الحوارية في القصيدة العربية الحديثة
1950-1980

اطروحة قدمتها

سهام حسن خضر الحميري

الى مجلس كلية التربية للبنات – جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة
في اللغة العربية وآدابها

بأشراف

الاستاذ الدكتور شجاع مسلم العاني

صفر 1426 آذار

2005م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿﴿نرفع درجات من نشاء وفوق كل ذي علم عليم﴾﴾

صدق الله العظيم

سورة يوسف (الآية 12)

اقرار المشرف على الرسالة

أشهد ان اعداد هذه الاطروحة الموسومة بـ(الحوارية في الشعر العربي الحديث (1950–1980)) التي قدمتها الطالبة (سهام حسن خضير الحميري) قد تم تحت اشرافي في قسم اللغة العربية بكلية التربية للبنات، جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع :
اسم المشرف: أ.د. شجاع مسلم العاني
التاريخ: / /2005 م

توصية رئيس لجنة الدراسات العليا
بناء على التوصيات المتوافرة، ارشح هذه الاطروحة للمناقشة.

التوقيع :
الاسم : د. حسن منديل
رئيس قسم اللغة العربية
رئيس لجنة الدراسات العليا
التاريخ: / /2005م ح

الإهداء

إلى ...

معاناة الأيام وتعب السنين

أبي وأمي

إلى ...

رفيق دربي والصبر الجميل الذي صبره معي

زوجي الحبيب

إلى ...

الأحلام التي جمعتنا ومشاكسات الطفولة

أخوتي وأخواتي

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	ج _ د
الفصل الأول **مرجعيات أدبية داخلية**	30-3
الحوارية بين النثر والشعر	
الفصل الثاني **مرجعيات ثقافية خارجية**	167-33
مرجعيات القصيدة العربية الحديثة	
المرجعيات الدينية (القرآن – الإنجيل – التوراة)	
المرجعيات الأدبية (قديمة وحديثة)	
المرجعيات التاريخية (شخصيات ووقائع تاريخية)	
المرجعيات الأسطورية – الرمزية	
المرجعيات الفلكلورية (شعبية)	
الفصل الثالث **تعدد الأصوات في القصيدة العربية الحديثة**	203-171
الحوارية في القصيدة العربية الحديثة	
قصيدة القناع	
قصيدة المعادل الموضوعي	
القصيدة الدرامية	
الخاتمة	260-250
المصادر والمراجع	227-209

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين حق حمده، والصلاة والسلام على أشرف خلق الله سيدنا محمد ﷺ وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان الى يوم الدين.

طرحت الحركات النقدية الأدبية العديد من المسميات واجترحت الكثير من المطلحات فلم تترك أي ظاهرة أو حدث نقدي أو ادبي الا وأطلقت له المسميات بما يدعم وجودها، ومن المصطلحات التي طرحها الحدث النقدي، والذي لا تزال الساحة النقدية الدبية تحفل به هو مصطلح (الحوارية). طرح ميخائيل باختين مفهوم الحوارية في الربع الاول من القرن الماضي على الاعمال الادبية النثرية حصراً، لا سيما اعمال دوستويفسكي الروائية وأطلق عليها تسمية الرواية (متعددة الأصوات) أو (المتعددة الآفاق) ، التي تعمل على الحوار بين شخصيات الرواية، بحيث يقف الروائي محايدا بين هذه الاصوات، فليس له حق التدخل الا كشخصية من الشخصيات، لكلمتها الحق الذي تتساوى به مع كلمات الآخرين بحيث تكون العلاقة بين الروائي وهذه الشخوص لا علاقة خضوع، إنما هي علاقة حوار وأكتشاف متبادل بينهما .

ونتيجة لمتطلبات العصر الحديث والتطورات التي حصلت في بنية القصيدة العربية، اصبح الشاعر العربي الحديث ينظر الى الامور بعيدا عن غنائية المفرطة وجعل قصيدته تتحدث بلغة وأصوات الآخرين غير صوت الشاعر وشخصيته، فيتخذ من هذه الشخصيات ما يجعلها تنطق عن حالة ويتحدث بصوتها للتعبير عن أزمات العصر، كل ذلك عبر شكل موضوعي للقصيدة الغنائية، اقتربت فيه أو كادت من الاشكال والاجناس الموضوعية كالمسرحية، والقصة، وقد تعرضت أحادية الصوت في الشعر الغنائي للنقص واللامبالاة الى تغيير كبير نتيجة هذه التطورات، إذ ظهرت طرق عديدة ومتشابكة لتأويل العالم، مما جعل النص الشعري متعددة الأصوات، حيث يدخل في النص صوت آخر هو صدى لثقافات أخرى، عديدة ومتشعبة ومتنوعة، فعند ذلك تكون هناك حوارية في البنية الدلالية للنص الشعري، فالصوت الواحد ينجلي عن أصوات عديدة تبعا لثقافة الشاعر وغزارة معرفته بحيث يستلهم ما هو موجود في التراث أو ما هو معاصر له.

وقد ميز باختين، ثلاثة أنماط من التدخلات النصية في الخطاب السردي : التهجين = ملفوظ قديم + ملفوظ حديث ، وتعالق اللغات القائم على الحوار، والحوارات الخالصة، اما الإضاءة المتبادلة المصاغة داخليا فهي لدى باختين على نوعين :

1- الاسلبة وهي ملفوظ قديم يعرض في ملفوظ جديد مع اهتمامات وموضوعات جديدة.

2- التنويع = تهجين + اسلبة .

وقد واجهت البحث مشاكل جمة منها صعوبة الحصول على المصادر، وقد بدأ جمع المادة وكتابة البحث في خضم هذه المحنة التي يواجهها بلدنا، فقد عانى البحث والباحثة معاناة كثيرة باتت معروفة للجميع ولا أراني بحاجة الى ذكرها.

والبحث يتكون من ثلاثة فصول وخاتمة :

الفصل الاول تحدثت فيه عن الحوارية بين النثر والشعر بعد أن تحررت القصيدة العربية من الوزن والقافية التقليديين ونظام الشطرين، ودخلت عليها مواضيع جديدة، بدأت وكأنها قصة تروي حدثا معينا أو مسرحية تتعدد فيها أصوات المتحاورين.

أما الفصل الثاني، فقد تناولت فيه مرجعيات القصيدة العربية سواء اكانت مرجعيات دينية أم أدبية أم تاريخية أم اسطورية أم فلوكلورية (شعبية) من خلال حوار الشاعر لنصوص غيره.

وقد جاء الفصل الثالث يبين طبيعة تعدد الاطوات في القصيدة العربية، فيظهر الصوت الثالث الذي ناد به اليوت. حيث تظهر في القصيدة صوت وشخصية أخرى، مستقلة عن صوت وشخصية الشاعر، وهذا أكثر ما تجسد في قصيدة القناع وقصيدة المعادل الموضوعي والقصيدة الدرامية.

والخاتمة التي تضمنت اهم النتائج والاستنتاجات التي توصل اليه البحث.

ولا يسعني وانا انهي هذه المقدمة الا ان اقدم جزيل شكري وامتناني لاستاذي المشرف الدكتور شجاع مسلم العاني الذي تحمل مني الكثير فقد كان (ولا يزال) نعم الاب والمشرف والاستاذ، أما الجيد والحسن في هذا البحث فهو يعود له ولتوجيهاته السديدة والصائبة وآرائه القيمة التي اخذت طريقها الى هذا البحث. أما هفواته أو الخطأ والزلل فهو يعود لي وحدي ولقسوة الزمن والظروف علينا، فهذه الاوضاع أخذت منا ما أخذت واستنزفت كثيرا من طاقاتنا، وحالت بيننا وبين ما كنا نريد أن نطمح اليه، وعسى الله أن يوفقنا فمنه وحده التوفيق.

وشكري وامتناني ايضاً للجنة المناقشة لتحملها عناء قراءة البحث وتقويمه، وجزاهم الله عني خير الجزاء.

الباحثة

الفصل الأول

من المناسب أن نتذكر هنا ماذهب اليه اليوت من إن الشاعر كلما ازداد نضجا ازدادت قدرته على الخروج من اطار مشاعره الذاتية الى الاطار الموضوعي[1] . "فما تعرض له الشعر – مثلا – من تغيير في ابنيته , جعل القصيدة ذات طابع (نثري) لم يكن الشعر قبل الحداثة يسمح به او يتيح التعرف عليه"[2] .

وفي التمييز بين الشعر والنثر جعل (باوند) " الوجود المستقل للتجربة الشعرية نقطة الاختلاف , متحدثا كما لو كان الشعر سجلا لملاقاة شئ يمكن اثباته علميا"[3].

طالما إن هناك تداخل بين الفنون الأدبية المختلفة , فذلك ينفي مبدأ الفصل بينهما فصلا تاما , وهذا واضح بين الفنين الكبيرين اللذين ينقسم إليهما الأدب كله وهما النثر والشعر . فهناك شعر نثري الروح , كما ان هناك نثر شعري الروح والاسلوب , والسؤال هل هناك الفاظ نثرية بطبيعتها ولا يجوز لها أن تقحم محراب الشعر ؟ أم إن جميع الفاظ اللغة صالحة للتعبير عن الشعر والنثر على السواء وإن العبرة بطريقة استخدامها وموضع ورودها في السياق الشعري .

ويبدو لأول وهلة إن النظم هو الذي يميز الشعر عن النثر , ولكننا نلاحظ أن واضع نظرية الفنون الأدبية الفيلسوف أرسطو في كتابة " الشعر " لم يرَ في (النظم) اي في موسيقى الشعر مقياس التمييز بين الشعر والنثر[4], حيث يقول : إن ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتب نظما دون أن يدخله ذلك في الشعر , بينما كان من الممكن أن تكتب مسرحية " الفرس" للشاعر اليوناني القديم ايسكيلوس نثرا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر[5]. لأن ارسطو يرى أن الشعر في مثل هذه الحالة لا يتميز عن النثر بقالبه المنظوم بل يتميز عنه بمضمونه الشعري , بذلك يعتمد ارسطو على المضمون الشعري في التميز بين الشعر والنثر فهناك نثر فيه شعر نتيجة لمضمونها الشعري وشعر فيه نثر نتيجة لمضمونها النثري [6].

---

(1) ينظر : الشعر العربي المعاصر : عز الدين اسماعيل , دار الفكر العربي , ط3 , 1978, 281.

(2) آفاق عربية , ع8, 1992, الحكاية المنظومة نموذجها :حاتم الصكر , 44.

(3) اللغة في الأدب : جاكوب كورك , ترجمة : ليون يوسف وعزيز عما نؤيل , دار المامون للترجمة والنشر , بغداد , 1989، 124 .

(4) ينظر : الأدب وفنونه : د. محمد مندور , دار نهضة مصر للطباعة والنشر , ط2, د.ت , 25–39.

