأطفال الذين يبدون كعصافير تنتقل من مكان إلى آخر بكل خفّة، وقد قفز الراوي في هذا المقطع من اللحظة الآنية التي يشاهد فيها الأطفال إلى لحظات مستقبلية، مبديا تفاؤله بالأطفال، لأنه يلمح فيهم غدا أفضل، حيث تخيّل أقدامهم العارية وهم يركضون عبر حقول السنابل، كأنها محار يصلصل في ساقية، فيقول في ذلك(١):

عصافيرُ؟ أم صبية تمرحُ

عليها سنا من غدٍ يلمح؟

وأقدامها العارية

محارٌ يصلصل في ساقية.

لأذيالهم رفّة الشمأل

سرت عبر حقلٍ من السنبل،

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٣

والراوي في الأسطر الشعرية السابقة يبدي إعجابه لما يشاهد من مناظر جميلة، ويسمع من أصوات عذبة، لأطفال يلعبون ويغردون في الفضاء الواسع، لكن ذلك سرعان ما تحول بلمح البصر إلى مشاهد وصور بصرية وسمعية قبيحة وبشعة ومرعبة، فقد اجتاح عالم الأطفال باشق جاء من الفضاء، فانقضّ على المكان بسرعة، ليدمر كل شيء جميل ويُخرّبه، فأصبح لا يسمع إلا نداء الرصاص والموت " حديد عتيق.. حديد عتيق.. رصاص "، فتحول المكان بما فيه من هواء وطريق إلى رصاص، حيث يقول(١):

وكالظل من باشق في الفضاء

– إذا اجتاح، كالمدية الماضية،

عصافيرَ تشدو على رابية –

ترامى إلى الصبية الأبرياء

نداء تنشقت فيه الدماء

" حديد عتيق ..

حديد عتيق !

رصا..ص " فحتى كأن الهواء

رصاص، وحتى كأن الطريق

حديد عتيق.

ويتابع الراوي سرده لمشاهد وصور مخيفة شاهدها، مستخدما ضمير المتكلم " الأنا "، فقد روى أنه شاهد بعينيه قصف الفوهات، وقد ملأت الفضاء نارا ودماء، وقد كان القصف شديدا، كأنه أمطار غزيرة تتساقط على الأرض، والسماء كأنها إنسان له وجه حزين؛ لهول ما رأت من

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٩

أسلحة سقطت في المكان، فلا يُسمع فيه إلا ارتطامات ثم انفجارات، ولا يُرى فيه إلا أشلاء قتلى وبيوت مدمرة، حيث يشعر الراوي بالمرارة والألم أمام كل ما يشاهد من صور لأحداث مروعة، فيقول واصفا[١]:

أرى الفوهات التي تقصف

– تسد المدى – واللظى، والدماء.

وينهلّ كالغيث، ملء الفضاء،

رصاص ونار: ووجه السماء

عبوسٌ لما اصطكّ فيه الحديد.

حديد ونار، حديد ونار..

وثَمّ ارتطام، وثَمّ انفجار،

ورعد قريب، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى، وأنقاض دار!

والنوع الثاني هو الراوي المنفتح: هو نوع يتدخل مباشرة بالحدث، ليظهر بهجته به، أو ضيقه، أو سخريته منه، أو عدم التصديق له، أو التقليل من شأنه، والدعوة إلى هجره، والتحذير من مخاطره، أو الدعوة إلى الاعتبار والاتعاظ بما حدث[٢]. وهذا النوع من الرواة استخدمه السياب في قصيدته " المومس العمياء "، فقد وجّه كلامه المباشر إلى المومس العمياء، وخاطبها مواسيا، فشبابها قد ضاع، ولذلك طلب إليها أن تشيّعه مع السنين الأربعين، ومع كل عابر مرّ حيال بابها مستهزئا، حيث قفز الراوي بالزمن من مرحلة الشباب، الذي مرّ عليه مرورا سريعا،

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٢

(٢) ينظر: الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ص ١٠٩

إلى مرحلة المشيب الذي لم يحمل معه لها إلا الكآبة والحزن، والراوي يشعر بالضيق والأسى لما آلت إليه حال المومس العمياء، حين وجدت نفسها على الرصيف دون طعام أو ثياب، فيقول لها مخاطبا[١]:

ذهب الشباب !! فشيعيه مع السنين الأربعين

ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين.

وأتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب،

فاستقبليه على الرصيف بلا طعام أو ثياب،

٢- الراوي البطل الذي يروي قصته بنفسه (المشارك): فإذا اقترب الراوي من الشخصيات فإنه يصبح واحدا منها، يقوم بمشاركتها في صناعة الأحداث، لأنه يقدم دورين: الراوي والشخصية. فيصور عالمه من منظوره ورؤيته الخاصة، ويستخدم ضمير الأنا الحاضر، فكل من الراوي والشخصية يكون على علم بما سيحدث[٢]، ويعد هذا النوع أكثر حداثة من الراوي الغائب، وأقرب إلى وضعية القص، لأنه يقلص المسافة بين الراوي والشخصية، وبين الكاتب والراوي، بما يمنح الكاتب الحرية في إسقاط آرائه على لسان الراوي[٣]، وهذا النوع من الرواة نجده في قصيدة " حفار القبور "، حيث يظهر صوت الراوي البطل يتحدث مع نفسه، مستخدما ضمير المتكلم " الأنا "، فهو يعيش صراعا داخليا مع ذاته، وقد أفصح عن ذلك، مبينا أنه من غير العدل أن يحن إلى النساء ولا يحصل عليهنّ لقلة المال، مع أن هناك ألف أنثى مدفونة تحت التراب، بينما هو لا ينال إلا الحنين، ومثال ذلك قوله[٤]:

هل كان عدلاً أن أحنّ إلى السراب ولا أنال

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٨

(٢) ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)**، ص ٢٩٣.

(٣) ينظر: وادي، طه(١٩٩٦)، **الرواية السياسية**، ط١، القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية، ص ١٥٠

(٤) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٨

إلا الحنين – وألف أنثى تحت أقدامي تنام؟

أفكلما اتّقدت رغاب في الجوانح شحّ مال؟

فالراوي البطل في المقطع السابق يرفض الوضع الذي هو فيه، ويعدّه غير عادل، لذلك فهو يعيش أزمة وصراعا داخليا مع ذاته، تجلى ذلك من خلال حواره مع نفسه، معلنا عن وجعه بصراحة تامة، فهو لا يملك المال، ليطفئ ما يشتعل في داخله من رغبة في النساء.

ويتجلى ظهور الراوي المشارك في قصيدة أخرى من قصائد السياب، وهي قصيدة " الأسلحة والأطفال "، وقد أبدى تفاؤله بالمستقبل، عندما تكرّر مشهد الأطفال يمرحون ويتنقلون بين الروابي كالعصافير، فهم نبع الخير، لأنهم كالماء الذي يخرج من صخرة فلا ينضب، والراوي متفائل بما هو آتٍ، ولذلك فقد تحدّث بلسان جماعة المتكلمين، ونقلنا من الزمن الحاضر الصعب، إلى الغد المشرق كما يراه، لأنه مؤمن بأن أقدام الأطفال العارية ستكون مصابيح تكشف لنا أوكار الطغاة، وبهم ستعود الدواليب لتدور في كل عيد، وبهم سننتقل من ظلام العصور إلى عالم يشع بالنور والحرية، فهذه الأسلحة بما جلبت معها من ويلات ومآسٍ وأوجاع، ستكون بداية لكون جديد، يحمل معه الأمل الفرح والحب والتفاؤل، حيث يقول(١):

عصافير؟ أم صبية تمرح؟

أم الماء من صخرة ينضح؟

وأقدامها العارية

مصابيح ملء الدجى تلمح،

هتكنا بها مكمن الطاغية

وظلماء أوجاره البالية.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٩٠ ـ ٥٩١

علينا لها: إنها الباقية

وأن الدواليب في كل عيد

سترقى بها الريح .. جذلى تدور!

ونرقى بها من ظلام العصور

إلى عالم كل ما فيه نور

(رصاص، رصاص، رصاص، حديد

، حديد عتيق) ..

٣- الراوي المتعدد(تعدد الأصوات): وفيه يسمح لأكثر من راوٍ أن يتناوب على رواية الوقائع، حيث يتناوبون واحدا تلو الآخر على تقديم الحدث من خلال وجهات نظر متباينة، وهو ما يسمّى عادة بالحكي داخل الحكي(١). وهذا التعدد نراه في قصيدة " المومس العمياء "، أثناء لقاء جمع المومس العمياء مع بائع الطيور، حيث دار مشهد حواري بينهما، وصفه الراوي العليم المحايد وصفا دقيقا، حين سرد لنا مرور بائع طيور عملاق في حي البغايا، يرتدي معطفا طويلا، وحوله رياح شديدة جعلته يمسك الرداء بيد، ويحمل الطيور الثقيلة بالأخرى، وفي هذه اللحظة دخل صوت راوٍ ثان، وهو صوت بائع الطيور الذي قاطع صوت الراوي الأول، فقد كان يسير بخطوات سريعة، وينادي على بضاعته؛ إلا أن صوته المرتفع أفزع المومس العمياء، وهنا ظهر صوت ثالث، وهو صوت المومس العمياء عندما قاطعت بائع الطيور، منادية ومشيرة له أن يأتي إليها، ثم مررت راحتيها وأناملها على البائع، إلى أن لامست يداها الطيور، حيث توسلت إليه أن يدعها ترى الطيور بيديها، وحوارها مع البائع أظهر معاناتها، فهي عمياء، ويبدو أن إصرارها للبائع وتوسلها أن تبقي يديها تلامس الطيور، لأن هذه اللمسات أعادتها إلى وقت طفولتها، عندما

---

(١) ينظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص ٤٩. وينظر: الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ص ١٣٨ - ١٩٣

كانت ترى بعينيها أسرابا من الطيور المهاجرة إلى الجنوب، ونجد هذا التعدد في[1]:

ويمرّ عملاق يبيع الطير، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاه

تتراوحان: فللرداء يدٌ وللعبء الثقيل

يدٌ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه

تدمى كأثداء العجائز يوم قطّعها الغزاة.

خطواته العجلى، وصرخته الطويلة: " يا طيور

هذي الطيور، فمن يقول تعال... "

أفزعها صداه
يأتيه من غُرَف البغايا كاللهاث من الصدور .

ويدٌ تشير إليه عن كثب، وقائلة تعال!

بين التضاحك والسعال:

عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال .

وتحسّسته كأنّ باصرة تهمّ ولا تدور

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور،

وتوسّلته: " فدوى لعينك خلّني. بيدي أراها ".

ويكاد يهتك ما يغلّف ناظريها من عماها

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٨ ـ ٥١٩

قلبٌ تحرّق في المحاجر واشرأبّ يريد نور!

وتمسّ أجنحة مرقّطة فتنشرها يداها،

وتظل تذكر - وهي تمسحهن - أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق .. ملء عينيها تراها:

سربٌ من البطّ المهاجر، يستحثّ إلى الجنوب

إذن فالسياب في المقطع الشعري السابق استخدم أسلوبا من أساليب السرد هو الاسترجاع، ليشير إلى ما مرت به المومس من مآسي، فقد عانت في الماضي، لكنه في هذا المقطع ينقلنا إلى حاضرها، الذي لا يختلف شيئا عن الماضي، فما زالت معاناتها مستمرة، لذلك تمنى الراوي الذي يروي الأحداث من الخارج انتهاء أجلها، لعل ذلك يطوي ما مرّت به من مآسٍ وعثرات، وقد تبادل مع الراوي عملية القص راوٍ ثانٍ، وهي المومس العمياء التي تتحدث مع نفسها، وقد استخدم النص تقنية المونولوج الداخلي على لسان المومس، حيث جعل الشخصية تروي ما يدور في داخلها من هواجس، فقد فكرت بالانتحار، وهذه الهمسات المكبوتة خنقتها، حتى وصل الحال إلى أن هواجسها الداخلية أخذت تتصارع فيما بينها، حيث ظهر صوت آخر من داخلها، يشرح ويوضح سبب عدولها عن قرار الانتحار، فقد خوفها بسؤاله الذي وجّهه إليها ، والذي حمل معنى النفي، أي أنها لن تصبر على لظى الجحيم، ويتجلى كلّ ذلك في[1]:

يا ليتها، إذن انتهى أجلٌ بها فطوى أساها!

" لو أستطيع قتلتُ نفسي .. " همسة خنقت صداها

أخرى توسوس: " والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟

إذا اكفهرّ وضاق لحدك، ثمّ ضاق، إلى القرار

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٤ ــ ٥٢٥

حتى تفجّر من أصابعك الحليب رشاس نار

وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟

وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة.

فهذه الأصوات المتصارعة داخلها قد تجاوزت اللحظة الراهنة، إلى ما سيكون في الزمن البعدي، فقد ذهبت بها هواجسها إلى القبر عندما يضيق عليها، لا بل أخذتها إلى ما بعد القبر، حين يتساءل الملكان عن سبب انتحارها، ثم يسوقاها إلى الجحيم، كي تُكفّر عن ذنبها الذي اقترفته بحق نفسها.

ثم ننتقل إلى مشهد آخر، فنرى مستويين من الرواة، فها هو الراوي الرئيس يصف الصراع الذي يعيشه حفار القبور، فالوحدة وما رافقها من قسوة المكان والزمان أدت إلى تأزم حالته النفسية، وقد بث شكواه إلى ربه، رافعا يديه إلى السماء مناجيا ربه، وفي هذه اللحظة يبدأ صوت الراوي البطل بالظهور، وهو يحاور ربه مناجيا، يطلب منه أن يثور ليبيد ويحرق بالرجوم المهلكات نسل العار، وهم أحفاد عاد باعة الدم والخطايا والدموع، ثم يعود مرة أخرى داعيا ربه أن يهلك البشر هذا المساء، فما دام أن نهاية البشر الموت، فليأمر بهلاكهم في أقرب وقت، لأنه سيموت ظمأ وجوعا أن لم يموتوا هذا الليلة، ثم عاد الراوي البطل للمرة الثالثة يدعو ربه، مفصحا بأنه مضى عليه أسبوع، والقبر فارغ ينتظر ميتا، وهو يحفر، لكن الغبار في كل مرة يطمر ما حفر، حيث يقول(١):

وهزّ حفارُ القبور

يُمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور

فتبيدَ نسلَ العار .. تُحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفادَ عادٍ، باعة الدم والخطايا والدموع؟

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦ ــ ٥٤٧

يا ربّ .. ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت - هذا المساء إلى غدٍ بعضُ الأنام؛

فابعث به قبل الظلام!

يا ربّ .. أسبوعٌ طويل مرّ كالعام الطويل،

والقبرُ خاوٍ، يفغر الفمَ في انتظارٍ .. في انتظار،

ما زلت أحفره ويطمر الغبار –

واعتماد السياب صوت " الراوي " في مدخل القصيدة يعد تقنية سردية استخدمها في مطولاته الشعرية، حيث نجده يختبئ وراء ذلك الراوي، ليجعل منه وسيطا لنقل ما يريد أن يقوله في نصوصه اللغوية، فهو اللسان المنوط بالإبلاغ والإخبار، وهو حلقة الوصل بين النص والمتلقي. كما أننا نلاحظ أن قصيدة " حفّار القبور " قد اشتملت على صوتين من الرواة، أحدهما صوت السارد. أمّا الآخر، فهو صوت حفار القبور، وقد اتّكأ السياب على صوت حفار القبور أكثر من السارد؛ لتعميق الرمز المحاط بقصة الشخصية. بينما نجده في قصيدته " المومس العمياء " قد اتّكأ فيها على صوت السارد أكثر من صوت المومس العمياء؛ لأن الهدف من قصة المومس العمياء أن تكون رمزا على مستوى القصة بجميع أبعادها. ولكن الأمر قد يكون مختلفاً في قصيدة " الأسلحة والأطفال "، فقد اعتمد السياب على راوٍ رئيس، قام بإجراء مقارنة بين صوتي: الأطفال، والتاجر المشؤوم.

ثانيا: التناص

التناص من المصطلحات التي ظهرت في الستينات على يد الباحثة " جوليا كرستيفا " كما يشير أغلب الدارسين، وقد حظي باهتمام كبير من العلماء والنقاد، الذين انشغلوا في تحديد ماهيته وأشكاله وعلاقاته مع النصوص الأخرى، وهو في أبسط صوره عبارة عن نص أدبي ما، يتداخل مع نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه أو معاصرة له، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المخزون الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج مع بعضها بعضا مُشكّلة نصّا جديدا متكاملا(١).

الشعر المعاصر والتراث:

والسياب من الشعراء الذين تمثلوا التراث في شعرهم، فكان واعيا لذلك الإرث الذي تركه الخلف إلى السلف، لما فيه من موروث (ثقافي، وديني، وفكري، وأدبي، وفني)، وقد تباينت طرق التعامل معه، بين تعامل مع محتوى أو عبر شخصية بارزة، أو موقف، أو إشارة عابرة، أو قصة، أو خلق حوار ضمني مع النص إلى غير ذلك(٢).

وقد تعامل السياب مع التراث بطرق مختلفة، لأنه أدرك ما فيه من قيم روحية إنسانية، لذلك فقد تمثله في شعره لا صورا وأشكالا وقوالب، بل جوهرا وروحا، فعلاقته به هي علاقة إدراك واستيعاب واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي له، لا علاقة تأثر صرف(٣)، ومطولات السياب

---

(١) ينظر: الزعبي، أحمد(١٩٩٥)، **التناص - نظريا وتطبيقيا – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية " رؤيا " لهاشم غرايبة وقصيدة " راية القلب " لإبراهيم نصر الله**، ط١، الأردن – إربد: مكتبة الكتاني، ص ٩. وينظر: مراشدة، عبد الباسط(٢٠٠٦)، **التناص في الشعر العربي الحديث: السياب ودنقل ودرويش أنموذجا**، ط١، دار ورد، ص ٥٥ - ٦٩

(٢) ينظر: الصباغ، رمضان(١٩٩٨)، **في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)**، ط١، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص ٣٦٨ - ٣٦٩

(٣) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، ص ٢٨ – ٢٩

الشعرية من النصوص الأدبية التي تداخلت وتعالقت مع غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، من خلال تقنية التناص التي وظّفها لخدمة نصوصه الشعرية .

ولا يمكن القول إن مطولات السياب لا تحمل في ثناياها أية نصوص أخرى، لأن الأدب له سمة تشاركية، وبالتالي فأي نصّ مهما كان جنسه أو نوعه، لا يمكن إلا أن يدخل في علاقة ما مع نصوص سابقة أو معاصرة له(١)، فقد تكون تلك العلاقة ظاهرة أو مستترة، لكن من الصعوبة وجود قصائد منفردة في شعر السياب تقوم على التناص المباشر، إذ إن قوام شعره يقوم على إدخال نصوص متعددة بصورة مباشرة أو غير مباشرة؛ لبناء النص الواحد عنده(٢).

وسيعرض البحث أنماط التناص في مطولات السياب وأشكاله المتعددة من باب التمثيل لا الحصر.

أنماط التناص:

أولا: التناص المباشر: حيث يقوم الكاتب باقتباس النص بلغته التي ورد فيها، كالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، والأشعار وغير ذلك من النصوص(٣). والموروث الشعبي من أشكال التناص المباشر الذي ورد في مطولات السياب.

فتناص الموروث الشعبي: هو ذلك المخزون التراثي الثقافي، الذي يمثل أفكارا ونمط حياة، بل تاريخ شعب من الشعوب، ويدخل في مجال الموروث الشعبي الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية، والمعتقدات الشعبية، والعادات، والتقاليد التي تميز شعبا عن الشعوب الأخرى(٤).

---

(١) ينظر: يقطين، سعيد(١٩٩٢)، **الرواية التراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث)**، ط١، بيروت: المركز الثقافي، ص ١٠.

(٢) ينظر: مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث (السياب ودنقل ودرويش أنموذجا)**، ص ١٠٧

(٣) ينظر: الزعبي، أحمد، **التناص - نظريا وتطبيقيا - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية**، ص ١٦

(٤) ينظر: العرقان، منال عواد، **البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية**، ص ١٦٢

والسياب من الشعراء الذين اقتبسوا من الموروث الشعبي بعض نصوصه، لخدمة البناء الحكائي في نصه الجديد، فقد استخدم الأغنية الشعبية في قصيدته " المومس العمياء " التي يقول فيها(١):

وعضّت اليد وهي تهمس: بالعيون... "!

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة.

... وتلوب أغنية قديمة

في نفسها وصدى يوشوش: يا سليمة، سليمة

نامت عيون الناس. آه.. فمن لقلبي كي ينيمه؟ "

ففي المقطع الشعري السابق يضعنا الراوي أمام مشهد المومس العمياء وهي تعضّ يدها قلقا وحسرة على الحالة التي وصلت إليها، فأخذت تنظر إلى العيون، وتتحدث بهمس عن عماها وحظها المنكود، وفي أجواء اللحظة الحاضرة المحاطة بالحسرة والألم على النفس، أخذت تعود بذاكرتها إلى الوراء، إلى أغنية قديمة كانت تسمعها، إذ بدأت ترددها مع نفسها.

وبذلك استطاع السياب بما يمتلك من أدوات فنية أن يستنطق هذا الموروث الشعبي على لسان بطلته، ويوظفه في شعره، ويجعله يتدفق بالدلالات الإنسانية، لإكمال المشهد الحكائي بكل تفاصيله، وإيضاح المجتمع الذي تعيش فيه، مستخدما تقنية الحوار الداخلي والخارجي، فجاءت الأغنية الشعبية مناسبة للسياق الذي أدخلت فيه، ودالة على الحالة النفسية التي تعيشها المومس العمياء.

ثانيا: التناص غير المباشر: ويدعى تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة التاريخية التي تستدعي تناصاتها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها، أو نسبتها إلى أصحابها

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣١ ــ ٥٣٢

، وتفهم من إيماءات النص وإشاراته[١]، حيث تذوب عبارات النصوص الأخرى في النص الجديد، عبر تعديلات وإضافات يجريها الأديب، ولذلك لا يمكن إنتاج نص جديد إلا بانطلاقه من نصوص أخرى، لأن كل نصية هي تداخل نصي[٢]. ومن أشكاله في مطولات السياب:

التناص الأسطوري: هي أعمال وقصص يرفضها العقل الواعي والمنطق السليم، لأنها فوق الخيال، وقد كثرت في شعر الغرب لأسباب عديدة، بينما تسربت لشعرنا العربي عن طريق الترجمة، فوجد فيها شعراؤنا – ومنهم السياب - متنفسا لآلامهم وآمالهم الحبيسة، فاتخذوها وسائل لطرح آرائهم ورغباتهم المكبوتة، عبر انفعالات صبّت بقوالب فنية جميلة، أبعدت قصائدهم عن التقريرية القديمة[٣]، فهي من النصوص التي استعارها السياب ووظفها في شعره؛ فأدخلها ضمن بنية جديدة في نصوصه الحاضرة، تتناسب مع السياق الحكائي الذي يقوله، ومع رؤيته الخاصة، كما يظهر في قصيدته " المومس العمياء "، التي وظّف فيها أكثر من نص غائب، حيث يقول[٤]:

الليل يُطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة.