(5) في الشعر : ارسطو طاليس , تحقيق , د.شكري محمد عياد , دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , القاهرة , 1967: 65

(6) الادب وفنونه : 38–39.

وصحيح ان النثر وسيلة للوصول الى غاية هي " توصيل الحقائق بينما الشعر غاية في حد ذاته واذا كانت غاية النثر هي المنفعة فإن غاية الشعر والفن عموما هي المتعة الفنية والمنفعة جزء من اجزاء هذه المتعة "[1].

والشعر وهو يخرج على شكل قصيدة " محفز من الداخل ويسعى نحو انتاج نفسه من الداخل ولكنه يصوت ذاته في محيط متغير لذلك فإن النشاط النثري الذي يحدث داخل الشعر له بنية تشابه البنية الشعرية وهذا يعني أن ظهور النشاط النثري داخل الكل الشعري ليس جزءا من صراع الشعر ونموه , إنه حياة الشعر وأنفاسه وهكذا يكون الكل الشعري والاجزاء النثرية داخله احدهما مرآة للآخر ينعكس فيه ويحوله"[2] .

ومن نتائج تداخل الجناس الدبية في الكتابات المعاصرة ظهور " تجانس بين انماط كتابية عدّة , ومنها إتاحة الفرص للذات وللصوت المنفرد والفردي بالإعلان عن نفسيهما , كما تداخل

---

(1) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي : محمد رضا مبارك , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد ,ط1 , 1992, 24.

(2) المسار : ك/ ن البيان الشعري الخاص : خزعل الماجدي , 39. وللأطلاع على المزيد مما قيل حول النثر والشعر والفرق بينهما والدراسات النقدية التي حاولت في بعضها أن تلغي هذه الحدود والبعض الآخر حددت مميزات كل منهما :-

- في قضايا الشعر العربي المعاصر : عز الدين اسماعيل، المنظمة العربية للتربية والثقافة , تونس، 1988, 212.
- عمان , ع 42 , 1998, الشعر والرواية : سياق المسافات : د. حسن عليان , 17.
- اللغة الشعرية " دراسة في شعر حميد سعيد : محمد كنوني , دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1, 1997 ، 18.
- آفاق عربية , ع 8, 1991 , اسس الخطاب الحداثي و محمد رضا مبارك ,82-83
- أفكار , ع 146, 2000 دلالة اللغة الشعرية .. في الموروث النقدي و هاشم صالح سلامة , 7 .
- عمان، ع70، 2001 ، الموت واللغة والشعرية ، عبد السلام المساري ، 58 .
- عمان , ع 64, 2001 , جماليات تلقي الرواية , د. احمد زياد محبك,62
- المجلة الثقافية , ع 24, 1991 , اللغة والحداثة الشعرية : د. سميح أبو مغلي , 130-132.
- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " الاصول والفروع , د. صبحي البستاني , دار الفكر اللبناني ط1, 1986, 32
- دراسات يمنية ,ع 56 , 1998 , تكثيف الصورة الشعرية , تطبيق على اشعار الشريف الرضي د. رياض القرشي ,72 .
- الثقافة الجنبية , ع 3- 4 , 1997 , نحو تعريف للآجناس الأدبية , ادريان مارينو , ترجمة : صلاح السعيد , 87

الشعري في النثري واصبحنا نرى نصوصا شعرية تقتحم مجالات كانت مقتصرة على النثر , بل اليوم طغى الصوت الشعري بعد أن تخلص الشعر من القيود التقليدية واصبح الشعر نفسا دافقا يتسرَّب الى الافعال الكلامية او يتخذ لنفسه صورا بلاغية عدَّة و كالحكي المتدفق و والسرد المتسارع الإيقاع , وتبني الذات الكاتبة الافعال الكلامية واحتلالها مكان الشخصية والتحدث عن نفسها في صيغة المناجاة أو التضرع أو التوجع أو البوح والاعتراف"[1] .

التجديد الذي رافق القصيدة العربية اتاح للشاعر ان يجدد لغته الشعرية فتداول الفاظ النثر، "في الشعر فقط تكشف اللغة عن جميع إمكانيتها "[2]. ويمكن الآن ان نتكلم عن لغة شعرية قريبة المنال تقترب من الاداء السهل الذي يقرب الشعر من لغة النثر , "ان النص البديع يستعمل تقنيات مجالات عديدة للكتابة فتتداخل الاجناس الأدبية فيه ... رغم كل القواعد والاشكال خط دقيق بين كل ضروب انواع الكتابة أو توجد بوابة سرية بين مختلف الأجناس فلا استقرار نهائي وثابت لأشكال الأدب نعم انها خاضعة لقوانين : الأجمل مافيها أنَّ المبدع الفحل يمكن له أن يخترقها "[3].

في كتابة " ماهو الأدب " يحاول سارتر في النهاية ان يختزل الفرق الذي كان عليه أن يفصل النثر عن الشعر الى شئ يسير , لأن التأصيل يسود هنا وهناك , وطبيعة الشعر وحدها تتغير لأنها جمالية[4] , مما حدا بكثير من المصطلحات التي كانت مقتصرة على النثر ان تجد طريقها فيه ومن ذلك " الحوارية" التي قال بها باختين فإنه قصرها على النثر وتحديدا على الرواية لانها تتمتع بتعدد الأصوات , ولكن بعد التطور الهائل في بنية ومضمون القصيدة المعاصرة اصبح من الممكن أن يتمتع الشعر بحوارية, وذلك ما سوف نوضحه , ولكنني هنا أرتأيت ان اذكر , إن النقاد يتهيبون من استخدام مصطلح الحوارية واذا ما استخدموه يقصرونه على النثر (الاعمال الروائية) دون الشعر باستثناء بعض الاصوات النقدية التي تسحب مصطلح الحوارية الى ساحة الشعر وذلك إن بعض الاعمال الشعرية تتمتع بحوارية هائلة ويضم صوته الى الاصوات التي حاولت أن توضح بان رأي باختين يعود الى العشرينيات من القرن

(1) عمان , ع 66, 2000 و التداخل الاجناسي ... مفهوم القصة الجديدة: محمد معتصم ,67.

(2) الثقافة الأجنبية , ع4 , 1992 , قضية المضمون والمادة الاولية : ميخائيل باختين : ترجمة د: جميل نصيف التكريتي , 189.

(3) المسار , ع 38 –39، 1998, هاجس الشعر في القصة التونسية , سوف عبيد , 56.

(4) ينظر: نقد النقد : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : د. سامي سويدان، مراجعة : د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2، 1986: 54 .

العشرين[1]. يعد باختين الشعر نوعا (مونولوغيا) منغلقا على خطاب الشاعر بذاته بينما نلاحظ بعد ذلك كيف عمل شعراء مثل لوتريامون وباوند , وإليوت على التناص داخل الشعر , والخطاب الشعري لم يبق عند حدوده التقليدية، فاستطاع لوتريامون أن يضعه ويسحبه باتجاه الرواية ومنذ ذلك الوقت اصبحت بعض الاعمال الشعرية تقرب من الاعمال الروائية , بينما عمل رينيه شار على أتجاه الشعر صوب الخطاب الفلسفي[2]. لذلك اصبح من الممكن أن نجد حواريات كثيرة في نصوص شعرية معاصرة .

وتدوروف لايفرق بين التناص والحوارية وإنه جعل الحوارية جزءا من التناص[3] في حين يرى البعض "ثمة فرق بين المصطلحين "[4] .

بينما الباحثة ترى بأن هناك فرقا بين التناص والحوارية فالتناص اشمل وأوسع من مفهوم الحوارية والحوارية جزء من التناص حيث يدخل التناص في جميع فنون الكلام وكل ما يتعلق بالأقتباس أو التضمين أو أمتصاص فكرة معينة واحتوائها وكل شاردة وواردة تاتي من نص آخر غائب وتعطي فعاليتها في النص الجديد , فالحوارية تبحث عن تعدد الأصوات في النص فلذلك ليس كل تناص حواريا بينما كل حوارية هي تناص .

وبما إن التناص استفاد من الفكر الذي يعود لباختين، لكنه واحدا من مكونات الاتصال، وعند ذلك جرب تودوروف مقارنة بين الترسيمة المشهورة لرومان ياكبسون حول وسائل الاتصال وبين الترسيمة التي كونها تودوروف أنطلاقا من اعمال باختين

ياكبسون .	باختين
السياق = Contexte	
المؤاتى – الرسالة – المؤتي	المستمع – المؤدى –المتكلم
الاحتكاك = Contacte	التناص = intertexte
الراموز = Code	اللغة = Langue [5]

(1) ينظر : قراءات في الأدب والنقد: د. شجاع مسلم العاني , اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 1999, 56.

(2) ينظر: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة: كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرية، ط2، 1993 :35

(3) ينظر : المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين) : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 1992 :82 .

(4) قراءات في الأدب والنقد :56 .

(5) ينظر:المبدأ الحواري:75. وللطلاع على المزيد ينظر:التناصية,ليون سمفيل, ضمن كتاب آفاق التناصية, ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، درسات ادبية, مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1998,107.

فيعرف باختين الحوارية حيث" يدخل فعلان لفظيان , تعبيران اثنان في نوع من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية"[1] فيقول باختين " إن الشاعر محكوم بفكرة اللغة الواحدة والوحيدة والقول الواحد المغلق مونولوجيا ... على الشاعر امتلاك لغته امتلاكا شخصيا كاملا وعمل مسؤولية واحدة متساوية عن كل لحظة من لحظاتها وإخضاعها كلها لمقاصدة ومقاصدة وحدها . وعلى كل كلمة التعبير تعبيرا تلقائيا ومباشرا عن قصد الشاعر يجب الا تكون هناك مسافة بين الشاعر وكلمته . عليه الانطلاق من اللغة بوصفها كلا قصديا واحدا , فليس لأي تفكك أو تنوع كلامي ناهيك عن التنوع اللغوي أن يكون له أي انعكاس جوهري في العمل الشعري , وفي سبيل ذلك يجرد الشاعر الكلمات من المقاصد الغريبة , ولا يستخدم الكلمات والأشكال , حين يستخدم هذه الكلمات والشكال إلا بحيث تفقد صلتها بطبقات قصدية معينة من طبقات اللغة وسياقات معينة فيها "[2].

ويقول باختين ليس لأي كان أن يحس وراء كلمات العمل الشعري :-

1- بالصور النموذجية , لموضوعات الأجناس الأخرى (اللهم إلا صور الجنس الشعري الموجود بين يديه) .
2- ولا للمهن والاتجاهات (إلا اتجاه الشاعر نفسه) .
3- ولا للنظرات الى العالم (إلا نظرة الشاعر الواحدة والوحيدة).
4- ولا بصور المتكلمين الفردية والنموذجية ولا أساليبهم الكلامية ونبراتهم النموذجية[3].

فإذا ما ناقشنا كل نقطة من النقاط السابقة الذكر . فعندما ابعد باختين الشعر عن كل ما ذكر نجد إن القصيدة الحديثة بدأت تتمتع بكل ما رفضه في الشعر فلو نأتي على النقطة الاولى نجد إن الشعر بدأ يتداخل مع الأجناس الموضوعية الأخرى ومع هذا التحول في بنية القصيدة وتطورها اصبحت مندمجة مع تلك الفنون , فالشعر " قد تجذرت فيه بعض الصلات البدائية مع بعض الفنون – أي صلات النشأة الأولى (الرسم والموسيقى) ... إن صلات الشعر بفنون الأدب أو الفنون الجميلة الأخر كانت على ممر التاريخ موضع تطور واختلاف في مستويات الأخذ والعطاء، فضلاً عن انها، قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة الآف سنة في تاريخ الأدب والفن في الغرب والشرق"[4]. لذلك بدأ الشعر وخاصة منذ الخمسينات من القرن العشرين بتفاعل

---

(1) المبدأ الحواري :82 .

(2) الكلمة في الرواية : ميخائيل باختين , ترجمة : يوسف حداق , منشورات وزارة الثقافة , دمشق , 1988, 56- 57.

(3) ينظر : الكلمة في الرواية : 57.

(4) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: كريم شغيدل مطرود، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 1999، 3 .

مع كافة الاعمال الفنية الاخرى من قصة أو رواية أو مسرحية او لوحة تشكيلية وغيرها فعبر "الشعر الى السرد، والتبست القصة بالشعر"[1] . فكان للشعر "منافذ متعددة للانفتاح على عوالم الفنون التشكيلية، محاكاة، وتأثراً، واستعادة تمثل تقنياتها صوريا، وذهنيا بوساطة اللغة"[2]. وأقرب مثال على ذلك قصيدة الشاعر سعدي يوسف ((تحت جدارية فائق حسن)) التي استطاعت أن ترسم تلك اللوحة بالكلمات.

ونلاحظ ايضاً اقتراب الشاعر المعاصر من لغة المهن والحرف الشعبية وبدأ الشاعر يتحدث بلغة أصحابها ويعبر عن همومهم الذاتية والاجتماعية والحضارية فأستطاعت أن تندمج مع الواقع المعاشر بحيث أصبحت "تخاطب وجدان انسان هذا العصر وابن هذه المرحلة وعقله بلا واسطة وبحرية وعفوية"[3]. فاستطاع الشعراء المحدثون "تطويع اللغة لروح العصر وأفكار انسان القرن العشرين واختطوا بداية ضخمة لطريق طويل من أساليب مستحدثة متميزة يمكن ان يكتشفها الكتَّاب والشعراء فاللغة مادة خام بدلالاتها الآتية ومعانيها المباشرة، تتحول بالابداع الى فيض لا ينتهي من اقامة علاقات جديدة بين الالفاظ وصولاً الى أساليب يختص بها أصحابها، تدل عليها وتقترن بها"[4] . فاتجه الشاعر المعاصر الى لغة الناس وهم يصنعون حياتهم العادية وقدمها في لغته الشعرية ويطور هذه اللغة عن طريق اثرائها بلغة الحياة الجديدة، لغة العصر الأدبي الجديد، الذي اتسعت فيه المفردة وتمكنت من اكتساب مدلولاتها جديدة ونشأت أساليب متميزة خاصة[5]، يستطيع من خلالها الشاعر التعبير عن واقع حياته بشكل درامي اقرب الى لغة النثر، أو إن قصيدته تكون على شكل قصة قصيرة تتجسد فيها معالم القصة والرواية من حدث ومكان وزمان وشخوص، والشاعر يتحدث ليس بلغته احيانا بل بلغته الشخصية التي يتحدث عنها، كما هو موجود عند البياتي عندما تحدث بلغة الفلاح القروي البسيط في قصيدته (مذكرات رجل مجهول) بينما نجده ايضاً يتحدث بلغة العالم والسياسي والمفكر والمتصوف في قصيدته (عذاب الحلاج) . ومحمود درويش كذلك فهو شاعر قضية استطاع أن يكتب ملحمة شعبية بلغة شفافة عذبة تحاكي لغتها مختلف الفئات فهو مرة مواطن عادي ليست له غير المفردات البسيطة التي يتكلم بها الفلاح البسيط في قصيدته (الهوية) بينما نجده ثائراً ثورياً ذا ميول سياسية وفكرية في قصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) وبذلك فهو يتحدث بلسان شعبه على كافة

(1) عمان ، ع69، 2001، القصة القصيرة في الأردن، علامات وخطوات: د. محمد عبيد الله، 21 .

(2) تداخل الفنون في القصيدة العراقية : كريم شغيدل مطرود : 5 .

(3)الحياة الثقافية , ع 71, 1995, تونس , الشعر عند نهايات القرن العشرين د. عناد غزوان :15.

(4) الاصول الدرامية في الشعر العربي : د. جلال الخياط , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1982 :31 .

(5) الشاعر العربي الحديث مسرحياً : محسن اطيمش, بغداد , وزارة الاعلام , دار الحرية للطباعة , 1977 : 226-227 .

الاصعدة حيث يقول "أنقل قضية شعبي بكل أبعادها الى الصفحات التي تستحقها في ديوان الشعر الانساني"[1] ، وبناءا على ذلك فإن الشاعر لا يتقيد برؤيته ونظرته للعالم، بل يتخذ وجهات نظر متعددة، فأحياناً ينظر الى الوجود والعالم والاشياء المحيطة به نظرة بسيطة سطحية لا تتعدى الاشياء المحيطة به، وأحياناً أخرى تكون رؤيته للحياة والكون رؤية فيلسوف وعالم يبحر في بواطن الاشياء ويتعمق في مدلولاتها، نرى ذلك في قصيدة البياتي (محنة أبي العلاء) وبعض قصائد يوسف الصائغ من مثل (رياح بني مازن) و (اعترافات مالك بن الريب) و (انتظريني عند تخوم البحر) . فقد انطلق الشاعر من "هوس داخلي واحتفاء بالفرد وانكساراته الروحية والسياسية، لان هذا الفرد هو الحقيقة الثابتة التي لا يكتب الشعر الا بوحي منها. واذا كانت قراءة الفكر اليساري والوجودي والفرويدي قد شكلت الاساس الفكري ... فإن السوريالية ، شعراً وبيانات وتجربة ادونيس الشعرية تشكل رافداً عميقاً للرؤيا الشعرية"[2] . فما كان من الشاعر الا ان يصور متكلّميه ويتحدث بأساليبهم الكلامية ونبراتهم وينطق بنطقهم، وبهذا الصدد يقول نزار قباني "تعاملت مع المفردات الموجودة على شفاه الناس ، تعاملت مع الكلمات الساخنة والطازجة والمطحونة بلحم الناس واعصابهم ووقائع حياتهم اليومية ... ومن رحم الكلام اليومي تخرج القصائد"[3]. بينما نجد خليل حاوي يقول "لقد حتمت على طبيعة تجاربي الكلية، تجاربي الشمولية، أن أنهض بالتعبير الى المستوى نفسه من الشمول فأستغل طاقات اللغة وعناصرها جميعاً بما في ذلك عناصر النثر ... فهي وحدها الاداة الصالحة للتعبير عن واقع الحياة اليومية"[4] . في حين نرى صلاح عبد الصبور يطل ما يسميه ((الجسارة اللغوية)) التي حاولت بعض قصائده أن تقترب من "لغة الحياة العادية، فيكتسبها دلالات حية تعبر بوضوح عن الموقف الذي يتصدى له، حيث يستعمل الفاظاً شعبية مألوفة يقول بأنها تبعث في مشاهدة ومواقفه دبيب الحياة"[5] . ويوسف الخال لا يختلف عن سابقيه فقد استعمل لغة الحياة والمفردات العامية والفاظ البساط[6] ، واستطاع البياتي في بعض قصائده "شحن اللفظ بطاقات ايحائية وتعبيرية قادرة على خلق الرمز من طينة المفردة اليومية المتداولة وايجاد الصورة الموحية باللغة

(1) شئ من الوطن : محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، 686 .

(2) الشعر والتلقي : علي جعفر العلاق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ن الاردن ن ط1، 1997، 39 .

(3) اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها : منير العكش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، 188.

(4) في قضايا الشعر العربي المعاصر : 165 .

(5) المجلة الثقافية : اللغة والحداثة الشعرية : 131 .

(6) المصدر نفسه : 131 .

اليوميةن حتى انك من كل هذا يجد نفسك أمام شاعر يريك بدائع من جمال الحس وروعة الشعر في العقل وروائع من جلال العقل ورصانة منطقه في الحس والشعر"[1].

فالشاعر يتخذ من اللغة اليومية "مادته الاولية التي يتعامل معها، ويفيد تشكيلها في بنى شعرية مفارقة لصورتها. فالشاعر يتناول المألوف في الحياة موضوعاً ولغة ليعيد بناءه فنياً في صوورة اللامألوف (الفن)"[2] .

عمل الشاعر على كسر نمطية اللغة واستحدث لغة شعرية جديدة تفارق تلك القوالب الشعرية الجاهزة فيعيد بذلك خلق اللغة من جديد وذلك بتفجير الطاقات التعبيرية للألفاظ، وهذا محمود درويش يربط التنقل والسفر بتأثيره على لغة الشاعر وثقافته فتتسع تجاربه ورؤاه فتتمثل لديه وجهات نظر متعددة مستمدة من تجارب الآخرين وما تتمتع به الأماكن المتعددة من لهجات محلية مختلفة تلقي بظلالها على لعنة الشاعر فيتحدث بحديثهم ويستخدم أفكارهم فيقول "التنقل يترك آثاراً عميقة في الكتابة وهو انعكاس للقلق من جهة، ويؤثر على توتر وتنوع اللغة الشعرية وأقاليمها الدلالية من جهة أخرى فتتضح لغة حوار انساني وثقافي متسعة بتجارب متعددة والتنقل عكس السكون ولذلك على اللغة ان تضفي نبض اللغة الجديدة، والأمكنة تربى النفس الأنسانية على الاصغاء للآخرين وبالتالي تستطيع أن تروي سيرة انسانية اغنى من سيرة الثبات"[3] . فيكون الشاعر نفسه في بعض الاحيان "هو الذي يتحدث، واحياناً اخرى يتحدث نيابة عن ابطاله"[4].

---

(1) الاقلام ، ع5-6، 1993، البياتي من خلال قصيدته عن وضاح اليمن ... والحب والموت ، محمد مبارك، 29.

(2) ابحاث اليرموك ، م14، ع2، 1996، تبسيط الخطاب الشعري، زياد الزغبي، 11 .