وتفتحت، كأزهار الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون " ميدوزا "، تحجّر كلّ قلب بالضغينة،

وكأنها نذرٌ تبشر أهل " بابل " بالحريق

---

(١) ينظر: الزعبي، أحمد، **التناص (نظريا وتطبيقيا) مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية**، ص ١٦

(٢) ينظر: كاصد، سلمان(٢٠٠٣)، **عالم النص (دراسة بنيوية في الأدب القصصي)**، الأردن – إربد: دار الكندي، ص ٢٤٨

(٣) ينظر: الخبو، محمد(١٩٩٥)، **مدخل إلى الشعر العربي**، تونس: دار الجنوب، ص ٢٥٦ – ٢٦٢

(٤) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٠٩ – ٥١٠

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دفء أسفع كالغراب؟

" قابيل " أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ويقول في موضع آخر(١):

من هؤلاء العابرون؟

أحفاد " أوديب " الضرير ووارثوه المبصرون .

(جوكست) أرملة كأمس، وباب " طيبة " ما يزال

يلقي " أبو الهول " الرهيب عليه، من رعب ظلال

يفتتح السياب قصيدته بلفظة الليل، ثم اتبعها بفعل الإطباق، الذي خيّم على المدينة، التي استسلمت له دون مقاومة، بدليل (فتشربه)، ومدينة السياب الحاضرة تعاني، لأنها ترزح تحت ظلام غير طبيعي، فقد عاود إطباقه عليها مرة أخرى، وقسوة السواد المهيمن على المكان جعلت العابرين يشعرون بالخوف والقلق، لأنهم موجودون في مكان مظلم لا نور فيه.

والسياب يبدأ قصيدته بصورة مشهدية حاضرة، تتضمن مجموعة من العناصر ذات الدلالات السلبية (الليل، والمدينة، والعابرون)، فالليل ليس الليل الطبيعي الذي نعرفه، والمدينة مغطاة بسواد مفروض ومهيمن عليها، فهي مهزومة مستسلمة له، والإنسان خائف غريب حائر ومحاصر في مكان مظلم، فلا حول ولا قوة له، كي يتخلص مما هو فيه.

---

(١)السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٠ – ٥١١

وينتقل الشاعر من الصورة المشهدية العامة إلى عنصر خاص في تلك الصورة، فنراه يشبه مصابيح الطريق حينما أضاءت بأنها كأزهار الدفلى، وبأنها عيون ميدوزا التي تحجر قلب كل من رآها، وبأنها نذر تبشّر أهل بابل بالحريق، وكونه يشبهها بأزهار الدفلى، فذلك تشبيه عادي، لكن أن يشبهها بعيون ميدوزا، فهذا يدل على أن نور مصابيح المدينة غير طبيعي، كليلها غير الطبيعي، وبأنها تحمل دلالة سلبية، وهي دلالة الموت، وهذا التصور أكّده وأوضحه التشبيه الثالث، عندما شبهها بأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق.

والسياب في قصيدته يعتمد على مخزونه المعرفي والثقافي، فهذا الليل ارتبط مجيئه من أماكن محددة، فقد عاد السياب بالذاكرة من اللحظة الحاضرة إلى الوراء، مسترجعا صورا لأماكن بدائية بسيطة، تمحورت حول (الغاب، والكهف، ووجر الذئاب، وعشّ المقابر)، واللافت أن جميع الأماكن التي ذكرها السياب قديمها وحديثها هي ذات دلالات سلبية، فهذا الليل الذي جاء من تلك الأماكن القديمة إلى المدينة هو ظلام مستمر، فلم تتغير دلالته مع تغير الأزمنة والأمكنة وحتى الشخوص.

والسياب في قصيدته يوظّف أكثر من نص غائب، فقد استعان بقصة " قابيل وهابيل " ليشير إلى أن العدوان الذي يؤجج النار بين البشر ما زال مستمرا، فعلى الجميع الاتعاظ بقصص السابقين، فإن كان هابيل أول ضحية على سطح الأرض، فالضحايا ما زالوا يقتلون عليها إلى هذا اليوم، وعليه فقد اتّخذ السياب من رمزي قابيل وهابيل دليلا على بقاء الصراع بأشكاله المختلفة(١)، فهذه الشعوب هي قتيلة كهابيل، تولد كي تقتل بوسائل مختلفة، وعلى الرغم من بعد المكان واختلاف الزمان بين قصص الماضي والحاضر، إلا أنها تلتقي عندما تتشابه وتتوحد في آلامها وآمالها.

وتمتد هذه الصورة ذات الدلالة السلبية من هذه المدينة الحاضرة بما فيها من أناس مهزومين إلى الوراء، حين استدعى السياب شخصية " أوديب " رمز الخطيئة، الذي قتل أباه، وتزوج أمّه "جوكست " دون أن يعلم أنها أمه، وبالتالي فقد جلب الكارثة لمدينته وعائلته من جرّاء ما فعل، ثم

---

(١) ينظر: علي، عبد الرضا(١٩٧٨)، **الأسطورة في شعر السياب**، العراق: وزارة الثقافة والفنون، ص ٦٠

استحضر صورة " أبو الهول "، وهو تمثال لمخلوق أسطوري بجسم أسد ورأس إنسان، وكأن السياب أراد القول بأن هذه الصور الدالة في مضمونها على الإطار السلبي متواترة ومستمرة منذ القدم بأمكنتها وشخوصها وأزمنتها.

وقد شغلت هذه الصور ذات الدلالة السلبية رقعة واسعة في نص " المومس العمياء "، من خلال تلك الأساطير التي استدعاها السياب، بواسطة لغة التداعي التي تعتمد على ما في ذهن السياب من مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب يولّد تداعيات الإيحاء في الصور الشعرية المتوالية(١)، والتي أفاد منها كثيرا في إتمام تجربته الشعرية القائمة على الاستخدام الأسطوري.

فالسياب يدين هذا الواقع في زمانه ومكانه وإنسانه، قديمه وحديثه، لأن جميع قصصه مأساوية، وعليه فقد مزج فيها تراثا متعددا دالا على الإدانة والاستنكار، موظفا هذه النصوص التراثية الغائبة ضمن بنية جديدة في نصه الجديد، أي إن علاقة النصوص الغائبة في نص " المومس العمياء " يتشكّل من خلال أنها تتشابه في دلالاتها على مضمون واحد، وهو إدانة الإنسانية(٢). وبذلك فقد وحّد الواقع مع الأسطورة، ووحّد الأسطورة مع الواقع.

والقصص المأساوية مستمرة، فالمومس قد تعرضت للاغتصاب، لكن الظلم الاجتماعي كان أقوى من كل شيء، فقد طردت من قريتها، لأن عار الاغتصاب ظلّ يلاحقها، فالجميع ينظر إليها أنها مذنبة لا ضحية، وهذه الحادثة جعلت السياب يسترجع أسطورة " أبولو "، التي تتشابه ودلالاتها مع قصة المومس، يقول السياب(٣):

سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت

ستظل - ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء -

---

(١) ينظر: علي، عبد الرضا: **الأسطورة في شعر السياب**، ص ٩٣ – ٩٤

(٢) ينظر: مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث**، ص ١٢٨

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٦ – ٥١٧

تعدو، ويتبعها " أبولو " من جديد كالقضاء،

وتظل تهمس، إذ تكاد يداه أن تتلقّفاها:

" أبتي... أغثني " بيد أنك لا تصيخ إلى النداء،

فالأسطورة تتحدث على أن " أبولو " إله الشمس الجبار رأى " دفني " في أحد الأيام، وهي ابنة إله أحد الأنهار، فأحبها وطاردها محاولا اغتصابها، وقد استنجدت بأبيها، فرشّها بحفنة من الماء، وأحالها إلى شجرة غار، إلا أن الفرق واضح، فأبو المومس لم يستطع أن يساعد ابنته، بينما تمكّن أبو " دفني " من إنقاذ ابنته، عندما حولها إلى شجرة غار، يضفر من أغصانها أكاليل الأبطال. أما سهام التبر، فهي السهام التي كان كيوبيد يرشق بها قلب " أبولو "، ليلهب الحب فيه، لكن السياب استطاع أن يُغيّر صورة السهام الذهبية، بأن جعلها ترمز إلى إغراء المال لا إلى إغراء الحب، وبهذا استطاع السياب أن يكسب السياق الأسطوري بُعدا جديدا معاصرا، وقد أشار بنفسه إلى هذا في الهوامش.

ولا بدّ من ملاحظة أن مقدمة قصيدة " المومس العمياء " للسياب فيها حشد لعدد من الأساطير، وترى الباحثة أن ذلك دليلا على زخم مخزون السياب المعرفي والثقافي، يضاف إلى ذلك أن السياب استعار قصص الأساطير وقارنها أو جاورها في قصص من الحاضر، ليقول إن واقعنا الحالي أصبح أسطورة لهول ما يواجه المرء من مشكلات، فمن يعيش في هذا الواقع يستنتج أن قصصه المأساوية تكاد تفوق بكثير قصص الأساطير، فقد أوغل طغاة هذا العصر في جرائمهم إلى الحد الذي تجاوزوا فيه قصص الخيال، وهذا قد يكون ما أراد السياب أن يوصله إلى المتلقي بشكل غير مباشر.

تناص الأفكار والمعاني: ها هو السياب ينقلنا من تناص الأساطير إلى نوع آخر من التناصات، وهو تناص متنوع وغير محدد، لأنه من الصعب حصر الأفكار أو الآراء التي تأثر بها المؤلف، فهناك الأفكار الدينية، والسياسية، والتاريخية، والفلسفية، إلى غير ذلك(١).

---

(١) ينظر: الزعبي، أحمد: **التناص - نظريا وتطبيقيا - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية**، ص ٦٥ - ٦٨

والسياب في قصيدة " المومس العمياء " لم يحاول أن يستخدم الأقنعة عندما تحدّث عن مشاكل المجتمع العراقي، بل نجده عرّاها وكشف عنها بوضوح، كما فعل " جورج برناردشو " في مهنة السيدة " ورن "، فهو كذلك من هذا النوع الذي لا يشفق من تعرية الحقائق وإبرازها مهما بلغت حدّتها، فقد أرجعها إلى أخطاء في بنية المجتمع ذاته بشكل غير مباشر(١)، وهكذا السياب الذي لم يلقِ المسؤولية على المومس العمياء وحدها، بل حمّل العراق كلّه هذه المسؤولية، عندما صورها وهي تستأجر المصباح الذي تدفع ثمن زيته من سهام مقلتها الضريرة، في الوقت الذي يفيض فيه العراق زيتا من منابعه الغزيرة، إذ يقول(٢):

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سُهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟

كي يثمرَ المصباحُ بالنور الذي لا تبصرين؟

وقد نوّع السياب في إدخال النصوص الغائبة إلى نصوصه الجديدة، فمن نصوص الأساطير ونصوص الأفكار والمعاني، نجده يستقي من النصوص الدينية، بما يتلاءم مع ما يطرح من قضايا وأفكار.

و**التناص الديني:** هو استحضار بعض القصص أو الإشارات الدينية، وتوظيفها في النص الجديد، لتعميق رؤية يراها الكاتب في ما يطرح من قضايا أو مواضيع، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الجديد، وتثريه فنيا وفكريا(٣)، يقول السياب(٤):

وتحسّ في دمها، كآبة كلّ أمطار الشتاء

---

(١) ينظر: العشماوي، محمد زكي: **أعلام الأدب العربي الحديث، واتجاهاتهم الفنية**، ص ١٤٠

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٩

(٣) ينظر: الزعبي، أحمد: **التناص - نظريا وتطبيقيا - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية**، ص ١٠٦

(٤) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٩- ٥٣٠

من خفق أقدام السكارى، كالأسير وراء سور

يصغي إلى قرع الطبول يموت في الشفق المضاء.

هي والبغايا خلف سور، والسكارى خلف سور،

يبحثن هنّ عن الرجال، ويبحثون عن النساء،

دميت أصابعهنّ: تحفر والحجارة لا تلين،

والسور يمضغهنّ ثم يقيئهنّ ركام طين:

نصبا يخلّد عار آدم واندحار الأنبياء،

وطلوع مقبرةٍ تضم رفات " هابيل " الجنين!

سورٌ كهذا، حدثوها عنه في قصص الطفولة:

" يأجوج " يغرز فيه، من حنق، أظافره الطويلة

ويعضّ جندله الأصم، وكفّ " مأجوج " الثقيلة

تهوي، كأعنف ما تكون، على جلامده الضخام،

والسور باقٍ لا يُثلّ.. وسوف يبقى ألف عام،

لكنّ (إن – شاء – الإله)

- طفلا كذلك سمّياه -

سيهبّ ذات ضحىً ويقلع ذلك السور الكبير.

يبدأ السياب مقطعه الشعري السابق بالفعل المضارع (تحسّ)، وهو من الأفعال الحسية التي تشدّ المتلقي إلى النص، حيث يسرد الراوي ما تشعر به المومس من كآبة عندما سمعت وقع أقدام السكارى، حتى أنها تخيلت نفسها كالأسير الذي يقبع خلف قضبان سور، يستمع إلى صوت قرع الطبول، ثم يتمثل لها الوجود كلّه مقسوما إلى شطرين، يفصل بينهما سور، ها هنا بغايا،

وهناك سكارى، تلك هي حياة البشر، وكل فريق منهما يبحث عن الآخر، لكن جميع محاولات اختراق ذلك السور انتهت بالفشل، وهذه الصورة المشهدية للسور الفاصل بين بائعات الهوى والسكارى، تدعو السياب إلى استرجاع قصة " يأجوج ومأجوج "[(١)]، فها هو يوظف تلك النصوص الدينية ويستحضرها في المقطع الشعري السابق، من خلال بطلة قصيدته المومس العمياء، التي تخيلت وجود هذا السور المنيع المتين، الذي يفصل بائعات الهوى عن السكارى، فلا أحد يقوى على اختراقه لشدة متانته، فهو كسور " يأجوج ومأجوج "، الذي حدّثوها عنه في قصص الطفولة، لكن الأساطير الشعبية قد أضافت إلى هذه القصة من خيالها، وقد استطاع السياب أن يستثمر كل ذلك من خلال استدعاء تلك القصص إلى نصه الجديد، حيث يتداخل فيها القص الأسطوري بالواقع تداخلا فنيا، يوحي بتشابه سور البغايا وسور" يأجوج ومأجوج "، لكونهما لا يثلان إلا بولادة الفعل الخلاق[(٢)].

وما يهمنا في المقطع الشعري السابق هو الدلالة التي أراد السياب إيصالها من وراء توظيف مثل هذه النصوص الدينية، بحيث نتجاوز المعنى الظاهر والسطحي لسور يفصل بين بغايا وسكارى إلى معانٍ أكثر عمقا، فالسياب قد يكون أراد الإشارة بصورة غير مباشرة إلى ضرورة وجود قانون يحمي الشعوب الضعيفة من جبروت الأقوياء أصحاب النفوذ وسيطرتهم، وربما ذهب كذلك إلى مقاصد أبعد من هذه، وهي وجود قوة رادعة تحمي البلاد والدول الضعيفة من قوى الاستعمار والاحتلال، هؤلاء المعتدون الغاصبون الجبابرة الذين عاثوا في الأرض فسادا، فلا بُدّ من القيام بإجراءات عملية تُوقف وتردع هؤلاء من الاستمرار في ظلمهم وجبروتهم.

---

(١) قال تعالى: " حَتّى إِذا بَلَغَ بَينَ السَّدَّينِ وَجَدَ مِن دونِهِما قَومًا لا يَكادونَ يَفقَهونَ قَولًا ﴿٩٣﴾ قالوا يا ذَا القَرنَينِ إِنَّ يَأجوجَ وَمَأجوجَ مُفسِدونَ فِي الأَرضِ فَهَل نَجعَلُ لَكَ خَرجًا عَلى أَن تَجعَلَ بَينَنا وَبَينَهُم سَدًّا ﴿٩٤﴾ قالَ ما مَكَّنّي فيهِ رَبّي خَيرٌ فَأَعينوني بِقُوَّةٍ أَجعَل بَينَكُم وَبَينَهُم رَدمًا ﴿٩٥﴾ آتوني زُبَرَ الحَديدِ حَتّى إِذا ساوى بَينَ الصَّدَفَينِ قالَ انفُخوا حَتّى إِذا جَعَلَهُ نارًا قالَ آتوني أُفرِغ عَلَيهِ قِطرًا ﴿٩٦﴾ فَمَا اسطاعوا أَن يَظهَروهُ وَمَا استَطاعوا لَهُ نَقبًا ﴿٩٧﴾ قالَ هـذا رَحمَةٌ مِن رَبّي فَإِذا جاءَ وَعدُ رَبّي جَعَلَهُ دَكّاءَ وَكانَ وَعدُ رَبّي حَقًّا ﴿٩٨﴾" (الكهف الآيات : ٩٣- ٩٨)

(٢) ينظر: علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، ص ٧٩

ومن نماذج التناص الديني في شعر السياب قوله في قصيدته " حفار القبور "[١]:

وهزّ حفارُ القبور

يُمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور

فتبيدَ نسلَ العار .. تُحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفادَ عادٍ، باعة الدم والخطايا والدموع؟

وفي هذا المقطع الشعري يظهر علينا مشهد حفار القبور، الذي يعاني الوحدة والغربة، ولذلك توجّه إلى السماء يستغيث طالبا من ربه أن يثور، ويهلك أحفاد عاد، وهذا يدل على حقد كبير من حفار القبور على البشر، ولفظة " عاد " تجعل المتلقي يعود بالذاكرة إلى قصة " قوم عاد "[٢] التي ذكرها الله سبحانه وتعالى في كتابه الكريم، وهم قوم أرسل ربّهم عليهم ريحا عاصفة محملة بالغبار والأتربة، فالسياب أدخل على أحداث نصه الجديد أحداثا من نصوص دينية، من خلال الإشارة التي تضمنتها كلمة " عاد "، مما أثرى نصه الجديد بالأفكار والمعاني، وعمق من رؤيته التي أرادها أن تصل للجميع.

والمتفحص القارئ لشخصية حفار القبور في القصيدة، يجدها من أكثر الشخصيات بؤسا وشقاء وإثارة للرعب، لأنها تنطوي على روح شريرة ونفس قاسية، فهو يسأل الله بأن يموت البشر جميعا، لكي يكسب رزق يومه، ولا يهمه بعد ذلك من يكون مصيره الموت، وما يتمناه الحفار هو مغاير لجميع الأديان السماوية التي تدعو إلى حب الخير للآخرين.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦

(٢) قال تعالى:" **فَأَمَّا عَادٌ فَاسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَقَالُوا مَنْ أَشَدُّ مِنَّا قُوَّةً أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّ اللَّهَ الَّذِي خَلَقَهُمْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَكَانُوا بِآيَاتِنَا يَجْحَدُونَ ﴿١٥﴾فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ لِنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لَا يُنصَرُونَ ﴿١٦﴾**" (فصلت الآيات : ١٥- ١٦)

و**التناص الأدبي:** هو ذلك المقروء الثقافي المتنوع في ذاكرة السياب، الذي تسرّب إلى قصائده عبر أساليب وأدوات عدة استخدمها، وهذه التناصات الأدبية المختارة تعبر عن مكنون النفس البشرية، حيث تلتحم مع سياق النص الأصلي، فتدل قدر الإمكان على الفكرة المطروحة، أو على الحالة التي يجسدها المؤلف ويقدمها في عمله الأدبي(١). ويتجلى مثل هذا التناص في قول السياب(٢):

لا تنقلنّ خطاك فالمبغى " علائي " الأديم:

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح،

يتضاحكون ويعولون .

أو يهمسون بما جناه أب يبرّؤه الصباح

مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى السكون

ونلاحظ في الأسطر الشعرية السابقة تناصا أنتجه ما تداعى إلى ذهن السياب من أقوال المعري، التي يشير إليها في الهامش، أما الأقوال، فهي: " ...ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد "(٣) و " هذا جناه أبي علي... "(٤)، والسياب استطاع أن يحدث نقلة دلالية مع الصورة المتناصة العلائية، إذ سحبها من العام الذي تحمله قولة المعري، إلى الخاص اليومي الواقعي، فكأنه أراد القول إن الأرض استبيحت وتحولت إلى مبغى، فالأديم صار مدنسا لكثرة أقدام الجناة التي وطأته، ثم يسحب قول آخر للمعري (هذا ما جناه أبي علي) من دلالته الخاصة، فيحوله إلى

---

(١) ينظر: الزعبي، أحمد، **التناص - نظريا وتطبيقيا - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية**، ص ٤٢

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٢

(٣) ينظر: المعري، أبو العلاء(١٩٩٢)، **سقط الزّند**، بيروت: دار صادر، ص ٧

(٤) ينظر: ابن خلكان، شمس الدين أحمد(١٩٧٨)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، م١، بيروت: دار صادر، ص ١١٥. وينظر: حسين، طه(١٩٨٦)، **تعريف القدماء بأبي العلاء**، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٥٦. وينظر: الجندي، محمد سليم(١٩٩٢)، **الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره**، ط٢، بيروت: دار صادر، ص ٤٤٣

العام، ليصبح (جناه أب)، رغبة منه في تكريس دلالة الاستباحة، والتنكير هنا مقصود، ليبتعد عن السمة التشخيصية الواضحة لهذا الأب، فيمنحه تعددية وإطلاق، بحيث يستفحل أثر الجناية ويتشعب، ولا يعود خاصا(١).

ويتضح أثر " أراغون " في قصيدة " الأسلحة والأطفال "، وكأن جو قصيدته سيطر على السياب، فكلا الشاعرين على سيف خليج، ف " أراغون " ينظر إلى السفن التي أغرقتها المعارك الحربية، والسياب ينظر إلى السفن التي لاحت في الصباح، ولكنه صباح ليس ككل صباح، حيث أخذ يرصد متخيلا سفنا حربية تُقل جنودا إلى المعركة، وهم يلوحون لحبيباتهم الواقفات على رصيف الميناء، مودعين وداع الذي لا يعود، وبينما يتحدث " أراغون " عن " القبرة " ويرمز بها إلى الحبيبة، فالسياب يتحدث عن " القبرة " التي تصدح في الفضاء، لتضفي على صورة السلم طمأنينة وارتياحا، ويمزج بين القبرة وبين الفجر، وفي تلك اللحظة يتذكر أبياتا لشكسبير في مسرحية روميو وجولييت، فيستعيرها في نصه الجديد(٢).

وتجدر الإشارة إلى أن السياب قد سعى إلى استخدام رموز الحب في شعره، من واقع كونها تفيد التجربة غنا وشمولا، فكانت بشكل الإشارة مرة، والتشبية مرة أخرى، والتوظيف الفني لدلالتها أخيرا. على أننا يجب أن نؤكد أن السياب حين وظّف أساطير الحب والعذاب في شعره، كان يجعلها تعبر عن عذابات معاصرة، بحيث يتضح فيها اكتمال التجربة الفنية إيقاعا ونسيجا، حتى في حالة التشبيه(٣)، يقول السياب(٤):

" دعيني.. فما تلك بالقبرة!

دعيني أقل أنه البلبلُ

وإن الذي لاح ليس الصباح"

---

(١) صالح، بشرى موسى، قراءة أسلوبية في قصيدة: (المومس العمياء) للسياب، ص ٩٥ – ٩٦

(٢) ينظر: عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)**، ص ١٣٤

(٣) ينظر: علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، ص ٥٦ – ٥٧

(٤) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٧ - ٥٦٨

أتلك السفين التي تُعولُ

على مرفأ ناوحته الرياح؟

تلوح منها أكفّ الجنود

لألفٍ ك" جولييت " فوق الرصيف:

" وداعا وداع الذي لا يعود!"

وأم كما استوحشت في الخريف

وراء الدجى، دوحة عارية

وفرّت عصافيرها الشادية!

فالسياب قد ذكر " جولييت "، وهي شخصية رئيسية من كتاب " ويليام شكسبير " بعنوان " روميو وجولييت "، وهذه الشخصية تقع في حب الشاب " روميو "، فالسياب تأثر بشكسبير من ناحية الاهتمام بالصور التراجيدية العنيفة، التي تنتهي نهاية مأساوية، وهذه الصور تناسب مضمون قصيدته " الأسلحة والأطفال "، ففيها جانب سلم وفرح، ولكن في الطرف المقابل هناك حرب وخراب، وقصة " روميو وجولييت " فيها الجانبان المتقابلان (الحب والعذاب).

والسياب كان يلجأ في أحيان قليلة إلى ترجمة أبيات شعرية من نصوص أخرى، ويضمّنها في شعره، كما في قصيدته " الأسلحة والأطفال " التي تأثر فيها بقصيدة " أم ترثي طفلها " لسيتويل ، التي يقول فيها: " الأرض عجوز شاخت حتى لا تعلم بأن الصغار حركون " كظلال الربيع، وتُعد الشاعرة الإنكليزية " إديث سيتويل " من الشعراء الذين تأثر بهم السياب، ويبدو هذا التأثر جليا واضحا في شعره، حتى أنه حاول محاكاتها في تصوير حالة الرعب والدمار التي تصيب الإنسانية من جراء سيادة عالم الحديد والخراب[1]، فقد اقتبس من قصيدتها " أم ترثي

---

(١) ينظر: علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، ص ٧٢

طفلها " قولها: والمخاض في مولد الربيع، فقال في قصيدته " الأسلحة والأطفال "[١]:

ومن يُفهم الأرض أن الصغار

يضيقون بالحفرة الباردة؟

إذا استنزلوها وشطّ المزار

والحق أن تأثير " إديث سيتويل " في السياب لم ينحصر بما أوردناه في إفاداته وتضميناته، إنما تعداه بحيث أصبح جزءا من نسيج شعره في كثير من الأحيان، وبخاصة ما تعلق منه بقابيل وهابيل والذهب وعالم الحرب وغير ذلك من الرموز التي تثير الرعب والفزع من عالم اليوم[٢].

والخلاصة أن استخدام السياب للنصوص الغائبة في مطولاته الشعرية يدل على ثقافة وسعة اطلاع، لكنه استخدامه للتناص غير المباشر كان بصورة أكثر من التناص المباشر، ربما لأن تلك النصوص قد تسربت إلى شعره عن غير قصد، فهي من المقروء الذي اختزن في ذاكرته، فاستعاده دون وعي أو قصد منه، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك عددا من الأدباء كان لهم بصماتهم الواضحة على شعره، إن كان في الصور أو الرموز، حيث تأثر وأفاد منهم، وبالتالي فقد كان يغذي تجربته الشعرية بصنوف من المعرفة، بحيث يكون إبداعه غير منعزل عن ثقافته، فكلاهما ساهما في إتمام تجربته الشعرية.

والتناص صار قانونا أساسيا في الشعر الحديث، غير أنه - كما قلنا - قد لا يجري بصورة واعية دائما، ومهما يكن الأمر، فإنه لا يمكن بناء نص جديد إلا من خلال تقاطعه وتفاعله مع أجناس أخرى بأي شكل من الأشكال، وبالتالي تتحول تلك النصوص الدخيلة إلى إشارات وإيماءات في النص الجديد، تساعد الكاتب في إيصال ما يريده إلى المتلقي بصورة أسرع، ووقت أقل من لو كان تعبيرا مباشرا.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٩

(٢) ينظر: علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، ص ٧٥

ثالثا: العتبات النصية

هي التي تكون في مقدمة النصوص، وتتضمن العنوان والإهداء والشكر وتعليقات الناشر وغير ذلك، وبالتالي على المتلقي أن ينظر إليها بشيء من الاهتمام، لأنها ليست مجرد دخول تزييني، بل ينطوي عليها الكثير من الدلالات، إذ إنها تصنع دلالة دون الولوج إلى التصريح(١).

ويشكّل العنوان العنصر الأهم من بين عتبات النص الأخرى، فهو ليس اسما وُضع عبثا، بل له مكانة كبيرة، فهو جزء مكمل للنص، ومن خلاله نتعرف إلى النص ودواخله، وفي المقابل يكشف النص عن خبايا العنوان وغموضه الأولي، كما يحدد انسجام العنوان مع النص، وهو انسجام فني، إذ لم يعُد العنوان مجرد تعبير عن أحداث النص، بقدر ما أصبح عصيانا وتمردا عليه، وخروجا على المألوف، حيث يحمل دلالات وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص(٢).

والعنوان هو البوابة الأولى للمتلقي، الذي يُشكّل من خلاله فكرة عن ماهية هذا الخطاب الفكري الذي ينجذب إليه، وهو رسالة موجّهة، ذات شفرة لغوية، يفكّكها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية، ترسل عبر قناة، وظيفتها الحفاظ على الاتصال(٣).

وقد أصبح العنوان في الشعر الحديث جزءا من الشبكة الدلالية للنص الشعري، لذلك فقد اهتم الشعراء به، لأنه يخلد في ذهن المتلقي، ويأخذ شهرة تفوق شهرة أصحابه، فكثير من دواوين الشعر أو القصائد تحفظ عنواناتها دون أصحابها، وبالتالي فقد تفنّن الشعراء - ومنهم السياب - في اختياره، فقد جعل منه بؤرة تتجمع فيها دلالات النص الشعري، لأنه يمثل عنده وجها من وجوه

---

(١) ينظر: العرقان، منال عواد، **البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية**، ص ١٤٤

(٢) ينظر: البياتي، سوسن(٢٠١١)، سيمياء العتبات النصية (في قصص صبحي فحماوي)، **أفكار**، العدد ٢٦٤، ص ١١٩ – ١٢٠

(٣) ينظر: حمداوي، جميل(١٩٩٧)، السيموطيقيا والعنونة، **عالم الفكر**، مج٢٥، ع٣، ص ١٠٠.

الإبداع، وعليه فقد اقترن اسمه بأشهر القصائد الحديثة[١]. فالعنوان جزء ثابت في أي عمل نصي، وما من أثر يُكتب إلا وله عنوان، وبه يتميز هذا العمل عن بقية الأعمال الأخرى، ويكون دليلا ومرشدا للقارئ فيما يريد أن يقرأه .

ويعتبر العنوان بمنزلة المدخل للعبور إلى مركز القصيدة وعمقها، لذلك حاول السياب أن تكون مداخل قصائده تمتاز بالإشراق والجذب، ليهتم المتلقي بها، فيقرأ القصيدة، لمعرفة ما وراء هذا المدخل، يضاف إلى ذلك أن مثل هذه العتبة قد تبين لنا شخصية الشاعر الذي اختارها، وإلام يرنو بها، ونعني بذلك البوح الداخلي لدى الشاعر من خلال هذه العتبة، ومدى انسجامها في النسق الشعري الذي بناه[٢].

ويبدو أن العنوان يُعدّ معبرا لكوامن النفس البشرية، فهو عصارة جهد كامل، اختصره الشاعر في كلمة أو جملة أو تركيب، لذلك فهو مستكشف، نستعين به لمعرفة ما يدور في داخل النفس البشرية، أو منظارا قد يقفز بنا إلى ما هو قادم، فيكون بمثابة منارة، تنير لنا أشياء لم نحسب لها حساب.

العنوان والشعر الحديث:

فالعنوان يمثل مفتاح القصيدة في الشعر الحديث، وعن طريقه يمكن الدخول إلى عالم النص، وفكّ رموزه، والغوص في أعماقه، واستجلاء أسراره ودلالاته، وموقعه في أعلى النص ينطوي على دلالتين متباينتين، إحداهما مكانية، والأخرى زمانية. أما المكانية، فوجوده في أعلى النص يجعل العين أول ما تقع عليه، والمتلقي قد يعود إليه بعد قراءة النص، ليتأكد من علاقته بالنص، وهو أكثر أجزاء القصيدة رسوخا في الذهن. في حين إن الموقع الزماني للعنوان في النص يحتاج

---

(١) ينظر: جبار، سامي علي(٢٠٠١)، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية – دلالية مقارنة)، **الطليعة الأدبية**، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الثالثة، العدد الأول، ص ٧٦

(٢) ينظر: العرقان، منال عواد، **البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية**، ص ١٤٥

إلى أدلة للتأكد من مجيئه قبل النص أو بعده، لكن هناك من يرى أن العنوان هو آخر ما يكتب منها، فالقصيدة - مثلا – لا تولد من عنوانها، إنما العنوان هو الذي يتولد منها[١]. ونرجح الرأي القائل إن العنوان هو الذي يتولد من القصيدة.

ويدل العنوان على شخصيات، أو أماكن، أو أشياء أخرى، فهو يختصر سلفا مغامرة النص، ولكنه لا يكتسب معناه إلا بعد استكمال قراءة النص، فقراءة النص قد تعدل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع القارئ إلى المقاربة بين المعنى المقدر في البداية، والمعنى المستخلص في النهاية، من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدلالة[٢]. بمعنى أن قراءة النص قد تمحو ما قد يتبادر إلى الذهن من معنى عند رؤية العنوان لأول مرة، لأن الأدباء غالبا ما يطمحون عند اختيار العنوان، أن يحمل معانٍ عميقة وبعيدة، مبتعدين عن المعاني السطحية القريبة، محاولين كسر أفق التوقع عند القرّاء.

وعند عرض عنوانات قصائد السياب المدروسة في البحث، وهي على التوالي " المومس العمياء " و " حفار القبور " و " الأسلحة والأطفال "، نجدها تمثّل حوارا استباقيا بين المتلقي والنص، فالسياب قد نوّع في دلالاتها، فهي بوابات ثرية وموحية، تتيح للمتلقي أن يفتحها، لتتضح دلالاتها بعد قراءتها.

مراحل تطور العنوان في قصيدة السياب:

فعنوان قصيدة السياب مرّ بالمراحل نفسها التي مرّ بها شعره، ففي مرحلة الرومانسية تعلق

---

(١) ينظر: جبار، سامي علي، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية – دلالية مقارنة)، ص ٧٧

(٢) ينظر: زيتوني، لطيف(٢٠٠٢)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، لبنان: مكتبة الناشرون، ص ١٢٥ - ١٢٦ .

السياب بالبيئة الريفية، فغلب على قصائده الطابع التقليدي من حيث المضمون والبناء، لذلك جاءت ألفاظ عنوانات قصائده من مفردات واقعه الريفي. أما المرحلة الواقعية، فغلب عليها الاهتمام بالشخصية، وما تمثله في حياة الشاعر، مثل: " المومس العمياء "، " وحفار القبور " وغير ذلك من قصائده، كما ظهر اهتمامه بالقضايا الداخلية والخارجية، من مثل: " الأسلحة والأطفال "، وقد شهدت هذه المرحلة تطورا في عنوانات قصائده، ويعود ذلك إلى وعيه الفني والسياسي، وتطور ثقافته، وتمكنه من لغته الشعرية، ونضجه، وتجلى ذلك في أنه أخذ يدخل مفردات الأساطير في بنية عنوان قصائده، نظرا لتأثره بالشعراء الأجانب الذين قرأ لهم، مثل: " إليوت " و " سيتويل "، فأصبح العنوان ذا بنية معقدة، ويتّسم بالمجاز والرمز والغرابة. بينما مرحلة مرضه، فقد شهدت شيوع ألفاظ تراثية كما في " سفر أيوب "، وألفاظ تنطوي على الحزن والشك في بقائه طويلا كما في " عكا زمن الجحيم "، و " يقولون تحيا "[١].

وبناء العنوان عند السياب قد دخل منعطفا ثقافيا في مرحلة النضج، حيث بدأت عنوانات قصائده تسير باتجاه مغاير للمراحل السابقة، إذ صار العنوان متداخلا بعنوانات قصائد قرأها السياب وتأثر بها، ولم يكتفِ بالإشارات إليها أو توظيف مصادرها في شعره، بل جعل عنوانات بعض قصائده توحي بتلك القصائد، وفي هذا المقام لا بد من القول إن ظاهرة (التناص) في العنوان، قد لا تجري بصورة واعية دائما، لأن التناص في العنوان لا يدل على تشابه التجارب، كما أن تشابه التجارب لا يوحي دائما بتوافق عنوانات القصائد، ولعل اختلاف اللغة عامل مهم في اختلاف التجارب، لأن أي انحراف في اللفظ يبعد النص عن مصدر التأثر[٢].

وخلاصة القول إن التداخل بين الأجناس الأدبية هو أمر واقع، وما من عمل يكتب إلا ويحدث فيه تناص، سواء في العمل الأدبي أو في عنوانه، بقصد أم بغير قصد.

---

(١) ينظر: جبار، سامي علي، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية – دلالية مقارنة)، ص ٧٧ – ٧٨

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٨٦ – ٨٧

عنوان قصيدة السياب: التركيب والدلالة

بلغت عنوانات قصائد السياب (٢٤٠) مائتين وأربعين عنوانا، لم يشتمل ديوانه الذي نُشر بجزأيه إلا على (١٩٨) مائة وثمانين وتسعين عنوانا.

ويمكن تصنيف عنوانات قصائد السياب تصنيفا لغويا على النحو الآتي:

- العنوان المفرد: وفيه تظهر كلمة واحدة، قد تدل على مفرد أو مثنى أو جمع (جمع مؤنث سالم، أو جمع تكسير)، ولم يرد عنوان يدل على جمع المذكر السالم.
- العنوان المركب: من جملة (فعلية، أو اسمية).
- العنوان المركب: من صفة وموصوف، أو مضاف ومضاف إليه، أو معطوف ومعطوف عليه، أو شبه جملة (جار ومجرور، أو ظرف)[١].

أما فيما يخص عنوانات مطولات السياب التي نحن بصدد دراستها، فتقع تحت النوع الثالث، وهو العنوان المركب من:

١- الصفة والموصوف:

فقصيدة " المومس العمياء " هي إحدى قصائد السياب، التي عنونها ضمن هذا المركب، وهذا العنوان المركب مُكوّن من اسمين معرفين ب(ال) التعريف، وقد جاءت الصفة (العمياء) اسما مشتقا على وزن فعلاء، حيث تدل هذه الصفة دلالة واضحة على حالة الضياع والإحباط واليأس، وتؤكد سلبية الأشياء[٢].

والعنوان يقوم في مستواه التركيبي على اسم معرفة موصوف، يعرب خبرا لمبتدأ محذوف وجوبا تقديره (هي)، حيث خصص بوصف محدد هو (العمياء)، وهو مركب وصفي، لكنه

---

(١) ينظر: جبار، سامي علي، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية – دلالية مقارنة)، ص ٧٨

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٨١ – ٨٢

غير مكتمل دلاليا، فغالبا ما يلعب العنوان دورا تمويهيا من خلال وظائف إغرائية أو تناصية، ولكن بعد قراءة النص المعنون تسقط هذه الوظيفة، لتحل محلها الوظيفة الدلالية، التي ترفع اللبس عن مؤشرات العنوان.

فالعنوان مستنبط من النص، فإذا كان العنوان معرفا فهذا لا يعني أنه محدد الدلالة، بل دلالته لا تتحدد إلا من خلال السياق النصي، والمومس التي يترقّبها الشاعر هي مومس عمياء، بكل ما يحمل هذا العمى من حاجة ووحدة وأسى وضياع.

وعنوان قصيدة السياب " المومس العمياء " من العنوانات التي تبعث في نفس المتلقي الفضول لقراءتها، فهو ذو وظيفة وصفية إغرائية، لكن بعد قراءة النص يظهر أن هذا العنوان يتعدى الوصف والإخبار، حيث إن مفردات العنوان قد تجاوزت هذا المعنى إلى دلالات أبعد من ذلك بكثير، فالسياب قد حمّله دلالات أخرى، كسر أفق التوقع عند المتلقي، فقصيدة " المومس العمياء " هي قصة معاناة فتاة، لكن السياب أراد أن مصيرها ليس مصير فردٍ منعزلٍ بذاته، فهي جزء من هذا المجتمع، جزء من آماله وطموحه وأوجاعه وآلامه، فهي تمثل فئة من البشر، إذ يقول(١):

لم يبتغوها للزواج لأنها امرأة فقيرة،

واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريرة،

وتهامس المتقوّلون فثار أبناء العشيرة

متعطشين – على المفارق والدروب – إلى دماها.

وكأن موجة حقدها ورؤى وأساها.

كانت تقرّب من بصيرة قلبها صورا علاها

صدأ المدينة وهي ترقد في القرارة من عماها:

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢٧ – ٥٢٨

كل الرجال؟ وأهل قريتها؟ أليسوا طيبين؟

كانوا جياعا – مثلها هي أو أبيها – بائسين،

هم مثلها – وهم الرجال – ومثل آلاف البغايا

بالخبز والأطمار يؤتجرون، والجسد المهين

هو كل ما يتملّكون، هم الخطاة بلا خطايا

فالمومس العمياء كما يتضح في المقطع السابق هي رمز لكل فتاة صغيرة استغلت لأنها فقيرة، وهي رمز للعادات الاجتماعية الخاطئة كالثأر، حين ينظر المجتمع للفتاة المغتصبة على أنها مجرمة لا ضحية، فيحكمون عليها بالموت قتلا، عقابا على ذنب لم ترتكبه، فجميع هذه الصور استحضرتها المومس في عماها، فامتلأ قلبها حقدا على الرجال، لكنها في هذه اللحظة الحاضرة عادت مرة أخرى إلى الماضي، فتذكر أهل قريتها، هم رجال، لكنهم طيبون، هم جياع وبائسون، مثلها ومثل أبيها، ومثل آلاف البغايا، فهم يهينون أجسادهم من أجل الحصول على لقمة العيش، فهم لا يملكون غير هذه الأجساد.

وقد يكون السياب يريد بهذا العنوان دلالة أخرى، فالمومس قد تحدثت عن نفسها بضمير المتكلم، وأخبرت بأنها عبارة عن زهرة المستنقعات، وقد غرقت في وحل وطين، فقد تحول جسدها إلى أرض، يقول السياب على لسان المومس(١):

أنا زهرة المستنقعات، أعبّ من وحلّ وطين

والسياب يذهب بنا إلى دلالة أبعد وأعمق، فالمومس العمياء قد تكون وطنه العراق، فقد سرد في نصه الشعري، على أن الله شاء أن يأتي من مختلف المدن والبحار آلاف الجنود إلى العراق، فاختاروا بنت بائعة الزقاق، ليغتصبوها دون آلاف الصبايا، والحقيقة أنه لا يعقل أن تتوافد كل هذه الأعداد من الجنود، ومن أماكن مختلفة لتغتصب فتاة دون بقية الفتيات، مما يدل على أن السياب

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٧

قصد ب " المومس العمياء " بلده العراق، الذي تكالبت عليه الأمم من كل مكان، فاستباحوا أرضه واغتصبوها عنوة، دون بقية البلاد، يقول السياب[١]:

والله – عزّ الله – شاء

أن تقذف المدنُ البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا، في زقاق

دون الأزقة أجمعين

ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق:

وتتكشف دلالة العنوان أكثر فأكثر، فها هو السياب يوبخ العراق، ويقول له ليس من العدل أن لا تجد المرأة الضريرة ثمن الزيت لتشعل مصباحها، في الوقت الذي يفيض فيه العراق زيتا من منابعه الغزيرة، لنستدل على أن السياب قد يكون أراد من العنوان أن يكون رمزا للعراق الذي استبيح واغتصب من قبل الغزاة، فقد عاثوا فيه فسادا من سرقة وقتل وتشريد وظلم، بحيث أصبح الشعب جائعا وفقيرا، لا يجد قوت يومه، إذ يقول[٢]:

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سُهاد مقلتك الضريرة

ثمناً لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟

إذن العنوان يمثل عبارة من القصيدة، وبعد قراءة القصيدة يتضح أن للعنوان وظيفة التدليل لا الإغراء، حيث تحيل مفردات العنوان إلى دلالة النص المعنون، ولم تكن لهذه الوظيفة الدلالية أن تظهر لولا قراءة القصيدة.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢١

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٣٩

وقد كشفت المقاربة التأويلية لبنية العنوان عن تضاد حاصل بين الدال " المومس "، وما تحمله من دلالة قبيحة ومنفرة، وما تثيره صفاتها المتداولة من طبيعة انفتاحية، في حين أن صفة " العمياء " تدل على الانكسار والبؤس، وتثير صفتها المتداولة من طبيعة منغلقة على الداخل، مثيرة للتعاطف والشفقة، الأمر الذي يجعل بنية العنوان تكشف عن تضاد حاصل بين مكوني العنوان، وتخفي تضادا حاصلا بين الداخل والخارج، المصطرعين داخل النص، والمشكلين لماهيته البنائية والدلالية معا(١).

ولكن حين نقشر الدلالة، ونكشف عن لبها الواقعي، نجد أن العنوان يبوح لنا ضمن ترميزه الشفاف، وضمن قراءتنا بشذرة دلالية تبدو قريبة من السطح، بعد الارتهان إلى ما هو معروف تداوليا من عوالم السياب الشعرية، تتمثل في كون المومس – كما ذكرنا سابقا – هي (المدينة، أو بلده العراق)، حين تبيع نفسها للأجنبي، مما يجعلها ترتهن بسجن العمى، فهي (عمياء) معصوبة العينين، ولدلالة العمى ما يرادفها حسيا في الواقع العربي المعيش، وهو الجهل والمرض والجوع. فالقصيدة صرخة اجتماعية، وموقفا سياسيا، وإدانة لفكرة الاحتلال والغزو(٢).

١- المضاف والمضاف إليه:

هذا العنوان المركب هو أشد عنوانات قصائد السياب تواترا، فقد بلغت عنوانات المضاف والمضاف إليه في شعره (٦٣) ثلاثة وستين عنوانا، وقصيدة " حفار القبور " هي إحدى قصائد السياب التي عنونها ضمن هذا التركيب، وهذا العنوان المركب مُكوّن من اسمين (النكرة + المعرّف بال)(٣).

وقد جاء العنوان مركبا تركيبا إضافيا، من المضاف (حفّار)، وهو اسم نكرة مشتق (صيغة مبالغة)، وقد أُضيف إلى الاسم المُعرّف بال(القبور) ، ونوع الإضافة هنا إضافة لفظية،

---

(١) ينظر: صالح، بشرى موسى، قراءة أسلوبية في قصيدة " المومس العمياء " للسياب، ص ٨٨

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٨٨

(٣) ينظر: جبار، سامي علي، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية – دلالية مقارنة)، ص ٨٢

وسمّيت باللفظية " لأن فائدتها راجعة إلى اللفظ فقط، وهو التخفيف اللفظي، بحذف التنوين "[١] في هذا التركيب، كما أن هذا العنوان المركب يقوم على ركن محذوف، فلفظة " حفار " تعرب خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هذا)، ليكون بذلك المركب " حفار القبور " مركبا إضافيا إخباريا وصفيا، حيث حدّدت كلمة (القبور) صفة من صفات (حفار)، وهي صفة مكانية، تجعل حفار مرتبط ومتخصص بالقبور فقط. أما الأمكنة الأخرى فهو غائب عنها.