(3) أوراق جامعية، ع9، 2001، انا شاعر جدلي ونصي مفتوح على ثقافات مختلفة، (حوار مع محمود درويش) ، أجرت الحوار : سناء آل مسلم، 26-27 .

(4)الثقافة الاجنبية،ع3-4، 1997،نحو تعريف للاجناس الادبية، ادريان مارينو،ترجمة: صلاح السعيد، 85.

وللاطلاع على المزيد حول ابتعاد الشاعر الجديد عن اللغة التقليدية ومحاولته لخلق لغة مستمدة من طبيعة تجاربه وتجارب الانسان في عصره واستخدام المفردات العامية التي تعطي نظرة الانسان أو الفرد للعالم والتحدث بأساليبهم ونبراتهم فأصبحت بذلك مقاربة بين الشعر والنثر، ينظر:

- الثقافة الاجنبية ، ع1-2، 1996 ، اللغة والفكر ، نعوم تشومسكي ، ترجمة : رمضان مهلهل سوخان، 5 . ≡

≡

- البنيات اللسانية في الشعر : سمويل ر. ليفن، ترجمة : الولي محمد- التوراني خالد منشورات الحوار الاكاديمي 1989، 76 .
- نقد النقد : 24 .

ونتيجة لانفتاح العمل الروائي أو القصصي (النثر) على الشعر ثم تعد حواجز فاصلة بينهما "فالقصة والشعر، معاً يتآلفان فيما بينهما ليصبحا (نصا) أدبياً تنفي فيه الفواصل بين ما هو خارج الذات وما هو داخل الذات ، فينساب النص تياراً متدفقاً يتحدث الخارج فيه بلسان الذات، بلسان الداخل، وتتحدث فيه الذات كونها المركز والاساس في خلق جمالية النص"[1].

هنري بونيه يقول "ان الشعر أوجد الادب القصصي، فكان لابد من أن يأخذ أحدهما من الاخر ويكون هناك تبادل في الافكار والآراء والصيغ الجديدة وعلى هذا النحو" وجد الادب القصصي والشعر متزامنين، في الحقيقة ومنفصلين في شكلين خالصين تقريباً ... على الرغم من مقدرة الشعر نفسها على التسرب الى النثر متمظهراً بالاسلوب (style) والهيئة اللذين هما مصدر متعة في نظر النقاد والهواة (amateurs) من خلال ما يسمى بالروايات المكتوبة بأسلوب رفيع والتي تمثل نوعاً من الدمج بين الجنسين كليهما"[2] . فيؤكد على ان العنصر الشعري –والقصصي كذلك– غير مقتصر على شكل واحد بمفرده ووجه الشبه بينهما هو "طريقتهما في التعبير . فالشاعر والروائي يهيمن عليهما الاستغراق في عملية ابداع عمل ينبغي أن يترجم مشاعرهما أو رؤياهما الذاتية للعالم. ويمكن أن يكونا منشغلين، ايضاً، بالجمهور الذي يوجهان خطابهما اليه ... أن الادب القصصي والشعر يمتلكان شيئاً مشتركاً ما هو الا مادة الفن بأجمعه"[3] وانما تستفيد "القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية . فهي بنية متفاعلة ، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر وينعكس عليه في الوقت نفسه"[4] .

وبذلك تمتاز "المسرحية والشعر والرواية ... بخصائص مشتركة تميزها عن السيرة والفلسفة، ذلك ان كل الاشكال الادبية تقدم (موقفاً) يشد اهتمام المتلقي ، فقد يستخدم الشعر اشخاصاً يتحدثون وقد تتاح الفرصة للقاص الروائي باستخدام قسط كبير من الحوار"[5].

كثر استخدام مصطلحي ذاتي وموضوعي ن فالذاتي يطلق على الشعر والموضوعي يطلق على الاعمال الادبية النثرية (مسرحية ، رواية ، قصة) .

– اللغة الشعرية في الخطاب النقدي : 38 وما بعدها .

(1) عمان ، ع70، 2001، شعرية القصة أوالمفهوم الحداثي للقصة القصيرة: محمد معتصم ، 60 .

(2) الثقافة الاجنبية ، ع3–4، 1997، ثنائية الاجناس الفنية : هنري بونيه ، ترجمة : معين جعفر محمد : 79 .

(3) المصدر نفسه : 79 .

(4) الشعر العربي المعاصر : 301 .

(5) مجلة آداب المستنصرية ع30، 1997، النقد والاجناس الفنية د. محمد ربيع، 331 .

وبعدما دخلت أغلب تقنيات الاعمال النثرية في مجال الشعر ، وأصبح الشعر يتمتع بمزايا كثيرة من خصائص الرواية والمسرحية وغيرها، وأصبح بذلك استعمال المصطلحين في عالم الفن كما يقول صلاح عبد الصبور "تخريب وسوء فهم فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن، إذ أن كل فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت، ولا يستطاع فصل جانب منه عن جانب الا اذا استطيع فصل اللون عن الرائحة في الزهرة"[1] . وعند ذلك فأن الشعر "لا يقوم على أساس تداخل آني أو انفصال ثابت بين الذات والموضوع بل على أساس تطابقهما في الأصل ... وهناك تطابق مماثل يميز في الشعر المتكلم والمخاطب (الذات والموضوع)"[2].

وبهذا عندما جاءت الحركات الادبية من مثل السريالية والتعبيرية لم تعط "أية قيمة مضافة للنثر على الشعر"[3] .

إن علم الخطاب يبحث اليوم عن "البنية الشعرية داخل الرواية ويبحث عن البنية الروائية داخل الشعر نفسه للوصول الى ما يسمى ((النص)) ، فالنص عالم نسبي مفتوح لا يعرف التحديد والتأطير والتعقيد والايديولوجية ... لذلك نجد اليوم الشعرية الجمالية والخيالية الحية والمتداعية في بعض الاجناس الادبية كالقصة والمسرحية والرواية والنثر الفني حتى الشعر نفسه، فقد نجد شاعراً من الشعراء يبدع قصة من القصص في احدى قصائده"[4] . وهذا تأكيد للوظيفة الاسلوبية التي قال بها ريفاتير والتي يسميها ياكوبسن الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الرسالة الشعرية، ريفاتير وجد بعد ذلك أن بعض الاعمال النثرية تتمتع بخصائص شعرية تفوق بعض الاحيان الاعمال الشعرية، لذلك فإن الشعرية لا تقتصر فقط على الشعر، حيث بدأت بعض الاعمال النثرية تنسحب باتجاه الشعرية وذلك أدى بريفاتير الى اطلاق الوظيفة الاسلوبية[5] على أساس انها اساس الادبية في الشعر والنثر.

وعند ذلك فأن الكتابة المفتوحة "اختيار اجناسي يستبدل مفهوم القصة القصيرة السابق بمفهوم جديد منفتح على جل الاجناس الابداعية خاصة الشعر، وبالتالي فالقصة والشعر يتوحدان كما يتوحد خارج الذات مع داخلها، ينتجا معاً نصاً جديداً"[6] .

---

(1) حياتي في الشعر : صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1969، 37 .

(2) نظرية الدراما الحديثة : بيتي زوندي ، ترجمة : د. أحمد حيدر ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق ، د.ط، 1977، 89 .

(3) الثقافة الاجنبية، ع1، 1993، الغنائية والحداثة، بول دي مان ترجمة: سعيد الغانمي، 27 .

(4) آفاق الثقافة والتراث، ع14، 1996، علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الادبي: مازن الوعر ، 16.

(5) ينظر : الثقافة الأجنبية ، ع1، 1992، ريفاتير والاسلوبية العاطفية ، تالبوت . ج. تايلر ، ترجمة : فاضل ثامر ، 11 .

(6) عمان ، ع70، 2001، شعرية القصة او المفهوم، محمد معتصم، 61 .

فالتفاعل المتبادل بين الرواية والشعر يجعل كل لون منهما "بحاجة الى عنصر موجود في اللون الآخر، مفتقد عند ذاته فنجد احياناً إن الرواية منغمسة في الشعر مستوعبة فيه، واحياناً نجد القصيدة منغمسة في الواقع مستوعبة فيه ... فما من ضير في آن تدخل الشعر لمسات من الواقع، وأن تسري في الرواية روح من الخيال الشعري"[1] .

فعندما يمكن النظر الى "العمل القصصي على إنه كيان ينطوي على شعرية خاصةتكثف تفرّده واستثنائية عمل أدواته، وهو يعمل بشمول وكليه بوصفه نظاماً نقياً وخالص لا ينطوي على وحدة ضائعة أبداً"[2] .

وقد نهجت الاعمال الشعرية المعاصرة "نهجا ارتكز على الفكر المتداعي ... يلجأ الروائي المعاصر الى تصوير المشاعر الجماعية والهموم العامة، متحرراً في تعبيره من التقليد"[3] . لذلك فأن "القصة الجديدة أصبحت تنقد أو تقاس بمعايير القصيدة تماماً"[4] .

والشاعر محمود درويش يؤكد على أن روح القصيدة موجودة في الاعمال النثرية كما هي موجودة في القصيدة واحياناً أكثر مما هي موجودة عليه في بعض القصائد[5]، ويؤكد ذلك أيضاً حسب الشيخ جعفر فيقول "أجد ((الشعرية)) في قصة قصيرة جيدة، أكثر مما أجدها في قصيدة، أجد الشعرية في ((كآبة)) لأنطوان تشيخوف أكثر مما أجدها في العديد من قصائد الشاعر الروسي نكراسوف، وتتألف ((الشعرية)) في قصص فؤاد التكرلي، الا ان النبض الشعري هو ((المحرك)) هو النسق الدافق ... ويتسلل الناثر الى المنطقة الشعرية آخذا خطوات بروميثوس"[6]

وهنا لابد لنا من توضيخ بعض الاعمال النثرية التي تتحلى بروح القصيدة، والاعمال الشعرية التي ظهرت فيها تقنيات العمل النثري ونستشهد بذلك بنصوص معروفة من الخطاب الشعري والقصصي.

---

(1) مواقف في القصة والرواية (اختلاط الحدود بين الرواية والشعر) ، ضمن الاعمال الكاملة : تيسير سبول، دار ابن رشد، ط1، 1400هـ- 1980م ، 244 .

(2) آداب الرافدين ، جامعة الموصل ، ع31، 1998، شعرية القص – دراسة في القصص العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، 212 .

(3) مؤتة ، م10، ع2، 1995، توظيف التناص في متاهة الاعراب، محمد علي الشوابكة، 14.

(4) من البيت الى القصيدة (دراسة في شعر اليمن الجديد): د. عبد العزيز المقالح , منشورات دار الآداب – بيروت ط1, 1983 : 262 .

(5) ينظر : عمان ، ع39، 1998، محمود درويش (حوار) ، أجرى الحوار: أحمد مزيد ابو ردن ، 10.

(6) عمان ، ع60، 2000، بعض الحياة ن حسب الشيخ جعفر، 46.

ففي التجربة القصصة لمحمد العروسي المطوي، فنجد المطوي حسب ما قال، رضوان الكوني "يجنح الى ترقية اللغة والى التعامل معها تعاملاً آخر فكأني به يقول من حيث يدري ولا يدري إن المطوي شاعر في بعض قصصه"[1] . ولعل النصوص التي نوردها تؤكد الى حد بعيد اقتراب أقاصيص المطوي –أحياناً– من النص الشعري، فقصة (طريق المعصرة) مقامة على حوار ثنائي بين ((هي)) و ((هو)) حيث تتجلى فيها لغة تقترب الى حد كبير من لغة الشعر :

هي : لا أحب هذا الطريق

هو : إنه يعجبني ... انه طريق المعصرة

هي معصرة قلبي

هو : لا يا فلانة

ان هذا الحوار الثنائي بمافيه من تقابل ومخاتلة يذكرنا بقصيدة قديمة لوضاح اليمن يقول منها : قالت : فإن القصر من دوننا

قلت : فاني فوقه ظاهر

قالت : فان البحر من دوننا

قلت : فإني سابح ماهو

قالت : فحولي اخوة سبعة

قلت : فإني غالب قاهر

وفي سياق آخر يبدو التصريح بالشعر واضحاً لدى المطوي عند بعض شخصياته القصصية كمثل هذا الحوار :–

- لم أكن أحسب أن للمرمر احساساً ... معذرة يا فينوس
- أتحلق الشعر وأنت تمشي ؟
- عفوك يا سادنة
- أنا مسدونة اذا شئت ... كم اشتقت الى قسوة الحامي[2] .

وفي المجموعة القصصية لابراهيم الدرغوثي يقدم هذه المجموعة بمقطع بديع من قصيدة ((انشودة المطر)) لبدر شاكر السياب أتعلمين أي حزن يبعث المطر.

فيذكر من هذه القصيدة عدة أسطر، وهو يعمد الى التقدم بالشعر الشعبي ايضاً فهو يراوح بين الاغاني الشعبية مرة، ومرة اخرى يتحلى اسلوب القصة لديه حتى يتمحض الى مقاطع شعرية من ذلك.

---

(1) المسار : هاجس الشعر في القصة التونسية : 46 .

(2) ينظر : المسار : هاجس الشعر في القصة التونسية : 47 .

تلمسوا هنا

تلمسوا هناك

داخل الماء والتراب الى عيونهم

داروا هنا

داروا هناك

مل الطين آذانهم

ضبطوا ذات الشمال

فما وجدوا أثراً للرجال

إن الميل للشعر واضح في هذه المجموعة القصصية سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى السرد أو من خلال تضمين الاغاني والأبيات الشعرية[1] .

حيث انه من خلال هذه القصص تكون هناك مراوحة بين الشعر والنثر، فالقصة تكاد تكون نسيجاً أدبياً خاصاً لُحمتُه نثر وسداه شعرٌ، بل انها قائمة من حيث الاساس على القول الشعري والقصد الغنائي أكثر منها مصاغة على الشكل القصصي والعرض السردي ويظهر هذا النزوع الى الشعر حتى في الحوار على هذا المنوال.

- ما احلى الكبدة المشوية يا حاج

فرد صاحب المحل وهو يضحك

- أما قلبك يا شيخ احلى منها

وزاد في الضحك فانفلت الشيخ يداعب الحرفاء العديدين

- الكبدة المشوية مالذّها كي تكون طرية[2]

ثمة إذن تراشح وإفضاء بين " القصة والشعر ولعل مرجع ذلك هشاشة الفوارق بين أجناس الخطاب الإبداعي في بعض الحيان بالأضافة أنّ الكاتب القصصي نراه يستعمل كل مجالات الإبلاغ في اللغة ليُنزل نصه كاحسن ما يكون , وإذا لا حظنا في السنوات الخيرة انتشار ظاهرة القصيدة القصيرة "[3]

فهذا الأديب مصطفى الكيلاني ينشر سبع قصص قصيرة جدا لا تتجاوز إحداهما وهي " ليل الأقاصي" الجملتين أو الثلاث , وهذا الكاتب ساسي حمام هو ايضا يقرأ في ملتقى محمد

(1) ينظر:المصدر نفسه : 48 .

(2) ولمزيد من الأطلاع حول هذه المزاوجة بين النثري والشعري وكيف تتداخل القصيدة مع القصة من خلال اسلوب المؤلف الرفيع الذي يجعل من قصته قطعة شعرية : ينظر المصدر نفسه : 51 وما بعدها .

(3) ينظر المسار : هاجس الشعر في القصة التونسية:54

البشروش بمدينة دار شعبان خمس قصص وجيزة يحسب المتلقي , الى بعضها أنها قصيدة وهي تحت

عنوان " وداد"

هبت نسائم الصباح
فما ست أغصان الأشجار
وتطايرت العصافير
هنا ... وهناك
بين الأوراق الخضراء اليانعة
فخلتها هي
عصفت الرياح فكسرت الأغصان
وتلاعبت بالأوراق
وعصفت بالأبواب والنوافذ
فخلتها هي
لما هطلت الأمطار غزيرة
عرفت انها
لن تأتي

فهذه القصص الوجيزة التي نقرأها لمصطفى الكيلاني وساسي حمام وغيرهما إنما تعتمد على الأقتصاد في المبنى , وعلى اللمح في المعنى , وعلى الخاتمة المباغتة , تماما مثل بعض القصائد القصيرة من حيث الكثافة والومض .

ونحن إزاء هذه الظاهرة التي تداخل السردي بالشعري فيها , مقبلون على مقولة جديدة في الكتابة و تعتمد على إلغاء الحدود الفاصلة بين الأنواع والأشكال في الأدب [1].

فقد استعاض بعض كتّاب القصة والرواية بأسلوب الاداء الشعري الذي يقترب من الشعر، ويعطي بعض مناطق القصة أو الرواية من الايحاء والظلال ما كانت تعطيه بعض القصائد، ونرى في بعض أعمال القاص اليمني محمد عبد الولي قد وصل بالقصة في اليمن الى مستوى من الابداع الفني، يصل باللغة القصصية الى درجة من الغنائية والتوهج[2].

(1) المصدر نفسه:54

(2) ينظر : الشعر بين رؤيا والتشكيل : عبد العزيز المقالح د. عبد العزيز المقالح ,دار العودة ,بيروت , ط1, 1981: 119-120

وأعطى الروائي العربي نجيب محفوظ، لغته قدراً من الايحاء المشع، والحيوية الشعرية، بحيث لجأ في أكثر من "رواية وقصة الى تجسيد انفعاله وتوهجه بلغة شاعرية تعمق الاحساس بالحدث، وتشحن الكلمات بالغنائية، وتستعير مناخ الشعر بين حين وآخر لتكسر حدة السرد الجاف"[1] .

وغادة السمان من اوائل ثوار مرحلة الستينات في الأدب العربي، وبها خصوصية متميزة، وأضافة الى القصة القصيرة العربية بما تجمع من ملامح عديدة تمثلت في "تحطيم للشكل التقليدي واثراء جديد للغة القصة، بمفردات شعرية محلقة"[2] .

وكانت تقنية غادة السمان في روايتها "(بيروت 75) تقنية متقدمة جداً، اعتمدت فيها على التكثيف الذي يحافظ على تدفق لغتها الشعرية التي تميزت بها"[3] .

وجبرا ابراهيم جبرا في أعماله الروائية ((السفينة)) و ((البحث عن وليد مسعود)) فإنه في أغلب اعماله الروائية يميل في لغته إلى "التكثيف الشعري والى الوصف المحلق"[4] ، حيث انه دعا الى تفجير اللغة من خلال الربط الذي يقوم به الاديب بين الكلمات وصياغته لمفرداته، فالألفاظ "ذاتها لا معنى فكريا وعاطفياً لها. الألفاظ تكتسب معانيها بالقرائن، عندما تقترن لفظة بلفظة، كلمة بكلمة. تفجير اللغة هو إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات"[5].

أقدم فاضل العزاوي على تجربة أدبية جديدة في رواية تحمل عنوان ((الديناصور الأخير)) والتي اسماها (قصيدة–رواية) مما يدل على ان الرواية العربية أصبحت لها القدرة على المزج بين القصيدة والرواية بين ما هو شعري وما هو نثري، فإنه استطاع بهذا العمل ان يهشم الأشكال الأدبية ويفجرها ويدمج بعضها ببعض حيث يقسم عمله الى أناشيد (عشرين نشيدا) وكل واحد منها يحمل اسما , حيث يقدمها بقيدة قصيرة ثم يتلوها بكتابة إيضاح حول بطله (س) الملقب بـ(الديناصور) [6] .

ورواية الابجدية الاولى للروائي طه الشبيب , عمل نثري اقترب كثيرا من القصة حيث ان" لغة القصيدة الرواية أو الرواية القصيدة ظلت مدمجة بأسلحة البلاغة الحديثة , فهي مكثفة موحية , بعيدة عن اللغو و الحشو مكتنزة في دلالتها , مترفعة عن الاسهاب , حادة , تمتلك

(1) الشعر المصدر نفسه : 122 .

(2)أصوات وخطوات:عبد الرحمن مجيد الربيعي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1984،1، 47.

(3) المصدر نفسه : 52 .

(4) المصدر نفسه: 253 .

(5) الفن والحلم والفعل : جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1979، 287.

(6) ينظر ": اصوات وخطوات :241 ومابعدها

ضربات سحرية أخاذة "[1] لا سيما الفصل الأخير الموحي بالشاعرية " لقد استنفر الروائي كامل طاقته الشعرية في هذا الفصل "[2] .

أحمد زيادي واحد من القصاصين المغاربة السبعينيين , فقصصه تتحلى بلغة " مشحونة بأطياف الماضي , وبألفاظ وأساليب متون الامهات , وتمتد سطوة اللغة على الكاتب حد الخروج من النثر الى الشعر , أعني شعرا خارج البحور داخل الإيقاعات اللفظية "[3] ومثال ذلك قصة (شجرة الكلام) :-

فإذا المقاليع تترصده
وإذا الفخاخ تتصيده
وإذا الأقفاص تتوعده!
ويتدبر فيتحير
ففي منقاره حتفه
فأين المفر ؟
ياطائرا عشه نفضة
وسماؤه قبضة
وحياته نبضة[4]

بالأضافة الى كون هذا المقطع القصصي إذا جاز لي ان اقول قصيدة شعرية فهي حافلة بالتناصات القرآنية . ثم يمكن النظر الى الورقة الملحقة بالمجموعة القصصية (خرائط بلا بحر) التي يفتتحها بما يلي :

ويا مبحرا في لجة التيه
انشر خرائط الأنواء

ففي قصة " خرائط بلا بحر " تتدفق المشاعر فيقول قاصها الزيادي " وما بين الأطلس والأطلسي همي و وما بين (أبي قراق) و (أم الربيع) يتمي و وتربيتي , وأرضي مقبرة لجياد الطفولة , وأدفن عيوني تحت الحجر , فتنبئني كل ذرة , كل نسمة , كل ومضة عنك، فأغمض عيني، فأرى أهداب الشمس تتمسك بغدائرك، ثم أراك ترتقين ترتقين، ثم أراك تسقطين مع آخر

(1) مجلة آداب المستنصرية,ع 34, 2000, الفن الروائي في الابجدية الاولى , مصطفى ساجد الراوي , 145, 146.