ويحمل العنوان دلالة مكانية تفيد الإخبار، إلا أنها إخبارية ناقصة لا تكتمل إلا في علاقتها بالنص، فقد عمل المضاف إليه في التركيب الكلي للعنوان، على حصر دلالة (حفار) حين وصفها ب(القبور)، غير أن دلالة التركيب تبقى غامضة ، ما يجبرنا على العودة إلى النص، لأن النص المعنون هو الرافد الرئيسي لدلالة العنوان، يقول السياب[٢]:

يا ربّ.. ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموتُ من ظمأ وجوع

إن لم يمت - هذا المساء إلى غدٍ بعضُ الأنام؛

فابعث به قبل الظلام!

يا ربّ.. أسبوعٌ طويل مرّ كالعام الطويل،

والقبرُ خاوٍ، يفغر الفمَ في انتظارٍ.. في انتظار

---

(١) غلاييني، مصطفى، **جامع الدروس العربية (موسوعة في ثلاث أجزاء)**، صيدا – بيروت: المكتبة العصرية، ص ٢٠٩

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦ – ٥٤٧

فقد استطاع السياب من خلال سرده لقصة حفار القبور، أن يسلط الضوء على زمرة من البشر، التي تعيش من موت الآخرين، فحفار القبور في المقطع الشعري السابق يتمنى هلاك البشر، ولذلك فقد توجه داعيا وطالبا من ربه أن يحقق له أمنيته، ويلح في طلبه مرة أخرى مستخدما لغة التكرار، وبرّر طلبه اللاإنساني، بأنه مرّ عليه أسبوع، والقبر فارغ، لعدم وجود ميت، وهذا الانتظار قد يسبب موته ظمأ وجوعا.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن العنوان مستخرج من نص القصيدة، وقد ذُكرسبع مرات، وفي كل مرة يتكرّر فيها العنوان، يكرس شعور الوحدة والغربة والشقاء، ويعمل كذلك على شدّ انتباه المتلقي إلى ما في العنوان من دلالات سلبية، توحي بالموت والمصيبة والحزن إلى غير ذلك من الدلالات.

٢- المعطوف والمعطوف عليه:

يشترك العنوان بألفاظ يربطها حرف عطف، كما في قصيدة " الأسلحة والأطفال "، فحرف العطف قد ربط بين لفظتين معرفتين ب (ال) التعريف، والواو في العطف تؤدي وظيفة جمع الأشياء المتشابهة أو المتماثلة، والأشياء المتضادة أو المتعددة، وبذلك يكون العنوان دالا على أن في النص أكثر من طرف، وبالتالي فالاقتصار على عنوان واحد أو كلمة واحدة في العنوان يعدّ تفريطا بالطرف الآخر(١).

العنوان مركب من اسمين (الأسلحة) و (الأطفال)، وكلاهما جمع تكسير، وقد جاءت مفردة (الأطفال) معطوفة على صيغة (الأسلحة)، والعطف في هذا التركيب يتجاوز دلالة الجمع، إذ يمثل حالة إدماج في شيئين معطوفين، حيث يجري الشاعر نوع من المقابلة المضمرة بالإدماج بين مفهومي (الأسلحة) و (الأطفال).

وعنوان " الأسلحة والأطفال " هو الآخر مأخوذ من نص القصيدة، لأن الشاعر يتحدث في

---

(١) ينظر: جبار، سامي علي، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية – دلالية مقارنة)، ص ٨٤

قصيدته عن هذا التقابل بين الأسلحة والأطفال، فقد أثبتهما في العنوان، باعتبارهما الموضوع الأساسي، فعالم الأطفال (السلام) بكل ما يحمل من دلالات إيجابية، يقابل بعالم السلاح (الحرب) بما يحمل من مآسٍ وآلام وأوجاع، وهو تصوير لواقع معين يحاول من خلاله الشاعر إسقاط الماضي على الحاضر، في نوع من المقارنة، حيث يقول(١):

لمن كل هذا الرصاص؟

لأطفال كوريّة البائسين،

وعمال مرسيليا الجائعين،

وأبناء بغداد والآخرين

إذا ما أرادوا الخلاص

حديد

رصاص

رصاص

رصاص

(حديد...)

فالسياب يعبر ساردا عن ضياع الإنسان وتدميره في ظل الأسلحة، ويبدأ المقطع متسائلا متعجبا ومستنكرا لمن كل هذه الأسلحة التي تُشترى وتُجمع؟! وفي هذه الأسطر الشعرية نرى السياب يتحدث مصرحا ومفصحا، بأن هؤلاء يريدون أن يبقى العالم كله تحت إمرتهم، فكل من يريد الخلاص والتحرر يُرهب بالسلاح، ونجد الشاعر يكرر لفظة رصاص، ليؤكد على أن هؤلاء هم تجار الموت، لا يعيشون في هذه الأرض إلا على جثث الآخرين.

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧١

- **وسائل التعبير في لغة السياب:**

سندرس في القسم الثاني من الفصل الثالث أبرز وسائل التعبير في لغة السياب، التي استخدمها في مطولاته الشعرية، وهي:

أولا: التكرار: أشكاله ودلالاته الفنية

ثانيا: التقابل: بالتناقض والتضاد

ثالثا: الجمل الاعتراضية

رابعا: التقطيع والبتر

خامسا: الإيقاع

سادسا: التقديم والتأخير

أولا: التكرار: أشكاله ودلالاته الفنية

التكرار في الشعر:

هو ظاهرة لغوية ليست جديدة على الشعر، فهي معروفة منذ القدم، استخدمها الشعراء القدماء في صيغ متعددة: كالتوكيد والإغراء والتحذير، إلا أنه كثر في لغة الشعر المعاصر، وظهر في أشكال وصور عديدة، وحمّله الشعراء مهمة جديدة في التعبير، تمنح القصيدة الحديثة بعدا شعوريا، له قيمته في ميزان النقد اللغوي(١).

وإذا كان القدماء قد التفتوا إلى ظاهرة التكرار، فإن المحدثين قد أولوها جلّ اهتمامهم، باعتبارها من الظواهر التعبيرية التي وظّفت لإنتاج الدلالة، وبذلك حققوا بها نوعا من الإيقاع، الذي يؤكد طبيعة الشعرية في صياغتهم(٢).

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٤٣

(٢) ينظر: القرم، توفيق محمود(٢٠٠٧)، **الانزياح الأسلوبي في شعر السياب**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ص ٩٣

ويبدو أن ظهور التكرار بهذه الصورة المميزة في لغة الشعر المعاصر- بوصفه وسيلة لغوية من وسائل السرد - يجعله يستحق العناية والاهتمام، مما يتطلب اليقظة، وعدم التهاون والتساهل في استخدامه، وعليه لا بدّ من إيجاد ضوابط له، حتى لا يتحول إلى وسيلة لهدم الشعر أو اللغة، لأن أسلوب التكرار يحتوي على كلّ ما تتضمنه الأساليب الأخرى من إمكانات تعبيرية، لذلك بوسعه إثراء المعنى إذا استطاع الشاعر أن يستخدمه في موضعه الصحيح(١).

وقد أفاد رواد الشعر الحر إفادة إيحائية، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات، وعيا يكاد يكون لا شعوريا، لعمق دراستهم اللغوية، وإحساسهم المرهف. ويدرس التكرار من عدة زوايا، فزاوية الموسيقى ترى أنه – سواء أكان تكرار كلمات أم أبيات بأكملها – فهو يحدث أثرا موسيقيا، وقد يكون لهذا الأثر الموسيقي الذي يحدثه التكرار دور بنائي في بلورة التجربة وتكثيفها. أما الزاوية الثانية فهي لفظية، فتكرار كلمات معينة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها، إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيماء بها دون هذا التكرار. والتكرار ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق، كثيرة التفريعات في شعر الرواد بعامة، وفي شعر السياب بخاصة، فهو يشمل(٢):

- تكرار الحرف: من أبسط أنواع التكرار، وأقلها أهمية من حيث الدلالة، حيث يكثر استعماله في شعرنا الحديث، ويلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله في شعره، وربما جاء عفوا دون وعي من الشاعر(٣).
- تكرار الأصوات: يقصد به استخدام الألفاظ المضعفة محاكاة للطبيعة، والتي تُعدّ جزءا من محاكاة الواقع وتصويره، وهذا التكرار لم يكن معروفا في الشعر العربي القديم، لكن جيل الرواد - ومنهم السياب – استخدموا الألفاظ المحاكية لطبيعتها، فالمجموعات الشعرية لهؤلاء

---

(١) ينظر: الملائكة، نازك(١٩٧٤)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٤، بيروت: دار العلم للملايين، ص ٢٥٣ – ٢٥٤

(٢) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره -** ، ص ٢٨٤

(٣) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٤٤

مليئة ب" غمغمات " و " قهقهات " و " كركرات " وغير ذلك من الألفاظ، التي تُعدّ سمة شائعة في الشعر المعاصر(١).

فالسياب قد وظّف مثل هذه الألفاظ الصوتية في مطولاته الشعرية، وقد استعملها لتعطي بعدا دلاليا، يرتبط بفكرة الصدى، محاولا أن يستحضرها صوتا ممتزجا بمعنى الدهشة والشعور بالرهبة(٢). ففي " المومس العمياء " وردت ((قهقهات (٣) ثلاث مرات، ويكركر (٢) مرتين اثنتين، ويثرثر (١) مرة واحدة، والغمغمات (١) مرة واحدة)). أما قصيدة " حفار القبور، فوردت ((قعقعة (١) مرة واحدة، والغمغمات (١) مرة واحدة، وتقهقه (١) مرة واحدة)). بينما في قصيدة " الأسلحة والأطفال "، فقد وردت لفظة ((هسهسة (١) مرة واحدة، وغمغمة (٢) مرتين اثنتين، ويكركر (١) مرة واحدة، وترجرج (١) مرة واحدة، وهدهدات (١) مرة واحدة، وصلصل (١) مرة واحدة، قعقعات (١) مرة واحدة)).

ويلاحظ كثرة استعمال هذه الألفاظ التي تتكرر فيها الحروف المتشابهة في شعر السياب، وربما اختارها لما يتوافر فيها من نغمات، وما تنطوي عليه من إيقاع وجرس يحاكي الحدث والصورة، التي يروم التعبير عنها(٣).

- تكرار الألفاظ والمفردات: يلجأ الشاعر إلى لفظة يكرّرها في أبيات متتالية أو غير متتالية، كتكرار الأسماء الذي يكثر في شعر السياب، حيث يُحمّل الأسماء طاقة شعورية، ودلالات رمزية متعددة(٤). وهو أبسط الأصناف، وأصل كلّ تكرار تقريبا، والغرض منه - بشكل عام - هو التأكيد على الكلمة المكرّرة أو العبارة(٥).

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٥٠ - ١٥١

(٢) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب ــ دراسة أسلوبية لشعره -** ، ص ٢٨٦ ــ ٢٨٧

(٣) ينظر: الكبيسي، عمران خضير: النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، ص ٢٩٤

(٤) ينظر: الكبيسي، عمران خضير: **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٥٢

(٥) ينظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٠

- تكرار الصيغ: تكرار الاستفهام والتعجب والنداء وغيرها من صيغ النفي والشرط والقسم[١].
- تكرار الظاهرة: وهذا الصنف لم يرد في الشعر القديم، وله أبعاد نفسية، حيث يأتي في سياق شعوري كثيف، يبلغ أحيانا درجة غير عادية، وبواسطته يستغني الشاعر عن عناء الإفصاح المباشر، ويغلب أن تكون العبارة المكرّرة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر، ووجد فيه حدثا، أو لفظة، أو عبارة أثّرت فيه، فصحّت حزنا قديما، أو ندما نائما، أو سخرية موجعة[٢].

ويتجلى هذا التكرار لدى السياب، فهو يتأثر نفسيا - مثلا - ببعض الأساطير، فيكرّرها دائما في قصائده.

دلالات التكرار وأغراضه الفنية:

لقد انتشرت ظاهرة التكرار في الشعر المعاصر، واستجاب الشعراء لها؛ لأنها تتميز بقدرة عالية للتعبير عن المعاني وأدائها. واتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع فنية، ترجع إلى مهام التكرار، وتعدّد صوره، وقدرته على تفجير معانٍ فنية، لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية، وبواسطته يستطيع الشاعر أن يحقق مقاصد متعددة، لا تستطيع غير لغة التكرار أن تؤديها، وعن طريقه يستطيع أن يوحي للآخرين بمضمون معين ليؤكده، مما يساعد على طبع هذه الصورة في الأذهان، ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل المعاني وتقليبها على وجوه عدة، لضمان الحصول على الأهداف المنشودة منها[٣].

ومن مظاهر اهتمام المحدثين بالتكرار، والتفاتهم إلى وظيفته ودلالته النفسية، وشروط نجاحه بما يظهر قيمته وفائدته، هو أن للتكرار علاقة بظروف الشاعر النفسية، فهو إلحاح من الشاعر على جهة مهمة في العبارة، حيث يعنى بها أكثر من غيرها، ويسلط الضوء على نقطة حساسة فيها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٥٨

(٢) ينظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٧

(٣) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٨٠

نفسية قائله، وبذلك يعدّ مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وأحد الأضواء التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيؤها، بحيث نطّلع عليها[١]. فالتكرار - بهذا المعنى - يعد وسيلة من وسائل إظهار المشاعر الخفية للشاعر، بوعي أو بغير وعي.

أما الدوافع الفنية للتكرار، فتكمن في أن الشاعر يستخدمه كونه سمة من سمات اللغة السردية، التي تؤكد المواطن الخفية التي يريد الشاعر التأكيد عليها، وتعطي مجالا لتلوين طبقات الصوت، لتشخيص المضمون المقصود، وتشد الانتباه، وتحمل على التفكير والتأمل، وتفتح باب التأويل، وتعدد المعاني[٢].

ومن نماذج التكرار في شعر السياب قوله في قصيدة " حفار القبور "[٣]:

وهزّ حفارُ القبور

يُمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور
فتبيدَ نسلَ العار .. تُحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفادَ عادٍ، باعة الدم والخطايا والدموع؟
يا ربّ .. ما دام الفناء
هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!
سأموتُ من ظمأ وجوع
إن لم يمت - هذا المساء إلى غدٍ بعضُ الأنام؛
فابعث به قبل الظلام!

---

(١) ينظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٦٦ - ٢٦٧

(٢) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، ص ٢٩٣

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٦ – ٥٤٧

يا ربّ .. أسبوعٌ طويل مرّ كالعام الطويل،

والقبرُ خاوٍ، يفغر الفمَ في انتظارٍ .. في انتظار،

ما زلت أحفره ويطمره الغبار –

يبدأ السياب المقطع الشعري السابق بالجملة الخبرية(هزّ حفار القبور يمناه في وجه السماء)، حيث يسرد لنا السياب واصفا مشهد حفار القبور، وهو يرفع يديه إلى السماء، ثم أخذ يصيح، وهذا الاهتزاز والصياح يدل على مدى الانكسار النفسي الذي أصاب حفار القبور، واهتزاز اليدين أثناء الدعاء والصياح يشكلان السلوك الأكثر ملاءمة للتعبير عن عظمة الألم والمصاب الذي أصبح فيه حفار القبور، فلذلك طلب من ربه أن يثور، فيبيد نسل العار، ويحرق بالرجوم المهلكات أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع، كما أهلك في السابق قوم " عاد "، والدعاء على البشر بهذه الصورة البشعة يدل على حقد وغلّ داخلي، فهذه البداية التي تضمنت الأفعال (هزّ، صاح، تثور، تبيد، تحرق) تجسد معاني ومشاعر الوجع والحاجة والحسرة، وهي دليل على تأزم الحالة النفسية ل " حفار القبور " إلى درجة غير عادية.

ويتوجّه حفار القبور مرة أخرى بالدعاء إلى ربه، ويبرر سبب طلبه إبادة البشر، أنه ما دام أن نهاية الأحياء الموت، فليأمر بهلاكهم في أسرع وقت، بحيث يكون هذا المساء، ليصبح انعدام تحقيق الطلب عند " حفار القبور " يوازي الموت، فها هو يقول: (سأموت من ظمأ وجوع إن لم يمت – هذا المساء إلى غد – بعض الأنام، فابعث به قبل الظلام).

ويتابع الشاعر سرد مشهد " حفار القبور " الذي كرّر الدعاء للمرة الثالثة، لكنه في هذه المرة يفصح عن معاناته ووجعه بكل وضوح، فقد مرّ أسبوع، والقبر خالٍ ينتظر ميتا، وفي كل مرة يحفر فيها القبر، يطمره الغبار لعدم وجود ميت.

ويبدو أن بنية التكرار هي البنية الأكثر حضورا، فقد ظلت طافية على سطح المقطع الشعري السابق، حيث تكرّرت صيغة النداء مرة بقوله (ربّ) دون حرف نداء، ومرتين اثنتين مع حرف النداء (يا)، فجاءت صيغة النداء عبارة عن (يا + ربّ) في المرتين الثانية والثالثة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن حرف النداء (يا) يستخدم للمنادى البعيد، ونعلم أن الله قريب من الجميع، وبالتالي فقد خرج النداء من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي، وهو من باب التعظيم للذات الإلهية.

ولعل شرط التكرار الناجح قد توفرت بتكرار الحرف (يا)، فقد ارتبط بالسياق ارتباطا متينا، عندما ارتبط بكلمة (ربّ)، وبذلك تحمل صيغة النداء (يا ربّ) دلالة التأكيد على الحاجة الملحة لتحقيق الطلب، فقد استقت دلالتها من سياق النص الذي وضعت فيه بوجه عام، وكان مما ضاعف فاعلية ووظيفة صيغة النداء (يا ربّ) داخل سياق المقطع الشعري، هو عدم تحقّق أمنية " حفار القبور " بهلاك البشر، ليس على صعيد المقطع الشعري السابق وحسب، بل على صعيد القصيدة حتى آخرها، مما يؤكد عناية الشاعر التامة بهذه البنية الأسلوبية – التكرار – من جهة، وشحن ذهن المتلقي كسر أفق التوقع لديه، وخيبة انتظاره، نتيجة لعدم تلبية طلبه من جهة أخرى.

ومن نماذج التكرار في شعر السياب قوله في قصيدة " المومس العمياء "[(١)]:

ما زلت أعرف كلّ ذاك، فجربوني يا سكارى!

مَن ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا.

كالقمح لونك يا ابنة العرب،

كالفجر بين عرائش العنب

أو كالفرات، على ملامحه

دعة الثرى وضراوة الذهب.

لا تتركوني.. فالضحى نسبي:

من فاتح، ومجاهد، ونبي!

عربية أنا: أمتي دمها

خير الدماء.. كما يقول أبي .

---

(١)السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٦ – ٥٣٧

يبدأ المقطع الشعري السابق بكلام مباشر من المومس العمياء إلى السكارى، حيث تطلب منهم أن يُجرّبوها، فلن يخسروا شيئا، ويلاحظ في استخدام فعل الأمر (جربوني)، أنه خرج من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي، وهو (الطلب)، ويدل ذلك على الذل والهوان الذي باتت تشعر به " المومس العمياء ".

والمومس العمياء في المقطع الشعري السابق تحاول أن تجتذب السكارى إليها، لذلك أخذت تتحدث عن نسبها، فهي امرأة عربية سمراء، ولونها يشبه (القمح، والفجر، والفرات)، ثم تتابع كلامها، فتطلب من السكارى عدم تركها، لأنها تنتسب إلى أمة عربية، تميّزت بفتوحاتها وبطولاتها وأنبيائها، وتظهر (الأنا) عندها جلية واضحة في قولها: (عربية أنا)، وأمتي دمها خير الدماء، كما أخبرها أبوها.

ومَن يقرأ المقطع الشعري السابق قراءة سطحية يظنّ أنه يحمل معنى الفخر بالنفس والنسب، لكنّ المتأمل الجيد للقصيدة كلها يجد أنه يحمل معنى السخرية والتهكم، والسياب قصد كسر أفق التوقع عند المتلقي، لتسليط الضوء على معاناة المرأة العربية، وما وصلت إليه من ذلّ، لدرجة أنها أصبحت تبيع جسدها؛ لتحصل على قوت يومها.

ويبدو جليا للمتلقي أن الشاعر قد أجرى تعديلات على اللغة، مستعملا عناصرها استعمالا مغايرا للمألوف، خارجا على المعتاد، وذلك عندما قدّم الخبر النكرة(عربية) على المبتدأ المؤخر (أنا)، قاصدا من وراء ذلك المفأجاة، لجذب انتباه المتلقي لمضامين هذا المقطع الشعري، بل لمضامين القصيدة على وجه العموم، تلك المضامين التي تظهر باتجاهين متوازيين، يتمثل أولهما بالألم والذل والحاجة والعوز الذي وصلت إليه حال " المومس العمياء ". بينما الثاني، فيتمثل بحالة الفخر التي تشعر بها، كونها تنتسب إلى الأمة العربية.

وتبدو بنية التكرار واضحة جلية في المقطع السابق، عندما يكرّر الشاعر حرف (الكاف) ثلاث مرات، وتكرار الكاف المتصل بالأسماء (القمح، والفجر، والفرات) له أثر في توفير الجو الإيقاعي، ويحاول الشاعر محاكاة الحدث الذي يتناوله، فهو يفيد التشبيه، ويجدده ويقويه، وهذا النوع من التكرار يكثر استعماله في شعرنا المعاصر.

ومن نماذج التكرار في شعر السياب قوله في قصيدة " الأسلحة والأطفال "[1]:

" حد..يد "

لمن كل هذا الحديد؟!

لقيد سَيُلوى على معصم،

ونصلٍ على حُلْمةٍ أو وريد،

وقُفلٍ على الباب دون العبيد،

" رصا..ص "

لمن كل هذا الرصاص؟

لأطفال كوريّة البائسين،

وعمّال مرسيليا الجائعين،

وأبناء بغداد والآخرين

إذا ما أرادوا الخلاص

حديد

رصاص

رصاص

رصاص!

---

(١)السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٠ - ٥٧٣

(حديد...)

وأصغي إلى التاجر،

وأصغي إلى الصبية الضاحكين؛

وكالنصل قبل انتباه الطعين،

وكالبرق ينفضّ في خاطري

ستار، وكالجرح إذ ينزف –

أرى الفوهات التي تقصف

- تسد المدى - واللظى، والدماء.

وينهلّ كالغيث، ملء الفضاء،

رصاص ونار: ووجهُ السماء

عبوسٌ لما اصطكّ فيه الحديد.

حديد ونار، حديد ونار..

وثَمّ ارتطام، وثَمّ انفجار،

ورعد قريب، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى، وأنقاض دار!

حديد عتيق لغزوٍ جديد

حديد.. ليندكّ هذا الجدار

بما خطّ في جانبيه الصغار

وما استودعوا من أمان كبار:

" سلام "

فالسياب يبدأ المقطع الشعري السابق بكلمة " حديد "، ثم يتبعها بسؤال: " لمن كل هذا الحديد؟ "، وهذا السؤال يحمل في ثناياه معنى التقرير، فالشاعر يسأل هنا ويجيب: إن هذا الحديد سيُتخذ أغلالا تلوى بها المعاصم، وسكاكين لقطع الأوردة، وقفلا تغلق بها الأبواب، وآلات تعذيب لامتصاص دماء البشر.

ويتابع سرده طارحا سؤالا آخر" لمن كل هذا الرصاص؟ "، ويحمل هذا الاستفهام كذلك معنى التقرير، بأن هذا الرصاص هو لإرهاب كل المستضعفين على هذه الأرض: من أطفال كورية البائسين، وعمال مرسيليا الجائعين، وأبناء بغداد والآخرين.

ويتقابل الصوتان: صوت الأطفال، وصوت التاجر، وفجأة يتغير كل شيء، فالصوت الثاني حوّل الأرض إلى ساحة دمار وخراب بلمح البصر، فالراوي يسرد ما شاهد من فوهات تقصف، فقد ملأت الأرض رصاصا ونيرانا، انهالت على الأرض كالغيث، فلا يرى إلا الدمار والخراب، فهناك ارتطام ثم انفجار، وأشلاء قتلى، وأنقاض دار، وانهدام جدران خطّ عليها الصغار لفظة " سلام ".

ويلاحظ أن السياب استخدم - أثناء سرده للأحداث - عدة صور للتكرار، فقد كرّر مفردة " حديد " ثلاث مرات غير متتالية، وقد جاءت في سطر شعري منفردة، لكنها ملائمة للسياق النصي الذي وضعت فيه، والغرض من تكرار كلمة " حديد " هي التأكيد على دلالتها السلبية من حيث استخدامها على هذه الأرض، وما تتركه من وجع وألم وعذاب في نفوس البشر.

أما مفردة " رصاص "، فقد تكررت ثلاث مرات متتالية، وهذا التكرار له أثر نفسي سلبي، فهو يحمل معنى الخوف والرعب، فالرصاص في وجه كل من يحاول الخلاص، أي أن القتل والموت هو مصير المستضعفين، ممن يريدون التّحرر والعيش بكرامة.

ومن صور التكرار المستخدمة كذلك في المقطع الشعري السابق، هي صيغة الاستفهام، فقد تكررت مرتين، وتتشابه الصيغة من حيث الألفاظ إلا في الكلمة الأخيرة، ففي المرة الأولى يستخدم كلمة " الحديد "، وفي المرة الثانية يستخدم كلمة " الرصاص "، ويحمل هذا الاستفهام معنى التعجب والتقرير، فهو يتعجب من الكم الهائل من هذا الحديد والرصاص الذي يُشترى ويُجمع، ويجيب بأنها صُنعت من أجل فرض السيطرة على كل من يحاول أن يطالب بحقه، فهو سلاح وجد لفرض القوة على ضعفاء العالم.

وينقلنا السياب إلى لون آخر من ألوان التكرار، وهو تكرار الفعل " أصغي "، الذي تكرّر مرتين، بغرض التأكيد على الاختلاف الجلي والواضح بين الصوت الأول (صوت الأطفال)، والصوت الثاني (صوت التاجر)، فالصوت الأول يحمل العذوبة والنقاء والصفاء، ويدل على الفرح والسعادة والسلام. أما الصوت الثاني، فهو صوت أجشّ وقوي، مخيف ومرعب، ويدل على الحرب بما تحمل هذه الكلمة من صور الخراب والدمار والدماء.

ويلاحظ أن السياب استخدام لغة التكرار في قصيدة " الأسلحة والأطفال " أكثر من قصيدتي " المومس العمياء " و " وحفار القبور "، فها هو يستخدم شكل جديد للتكرار، وهو تكرار حرف (الكاف)، المتصل بالأسماء (النصل، والبرق، والجرح، فقد تكرر ثلاث مرات، لتأكيد سرعة التحول الذي حدث من عالم الطفولة إلى عالم السلاح والحرب، مستخدما ألفاظ تدل على السرعة، كالنصل السريع القطع، وكالبرق السريع اللمعان، وكالجرح الريع النزف.

وهناك نوع آخر من التكرار يستخدمه السياب في المقطع الشعري السابق، وهو التركيب المكوّن من (المعطوف والمعطوف عليه)، فالمعطوف (حديد) اسم نكرة، وكذلك المعطوف عليه (نار) فهو اسم نكرة، والرابط بينهما حرف العطف (الواو)، التي تدل على الجمع والمشاركة، فقد تكرّر هذا المركب مرتين باللفظ نفسه، وكلاهما يحملان الدلالة نفسها، فالأثر الذي يتركه الحديد وتتركه النار هو الخراب والدمار والدم والألم والوجع.

ثانيا: التقابل: بالتناقض والتضاد

مع مرور الأيام والسنين لم تعُد الحياة كما كانت على بساطتها وعفويتها، فقد تعقدت، وما يقال عن الحياة يقال في الشعر، فقد اضطر الشاعر المعاصر إلى البحث عن أساليب أكثر تعقيدا، ليرسم صورا فيها معادل معنوي للتركيب الذي أصاب الحياة، وهنا يكمن سر الاختلاف في أسلوب التقابل والتضاد بين الشاعر المعاصر والشاعر القديم(١).

ولغة التقابل بالتناقض والتضاد في الشعر قديمة حديثة، لكن الاختلاف في أن الشاعر القديم ركّز على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا، ضمن البيت الواحد، معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ، في حين أن الشاعر المعاصر ركّز على العناصر الشعورية والنفسية، ليعبر بذلك عن الصراع والقلق الذي يعيشه المجتمع المعاصر، مجسما بشكل حي فكرتي العدم والوجود، والفناء والبقاء، مستغلا ما في هذا الحياة من مظاهر متناقضة لتشخيص هذا التوتر(٢).

فالشاعر المعاصر يصور الكون من خلال وجهة نظره للحياة، معتمدا على المباغتة والمفاجأة في تحقيق المتعة والدهشة والإثارة، فكان التناقض والتضاد أحد وسائله التقنية في بناء القصيدة المعاصرة، ولذلك أصبح أسلوب التقابل بالتناقض والتضاد من أهم عناصر الأداء الشعوري، فبواسطته استطاع الشاعر إيقاد التوهج العاطفي في الكلمات، وأظهر موقفا إيجابيا متماسكا، فقد صاغ بالتناقض أشكالا متعددة من ظواهر الوجود، وحقق تقدما فنيا في مجال تشكيل لغة القصيدة(٣).

وهذا التقدم الذي حققه الشاعر المعاصر في تشكيل لغة القصيدة، لأنه لم يقف عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس، وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد، حيث يمتزج أحدهما بالآخر، فيستمدّ منه

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٩٩

(٢) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)**، ص ٣١٦

(٣) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ١٩٩ - ٢٠٠

بعض خصائصه، ويضيف عليه بعض سماته، معبرا بذلك عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل(١).

وخاصية الثنائيات الضدية من أبرز سمات الكتابة السيابية، فحياة السياب جعلته يؤمن أن (الحب والبغض، والحياة والموت، والجوع والفقر) إلى غير ذلك من الأضداد، هي العالم الحقيقي الذي يقوم على قطبين متقابلين، ولا مفر من تلاقيهما وتعانقهما، وهذه الثنائيات بين الأضداد قد آمن بها السياب، بل أصبحت تمثل عنده التوازن الذي يجعله يرضى بهذا العالم، ولديه توازن أكثر أهمية، وهو التوازن بين العالم الحقيقي والعالم الخيالي، من خلال صوره وأفكاره وأخيلته، وكل ذلك قاده إلى الاعتراف والتسليم بالازدواجية بين النقيضين(٢).

فالحس المأساوي قد رافق السياب إلى نهاية حياته، يقابله في الجهة الأخرى نضاله وتحديه وتطلعه للحياة، والنور والخصب إلى غير ذلك، ومن هنا ولد الصراع المتصل(المرير والإيجاب) بين قوتين، كلتاهما تريد أن تهزم الأخرى(٣).

فحياة السياب وتجربته المعيشة استطاعت أن تتجمع نتيجة سلسلة عوامل متباينة حتى يتحقق للشاعر هذا الإنجاز الراسخ، فالعنف وقسوة الحياة والتحدي الإيجابي ينفذ إلى كل ركن من أركان نفس السياب، ليطفو ذلك الغرض من منتجات عقله وروحه، وقد كان يعمل بدأب وصبر، لمحاولة إبرازها إلى ضوء النهار(٤).

وبناء التضاد من أهم ميزات الكتابة السيابية، والذي جسده في نصوصه الشعرية، كما في قصيدته " المومس العمياء "، التي يقول فيها(٥):

جيفٌ تستّر بالطلاء، يكاد ينكر من رآها

---

(١) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٩٠ – ٩١

(٢) ينظر: العشماوي، محمد زكي، **أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية**، ص ١٤٣

(٣) ينظر: المرجع نفسه ص ١٤٣

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٥٠

(٥) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٣

أن الطفولة فجّرتها، ذات يوم، بالضياء

كالجدول الثرثار - أو أن الصباح رأى خطاها

في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء،

ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء

قد كان - حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة -

ثغرا يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة

لأبٍ يعود بما استطاع من الهدايا في المساء:

لأبٍ يقبّل وجه طفلته النديّ أو الجبين

أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء.

يبدأ السياب المقطع الشعري السابق بالجملة الخبرية (جيف تستر بالطلاء)، ف (جيف) خبر لمبتدأ محذوف وجوبا تقديره (هي)، حيث يخبرنا السياب أن المومس العمياء جيف تغطي وجهها بالطلاء، وصورتها في الجملة الخبرية مبنية على تقنية التشبيه، يضاف إلى ذلك أن في جملة (جيف تستر بالطلاء) تضادا دلاليا بين المكون الأول (جيف) الذي يعني الجثة أو الموت، والمكون الثاني (الطلاء) الذي يدل على (أصباغ الزينة) مما يرمز إلى الإقبال على الحياة، لكن فكرة التضاد انتقضت هنا، لأن السياب وحّد بين جانبي الصورة (جيف + الطلاء)، أو (الموت + الحياة) في الوقت ذاته، لإبراز الإحساس بالموت أثناء ممارسة المومس لحياتها، فصورة الجيف المطلية صورة منفرة وقبيحة، تدل على انعدام الحياة الحاضرة المعيشة لدى المومس.

ألا إن السياب أثناء سرده للأحداث قد نقلنا إلى عالم آخر جميل، وهو طفولة المومس، وذلك عالم مناقض لحاضرها، ضمن حركة سردية تقوم على الاسترجاع والارتداد إلى الماضي، فصورة ماضيها مناقضة لصورة حاضرها، وقد استخدم السياب لتأكيد هذه الصورة حرف التوكيد (أن)، وقد كرّره أكثر من مرة، لكن السياب اعتمد على عنصر المفاجأة والمباغتة، لنتوصل من خلال سرده لأحداث النص إلى أن الماضي والحاضر يتعانقان ويتبادلان المواقع في الوقت ذاته،

فصورة الحاضر هي امتداد لصورة الماضي – كما بيّن السياب – ضمن تيار الوعي، واستقراءات الصور التشبيهية، ففمها المشقوق قد أخفى معالمه الطلاء، أي إن ثمة صورتين تتراءى كل واحدة منها إلى الأخرى، صورة الموت أو فقدان الحياة الحاضرة، والأخرى المتدافعة صوب الحياة.

ويظهر أن تشبيه الفم بشقٍ مطلي كناية عن فقدان الحياة، يضاهي بدلالته (الجيف المطلي)، لنجد أن الصورتين تتعادلان في حاضر المومس، مما يؤكد أن التقابل هو في اجتماع الأضداد في ماضي المومس، أي في (صورة الطفولة) المعبر عنها بالفعلين (يكركر، ويثرثر)، فهما يصفان ثغرها، فالكركرة والثرثرة كناية عن تدافع الحياة وتدفقها، التي تقابل الفم المشقوق المطلي، وهو كناية عن فقدان الحياة، ومع هذه الحركة المتدافعة تظهر شخصية الأب الفقير لدى عودته متعبا من عمله مساء.

ومن نماذج التقابل(بالتناقض والتضاد) في شعر السياب، قوله في قصيدة " حفار القبور "[1]:

" أأظلّ أحلم بالنعوش، وأنفض الدرب البعيد

بالنظرة الشزراء، واليأس المظلل بالرجاء

يطفو ويرسب، والسماء كأنها صنم بليد

لا مأملٌ في مقلتيه.. ولا شواظ.. ولا رثاء؟

لو أنها انفجرت تقهقه بالرعود القاصفات!

لو أنها انكمشت وصاحت كالذئاب العاويات:

" فات الأوان، فخطّ لحدك واثوِ فيه إلى النشور!

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٥٨ ـ ٥٥٩

لو أنها انطبقت علي كأنها فم أفعوان!

لو أنها اعتصرت قواي! .

ومات ظل الأرجوان

ففي الأسطر الشعرية السابقة يبدأ الراوي (حفار القبور) حديثه بالجملة الاستفهامية (أأظلّ أحلم بالنعوش؟)، ويدل ذلك على أن اليأس والحيرة قد تملّكاه، لكنه يأس يظلله الرجاء، إذ تبقى هذه الصورة ماثلة أمام عيني حفار القبور، بدليل الأفعال المضارعة (يطفو، ويرسب)، ويبقى معها الحلم بعيد المنال كما الدرب البعيد، هذا بالإضافة إلى ما تترجمه الأفعال المضارعة (أظلّ، ويطفو، ويرسب) من استمرارية ودوام الحال.

ويبدو أن الحلم البعيد الذي يتمنى (حفار القبور) تحقيقه، يمثله مشهد مرتبط بالنعوش، ليتمكن من حفر المزيد من القبور، حتى يحصل على المزيد من الأجور، إلا أن السماء لا تستجيب لرغبته، فهي (كأنها صنم بليد)، فانفجار السماء وانكماشها وانطباقها واعتصارها تشكل قوام حلم الشاعر، في تعميم مشهد الموت والدمار.

والتضاد في هذا المقطع هو بين ما يحلم به حفار القبور من وجود مشهد مرتبط بالنعوش، وما بين الواقع الذي يخلو من كل تلك الأحلام، ونلاحظ في هذا المقطع تكرار الحرف (لو)، الذي يحمل دلالة الألم، وقوة التمني والحسرة، فالحلم والتمني شيء، والحقيقة شيء آخر، وكلاهما توحدا وكانا حاضرين داخل حفار القبور.

ويشير المقطع الشعري السابق إلى أن السياب كانت لديه أحلام، كان يتمنى تحقيقها، وعلى الرغم من كونها أحلاما إلا أنها كانت تشعره بالسعادة والأمل، مع أن الواقع والحقيقة شيء آخر، وقد يكون مؤلما هذا الأمر، لكن لا يضير الإنسان أن يعيش الواقع ويعيش الحلم، فرغم أنهما شيئان متضادان، إلا أنهما شيء واحد ضمن تكوين الإنسان الطبيعي، فالإنسان بطبيعته لديه الخير والشر، والحلم والحقيقة، والفرح والغضب، إلى غير ذلك من المتناقضات التي تعيش داخل كل إنسان فينا.

ويتسلل الازدواج إلى القصيدة الواحدة من قصائد السياب، في مبناها الموضوعي والفني،

ففي قصيدة " الأسلحة والأطفال " يقابل السياب بين (السلام والحرب)، إذ يقول[١]:

عصافيرُ؟ أم صبية تمرحُ

عليها سنا من غدٍ يلمح؟

ويقول في موضع آخر[٢]:

وكم من أبٍ آيبٍ في المساء

إلى الدار من سعيه الباكر،

وقد زمّ من ناظريه العناء

وغشّاهما بالدم الخاثر؛

تلقّاه، في الباب، طفلٌ شرود

يكركر بالضحكة الصافية،

فتنهلّ سمحاء ملء الوجود،

وتزرع آفاقه الداجية

نجوما، وتنسيه عبء القيود.

فالسياب يسرد ما يشاهد من منظر جميل، حيث يرى أطفالا يمرحون ويلعبون كالعصافير، فهم الغد المشرق، الذي يحمل معه السعادة والفرح، ثم ينتقل بنا إلى جانبا من الصورة الجزئية لدنيا الأطفال (السلام)، فهناك العديد من الآباء الذين يخرجون إلى أعمالهم في الصباح الباكر، ثم يعودون إلى منازلهم متعبين وقت المساء، وقد استخدم السياب (كم) الخبرية، ليدل على الأعداد الكثيرة للآباء الكادحين وراء طلب الرزق، وعند عودة هذا الأب إلى المنزل، يتلقّاه ابنه بضحكته

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٣

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦٥

البريئة الصافية، فهذه الضحكة تنسي الأب تعبه وعناءه، وتنشر في المكان سماحة وفرحا وسعادة، كالليل المظلم الذي زرعت آفاقه نجوما.

لكن هذه المشاهد الجميلة لعالم الأطفال، تقابلها صور أخرى تناقضها تماما، حيث يقول السياب في مكان آخر من قصيدته " الأسلحة والأطفال "[1]:

وأصغي إلى التاجر،

وأصغي إلى الصبية الضاحكين؛

وكالنصل قبل انتباه الطعين،

وكالبرق ينفضّ في خاطري

ستار، وكالجرح إذ ينزف –

أرى الفوهات التي تقصف

- تسد المدى - واللظى، والدماء.

وينهلّ كالغيث، ملء الفضاء،

رصاص ونار: ووجهُ السماء

عبوسٌ لما اصطكّ فيه الحديد.

حديد ونار، حديد ونار..

وثَمّ ارتطام، وثَمّ انفجار،

ورعد قريب، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى، وأنقاض دار!

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧١ – ٥٧٣

حديد عتيق لغزوٍ جديد

حديد.. ليندكّ هذا الجدار

بما خطّ في جانبيه الصغار

وما استودعوا من أمان كبار:

" سلام "

ففي الأسطر الشعرية السابقة يتقابل الصوتان: صوت الأطفال وصوت التاجر، لكن الصوت الثاني يفتح أمام عيني الشاعر صور الويل والخراب والدمار والأشلاء والانفجارات، وانهدام الجدران التي خطّ عليها الصغار لفظة (سلام)، ويتغير وجه الأرض، ويستمر التاجر في ندائه، فإذا بشيخ يسير في الظلام يبحث عن ولده الغريق، يقول السياب(١):

وشيخ ينادي فتاهُ الغريق

بهذا الطريق وذاك الطريق،

ويسعى إلى الضفة الخالية

يسائل عنه المياه

ويصرخ بالنهر.. يدعو فتاه؛

ومصباحه الشاحب

يغني سدىً زيته الناضب:

" محال تراه ! "

ويحنو على الصفحة القاتمة

يحدّق في لهفة عارمة

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٨٠ – ٥٨١

فما صادفت مقلتاه

سوى وجهه المكفهرّ الحزين

ترجرجه رعشة في المياه

تغمغم: " لا، لن تراه ! "

حيث يسرد الراوي (الشاعر) مشهدا مناقضا تماما للنموذج الأول (السلام)، ففي هذا النموذج (الحرب)، يظهر علينا شيخ كبير في السن، يسير ليلا هائما على وجهه، ليبحث بمفرده عن ابنه الغريق في الطرقات، وعلى ضفاف النهر الخالية، وقول السياب: " بهذا الطريق وذاك الطريق " يدل على الحيرة والقلق، فالشيخ يسأل المياه عن ابنه، ويصرخ بالنهر يدعو فتاه، ونلاحظ استخدام لفظ (يصرخ)، والصراخ لفظ يعبر عن عظم المصائب، كما أن الشيخ كان يسأل المياه والنهر عن ابنه، وهذان الاسمان (المياه ، والنهر) - كما نعلم - غير عاقلين، مما يعني استحالة أن يكون هناك جوابا عن سؤاله.

وتتوالى الصور الكئيبة المحزنة، فالشيخ يبحث عن ابنه ليلا، حاملا مصباحه الشاحب، الذي يكاد زيته ينضب، واللافت أن جميع هذه الصور تدل على فقدان الأمل(فالمصباح شاحب، والزيت ينضب)، ويستعين السياب بالأصوات التي تعمق صور اليأس من إمكانية عثور الأب على ابنه، فالمصباح يغني " محال تراه "، والمياه تصدر صوت رجرجة تغمغم : " لا، لن تراه!" فتكرار العبارتين السابقتين - مع اختلاف بعض المفردات – تدلان على فقدان الأمل. ولا بدّ من الإشارة إلى أن السياب استخدم حرف النفي (لا)، ثم اتبعه بحرف (لن)، وهو حرف نفي كذلك، لكنه يفيد نفي حصول الشيء في الحاضر، أو في المستقبل.

فالسياب يرسم واقعين متضادين متنافرين، وفي الوقت نفسه نجده يجعلهما متجاورين ومتصارعين على هذه الأرض، فلا وجود لأحدهما إلا بالآخر، والسياب صاحب منهج أسلوبي خاص، من خلال انزياحه بالتضاد عن أصله القديم المتنافر، ليحوله إلى التكامل، وبذلك أصبح خصيصة فنية من خصائص الشعر الحر، استخدمها معاصروه من الشعراء واللاحقون(١).

---

(١) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين " ، **بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)**، ص ٣١٧

ثالثا: الجملة الاعتراضية

قيل في الاعتراض لغة: " اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه "[١]. والاعتراضية هي التي تعترض بين شيئين متلازمين، لإفادة الكلام تقوية وتسديدا وتحسينا. أما عن أشكاله، فقد يأتي بين المبتدأ والخبر، والفعل وفاعله، والفعل ومفعوله، والشرط والجواب، والحال وصاحبها، والصفة والموصوف، وحرف الجر ومُتعلّقه، والقسم وجوابه، ومن ذلك قول الشاعر:

وفيهنّ، والأيام يعثرن بالفتى نوادب لا يمللنه، ونوائح

ويقول آخر:

وقد أدركتني، والحوادث جمّة أسنّة قوم لا ضعاف، ولا عزل [٢]

فقد اعترض الشاعر في البيت الأول بقوله: (يعثرن بالفتى)، حيث وقع الاعتراض بين المبتدأ (الأيام)، وخبره (نوادب). أما الشاعر في البيت الثاني، فقد اعترض بقوله: (والحوادث جمّة)، فوقع الاعتراض بين الفعل (أدركتني)، وفاعله المؤخر (أسنّة).

ويتبين مما سبق أن الاعتراض يؤتى به؛ ليفصل بين متلازمين، وهنا تكمن أهميته وأثره في التركيب، فقد عدّه البعض شكلا من أشكال الانزياح، لأنه يشكل خرقا للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي، إذ إنه يوقف سير السرد الشعري، بهدف إيضاح شيء، أو توكيد شيء، وهذا الإيقاف هو انزياح عن العادي، إذ يأتي بين متلازمين، مما يؤدي إلى إيقاف المسيرة المدلولية، ويوقف بنية الذهن لشيء غامض أو سواه، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته، ووجوده وقيمته في التركيب اللغوي، حيث يبعث فيه فاعلية وحيوية، تلفت الانتباه إليه، وتسيره نحو الوظيفة الجمالية

---

(١) ينظر: ابن منظور، جمال الدين محمد، **لسان العرب**، المؤسسة المصرية العامة، ج٩، مادة (عرض)

(٢) غلاييني، مصطفى، **جامع الدروس العربية**، (موسوعة في ثلاث أجزاء)، صيدا – بيروت: المكتبة العصرية، ص ٢٠٩

(الشعرية)، التي تمتزج مع الوظيفة البلاغية[١].

وتتنوع أغراض الاعتراض بتنوع أهداف المتكلم (الشاعر)، فقد يأتي الاعتراض (للاستدراك، أو التعظيم، أو التحقير، أو التأكيد، أو التوضيح)، وربما يأتي لأغراض تجمع بين (الاستدراك والتعظيم)، أو (الاستدراك والتوضيح)، أو (التوضيح والتوكيد)، وغير ذلك مما يبوح به معنى التركيب، وتتجلى عنه دلالته[٢].