(2) المصدر نفسه :147.

(3) عمان ,ع 66 و2000 التداخل الاجناسي : مفهوم القصة الجديدة , محمد معتصم ,65 .

(4) ينظر المصدر نفسه :65.

شعاع في اليم، ثم أراك وقد صرت جنة تتقاذفها الأمواج، ثم وقد صرت جزيرة في أجفان الملاحين، ثم وقد صرت صخرة تناطحها وعول البحر، فهل الى لقائك من سبيل ؟ وزهيرات المراعي، تتخطف ظلك وعيون القوم تنظم ذكراك لؤلؤا ملتهبا..."[1] .

وأول ما يعطي هذا المجتزأ، بعده الشعري، تدفق السرد فيه، فالقاص يتحدث بحمية وحماس ثم إن النص عبارة عن جملة سردية واحدة لا توقفها (لقط) للترقيم، بل هي عبارة عن سلسلة من الجمل السردية القصيرة التي تفصل بينها (فواصل) تحول القراءة من قراءة متباطئة الى قراءة متتالية متسارعة، الوقفات فيها قصار ويساعد على انتظام ونظام التدفق الشعوري توازي بعض الجمل أو بتكرار بعض أجزائها (تحت الطوب ، تحت الحجر، كل ذرة ، كل نسمة ...)[2] .

وبعد هذا الايضاح عن التداخل الشعري في النثري، فهناك ايضاً تداخل أو حوارية النثري بالشعري وهذه الحوارية تتمثل بقرب النص الشعري من النص النثري بكل مقوماته من سردوشخصيات وحدث وبناء فضائي –زمني– ومكاني ، ومونولوج درامي أو قناع ، وابتعد الشاعر عن غنائيته المفرطة واتجه صوب الاجناس الموضوعية وبدأ يظهر عنده الصوت الموضوعي الذي قال به اليوت في (أصوات الشعر الثلاثة) وميز بين ثلاثة أصوات في الشعر، يسمى بالصوت الغنائي، يقابله من الطرف الآخر الصوت الموضوعي، وهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية ينطقها بكلماته، وبين الصوتين أو الطرفين يقع الصوت الثالث، وهو الصوت الخاص بقصيدة القناع والمونولوج الدرامي[3] .

حيث سنحاول توضيح كيف اتجه الشعراء من القصيدة الذاتية الى القصيدة الموضوعية.

بدأ محمود درويش بالشكل التقليدي للقصيدة، ونجد ذلك واضحاً في ديوانه الأول (عصافير بلا أجنحة) , التزمت بالبحور المعروفة , وظلت هذه القصائد محافظة على الأسلوب الخطابي , وقد كان اختياره لهذا الاسلوب واقتناعه به من الناحية الفنية , ذلك أن الأجواء التي قيلت فيها هذه القصائد كانت اجواء رومانسية وبعد ذلك بدأ بالتخفيف من حدة اللغة الخطابية المباشرة والاستعاضة عنها بلغة تعبيرية شفافة، ونغمة هادئة، ونراه يقترب من الشكل الجديد أكثر واعتماده على وحدة التفعيلة[4].

---

(1) عمان : التداخل الاجناسي ... مفهوم القصة الجديدة : 68 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 68 .

(3) ينظر : قراءات في الأدب والنقد : 70 وللأطلاع على المزيد من حيث شعرية اللغة ينظر : شفرات النص : صلاح فضل ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1990، 216 وما بعدها .

(4) ينظر : بنية القصيدة في شعر محمود درويش : د. علي ناصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان،ط1، 2001، 22.

وطني لم يعطني حبي لك
غير أخشاب صليبي !
وطني، ياوطني، ما أجملك !
خذ عيوني، خذ فؤادي، خذ ... حبيبي ![1]

بدأ درويش، كما يتضح من هذه الأبيات يبتعد عن الرومانسية، ويقترب من الواقع، ويحسس بحجم الخطر الذي يهدد الوطن، وأخذ يجترح تعبيرات وايحاءات جديدة خاصة في المجموعتين (عاشق من فلسطين) و (آخر الليل)، فقد كثرت تجارب الشاعر، واتسع اطلاعه، فتنوع شعره، فأحياناً يكون على شكل صلوات أو تأملات صوفية مثل ((إلى أمي))، ((أهديها غزالا)) ، ((صلاة أخيرة))، ((أحبك أكثر)) وتارة على شكل تعليقات، مثل ((جندي يحلم بزنابق البيضاء)) و ((ريتا احبيني) و ((كتابة على ضوء بندقية)) وأحياناً يستغل درويش تجارب الشعر الجديد بالانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح والدراما وغيرها، وقد لعب هذان العنصران السرد والحوار، دوراً مهماً في تشكيل القصيدة عند محمود درويش في هذه المرحلة، اذ انهما ساعدا على تجسيم بعض المشاهد[2]، وأفضل مثال على حسن استغلال درويش لعنصر السرد قصيدته ((الجسر)) التي يصور فيها مأساة من المآسي اليومية التي يواجهها الشعب الفلسطيني على جسر العودة الى الوطن، يقول فيها :

مشيا على الاقدام ،
أو زحفاً على الأيدي نعود
قالوا ...
وكان الصخر يضمر
والمساء يدا تقودُ ...
لم يعرفوا أن الطريق الى الطريق
دمن ومصيدة ، وبيد ،
كل القوافل قبلهم غاصت ،
وكان النهر يبصق خفتيه
قطعاً من اللحم المفتت
في وجوه العائدين[3]

(1) ديوان محمود درويش ,د ار العودة , بيروت , ط8 , 1981, أوراق الزيتون (قصيدة رباعيات) :64.
(2) ينظر بنية القصيدة في شعر محمود درويش : 26–34 .
(3) ديوان محمود درويش : 352 .

فقد احتل السرد الجانب الأكبر من القصيدة، واقتربت القصيدة من القصة، لذا شاعت أفعال الكينونة فيها، وهنا أصبح الشاعر مشاركا، واستطاع أن يعبر من خلال السارد عن كل ما في داخله من حزن ومرارة تجاه هذا الحدث[1] ن ويمكن القول هنا ان الشعر يفقد جزءاً من شعريته ليكتسب النثرية من سياقه النصي هذا، وفي نفس الوقت يكتسب النثري بعض تلك الشعرية المفقودة[2].

وعندما نستحضر شعر السياب فإنه بدأ عمودياً في شعر البواكير، وخلص بعده الى صيغة التفعيلة طوال فورة انتاجه الفني المعتّد به، وانتهى في بعض قصائده الأخيرة الى المزاوجة اليسيرة بين الشكل كلون من التنويع الايقاعي، وليس ردّة عروضية كما يقول بعض الباحثين[3] ، وكانت نزعته الغنائية ظاهرة في بعض قصائده الاولى، فقصيدة ((غريب على الخليج)) أول قصيدة في مجموعته ((أنشودة المطر)) وتمثل بدايات المرحلة الشعرية الناضجة لديه وزواج بهذه القصيدة بين الغنائية والسردية، ولعل الانهيار النفسي وعلاقة الزمن القريب بين اللحظة الحاضرة والماضية، دفع ذلك الى مسح فواصل القول الشعري ودمج مقاطع الخطاب، دون أن يكف النمط السردي عن تحديدها، خاصة بالاعتماد على توزيع وحدات الزمن[4].

بالامس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق ...
وكنت دورة اسطوانة
هي دورة الافلاك من عمري، تكور لي زمانه
في لحظتين من الزمان وان تكن فقدت مكانه
هي وجه أمي في الظلام
وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب[5]

بينما نصل في المقطع التالي ذروة الغنائية في حديثه عن ذاتيته وطفولته وأيام الصبا وحديث النسوة وحكايتهم وقصصهم الحزينة ومقابل عالم الطفولة وحكايات النساء هناك عالم الرجال وسمرهم وعربدتهم:

زهراء أنت ... أتذكرين

(1) ينظر : بنية القصيدة في شعر محمود درويش : 35 .
(2) ينظر: الكاتب العربي،1990، آثار الحوارية في الكتابة الروائية السعودية: معجب سعيد الزهراني:88.
(3) ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : صلاح فضل، دار الآداب–بيروت، ط1، 1995: 64 .
(4) ينظر : المصدر نفسه : 67 .
(5) ديوان السياب : 473/1 .

تنورنا الوهّاج تزحمه أكفّ المصطلين ؟
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين ؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء ، لأنها أيدي الرجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
أفتذكرين ؟ أتذكرين ؟
سعداء كنَّا قانعين
بذلك القصص الحزين ، لأنه قصص النساء[1].

وصلاح عبد الصبور غلب عليه الطابع الدرامي. لا لأنه كتب الدراما الشعرية، وإن كان ذلك من النتائج الوشيجة بالظاهرة، ولا لأنه قدم عالما دراميا كثيرا ما وسم بالحزن المأساوي ولكن لأنه أساسا قد أسلب الدراما ومنحها بعدا تعبيرا، لم تكد تعرفها لغة الشعر العربي. لابد لنا من القول ان الموسيقى هي جوهر الغنائية، وأن البنية الفضائية هي لب الدراما، ندرك أن التحول الشعري في الذائقة العامة، التي تمثلت بزخرفة الموسيقى عن بؤرة الابداع الرومانسي السابقو وإعلان تمرد حقيقي في بنية القصيدة على وجه الخصوص في أسلبتها دراميا بإدخال جميع ((أصوات العصر))[2] .