ومن نماذج الاعتراض في شعر السياب، قوله في قصيدته " المومس العمياء "[٣]:

والله - عزّ الله – شاء

أن تقذف المدنُ البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا، في زقاق

دون الأزقة أجمعين

ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق:

يبدأ المقطع الشعري السابق بالجملة الاسمية (والله شاء)، والجملة المعترضة التي تصف وتؤكد عظمة مشيئة الله (عزّ الله). ويبدو أن الجملة المعترضة السابقة قد فصلت بين عنصري الجملة الاسمية المتلازمين: المبتدأ (الله)، والخبر (شاء)، ونوع الخبر هنا جملة فعلية، وقد جاءت الجملة المعترضة في هذا المقام؛ لتؤدي وظيفة مهمة تتمثل في بيان عظمة قدرة الخالق سبحانه وتعالى في إحداث التغيير.

---

(١) ينظر: الحسين، أحمد جاسم(٢٠٠٠)، **الشعرية: قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي**، ط١، دار الأوائل، ص ١٦٤.

(٢) ينظر: القرم، توفيق محمود، **الانزياح الأسلوبي في شعر السياب**، ص ١١٨

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٢١

ومن اللافت أن المقطع الشعري السابق تضمن مجموعة من الألفاظ المكرّرة، من مثل (آلاف، وزقاق، ودون)، وجميعها جاءت لتعمق الفكرة التي يتضمنها المقطع الشعري السابق، وهي فكرة التأكيد على عظمة الخالق ومشيئته سبحانه وتعالى في الأحداث التي وقعت للفتاة في بلدها العراق.

ويظهر أن الجملة المعترضة (عزّ الله) ما هي إلا ردّة فعل نجمت عن هول المشهد الذي يتعرض له العراق، فقد انهال عليه آلاف الجنود من كل مكان، ليغتصبوا بنت بائعة الرقاق، دون آلاف الصبايا، لكن الحقيقة الماثلة للعيان، أن هؤلاء الجنود جاءوا فاغتصبوا أرض العراق واستباحوها، دون بقية الأراضي أو البلاد، وفي كلتا الحالتين نجد أن هذه الجملة المعترضة تعمق الإحساس بالاستسلام والتسليم لمشيئة الله، لأن ما حصل هو قدر، إذن فهو خارج عن إرادة البشر.

ويبدو أن المقطع الشعري السابق يجسد حالة من اليأس بعد اغتصاب بنت بائعة الرقاق، أو ربما يشير السياب إلى اغتصاب أرض العراق واستباحتها، حيث غرق أهل العراق بعد الغزو ب (القهر والضياع والجوع والخوف)، ممن تكالبوا عليه من كل مكان، وعاثوا فيه فسادا.

ومن نماذج الاعتراض أيضا قول السياب في قصيدته " حفار القبور "[١]:

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت – هذا المساء إلى غدٍ بعضُ الأنام

فابعث به قبل الظلام!

يبدو أن قصيدة " حفار القبور " لم تكن إلا ترجمة لمشاعر القهر والحزن والألم، وتجسيدا لهموم مجتمع بأكمله، فالسياب لا يقدّم " حفار القبور " على أنه حالة فردية، بل يقدمه على أنه حالة اجتماعية[٢]، يُعبّر من خلاله عن مجتمع يغرق في (القهر والجوع والخوف والضياع).

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٤٧

(٢) ينظر: علوش ، ناجي(١٩٩٥)، **مقدمة ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة، ص (٥٥)

ويأتي النموذج الشعري السابق من قصيدة " حفار القبور " ترجمة صادقة لمشاعر السياب تجاه أبناء المجتمع العراقي أو العربي، فها هو يتحدث بلسان كل إنسان يعاني الجوع والفقر، ويختبئ خلف راوٍ مستعار، فيقول: (سأموت من ظمأ وجوع)، مستخدما لغة (الأنا)، التي تُقربه من المتلقي، وتدل على صدق مشاعره.

ويبدأ الشاعر مقطعه الشعري السابق بالفعل المضارع (سأموت)، المسبوق ب (سين) الاستقبال، وسبب الموت – كما بين السياب – هو العطش والجوع، وهذا الموت سيكون محققا في حالة لم يمت بعض الأنام، والسطر الثاني من المقطع السابق يتضمن الجملة الاعتراضية (هذا المساء إلى غد)، التي فصلت بين متلازمين، فقد فصلت بين الفعل المضارع (يمت)، وفاعله (بعض)، ويبدو أن الجملة المعترضة جاءت لغرض التوضيح والتأكيد على أهمية سرعة هلاك البشر، بحيث يكون في أقرب وقت (هذا المساء إلى غد).

ولا بدّ من الإشارة إلى أن الجملة المعترضة السالفة الذكر تتصل اتصالا وثيقا ببقية مضمون المقطع، حيث يبدو عنصر الزمان طاغيا من أول المقطع الشعري وحتى آخره، وقد ضخّمه السياب بشكل لافت ضمن لغة شعرية إيحائية جميلة معبرة، فها هو يضاعف من أهمية الزمان (هذا المساء، إلى غد، قبل الظلام)، ربما لأن أهمّ ما يحقق للإنسان الاستقرار هو الطعام والشراب، وهو أمر يظهر براعة السياب، وقدرته على ممارسة اختياره لعناصره اللغوية، بدقة بالغة وعناية فائقة.

ومن نماذج الاعتراض في شعر السياب كذلك، ما ورد في قصيدته " الأسلحة والأطفال "، حيث يقول(١):

لك الويل من تاجرٍ أشأمِ

ومن خائض في مسيل الدم

ومن جاهلٍ أن ما يشتريه

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٠

- لدرء الطوى والردى عن بنيه –

قبورٌ يوارون فيها بنيه

" حديد عتيق

رصاص.. ص

حديد.. "

حديدٌ عتيقٌ لموت جديد!

والجملة المعترضة تقنية أو سمة أسلوبية تكاد تطال أغلب قصائد السياب المتأخرة بوجه عام، ويُعدّ المقطع الشعري السابق واحدا من المقاطع التي تتضمن الاعتراض، الذي يُشكّل مثيرا مميزا للمتلقي منذ اللحظة الأولى، إذ إن الجملة الاسمية (أن ما يشتريه قبور) دون ذكر الجملة المعترضة (لدرء الطوى والردى عن بنيه)، ليس فيها ما يلفت انتباه المتلقي، لتأتي بعد ذلك الجملة المعترضة (لدرء الطوى والردى عن بنيه) محدثة ذلك الانقطاع السردي، وذلك عندما تفصل بين متلازمين، اسم أن (ما)، وخبرها (قبور).

فالمفارقة التي يُحدثها الانزياح الناجم عن الجملة المعترضة (لدرء الطوى والردى عن بنيه) تجعل المتلقي مندهشا حائرا في التوفيق بين هذا السلاح الذي يُشترى لحماية الأبناء من الموت، وهو ما تتضمنه الجملة المعترضة، وبين شراء السلاح ليكون سببا في موت الأبناء، فيكون قبورا يوارون فيه الأبناء، إذ كيف يبرز شراء السلاح لقتل الأبناء هذا البروز اللافت، مع شرائه واستخدامه كنوع من الحماية للأبناء، فيكون عندئذ رمزا للخير والحماية والدفاع.

ويظلّ المتلقي غير قادر على حلّ تلك المعضلة إلا عبر وسيلة الالتفات إلى الدلالة العامة للنص وترابط أجزائها، حيث يكتشف القارئ أن تجار السلاح جلبوه لقتل البشر، فهو سلاح من أجل الموت، والواقع يؤكد أنه للموت، وليس لحماية البشر من الموت.

ويبدو أن وظيفة الاعتراض هنا لا تنفكّ توضح وتؤكد جهل تجار السلاح، الذين يخوضون في مسيل الدم، عندما اشتروا السلاح لحماية الأبناء، والدفاع عنهم من أي أخطار قد تهدد حياتهم، لكنهم استخدموه استخداما خاطئا، فتحوّل بجهلهم إلى قبور يوارون فيها جثث أبنائهم.

رابعا: التقطيع والبتر

لقد شاعت ظاهرتا التقطيع والبتر بشكل لافت للنظر في الشعر العربي المعاصر. بينما عرف الشعر العربي القديم أسلوبي " الحذف والإضمار "، ولا يزال حاضرا في الشعر إلى يومنا هذا. أما الدوافع الحقيقية وراء لجوء الشاعر العربي المعاصر إلى هذا الأسلوب الجديد، فهو لا يقصد منه الإخفاء والإضمار، وإنما قصد أغراض ومهام فنية تعمل على تكثيف لغة الشعر وتركيزها في الدلالة، والإفصاح عن القيم الشعورية، وتلوين المعنى، مما يساعد على إثارة الخيال، وتنشيط عوامل التأويل والإيحاء، وكل ذلك راجع إلى قوة استخدام الشاعر لهذا الأسلوب وبراعته فيه(١).

فالشاعر في التقطيع يستغل الناحية الصوتية والشكلية للمفردات والتراكيب، فيقسمها إلى مقاطع، أو إلى حروف صوتية ونبرات، لتزيد القدرة الإيحائية للألفاظ، ذلك الإيحاء الذي نستخلصه من مدلول السياق، ومن نمط التقطيع الصوتي وإيحائه، ومن خلال شكل المقاطع على الورق، وكل هذه الإيحاءات تضاف إلى مدلول اللفظ في سياق القصيدة، إضافة لما يحمله من قيم شعورية، ومعانٍ تراثية وموضوعية، وعلى أساس كل ما ذكر تُقيّم قدرة هذا الأسلوب الجديد من الوجهة الفنية. ولا بدّ من القول ليس كل تقطيع للشعر يمكن أن يمنحنا هذه الدلالات مجتمعة، فالأمر يتوقف على براعة الشاعر وتمكنه من هذا الأسلوب(٢).

ونلاحظ أن التقطيع الذي تمكّن من الكلمة الواحدة، فقسّمها إلى قسمين، هو ظاهرة غير متواترة في قصائد كثيرة، وما يعنينا في هذا البحث هي مطولات السياب، فهذا التقطيع لم نجده في قصيدتي: (المومس العمياء وحفار القبور)، لكننا عثرنا عليه - في أكثر من موضع - في قصيدة (الأسلحة والأطفال)، ومن نماذجه في " الأسلحة والأطفال " قول السياب(٣):

عصافير ؟!

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ٢٢١

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٢١ - ٢٢٢

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٨ ــ ٥٦٩

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية؛

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد:

" حديد عت... يق

رصا... ص

حدي ... د "

ففي الأسطر الشعرية السابقة يتحدث الشاعر عمّا شاهد من صور جميلة، لأطفال يمرحون ويلعبون، وينشدون بأصواتهم العذبة النقية، إذ بصوت بعيد تغلغل في ألحانهم، ينادي: " حديد، عت... يق، رصا... ص، حدي ... د "، والحقيقة أن الشاعر السياب يمتلك من القدرة والبراعة الشيء الكثير، فقد مهّد لأسلوب التقطيع بقوله: " تغلغل فيها نداء بعيد "، فهذا القول قد هيأ جوا لاستقبال التقطيع، وعند التدقيق في الألفاظ التي حصل فيها التقطيع، نجدها تحتوي على حروف المد (الألف والياء)، ونلاحظ أن التقطيع فيها قد وقع، إما قبل حروف المد، وإما بعدها، فقد استغل الشاعر حروف المد؛ ليزيد من طواعية الألفاظ على المد، وكان الغرض من التقطيع هو التشديد الصوتي، ومد النطق بها مدا يوحي بثقل الكلمات، مما يترك أثرا كئيبا في النفس، ويعمق الإحساس بالكراهية الناجم من وقع الكلمات المقطوعة الثقيلة.

ويبدو أن التقطيع قد شطر (عت... يق، رصا... ص، حدي... د) إلى شطرين، وهذا يجعل الإنشاد لتلك الكلمات مخصوصا، يقوم على تقسيم النطق بها، فالسياب أراد القول إن التقسيم والتقطيع قد طال الكلمات المرسومة على الورق، قبل أن يطال الأطفال، وكأن رسم الكلمات على الورق بهذه الطريقة هو إيحاء وإيماء بما يمكن أن تلحقه هذه العناصر من خراب عند استعمالها في الحرب، فهما يقطعان الكلام قبل أن يخترقا الأجسام البشرية. ونخلص إلى القول إن الكتابة السيابية ذات الطرق الخاصة على الورق، يجب التوقف عندها، فهي تومئ بمعانٍ شتى، تسمح

بفتح بعض المغالق وكشف الغموض[١].

فالشاعر عند بناء قصيدته يهدف ألّا يُصرّح بكل شيء، بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي، مما يساعد على إثراء الإيحاء وتقويته من ناحية، ويُنشّط خيال المتلقي على التأويل من ناحية أخرى[٢].

والحذف في اللغة القطع أو الإسقاط، ومن ذلك في اللسان: " حذف الشيء يحذفه حذفا: يقطعه من طرفيه، وعن الجوهري: حذف الشيء إسقاطه "[٣]. وهو ظاهرة أسلوبية قديمة، لكنها لم تكن تستخدم عفو الخاطر، ولم تترك هكذا دون ضابط، فقد اشترط البلاغيون أن يكون هناك من القرائن والملابسات ما يوحي بوجوده ومعرفته[٤].

أما موارد المحذوف، فهي كثيرة ومتنوعة، فتكون في الألفاظ والتراكيب، عندما يقوم الشاعر بحذف جزء من اللفظ أو العبارة وإسقاطه، تاركا نقاطا وفراغات تشير إلى الجزء المبتور، لكي يمكن تشخيصه وتحديده، في حالة كونه قد ورد سابقا في سياق القصيدة. ويكون في المعنى، عندما يبتر الشاعر فيه الحديث، ويتوقف عن إكمال سرده، لينتقل إلى موضوع آخر، قبل استكمال المعنى السابق[٥].

وهناك وسائل عدة يلجأ إليها الشاعر لبتر المعنى، فقد يتخذ من تغيير حروف الروي والقوافي وسيلة لبتر المعنى، أو قد يستخدم تقنية الجمل الاعتراضية، التي تُعدّ وسيلة من وسائل بتر المعنى بترا مؤقتا، وهي بمثابة إسقاط مفاجئ يثير الانتباه. والشاعر في البتر لا يقصد قضم

---

(١) ينظر: الخبو، محمد، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ص ٤٨ – ٤٩

(٢) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٦١

(٣) ينظر: ابن منظور، جمال الدين محمد، لسان العرب، مادة (حذف)

(٤) ينظر: أبو الرضا، سعد(١٩٨٨)، **في البنية والدلالة (رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية)**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص١١٠

(٥) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ٢٣٠، ٢٣٨

العرى بين المعاني، فالمعاني مترابطة في إطار الدلالة الكلية للقصيدة، حيث يبقى المعنى المبتور، والمعنى الذي تلاه منسجما في الدلالة العامة للقصيدة[١].

أما عن أهمية أسلوب الحذف في العربية، فهي قديمة حديثة، فالشاعر العربي المعاصر يلجأ إلى بتر المعنى عمدا، لأن السكوت في أغلب الأوقات أبلغ من متابعة الحديث، وبذلك يحقق الشاعر موقفا، يترك أثرا عند القارئ، الذي يتعجب ويتساءل عن هدف الشاعر من هذا الانتقال، وترك المعاني قبل إكمالها، لذلك يلجأ القارئ إلى التأويل، فيحاول استكمال الصورة، وإتمام المعاني بنفسه، وهذا ما يريد الشاعر الوصول إليه من البتر، فالبتر إذن وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الشاعر لاستفزاز عقل القارئ، وتحفيزه على التأويل، والبحث عن المعاني الخفية التي كان يمكن أن تقال، لكن الصمت عنها أبلغ[٢]. والكلام الذي قيل في هذه الفقرة هو ما صرّح به عبد القاهر الجرجاني منذ القدم، حيث يقول: " فما من اسم أو فعل تجده قد حذف ثم أصيب به موضعه وحذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به "[٣].

ويشير الجرجاني إلى جمال الحذف تحت باب أسماه (باب الحذف ونكته) بقوله: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[٤].

وقد لجأ الشاعر المعاصر إلى هذا الأسلوب البلاغي القديم (الحذف)، واستغله لإمكاناته الإيحائية، فهو ذو وظيفة ازدواجية، حيث يُنشّط الحذف الإيحاء ويقويه من ناحية، ويُنشّط خيال

---

(١) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ٢٤٣ - ٢٤٤

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٨

(٣) الجرجاني، عبد القاهر(١٩٩٠)، **دلائل الإعجاز (في علم المعاني)**، جدّة: مكتبة العلم، ص ١٣١

(٤) المرجع نفسه، ص ١٢٥

المتلقي من ناحية أخرى[١]، حيث يتضاعف إحساس المتلقي بالفكرة، وكثيرا ما تجد الحذف وقد وضع مكانه عدّة نقاط متجاورة؛ للإيحاء بهذه الدلالة التي تخصب المعنى وتثريه[٢].

والشاعر المعاصر لجأ إلى أسلوب الحذف، رغبة في الخروج عن المألوف، وأملا في إثارة المتلقي، ولذلك فالحذف تقنية يعمد إليها الشاعر المعاصر؛ ليبرز حالة نفسية خاصة به. أما القارئ، فإن دوره كامن في البحث عن تأويلات لمثل هذه الخروقات التي يراها أمامه[٣].

ومن نماذج الحذف في شعر السياب قوله في قصيدته " المومس العمياء "[٤]:

ما زلت أعرف كلّ ذاك، فجربوني يا سكارى!

من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا.

كالقمح لونك يا ابنة العرب،

كالفجر بين عرائش العنب

أو كالفرات، على ملامحه

دعة الثرى وضراوة الذهب.

لا تتركوني.. فالضحى نسبي:

من فاتح، ومجاهد، ونبي!

عربية أنا: أمتي دمها

---

(١) ينظر: القرم، توفيق محمود، **الانزياح الأسلوبي في شعر السياب**، ص ٧٤

(٢) ينظر: أبو الرضا، سعد، **في البنية والدلالة**، ص ١٠٩

(٣) ينظر:ربابعة، موسى سامح(٢٠٠٠)، **جماليات الأسلوب والتلقي**، ط١، إربد – الأردن: مؤسسة حمادة، ص٩٩

(٤) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٦ – ٥٣٧

خير الدماء.. كما يقول أبي .

ولعل الحذف في المقطع الشعري السابق أهم وسيلة أسلوبية لجأ إليها الشاعر، قاصدا إثارة المتلقي، وشحن ذهنه، حيث يبدأ الشاعر باستخدام تقنية الحذف بعبارة " لا تتركوني .. " دون أن يكمل هذه العبارة، ولكنه اتبعها بعبارة " فالضحى نسبي، من فاتح، ومجاهد، ونبي**!** ".

ها هو الشاعر يترك بعد جملة " لا تتركوني.. " دلالتين على الحذف، ليوقظ ذهن المتلقي ويحفزه، ولعل المكان الخالي يحتمل عبارة (يا سكارى)، أي (لا تتركوني يا سكارى)، وهذا الاحتمال يفهم من خلال الكلام السابق للعبارة المحذوفة، لأن " المومس العمياء " في المقطع الشعري تخاطب السكارى محاولة إقناعهم ألّا يتركوها وحيدة.

ويستمر الشاعر في توظيف تقنية الحذف، فيقول في موضع آخر من المقطع الشعري السابق نفسه: " خير الدماء.. " دون أن يكمل عبارته، وقد أتبعها أيضا بقوله: " كما يقول أبي "، وقد ترك ما يدل على الكلام المحذوف، حيث وضع نقاطا بدل الكلام المحذوف؛ لإثارة القارئ وتحفيزه على التأويل، وقد يكون المكان الخالي يحتمل عبارة (يا سكارى)، وهذا التركيب هو نفسه الذي أُوّلَ في المرة الأولى، فتكون العبارة بعد التأويل هي " أمتي دمها خير الدماء يا سكارى "، والسياق العام في المقطع الشعري يدل على هذا التأويل.

ومن نماذج الحذف في شعر السياب أيضا قوله في قصيدة " حفار القبور "[1]:

فيصيح من فرح: " سألقاها، فإن على الطريق

نعشا.. وإن حفّ النساءُ به وأملق حاملوه **!**

إني سألقاها**!** " – وينهض وهو يرفع باليمين

فانوسهُ الصدىءَ العتيق..

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦١

يلقي سناه على الوجوه

وعلى الدثار القرمزيّ وفي عيون القادمين .

يقول ناجي علوش معلقا على قصيدة " حفار القبور " : " ويقدم السياب حفار القبور مثلا لذاك الإنسان الأناني، الذي يتمنى أن يموت الآخرون؛ لكي يحصل على ما يوفر له المتعة. وحفار القبور هذا رمز لكل " طفيلي " لا يفكر إلا بنفسه، وبدر عندما يقدم حفار القبور، لا يقدمه على أنه " حالة فردية "، بل على أنه حالة اجتماعية، ففي المجتمع المفكك المنحل، تولد طبقة تعيش من موت الآخرين، وشأن هذه الطبقة شأن حفار القبور، الذي يتمنى أن يموت الآخرون؛ لينعم بملذات الدنيا "[١].

غير أن واقع القصيدة ينطق بما هو أعظم من ذلك، فالشاعر في قصيدته هذه، أو في المقطع الشعري المثبت هنا، يُقدّر أن حفار القبور أضمر رغبته ونيته في الإفادة من هذا النعش القادم على الطريق، وصياح " حفار القبور " ارتبط هنا بالفرح لا المصيبة، وهذا الفرح له ما يُبرّره لدى حفار القبور، حيث يقول في موطن آخر من هذه القصيدة: " أواه لو أني هناك أسد، باللحم النثير؛ جوع القبور وجوع نفسي.. في بلاد ليس فيها إلا أرامل... أو عذارى غاب عنهُنّ الرجال ". فهذا النعش الذي رآه على الطريق، سيكون سببا في لقاء المرأة، فالأجر الذي سيحصل عليه لقاء دفن الميت، سينفقه على المرأة التي يريدها، وبذلك يطفئ جوع النفس المُتّقد حيال تلك الفتاة.

غير أن أهم ما يمكن الإشارة إليه ضمن هذا المقطع الشعري، هو استخدام السياب بنية الحذف، حيث يصيح حفار القبور فرحا، فيقول: " سألقاها، فإن على الطريق نعشا.. ". ومن الطبيعي أن يلفت المكان الخالي انتباه المتلقي، ويدفعه لمحاولة ملء هذا البياض، ويظهر من هذا المقطع الشعري أن حفار القبور كان فرحا لرؤيته النعش القادم، والذي سيكون سببا في لقاء الفتاة التي طالما حلم بأن يلقاها، وعليه فلعل من المناسب ملء الفراغ في عبارة الشاعر السابقة ب (سألقاها)، لتصبح العبارة " فإن على الطريق نعشا سألقاها ".

---

(١) ينظر: علوش ، ناجي، **مقدمة ديوان بدر شاكر السياب**، ص (٥٥)

خامسا: الإيقاع

إن طبيعة الحياة المعاصرة تختلف عمّا كان سائدا أو مألوفا قديما، ولذلك فالتغيير أصبح أمرا مقبولا، ومن يتدبر التجربة الشعرية الجديدة، يتضح له أن الشاعر المعاصر بدأ يتعامل مع اللغة وإيقاعها تعاملا جديدا وخاصا، يختلف كثيرا عن منهج الشاعر التقليدي.

فقد تخلى الشاعر الحديث عن البحر العروضي، ذي الشكل الهندسي الثابت، وهذا التخلي ليس بالأمر الهين، فكان لا بدّ من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها، ولذلك فقد لجأ الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوي، إضافة إلى ما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر، التي تحدثها الأفكار والصور والنغمات، وإيقاع اللغة له أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث، وهذا الربط ينتج عنه ضربان من الإيقاع في كل كلمة: ذهني، وفني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي(١).

وتحرر القصيدة الجديدة من الوزن الواحد والقافية الواحدة، قد منحها إمكانات متعددة في هيكلها وأسلوبها ومضمونها، ووفّر لها استخدام التفعيلة، بحيث أصبح الإيقاع جزءا عضويا في بنية القصيدة(٢)، والإيقاع هو وحدة نغمية تتكرّر على نحو محدد في الكلام، وتمثله التفعيلة في البحر العربي، بينما الوزن، فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد صار الشعر القائم على التفعيلة، يشتمل على خاصية موسيقية جوهرية، هي ذلك الإيقاع الناشئ من تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية للشاعر، وأصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي، لتهز أعماقه في هدوء ورفق(٣).

---

(١) ينظر: الغذّامي، عبد الله محمد(١٩٨٧)، **تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)**، ط١، بيروت – لبنان: دار الطليعة، ص ١٠٦ – ١٠٧

(٢) ينظر: عيد، رجاء، **لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)**، ص ١٣٣ – ١٣٤

(٣) ينظر: الصباغ، رمضان: **في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)**، ص ١٧١ ، ١٧٨

ويعدّ التشكيل الموسيقي من أبرز الأعمال التي يقوم بها الشاعر في بناء قصيدته، لما تقوم به الموسيقى من تدعيم للمضامين والأفكار، فهي تُعبّر عن الحالة النفسية للشاعر، فهناك علاقة بين الأوزان والحالة النفسية للشعراء، وبالتالي فقد أدرك الشعراء المعاصرون أهمية الموسيقى، وضرورة التشكيل الموسيقي؛ لتقديم صورة صادقة ومؤثرة لمشاعرهم المختلفة، لذلك نزعوا إلى شكل جديد تخضع فيه الصورة الموسيقية خضوعا مباشرا لحالة الشاعر النفسية، لتصبح القصيدة صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الكلي، الذي يترك أثره في نفس المتلقي(١).

فبواسطة الإيقاع والموسيقى تصبح لغة الشعر قادرة على بعث الذكريات العميقة، وتساعد المعنى على النفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور، وتثير حالة نفسية تعمل على إيقاظ دوافع الأحلام ونوازع التأمل، فالصوت الإيقاعي المنغّم وسيلة إيحاء، ولذلك انتهج الشاعر المعاصر في تكوين بعض مفردات معجمه الشعري على أساس الإيحاء الموسيقي(٢)، لعلمه بأن الموسيقى هي عنصر أساس في بناء القصيدة، فهي ليست حلية خارجية في الشعر، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس، مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه(٣).

والموسيقى تتولد من تكرار تفعيلة واحدة في السطر الشعري، لأن التماثل الصوتي لها يولّد الإيقاع الموسيقي، ولذا اعتمدت قصيدة الشعر الجديد على البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة، التي ساهمت في تشكيل الإيقاع الموسيقي، بدلا من الجرس الصوتي للقافية، على أن القافية قد تحدث في الشعر الحر بطريقة عفوية، تساهم أيضا في الإيقاع الموسيقي(٤).

---

(١) ينظر: العنابي، زهر(٢٠٠٤)، **النص الشعري المعاصر (قراءة وتأويل)**، ط١، إربد – الأردن: الرومانتيك للأبحاث والدراسات، ص ٢٢١ – ٢٢٢

(٢) ينظر: الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص ٢٨

(٣) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١٧٣

(٤) ينظر: الدقاق، عمر و التلاوي، محمد نجيب و مبروك، مراد عبد الرحمن(١٩٩٦)، **تطور الشعر الحديث والمعاصر**، ط١، بيروت – لبنان: دار الأوزاعي، ص ٢٢١ – ٢٢٢

لكن لا بدّ أن نشير إلى أنه لم يعُد الإيقاع قاصرا على تماثل التفعيلات العروضية، بل شمل التماثل في الوحدات الصوتية بشتى أنماطها، كالتماثل في الجهر والهمس، والشدة والرخاوة، والجرس الصوتي، إلى غير ذلك من الوحدات الصوتية، وهذا التنوع الصوتي يعد تحطيما للقالب الشعري الثابت في القصيدة التقليدية، في حين أن الموسيقى في قصيدة الشعر الحر تنبعث من التفعيلة المتماثلة حينا والمتباينة في الحين الآخر، وليس بالضرورة أن تسير القصيدة على تفعيلة واحدة، فمن الممكن أن تتنوع التفعيلات وتنبعث منها الموسيقى الإيقاعية أيضا(١).

ولعل السياب من الرواد في إيجاد القوافي المناسبة لجوه النفسي، فالقافية عنده هي كلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، بل يختارها لأن السياق المعنوي والموسيقي استدعاها، لذلك كان السياب من أكثر الشعراء حفاظا على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقى ثرية، تنسجم مع ذوق المتلقي العربي وسمعه، فهو رائد الشعر الحر، لأنه استطاع أن يضع له أصوله الفنية والإيقاعية، التي ظلت أنموذجا أسلوبيا يستهدي به الشعراء المعاصرون له واللاحقون، فالمتأمل في شعره يجده قد تحرّر من القافية، والروي فيه متنوع، والقافية أصناف، فقد اعتمد على أصغر وحدة عروضية، وهي التفعيلة، تاركا لدفقاته الشعورية وأحاسيسه أن تفرغ في أي عدد شاءت من التفعيلات في السطر الشعري، فالسطر الشعري عنده يقوم على تفعيلة واحدة، ويقوم كذلك على أكثر من تفعيلة(٢).

ولا بدّ من القول إن الشاعر المعاصر اهتم بقصيدته شكلا ومضمونا، فقد اهتم برسم شعره على الورق في أنساق مختلفة الأشكال، فقد اعتنى بأنواع النقاط والفواصل، باعتبارها محطات يوقف عندها بدرجات مختلفة، وهي كذلك قرائن وظيفتها الإحالة إلى طبيعة الكلام، ومثل هذه القرائن يمكن أن توجّه إيقاع القصيدة توجهات مختلفة، بمعنى أن الوقفات الإيقاعية في القصيدة الحديثة كثيرة، فهناك الوقف عند انتهاء الجملة الإيقاعية، أو الجملة النحوية، يضاف إلى ذلك

---

(١) ينظر: الدقاق، عمر و التلاوي، محمد نجيب و مبروك، مراد عبد الرحمن، **تطور الشعر الحديث والمعاصر**، ص ٢٢٥ ــ ٢٢٦

(٢) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، ص ٦٤ ، ٨٥

الوقوف المُتجسد في أشكال التنقيط، والتي ازدادت بها القراءات تعقيدا وثراء، خاصة أن التنقيط عند الشاعر ليس مشروطا بضوابط سابقة في كثير من الأحيان(١).

ومطولات السياب الشعرية الثلاث - التي نحن بصدد دراستها – هي قصائد لم تتبع نظام الشطرين طريقا، ولعل السياب كان واعيا في توزيع كلامها على الورق، مدركا لغاياتها، فهي قصائد تغلب عليها سمة التساوي، وقد جنح إلى هذه الطرائق في الكتابة، وكان حريصا على تشتيت ما تساوى منها بواسطة النقاط التي تملأ البياضات الكثيرة داخل الأسطر، حتى إذا قرئت تعددت مواطن الوقف والتوقيع(٢). ويتضح ذلك في قصيدته " حفار القبور " ، التي يقول فيها(٣):

نذرٌ عليّ: لئن تشبّ لازرعنّ من الورود

ألفا تروّى بالدماء... وسوف أرصف بالنقود

هذا المزار... وسوف أركض في الهجير بلا حذاء

وأعد أحذية الجنود...

ففي المقطع الشعري السابق المكوّن من أربعة أسطر شعرية، يظهر لنا تعدّد البياضات المنقطة بنقاط ثلاث في أوساطها ونهاياتها، فأرتنا أشكالا من التداول بين الكتابة والبياض المنقط، وهو ما يوحي بنوع من الإيقاع المرئي، جدير بضبط مواطن للقراءة غير مواطن الوقف المعتادة والمتوقعة، بحيث لا تتحدد القراءة بأواخر الأسطر فحسب(٤).

على أن البياض قد يتمكن من الكلمة الواحدة ويشطرها إلى شطرين، كما في قصيدة "

---

(١) ينظر: الخبو، محمد، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ص ٩٣

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٤٧ - ٤٨

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٥٠

(٤) ينظر: الخبو، محمد، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ص ٤٨

الأسلحة والأطفال " للسياب، إذ يقول[١]:

عصافير ؟!

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية؛

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد:

" حديد عت... يق

رصا... ص

حدي ... د "

فالكتابة السيابية للقصائد على الورق، تظهر قصائد وصورا مرسومة ذات إيحاءات شتى، فمضمون المقطع الشعري السابق يتحدث عن صوت تاجر السلاح الذي تغلغل في صوت الأطفال، لذلك لجأ السياب إلى تقطيع الكلمات على الورق، ليوحي بأن الدمار حطم الكلام وقطعه، قبل أن يُدمّر ويُحطّم الحجر والبشر، لذلك فقراءتها بالبصر - حقيقة - تسمح بفتح بعض المغاليق، فهي تبين عن تركيب القصيدة العام، وانتظام سطورها بعض الإبانة، وتوحي ببعض أنماط الإيقاع[٢].

وتجدر الإشارة إلى أن الجمل الإيقاعية المحدودة تصنف إلى صنفين: طويلة، وقصيرة. وطرق توزيع تلك الجمل مختلفة، منها ما يتجلى في بعض القصائد، أو في بعض مقاطع القصيدة الواحدة في مظاهر التوازن بينها، ولعل هذه الظاهرة تستبد في أغلب مقاطع القصائد الطوال

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٨ - ٥٦٩

(٢) ينظر: الخبو، محمد، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ص ٤٩

الثلاث (حفار القبور، والمومس العمياء، والأسلحة والأطفال)، وفيها كانت الجمل الإيقاعية محدودة متوازنة في أغلب الأحيان[١]، إذ يقول السياب في قصيدته " الأسلحة والأطفال "[٢]:

وكم من أبٍ آيبٍ في المساء

ب - - / ب - - / ب - - / ب - -

إلى الدار من سعيه الباكر،

ب - - / ب - - / ب - - / ب -

وقد زم من ناظريه العناء

ب - - / ب - - / ب - - / ب - -

وغشّاهما بالدم الخاثر؛

ب - - / ب - - / ب - - / ب –

تلقّاه، في الباب، طفلٌ شرود

ب - - / ب - - / ب - - / ب - -

يكركر بالضحكة الصافية،

ب – ب / ب - - / ب - - / ب –

فتنهلّ سمحاء ملء الوجود،

ب - - / ب - - / ب - - / ب - -

وتزرع آفاقه الداجية

---

(١) ينظر: الخبو، محمد، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ص ٧٢

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٥

ب - ب / ب - - / ب - - / ب -

نجوما، وتنسيه عبء القيود.

ب - - / ب - - / ب - - / ب - -

وفي المقطع الشعري السابق نلاحظ أن السياب قد كرّر الوحدة الإيقاعية (فعولن) أربع مرات في كل سطر شعري، مما يدل على تساوي الوزن الشعري من ناحية عدد التفعيلات، لكن التفعيلة الأخيرة قد جاءت على هيئات مختلفة، فتارة تكون (فعولن)، وأخرى تكون (فعو)، يضاف إلى ذلك أن التفعيلة الأولى في السطر (السادس، والثامن) قد جاءت على صورة (فعول).

فالوحدات الإيقاعية متنوعة ومتشعبة قد تتفق حدودها أحيانا، وقد تختلف، وهو ما يجعل الإيقاع ذا طبقات، فتتعدّد تبعا لذلك طرائق القراءات، فكل قراءة تنجز وجها إيقاعيا مختلفا عن الآخر، وبالتالي تتعدد القصيدة بتعدد قراءاتها(١).

ويلاحظ أن التفعيلات التامة هي الغالبة عندما يكون الشاعر ساردا في القصيدة القصصية، بينما تكون نسبة التفعيلات الزاحفة أو المعتلة أكثر في المقطع الذي تتحدث فيها الشخصية القصصية عن نفسها(٢)، ويتجلى ذلك في قول السياب في قصيدته " المومس العمياء "، حيث يقول (٣):

- " لا تتركوني يا سكارى

- - ب - / - - ب - -

للموت جوعا، بعد موتي – ميتة الأحياء – عارا.

---

(١) ينظر: الخبو، محمد، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ص ٩٥

(٢) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره -** ، ص ٢٧٩

(٣) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٥ – ٥٣٦

- - ب - / - - ب - / - - ب - /- - ب - -

لا تقلقوا .. فعماي ليس مهابة لي أو وقارا.

- - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / - - ب - -

ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء

- - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - -

- إبان خلعي للرداء - وكيف أرقص في ارتخاء

- - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - -

وأمسُّ أغطية السرير وأشرئبُّ إلى الوراء.

ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - -

ما زلت أعرف كل ذاك، فجربوني يا سكارى!

- - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / - - ب - -

ويظهر في المقطع الشعري السابق أن البطلة (المومس العمياء) حين تتحدث عن نفسها تتسارع انفعالاتها، فتزداد الزحافات والمدّات، حيث يبدأ المقطع الشعري بعبارة " لا تتركوني يا سكارى "، فالمومس تخاطب السكارى متوسلة أن لا يصدوا عنها، وإيقاع هذا المقطع يدل على حالة توتر وقلق عند المومس، وهو يختلف تماما عندما يظهر لنا " صوت الشاعر " معلقا على الحدث أو مخاطبا البطلة، لأن كلامه لا يحمل من الإحساس بالانفعال وشدّته ما تحمله كلمات البطلة (المومس العمياء) الجريحة وهي تتوسل[١]، وهذا الاختلاف يظهر في قول السياب

---

(١) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره -** ، ص ٢٧٩ – ٢٨٠

في موضع آخر من نفس القصيدة إذ يقول[١]:

ذهب الشباب !! فشيّعيه مع السنين الأربعين

ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / - - ب - -

ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين.

ب ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - -

وأتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب،

ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - -

فاستقبليه على الرصيف بلا طعام أو ثياب،

- - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / - - ب - -

يا ليتك المصباح يخفق ضوؤه القلق الحزين

- - ب - / - - ب - / ب ب – ب - / ب ب – ب - -

في ليل مخدعك الطويل، وليت أنك تُحرِقين

- - ب - / ب ب – ب - / ب ب – ب - / ب ب – ب - / ب

دما يجفّ فتشترين

ب – ب - / ب ب – ب – / ب

سواه: كالمصباح والزيت الذي تستأجرين .

ب - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - -

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٣٨

فالاختلاف في الحالة النفسية بين المقطعين أدى إلى تقديم إيقاعين مختلفين بشكل واضح، فالأول يميل إلى السرعة المنسجمة مع ذروة الأسى، في حين أن المقطع الثاني يميل إلى البطء الواضح، وهو بطء الشاعر الذي يعلق على الحدث. والمتأمل في بداية كل مقطع من المقطعين السابقين يجد أن الأسطر الشعرية لصوت البطلة بدأت أغلبها بتفعيلة زاحفة، بينما بدأت أغلب الأسطر الشعرية لمقطع " صوت الشاعر " بتفعيلة تامة، فلم تحظَ البدايات الزاحفة بغير ثلاثة أسطر شعرية من مجموعة ثمانية أسطر، وهذا قد يؤكد بأن شدّة انفعال الشاعر تجعله يلجأ إلى الأبيات الزاحفة أكثر من الأبيات التامة، ويعاضد هذا أيضا غلبة الحروف الهامسة، لتجمع القصيدة بين الإحساس البالغ بالأسى والوجع، الذي يتطلب إفصاحا وتنفيسا من خلال استخدام المدّات والهمزات ذوات الخصيصة الانفجارية، التي لا يكاد سطر شعري في هذا المقطع يخلو منها، بالإضافة إلى صوت الراء الذي يظلّ يتكرّر داخله وفي قوافيه؛ ليشعر بالتردد والقلق والتوتر(١).

ومن نماذج الإيقاع في شعر السياب قصيدته " الأسلحة والأطفال "، حيث يقول(٢):

أرى الفوهات التي تقصف

- تسد المدى - واللظى، والدماء.

وينهل كالغيث، ملء الفضاء،

رصاص ونار: ووجهُ السماء

عبوسٌ لما اصطكّ فيه الحديد.

حديد ونار، حديد ونار..

وثَمّ ارتطام، وثَمّ انفجار،

ورعد قريب، ورعد بعيد

---

(١) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره -** ، ص ٢٨١

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٢ – ٥٧٣

وأشلاء قتلى، وأنقاض دار!

حديد عتيق لغزوٍ جديد

حديد.. ليندكّ هذا الجدار

بما خطّ في جانبيه الصغار

وما استودعوا من أمان كبار:

" سلام "

ففي المقطع الشعري السابق استقصاء للصور، صور الرؤيا ووصف فعلها، فالسياب ينقل لنا فواجعها، فهي صور مرعبة ومخيفة، والأفعال (تقصف، وتسدّ، وينهلّ، واصطكّ) كلها تجسد مأساة الصور المرئية، بالإضافة إلى الهمزات، وغلبة حروف المد، والشدّات، كلها تدل على نتائج القصف الذي يولّد الألم والوجع والآهات، وهذا مناسب لاختيار أصوات فيها مدّ صوتي، بالإضافة إلى الحروف الصفيرية المفخمة (الصاد، والضاد، والطاء، والظاء)، فكل هذه العناصر الإيقاعية تناسب الشعور المتمحض عن حركة فعل الرؤيا في نفس الشاعر(١).

والمقطع السابق يقدم دلالات عدّة لمأساوية هذه الرؤية، التي تجوب مخيلة الشاعر، فهي تشير إلى حاله من الفزع والرعب الآتي على شكل (قصف ينهال كالغيث)، فالسماء بدلا من أن تُمطر ماء، أمطرت دما، ونلاحظ أن السياب في هذا المقطع يصف ما يشاهد من صور عامة، وهذه الصور متلاحقة ومتتابعة، لذلك تميز هذا المقطع بزخم استخدام (حروف العطف)، التي تدل على الصور المتتابعة، إضافة إلى لجوء السياب إلى استخدام لغة التكرار، تكرار التراكيب (حديد ونار)، والألفاظ (رعد)، والحروف (الواو، وثم)، وقد ساهم ذلك في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيا في النفس، من جراء ما تترك لغة التكرار المتناسقة من امتدادات نفسية موحية. لكن السياب ما أن يفرغ من هذه الصور المتلاحقة من صور الرؤيا، حتى نراه ينتقل من

---

(١) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره -** ، ص ٢٦٢ – ٢٦٣

تعميم الرؤية إلى تخصيصها، إذ يقول[١]:

وشيخ ينادي فتاهُ الغريق

بهذا الطريق وذاك الطريق،

ويسعى إلى الضفة الخالية

يسائل عنه المياه

ويصرخ بالنهر.. يدعو فتاه؛

ومصباحه الشاحب

يغني سدىً زيته الناضب:

" محال تراه ! "

ويحنو على الصفحة القاتمة

يحدّق في لهفة عارمة

فما صادفت مقلتاه

سوى وجهه المكفهرّ الحزين

ترجرجه رعشة في المياه

تغمغم: " لا، لن تراه ! "

ومن يتأمل المقطع الشعري الثاني سيجد أن بينه وبين المقطع الأول الذي تقدم فرقا في (الحالة العاطفية، والموقف، والأداء)، ولعل تهيؤ الشاعر لهذه الحالة الجديدة هو الذي دفعه إلى

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٨٠ – ٥٨١

اختيار جديد للغة والموسيقى، وتبرز الفروق من خلال المقارنة بين المقطعين، فلقد كان الشاعر في المقطع الأول يتحدث عن رؤيا عامة، ولكنه هنا يمنح رؤيته شيئا من الخصوصية، ويربطها بمكان وواقع معاش، ولذا يتضح للقارئ أنها رؤية حقيقية يعيشها الإنسان الذي يرزح تحت ويلات الحروب والصراعات ومآسيها(١).

ويغلب على المقطع الثاني من الإيقاع الداخلي صوت النون، إن النون هنا تتداعى لتشكل مجموعة من الصور الكامنة في ألفاظ بعينها، وهي (ينادي، النهر، يغني، ويحنو، الحزين)، فهي ألفاظ تحمل مأساة شيخ فقد ابنه ، فأخذ ينادي النهر، نداء يحمل أوجاع إنسان وقع في مصيبة، أما الغناء، فردّد عبارة " محال تراه "، غناء جسّد معنى الألم والحسرة وفقدان الأمل، وكلها ألفاظ تناسب السياق الذي وضعت فيه، وبالتالي فالإيقاع الداخلي والخارجي في القصيدة ساهم في إيصال أحاسيس الشاعر وأفكاره إلى ذهن المتلقي.

---

(١) ينظر: الكيلاني، إيمان " محمد أمين "، **بدر شاكر السياب ــ دراسة أسلوبية لشعره ـ** ، ص ٢٦٤ ــ ٢٦٥

سادسا: التقديم والتأخير

التقديم والتأخير وسيلة من الوسائل المهمة عند النحاة والبلاغيين، فقد لاقت اهتماما من قبل النحاة، إلا أن البلاغيين كذلك أولوها اهتماما لافتا.

وللأهمية الكبيرة التي ينطوي عليها التقديم والتأخير، فقد أولاها القدماء عناية ملحوظة، فها هو الجرجاني يؤكد أهمية هذا المبحث وفوائده، حيث خصّص له فصل (القول في التقديم والتأخير)، ويقول فيه: " هو باب كثير العوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد العناية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"(١).

وقد حظي التقديم والتأخير كذلك باهتمام ابن جني في كتابه الخصائص، فقد خصص له فصلا من ضمن باب (شجاعة العربية)، بيّن فيه أصناف التقديم والتأخير، كتقديم المفعول به، وتقديم المستثنى، وتقديم خبر المبتدأ، وتقديم خبر الأفعال الناسخة، وتقديم المفعول لأجله، وتقديم المفعول معه...، ثم ذكر بعد ذلك ما لا يجوز فيه التقديم، كتقديم الصلة، وتقديم الصفة، وتقديم المعطوف وغير ذلك مما لا يجوز فيه التقديم(٢).

أما سيبويه، فيبدو أنه أول من اهتم بظاهرة التقديم والتأخير، فقد أشار إلى " دلالات بلاغية كتقديم الفاعل والمفعول للعناية والاهتمام، ودلالات تتعلق بالصنعة الشعرية كالضرورة الشعرية، التي قد يؤدي فيها التقديم والتأخير إلى قبح الكلام أحيانا "(٣).