وصلاح عبد الصبور من الشعراء الذين عملوا على التخلص من الغنائية بأشعارهم وأصبحت لا تمثل الا الهامش من عملية الابداع عندهم واصبح الوضع الراهن آنذاك من توترات الحياة والصراعات اليومية عندها لا يسمح للشاعر بتقصير تجربته على الغنائية الذاتية الساذجة المنفردة حتى وإن ابدع الشاعر في غنائيته، وأدى ذلك الى أن تولد الدرامية وقصيدة القناع في خضم تلك الاحتدامات المتصارعة، وبذلك كانت النثرية التي حاول الشعر اللجوء اليها، وبدأ الاقتراب بما يعرف من "لغة الحياة اليومية". عندها حاول عبد الصبور أسلبة الدراما وأخفاء الصوت الغنائي وهذا واضح في مجموعته الشعرية ((الناس في بلادي)) على سبيل المثال قصيدته ((اغنية من فينا))[3] ، فإنه يقول بأن هذه قصيدة وليست قصة ذلك ناتج من النثرية العالية التي أدخلت على القصيدة وأصبحت تصور وكأنها قصة قصيرة تتمتع بجميع امكانيات

(1) المصدر نفسه : 474/1 .
(2) ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : 85 .
(3) الناس في بلادي ، احلام الفارس القديم : صلاح عبد الصبور، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1964 : 18 .

وأسلبة الدراما من حدث ومكان وشخصية، بذلك نكون اقتربنا كثيراً من نثرية الاعمال الروائية والمسرحية، أصبحت بذلك واحدة من الاساليب اللغوية المألوفة في الشعر المعاصر .

والبياتي من الشعراء البارزين الذين سادت في أشعاره لهجة خطابية نثرية يومية فرضته عليه الواقعية والثورة لا سيما في ديوانه ((المجد للأطفال والزيتون)) وخصوصاً في قصائده ((الى أخواني الشعراء)) و ((أغنية الى شعبي)) و ((الاصدقاء الأربعة)) فالظروف السياسية والاجتماعية التي سادت الوطن العربي حتمت عليه ذلك، فيقول في ((الاصدقاء الاربعة)) :

أصدقائي !
في حقول النور كنتم أصدقائي
كالعصافير الطليقة
كالينابيع العميقة
وأنا أبحث عنكم اصدقائي
في حقول النور كنتم، في انتظاري[1].

وهذا ما يثبت ما قاله باختين بخصوص التنوع الكلامي وادخال اللهجات المختلفة على العمل الروائي فيقول "والتنوع الكلامي الذي يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية، فكل الاصوات الاجتماعية والتاريخية التي تسكن اللغة، أصواتها كلها وأشكالها كلها، وتعطى هذه اللغة معاني محددة مشخصة، تنظم في الرواية في نظام اسلوبي متماسك يعبر عن موقف المؤلف الايديولوجي الاجتماعي المتمايز في التنوع الكلامي"[2]. لكن هل إن الشعر لا يعرف مثل هذا التنوع الكلامي؟ وإنه لا يستخدم مثل هذه اللهجات العامية والمحلية فالنصوص التي تناولتها توضح ذلك.

والشاعر محمد راضي جعفر تجلى في بعض قصائده التداخل الذاتي والموضوعي .

يقول الشاعر في قصيدته ((وادي العقيق)) :

يعرف وادي العقيق
بأنا أهتدينا اليه وإن الطريق
كما النهر بين الزبير وبين الرميلة
صاف عميق[3]

(1) ديوان البياتي : المجد للأطفال والزيتون : 298/1 .

(2) الكلمة في الرواية : 62 .

(3) العصفور والنخب : محمد راضي جعفر ، منشورات وزارة الاعلام ، 1977، 55 .

فعبر بلغة شفافة رقيقة تقترب من الاسلوب النثري عن قرار التأميم الخالد حيث اتخذ من (وادي العقيق) رمزاً للخير والعطاء فعبر عن القيم والمعاني النبيلة بطابع قريب الى النثرية اليومية.

وأيضاً نقول :

تعريت قبل مجيئك بين يديك
نفضت غبار الحرائق عني
سألتك صوتا، ملامح، حبا ، وفاء
سألتك بعض الذي يسأل الفقراء[1]

والشاعرة لميعة عباس عمارة تأثرت بالحياة اليومية، فشاع في شعرها بعض المفردات العامية، وذلك يتطلب منها قدرة فنية عالية في تشكيل العلاقات اللغوية فتأخذها من دائرة مفردات الحياة اليومية وتجعلها قريبة من تجربة الانسان المعاصر، وكانت بعض قصائدها تحمل الطابع النثري، فكأنها في مثل هذه القصائد تقدم قطعة نثرية قصصية مثل قصائد ((اغاني عشتار)) و ((عراقية)) و ((الحديد)) و ((أشرطة التسجيل)) و ((الزاوية الخالية)) و ((عودة الربيع)) و ((البعد الاخير)) وغيرها من القصائد التي سادت فيها العبارات اليومية فتقول :

كفاي باردتان
والاشواق يرعشها ارتجافي
اين الشفاه العاصرات خمورهن
من الشفاف[2] .

فأستخدمت لفظة (الشفاف) القريبة من الواقع، فقد أدت الحاجة الى ذلك لضرورة فنية أعطت لتجربتها الشعرية ايحاءاً وانسيابا فوجود هذه اللفظة ضرورة فنية وموضوعية أكسبت القصيدة هذا الجمال، التي لا تستطيع أي مفردة أخرى أن تعطيها هذا الجمال، التي لا تستطيع أي مفردة أخرى أن تعطيها هذا الاشراق لو استخدمت غيرها من المفردات كما انها لو كررت مفردة (الشفاه) في السطر الرابع ايضاً لما أعطت القصيدة مثل هذا الرونق والاثارة، وبهذه المفردات التي احتوت شفافية رائعة عبرت بها عن مشاعرها الرقيقة.

وقد تحدث باختين عن مصطلح ((الحوارية)) التي قامت عليه نظريته في الأدب في معظم كتبه منذ كتابه ((الماركسية وفلسفة اللغة)) الى آخر كتاب له والذي لم يترجم بعد وهو ((جماليات الابداع اللفظي))[1] .

---

(1) المصدر نفسه : 7 .

(2) أغاني عشتار : لميعة عباس عمارة ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت ، 1972، 21 .

يميز باختين في دراسته للحوارية بين ثلاثة أنماط من التداخلات النصية، وهي :

1- التهجين .

2- العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات .

3- الحوارات الخالصة.

فيؤكد على ان هذه العمليات الثلاث لا يمكن فصلها الا نظرياً، أما عملياً فهي متشابكة ومتداخلة بشكل وثيق في النسيج الفني الواحد[2].

فيعرف باختين التهجين "إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي (أو كلاهما معا)[3]

وإن هذا المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد , هو طريقة فنية مقصودة , لكن التهجين غير الواعي وغير المقصود هو ايضا واحدة من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصيرورتها حيث إن اللغات تتغير تاريخيا عن طريق هذا التهجين[4].

والذي يهمنا هنا هو التهجين المقصود والواعي، حيث نستطيع ان نلخص اهم صفات التركيب الهجين وما هي المميزات التي يتمتع بها :-

1- يتوفر بالتركيب اللغوي الهجين المقصود وعيان: وعي مصوَّر ووعي مصوِّر ينتمي الى نظام لغوي آخر . فإذا لم يوجد أمامنا هذا الوعي الثاني لن تكون امامنا صورة لغة , بل مجرد نموذج لغة قد يكون مزيفا أو حقيقيا .

2- إن صورة اللغة بوصفها تركيبا هجينا مقصودا , هي قبل كل شئ تركيب هجين واع (بخلاف التركيب اللغوي الهجين العضوي التاريخي الغامض) و فهي وعي لغة من قبل لغة العضوي التاريخي الغامض) , فهي وعي لغة من قبل لغة آخرى , وإنارتها بوعي لغوي آخر . فصورة اللغة لا يمكن أن تبنى إلا من وجهة نظر لغة اخرى تؤخذ على انها معيار .

3- لا يمتزج في التركيب الهجين المقصود والواعي , وعيان لغويان غير شخصيين (متلازما لغتين) , بل وعيان لغويان مفردان (متلازما قولين وليس لغتين فقط

---

(1) ينظر : الملحمة والرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة : د. جمال شحيد ، معهد الانماء العربي، بيروت ، ط1، 1982: 15 .

(2) ينظر : الكلمة في الرواية : 144 .

(3) المصدر نفسه : 144 .

(4) ينظر : المصدر نفسه :144

) وإرادتان لغويتان فرديتان : وعي المؤلف الفردي المصور وإرادته ووعي الشخص المصور اللغوي المفرد وإرادته , أي إنه تبنى في هذه اللغة المصوَّرة اقوال متفرقة مشخصة , وبالتالي يجسد هذا الوعي اللغوي المصوَّر " مؤلفين ما " وعلى هذا يشترك في التركيب الهجين الفني المقصود والواعي وعيان , إرادتان , صوتان , وبالتالي نبرتان .

4- يتميز التركيب الهجين المقصود , باللحظة الفردية، وهي ضرورية لتفعيل اللغة ولإخضاعها لكل الفني , مرتبطة ارتباطا وثيقا باللحظة اللغوية الأجتماعية , أي إن هذا التركيب ليس ثنائي الصوت وثنائي النبرة فقط , بل إنه ثنائي اللغة أيضا , أذ ليس فيه وعيان فرديان , صوتان , نبرتان فقط وإنما فيه ايضا وعيان لغويان اجتماعيان، عصران لم يمتزجا هنا امتزاجا لا واعيا في حقيقة الأمر (كما في التركيب الهجين العضوي) بل التقيا عن وعي على أرض القول والتحما في صراع (بل يمكننا حتى القول إن التركيب الهجين لا ينطوي على وعيين فرديين، صوتين، نبرتين بقدر ما ينطوي على اجتماعيين , على عصرين) .

5- يتم فيه تصادم بين وجهات النظر الى العالم الكامنة في هذه الأشكال ففي هذا التركيب لايحدث مزج بين الأشكال بقدر ما يحدث تصادم بين وجهات النظر الى العالم الكامنة فيها , وعليه فالتركيب الهجين الفني المقصود تركيب هجين معنوي , لكنه ليس معنويا مجردا , منطقيا , بل معنوي اجتماعي مشخص .

6- وفي التركيب الهجين العضوي التاريخي لا تمتزج لغتان وحسب , وإنما نظرتان لغويتان إجتماعيتان (هما الأخريان عضويتان) , لكنه هنا مزج هامد غامض , وليس مقارنة ومواجهة واعية , إلا أنه من الضروري الأشارة , إن هذا المزج الهامد والغامض لوجهات النظر اللغوية في التراكيب الهجينة العضوية واعد تاريخيا : إذ إنه مشحون بنظرات جديدة الى العالم "وبأشكال داخلية " جديدة من وعي العالم بالكلمة .

7- إن التركيب الهجين المعتوي المقصود حواري داخليا بالضرورة (بخلاف التركيب الهجين العضوي) . فوجهتا النظر هنا لا تمتزجان بل تتواجهان (تتقابلان) حواريا , وبوصفها حوار وجهات نظر لغوية اجتماعية , لايمكن بطبيعة الحال ان تتطور الى حوار معنوي فردي مكتمل وواضح , وذلك أنها تتصف بعفوية عضوية ولا مخرجية معينة .