ولا بدّ من الإشارة إلى أن النظام المألوف عند النحاة واللغويين يقتضي اعتماد المسند

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز (في علم المعاني)**، ص ٩٨

(٢) ينظر: أبي الفتح، عثمان بن جني(١٩٩٠)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،ج ٢، ص ٢٨٤ – ٢٨٨

(٣) ينظر: صبح، خلدون سعيد(١٩٩٩)، **البلاغة في التفسير القرآني الأندلسي**، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، ص ٢٢٩

والمسند إليه، وذلك بذكر المبتدأ أولا والخبر ثانيا، أو الفعل أولا والفاعل ثانيا، إلا أن " الوجه الآخر لعلاقة الإسناد يمكن أن تتضمن كثيرا من العلاقات الأسلوبية، كالمفارقة، والتماثل، والتخالف، وغيرها من العلاقات المعنوية الكثيرة التي هي في الوقت نفسه لون من ألوان ارتباط المتقدم بالمتأخر، سواء كان هذا المتقدم المسند إليه أو المسند، وهذا الارتباط يثري فاعلية اللفظة المتقدمة، ويدعم نماء الفكرة، لا سيما عند تنوع وتعدد الارتباطات بين الجمل على مستوى النص كله، فتتشكل بنية ذات القوة التعبيرية، والدلالة الثرية، التي يتضاعف إحساس المتلقي بها، وهكذا يثري الإبداع دلالة الموقعية للفظة المختارة، ويرقى بارتباطاتها بأبعد مستوى "[١].

ومن نماذج التقديم والتأخير في شعر السياب قوله في قصيدة " المومس العمياء "[٢]:

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،

والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

الأضلع المتقوّسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعدّ آنية تلألأ في حوانيت الخمور:

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

لعل من المهم في المقطع الشعري السابق الإشارة إلى المفارقة الكبيرة بين مشاعر السياب الحميمة تجاه القرية من جهة، ومشاعره المتناقضة تجاه المدينة من جهة أخرى، فقد " كان حنين

---

(١) أبو الرضا، سعد: **في البنية والدلالة (رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية)**، ص ١٣٥

(٢) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥١٠

السياب إلى الطبيعة أصيلا متجذرا في النفس، حنينا مفتوحا على المستقبل، ولم يكن مقصورا على فترة من فترات نموه العاطفي أو الفكري، كان كلما امتد به العمر ازداد غربة من واقع المدينة وطبيعة حياتها، وحنينا إلى العراء والريف والطبيعة، وكان السياب مشغولا على الدوام بإقامة فراديس قروية باهرة في الكثير من شعره، ليعوض عما لقيه في المدينة من إهمال وأذى "[١].

ويبدو أن التراكيب اللغوية التي شكّلت المقطع الشعري السابق تشير إلى اختلال العلاقة القائمة بين السياب والمدينة، فقد بدأ السياب مقطعه الشعري مخبرا عن المدينة بأنها عمياء، بأسلوب خالف معه سنن العربية، مقدما الخبر (عمياء) على المبتدأ المؤخر (المدينة)، الذي أجّله الشاعر إلى آخر السطر الشعري.

ولعل أسلوب التقديم والتأخير الذي استعمله السياب في المقطع الشعري السابق، قد لفت انتباه المتلقي، فولّد عنده تساؤلا عمّن تكون هذه العمياء التي سارع الشاعر إلى تشبيهها بالخفاش، الذي لا يستطيع الرؤية في وضح النهار، مبالغة في وصف شدة العمى.

لكن السياب سارع في السطر الشعري الثاني إلى عطف جملة (والليل زاد لها عماها)، ليؤكد ثبات العمى واستمراره، مما يجعل الرؤية مستحيلة، ولعل لفظة (عمياء) التي تُشكّل الصيغة الاستهلالية في المقطع الشعري السابق، تهول وتضخم عمى المدينة، ليس هذا فحسب بل إن ارتباط لفظة (عمياء) ببقية أجزاء المقطع الشعري تؤكد أيضا أنها تفيد (التحقير)، تحقير المدينة التي تجعل المخاوف والظنون تكتنف قلوب العابرين، وتتعب عيونهم في البحث عن خيال في (سواها)، التي لعلها القرية أو الريف الذي ما توقف حنين الشاعر إليه. ويبدو أن عمى المدينة المتمثل في تهالك القيم الإيجابية فيها جعلها موطن قلق وهلاك للعابرين الذين لا مفر لهم من قضاء المدينة إلى قدرها المميت[٢].

---

(١) العلاق، علي جعفر(١٩٨٦)، المدينة في الشعر: دراسة في موقف الشاعر العراقي من المدينة، **الآداب**، ص ٢٢٠

(٢) ينظر: القرم، توفيق محمود، **الانزياح الأسلوبي في شعر السياب**، ص ١٠٨

ومن نماذج التقديم والتأخير قول السياب في قصيدته" الأسلحة والأطفال "[١]:

لك الويل من تاجرٍ أشأم

ومن خائض في مسيل الدم

ومن جاهلٍ أن ما يشتريه

- لدرء الطوى والردى عن بنيه –

قبورٌ يوارون فيها بنيه !

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري السابق بالجملة الاسمية (لك الويل)، التي تتضمن معنى (التهديد)، فالسياب يُوجّه كلامه إلى (التاجر)، واصفا إياه ب (الأشأم)، لأنه ربما لا يعلم عواقب ما يفعل، لذلك نعته أيضا بالجاهل.

ويبدو واضحا للمتلقي أن الشاعر قدّم الخبر شبه الجملة (لك) على المبتدأ المؤخر (الويل)، قاصدا من وراء التقديم التأكيد على أن التهديد للتاجر دون غيره، فالشخصية أهمّ من نوع التهديد، ليدرك المتلقي مع الشاعر حجم الجريمة التي يقترفها هذا (التاجر)، ولعل غرض السياب من هذا (التهديد) هو ردع هذا (التاجر) الذي قضى على أبنائه بهذا السلاح الذي اشتراه، فقد أصبح سلاحا لقتل أبنائه، بدلا من أن يكون سلاحا لحمايتهم من الموت.

ومن نماذج التقديم والتأخير في شعر السياب قوله في قصيدته " حفار القبور "[٢]:

فيرى القبور،

ويرى المصابيح البعيدة كالمجامر في اتّقاد،

ويرى الطريق إلى القبور

---

(١) السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٧٠

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦٠ – ٥٦١

يكتظّ بالأشباح زاحفة إليه على اتّئاد،

فيصيح من فرحٍ: " سألقاها، فإن على الطريق

نعشا.. وإن حفّ النساءُ به وأملق حاملوه !

يمثل المقطع الشعري السابق أنموذجا آخر من النماذج التي تحتضن بنية التقديم والتأخير، التي وظّفها السياب في مواطن شتى من قصائده الشعرية، غير أنه كثيرا ما كان يُسخّر أكثر من بنية أسلوبية واحدة ضمن المقطع الشعري الواحد، ولعلّ هذا الوصف ينطبق على المقطع الشعري السابق، الذي يستخدم فيه السياب أسلوب التكرار التي تتضح في الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى، حيث يكرّر الفعل (يرى)، يضاف إلى ذلك استخدامه لأسلوب التشبيه في (ويرى المصابيح البعيدة كالمجامر في اتّقاد).

وإذا كان المقطع الشعري السابق يشتمل على البنى الأسلوبية كالتكرار، والتشبيه، وربما غيرها من البنى الأسلوبية، إلا أن الأمر الأكثر أهمية والواجب الالتفات إليه بإمعان في المقطع الشعري السابق هو الحديث عن بنية التقديم والتأخير، التي تبدو واضحة في قول السياب : (فإن على الطريق نعشا)، فالسياب عمد إلى تقديم خبر (إن) شبه الجملة (على الطريق)، على اسم (إن) المؤخر (نعشا)، ليؤكد على أن رؤية النعش قد تحققت، لذلك نجد السياب قد كرّر الفعل (يرى) ليقوي ويدعم تأكيد تحقّق الرؤية.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن ورود لفظة النعش (اسما ظاهرا) في هذا المقطع يؤكد بما لا يدع مجالا للشك على أنها هي اللفظة المحورية في هذا المقطع، هذه اللفظة التي استدرك السياب أنها لا تمثل الجانب السلبي المتمثل بالموت فقط، ولكنها مثلما تمثل الحزن، فهي تمثل الفرح أيضا، مما يدل على أن الموت الذي تمثّل في (النعش) قد يحمل الفرح تارة لبعض الأشخاص، مثلما قد يحمل الحزن تارة أخرى لأشخاص آخرين.

الخاتمة

تناول البحث دراسة السرد في مطولات بدر شاكر السياب الشعرية، وقد لوحظ أن السياب استخدام تقنيات السرد المختلفة في كل مطولة من مطولاته الشعرية، فهذا جعل الدراسة غنية بالشواهد من النصوص الشعرية المختلفة، مما يؤكد اعتناء السياب بالسرد، ولذلك لم يستمر على نسق واحد في قصائده من البداية إلى النهاية، وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على أن تجربة السياب مع السرد قد نمت وتطورت مع تطور فكره وأدواته، وانشغاله بهموم الحياة والسياسة والمجتمع، فصار السرد عنصرا أصيلا من عناصر بناء القصيدة لديه.

ويهدف هذا البحث إلى التأكيد على أن شاعرا مثل السياب كان يدرك بحقّ وظيفة السرد، التي تُشكّل أشهر وسائل التواصل الإنساني، كما يهدف أيضا إلى التأكيد من خلال توظيف البنيات الأسلوبية للسرد، على أن السياب قد تجاوز الدلالة السطحية، واستطاع أن يقدم رؤيته ويجسد مشاعره بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا في المتلقي، ولذلك فلعلّ المادة التطبيقية (النماذج الشعرية المحللة) في هذا البحث تسهم في الكشف عن التقنيات السردية في شعره وأبعادها الفنية والجمالية، بالإضافة إلى بيان أثر براعة السياب في اختيار عناصره اللغوية، وتوظيفها ذلك التوظيف الذي يجسد طريقة السياب الخاصة في تشكيل بنائه الشعري ضمن لغة إيحائية.

وبعد الوقوف على شعر السياب دراسة وتحليلا فقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

١- أفاد بدر شاكر السياب من تداخل الأجناس الأدبية المختلفة، حيث ظهر أثرها في بنية النص الشعري، ورؤية الشاعر الفنية.
٢- اتّجه السياب في مطولاته الشعرية نحو أساليب حديثة، وتقنيات فنية متنوعة، مما عمق الدلالة، وأثرى النص، وأبعده عن النمطية.
٣- وظّف السياب البناء السردي في نصوصه الشعرية، وسخّره لخدمة رؤيته ومواقفه.
٤- أفرزت لغة السياب مجموعة من الإيحاءات في خطابه الشعري، حيث عبّرت عن جمالية نصوصه الشعرية، وأبرزت القيم الجمالية والتعبيرية في شعره.

٥- أكسبت العناصر السردية من: (شخصيات، وحوار، وزمان، ومكان، وأحداث) نصوصه حيوية وتجددا، ومنحت أفكاره الشعرية مرونة في الشكل والمضمون، فقد وظّفها للتعبير عن همومه النفسية والاجتماعية والسياسية، وأفاد منها في تجربته الشعرية.

٦- إن النص الشعري لدى السياب يمتلك القدرة على التفاعل مع العناصر السردية، وهذا يؤكد وجود علاقة بين الأنواع الأدبية، التي أسهمت في تنوع الأدوات والتقنيات الموظفة في بناء قصائده.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم

ثانيا: المصادر

١- السياب، بدر شاكر(١٩٩٥)، ديوان بدر شاكر السياب، بيروت: دار العودة

ثالثا: المراجع العربية

١- إبراهيم، عبد الله (١٩٩٢)، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

٢- أحمد، مرشد (٢٠٠٥)، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط١، بيروت.

٣- إسماعيل، عزّ الدين (١٩٦٧)، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، القاهرة: دار الكاتب العربي

٤- (٢٠٠٧)، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، ط٩، القاهرة: دار الفكر العربي.

٥- بحراوي، حسن (١٩٩٠)، بنية الشكل الروائي، ط١، بيروت.

٦- بومنجل، عبد الملك (٢٠٠٩)، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، ط١، م١، إربد: عالم الكتب الحديث.

٧- تقي الدين، السيد (١٩٨٥)، الأدب ماهية وفائدة، نهضة مصر للطباعة.

٨- الجرجاني، عبد القاهر(١٩٩٠)، **دلائل** الإعجاز (في علم المعاني)، جدّة: مكتبة العلم

٩- الجندي، محمد سليم (١٩٩٢)، الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره، ط٢، بيروت: دار صادر.

١٠- ابن جني، أبو الفتح، عثمان(١٩٩٠)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ج ٢.

١١- جوه، أحمد (٢٠٠٩): بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، ط١، م١، إربد: عالم الكتب الحديث.

١٢- حسن، لطيف محمد (٢٠١١)، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، ط١، دمشق – سوريا: دار الزمان.
١٣- الحسين، أحمد جاسم (٢٠٠٠)، الشعرية: قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، ط١، دار الأوائل.
١٤- حسين، طه (١٩٨٦)، تعريف القدماء بأبي العلاء، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٥- الخبو، محمد (١٩٩٥)، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، تونس: دار الجنوب.
١٦- ابن خلكان، شمس الدين أحمد (١٩٧٨)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، م١، بيروت: دار صادر.
١٧- خليل، إبراهيم محمود (٢٠٠٣)، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، عمّان: دار الميسرة.
١٨- الدقاق، عمر و التلاوي، محمد نجيب و مبروك، مراد عبد الرحمن(١٩٩٦)، تطور الشعر الحديث والمعاصر، ط١، بيروت – لبنلن: دار الأوزاعي.
١٩- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر(١٩٩٤)، مختار الصَّحَّاح، ط١، القاهرة: مطبعة الحلبي.
٢٠- ربابعة، موسى سامح (٢٠٠٠)، جماليات الأسلوب والتلقي، ط١، إربد – الأردن: مؤسسة حمادة.
٢١- أبو الرضا، سعد (١٩٨٨)، في البنية والدلالة (رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية)، الإسكندرية: منشأة المعارف.
٢٢- زايد، علي عشري (١٩٩٧)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٣، القاهرة: مكتبة الشباب.
٢٣- الزبيدي، السيد محمد مرتضى بن محمد الحسيني (٢٠٠٧)، تاج العروس، ط١، بيروت – لبنان: دار الكتب العلمية
٢٤- الزعبي، أحمد (١٩٩٥)، التناص - نظريا وتطبيقيا – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية " رؤيا " لهاشم غرايبة وقصيدة " راية القلب " لإبراهيم نصر الله، ط١، الأردن – إربد: مكتبة الكتاني
٢٥- زيتوني، لطيف (٢٠٠٢)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، لبنان: مكتبة الناشرون
٢٦- أبو سعد، أحمد (١٩٥٩)، فن القصة، ط١، بيروت: دار الشرق الجديد، ج ١

٢٧- الصباغ، رمضان (١٩٩٨)، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ط١، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
٢٨- الصكر، حاتم (١٩٩٩)، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، بيروت: المؤسسة الجامعية
٢٩- الضبع، مصطفى (٢٠٠٩)، تداخل الأنواع في الرواية العربية، إشراف وتحرير: نبيل حداد و محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، ط١، م٢، إربد: عالم الكتب الحديث
٣٠- عباس، إحسان (١٩٩٢)، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط٦، المؤسسة العربية
٣١- العشماوي، محمد زكي (١٩٩٦)، أعلام الأدب العربي الحديث، واتجاهاتهم الفنية: الشعر – المسرح – القصة – النقد الأدبي، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية
٣٢- ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله العقيلي الهمذاني المصري (٢٠٠٣)، شرح ابن عقيل، بيروت: دار الجيل، ج٢
٣٣- علوش ، ناجي (١٩٩٥)، مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، بيروت: دار العودة
٣٤- علي، عبد الرضا (١٩٧٨)، الأسطورة في شعر السياب، العراق: وزارة الثقافة والفنون
٣٥- العنابي، زهر(٢٠٠٤)، النص الشعري المعاصر (قراءة وتأويل)، ط١، إربد – الأردن: الرومانتيك للأبحاث والدراسات
٣٦- عيد، رجاء (٢٠٠٣)، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، الإسكندرية: منشأة المعارف
٣٧- الغذامي، عبد الله محمد (١٩٨٧)، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ط١، بيروت – لبنان: دار الطليعة
٣٨- غلاييني، مصطفى: جامع الدروس العربية (موسوعة في ثلاث أجزاء)، صيدا – بيروت: المكتبة العصرية
٣٩- قاسم، سيزا (١٩٨٤)، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب
٤٠- قديد، دياب (٢٠٠٩)، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة: الكتابة ضد أجنسة الأدب، إشراف وتحرير: نبيل حداد ومحمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، ط١، م١، إربد: عالم الكتب الحديث
٤١- قصّاب، وليد (٢٠٠٧)، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، دمشق: دار الفكر

٤٢- كاصد، سلمان (٢٠٠٣)، عالم النص (دراسة بنيوية في الأدب القصصي)، الأردن – إربد: دار الكندي
٤٣- الكبيسي، عمران خضير(١٩٨٢)، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط١، الكويت: وكالة المطبوعات
٤٤- الكردي، عبد الرحيم (١٩٩٢)، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ط١، القاهرة – مصر: دار الثقافة
٤٥- (١٩٩٦)، الراوي والنص القصصي، ط٢، القاهرة: دار النشر للجامعات
٤٦- الكيلاني، إيمان " محمد أمين "(٢٠٠٨)، بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره - ، ط١، الأردن – عمان: دار وائل للنشر
٤٧- لحمداني، حميد (١٩٩٣)، بنية النص السردي، ط٢، بيروت – الحمراء: المركز الثقافي العربي
٤٨- الماضي، شكري عزيز(١٩٩٣)، في نظرية الأدب، ط١، بيروت – لبنان: دار المنتخب العربي
٤٩- مراد، ماجدة (٢٠٠٤)، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، ط١، القاهرة: عالم الكتب
٥٠- مراشدة، عبد الباسط (٢٠٠٦)، التناص في الشعر العربي الحديث (السياب ودنقل ودرويش أنموذجا)، ط١، دار ورد
٥١- المصري، عيسى عبد الشافي إبراهيم (٢٠٠٩)، الشعريّ والنثريّ في (نصّ) محمود درويش: قراءة في إشكالية النوع الأدبي، إشراف وتحرير: نبيل حداد و محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، ط١، م١، إربد: عالم الكتب الحديث
٥٢- المعري، أبو العلاء (١٩٩٢)، سقط الزّند، بيروت: دار صادر
٥٣- الملائكة، نازك (١٩٧٤)، قضايا الشعر المعاصر، ط٤، بيروت: دار العلم للملايين
٥٤- مندور، محمد (١٩٧٧)، الأدب وفنونه، نهضة مصر
٥٥- ابن منظور، جمال الدين محمد: لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة، ج٩
٥٦- المير، طلال (٢٠٠٩)، النبوءة في الشعر العربي الحديث / خليل حاوي وبدر شاكر السياب تجسيدا، ط١، بيروت – لبنان: المؤسسة الجامعية
٥٧- آل ناصر الدين، الأمير أمين (١٩٩٧)، دقائق العربية، ط١، بيروت – لبنان: مكتبة لبنان

٥٨- النصير، ياسين (١٩٩٥)، جماليات المكان في شعر السياب، سوريا – دمشق: دار المدى
٥٩- وادي، طه (١٩٨٩)، دراسات في نقد الرواية، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة
٦٠- (١٩٩٦)، الرواية السياسية، ط١، القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية
٦١- يحياوي، رشيد (١٩٩١)، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط١، أفريقيا الشرق
٦٢- (١٩٩٤)، شعرية النوع الأدبي، في قراءة النقد العربي القديم، ط١، أفريقيا الشرق
٦٣- يقطين، سعيد (١٩٩٢)، الرواية التراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط١، بيروت: المركز الثقافي
٦٤- (١٩٩٣)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي

رابعا: الرسائل الجامعية

١- الخزاعلة، فاتن محمد (٢٠١٠)، المكان في شعر بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، آل البيت
٢- السرحان، نوال حمدان (٢٠١٠ / ٢٠١١)، العناصر الدرامية في شعر خالد محادين، رسالة ماجستير، آل البيت
٣- صبح، خلدون سعيد (١٩٩٩)، البلاغة في التفسير القرآني الأندلسي، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق
٤- العرقان، منال عواد (٢٠١٠ / ٢٠١١)، البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية، رسالة ماجستير، آل البيت
٥- القرم، توفيق محمود (٢٠٠٧)، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك

خامسا: المراجع المترجمة

١- بشبندر، ديفيد (١٩٩٦)، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢- جينيت ، جيرار (١٩٩٧)، خطاب الحكاية " بحث في المنهج "، ط٢، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلبي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة

٣- شولز، روبرت (١٩٨٨)، عناصر القصة، ط١، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، دمشق: دار طلاس

سادسا: الدوريات

١- البياتي، سوسن (٢٠١١)، سيمياء العتبات النصية (في قصص صبحي فحماوي)، أفكار، العدد ٢٦٤

٢- جاييجو، كانديدو بيريث (١٩٩٣)، الفضاء – الزمن: اقتراب سوسيولوجي، مجلة فصول، مج١٢، العدد ٢

٣- جبار، سامي علي (٢٠٠١)، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية – دلالية مقارنة)، الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الثالثة، العدد الأول

٤- حمداوي، جميل (١٩٩٧)، السيموطيقيا والعنونة، عالم الفكر، مج٢٥، ع٣

٥- سلطان، هبة(٢٠٠٧)، السرد .. والسردية، أقلام جديدة، العدد الأول

٦- صالح، بشرى موسى (٢٠٠٠)، قراءة أسلوبية في قصيدة (المومس العمياء) للسياب، أفكار، العدد ١٤٦، الأردن

٧- طعان، صبحي (١٩٩٤)، زمن النص، آفاق المعرفة، العدد ٣٧٠، تموز " يوليو "، سوريه

٨- العدوان، مفلح (٢٠٠٢)، علاقة النص الأدبي بجنسه، مجلة أفكار، العدد ١٦٦

٩- العلاق، علي جعفر (١٩٨٦)، المدينة في الشعر: دراسة في موقف الشاعر العراقي من المدينة، الآداب

١٠- القرعان، فايز (٢٠٠٧)، صورة الليل في شعر السياب وأثرها في توليد الدلالة، اتّحاد الجامعات العربية للآداب، مج ٤، العدد ٢

١١- كانفا، كارل (٢٠٠٤)، إشكاليّة الأجناس الأدبية النموذج الأصلي، المكونات الهامشية، السُّمك النظري، مجلة كتابات معاصرة

١٢- الكبيسي، عمران خضير (١٩٨٢)، النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب. آداب المستنصرية
١٣- المناصرة، عزّ الدين (٢٠٠٥)،إشكالات التجنيس الأدبي (الإطار النظري)، مجلة البصائر، مج٩، العدد ٢
١٤- المومني، علي (٢٠٠٨)، النزوع السردي نحو الشعرية، أقلام جديدة، العدد١٩، الجامعة الأردنية
١٥- النصير، ياسين (١٩٨٢)، العتبة: دراسة في أشعار السياب " المطولات الشعرية "، الأقلام، العدد الخامس، السنة السابعة عشرة، بغداد: دار الجاحظ
١٦- اليافي، نعيم (١٩٩٣)، البنية السردية في رواية " المخطوفون "، آفاق المعرفة، السنة الثانية والثلاثون، العدد ٣٦٣