8- وأخيرا . يملك التركيب الهجين الثنائي الصوت المقصود الذي أشيعت فيه حوارية داخلية بنية نحوية خاصة جدا : أذ يندمج في نطاق القول الواحد , قولان محتملان وكأنهما ردّان في حوار محتمل , إن هذين الردين مكتملين , لكن أشكالهما غير المطورة تطويرا كاملا ملموسا بشكل واضح في التركيب النحوي للتركيب الهجين الثنائي الصوت .

والأسلبة هي الشكل الأكثر وضوحا وتميزا لهذا النوع من الأنارة وهي " تصوير فني لأسلوب لغوي غريب كما قلنا , هي صورة فنية للغة غريبة . وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين : الوعي المصِّور (رأي الوعي اللغوي المؤسِلب) , والوعي المصوَّر , المؤسلَب "[1] .

وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بـ : -

اولاً : هذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسلب وجمهورة) , الذي يعاد على ضوئه إنشاء الاسلوب المؤسلب , وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين .

ثانيا: وهذا الوعي اللغوي الثاني للمؤسلب ومعاصريه يعمل بمادة اللغة المؤسلَبة , فالمؤسِلب لايتكلم بصورة مباشرة في موضوع ما إلا بهذه اللغة المؤسلَبة الغريبة عنه . لكن هذه اللغة المؤسلَبة نفسها تعرض على ضوء الوعي اللغوي المعاصر للمؤسِلب . واللغة المعاصرة توفر إضاءة معينة للغة المؤسلَبة : تبرز لحظات والقضية هنا ليست بطبيعة الحال قضية امتزاج اشكال نحوية غير متجانسة تنتمي الى نظم لغوية مختلفة , (كما يمكن ان يحصل في التراكيب الهجينة العضوية) , بل القضية بالضبط هي انصهار قولين مختلفين اجتماعيا في قول واحد[2].

حيث يمكن أن نعد الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والتضمين في الشعر مثالا بارزا على التهجين وسوف يتم توضيحه في الفصل الثاني (ان شاء الله) فيما يخص المرجعيات الدينية والأدبية .

اما الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة فيعرفها باختين بأنه لا يوجد في الأنارة المتبادلة "مزج مباشر للغتين في نطاق القول الواحد، بل إن اللغة الواحدة تُفعّل في القول إنما تعطى على ضوء لغة أخرى . وهذه اللغة الثانية لا تُفعّل بل تبقى خارج القول"[3] .

وتتميز الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات بشكلين هما: الأسلبة والتنويع .

---

(1) الكلمة في الرواية : 149

(2) ينظر : الكلمة في الرواية : 145 وما بعدها .

(3) المصدر نفسه :150.

وتبقى في الظل لحظات اخرى , تسبغ نبرة خاصة على لحظاتها بوصفها لحظات لغة , وتستثير أصداء (استجابات) معينة بين اللغة المؤسلَبة والوعي اللغوي المعاصر , اي (انها تنشئ صورة حرة للغة الغريبة لا تعبر عن الأرادة المؤسلَبة وحسب وإنما عن الإرادة اللغوية والفنية المؤسلَبة أيضاً[1].

أما التنويع فهو " ينير هذه اللغة المؤسلَبة ويدخل عليها اهتماماته اللغوية الغريبة , لكنه لا يدخل عليها مادته اللغوية الغريبة المعاصرة . الأسلبة بما هي كذلك يجب أن تكون منسجمة حتى النهاية . فاذا ما دخلتها مادة لغوية معاصرة (كلمة , شكل , عبارة الخ) فهذا عيب فيها وخطأ منها (خطأ قائم على مغالطة تاريخية , أو تحديث مفرط) لكن هذا اللأنسجام قد يكون مقصودا ومنظما : فالوعي اللغوي المؤسلِب قد لايغير اللغة المؤسلَبة وحسب , بل قد يتلقى هو نفسه الكلمة ويدخل مادته موضوعا او لغة في اللغة المؤسلَبة . وفي هذه الحالة لا نكون امام اسلبة بل تنويع (كثيرا ما يتحول الى تهجين)[2] فالتنويع " يدخل المادة اللغوية الغريبة في الموضوعات المعاصرة بحرية , ويقرن العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر، ويضع اللغة المؤسلَبة على محك الاختيار في مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هونفسه "[3].

ومعنى هذا إن النصوص المناصصة مثل نص السياب (أغنية في شهر آب) :-

وعلى الأثداء من النمر

شرق يتسلل ملء الغاب من الشجر [4]

فهذا النص ينطوي على أسلبة واضحة لبيت المتنبي .

والقى الشرق منها في ثيابي

دنانيرا تفر من البنان[5]

لكنه عندما يوضع في سياق القصيدة التي موضوعها غير موضوع قصيدة المتنبي , يصبح (تنويعا) .

وكذلك الأمر مع القصيدة يوسف الصائغ " انتظريني عند تخزم البحر "

التي يقول فيها :

---

(1)

(2) المصدر نفسه : 150 .

(3) الكلمة في الرواية : 150 .

(4) ديوان السياب :1/ 342

(5) شرح ديوان المتنبي : عبد الرحمن البرقوقي , دار الكتاب العربي , جـ4, 386.

فبيت حبيبي تعب
وسريره من خشب القارب
اهمله الصيادون
ونقعه الماء قرونا[1]

وواضح ان الشاعر , وبالرغم من انه يتحدث بلغة متوجعة عن هزيمة حزيران ومرارتها فأنه يمتح من نشيد الانشاد, ويصوغ من الاسلوب التوراتي ولغتها , ومن سياق هذا الكتاب ,قصيدة حديثة تتحدث في موضوع هو على الضد من موضوع السفر التوراتي، بمعنى ان هذه القصيدة وموضوعتها الحرب والهزيمة تتحول من سفر ديني قديم موضوعه الحب لا الحرب . فالبرغم من كونه اسلبة (نقيضة) لنشيد الأنشاد فان ادخال الشاعر لثيمة معاصرة (هي هزيمة حزيران عام 1967) على المادة الاولية للغة هذا السفر , يحيل الأسلبة الى تنويع, ومن ثم الى تهجين واضح بين لغة واسلوب التوراة ولغة الشاعر المعاصر واسلوبه في ملفوظ واحد[2] .

والمرجع النصي لهذه الجملة الشعرية في نشيد الأنشاد :

حيث يرد لسان " شموليت " ما يلي :

" ها انت جميل يا حبيبي وحلو وسريرنا اخضر , جوائز بيتنا أرز وروافدنا سروٍ"[3].

وهذا ما سوف نقوم به في الفصلين الثاني والثالث وسنجد مثل هذه الأمثلة او النصوص الشعرية وتطبيقاتها في الفصلين الثاني والثالث .

أما النمط الآخر من أنماط الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة هي أسلبة المحاكاة الساخرة حيث " لاتكون مقاصد الكلمة المصوّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصورة بل تقاومها، فهي لا تصور العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصورة بوصفها وجهة نظر مثمرة , بل تصورة عن طريق تهديمه الفاضح "[4] .

أما الحوارات الخالصة فهو هذا " الحوار الصميمي الذي لا مخرج منه بين اللغات والذي تحكمه الصيرورة الاجتماعية والإيديولوجية للغات والمجتمع, ان حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب , وانما هو ايضا حوار أزمنة وعصور وايام ما يموت منها وما لازال يعيش وما يولد :التعايش والصيرورة يندمجان هنا في وحدة مشخصة لا تنفصل لتنوع

(1) انتظريني عند تخوم البحر : يوسف الصائغ , مطبعة الاديب – بغداد , 1971 , الورقة الأولى
(2) ينظر : قراءات في الأدب والنقد : 68.
(3) الأصحاح الأول : الآية 16–17
(4) الكلمة في الرواية:151.

متناقض ومتباين . في هذا الحوار تستغرق الحوارات الروائية العملية المتصلة بالموضوع (subject) , ومنه أي من حوار اللغات, هذا تستمد لا مخرجيتها ومبتورية قولها والتباسيتها وعيانيتها الحياتية " وطبيعتها " أي كل ما يميزها تمييزا حادا عن الحوارات الدرامية الخالصة"[1].

وبذلك فإن باختين عندما تحدث عن الحوارية وقصرها على الرواية وليس الشعر، فهذا لا يعني إن الشعر " لا يعرف التهجين او الأسلبة أو التنويع , ولكن في الرواية تأخذ هذه الحوارات أو التعالقات النصية طابعا اسلوبيا من خلال خلفية التعدد اللغوي، ففي الرواية الأسلبة تستتبع القاء نظرة على لغات الاخرين وعلى وجهات نظرهم ومنظوراتهم الدلالية والغيرية , وعلى هذا النحو يتبدى احد الاختلافات الاساسية , بين أسلبة الرواية واسلبة الشعر"[2].

واصبح هناك تعدد اصوات في الشعر والقصيدة اصبحت تتحدث باكثر من صوت ونجد مثال ذلك واضحا في قصائد الأقنعة والشخصيات والقصائد الأخرى والتي سنتحدث عنها في الفصل الثالث التي تمثل حوارات خالصة.

(1) المصدر نفسه :153.

(2) قراءات في الأدب والنقد :68- 69 .

الفصل الثاني

مرجعيات القصيدة العربية الحديثة

- المرجعيات الدينية
- المرجعيات الادبية
- المرجعيات التاريخية
- المرجعيات الأسطورية – الرمزية
- المرجعيات الفلكورية (شعبية)

الفصل الثاني

توطئــة

الفكر النقدي الحديث طرح الكثير من المصطلحات التي تتعلق بالتناص وما هيته (المصطلح الأكثر شيوعاً في الدوال النقدية الأدبية الحديثة) . لكن قبل العصر الحديث وقبل الحداثة . لو عدنا الى كتب الاقدمين حوالي (2500 سنة قبل الميلاد) حيث قال : كاتب فرعوني اسمه سنب عاش في تلك المرحلة : ليتني أحد الفاظاً لم يعرفها الناس , وعبارات واقوالا بلغة جديدة .

وامرؤ القيس يقول : (نبكي الديار كما بكى ابن خدام) , وهذا هو عنترة يقول : (هل غادر الشعراء من متردم)[1] , وبعد ذلك

يقول أبو نواس :

ما أرانا نقول الامعارا أو معادا من لفظنا مكرورا[2].

بينما الناقد باختين (1895 – 1975) يعد آدم الوحيد الذي تكلم بلغة عذراء حيث يقول: " آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق الى موضوعة . لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول "[3] .

فكيف حال القصيدة في الوقت الحاضر ؟ وماذا يمكن أن يقال حولها ؟ فقد تشعبت مصادر القصيدة الحديثة وتعددت مرجعياتها . حيث نلاحظ . إن تاريخ النقد الأدبي خلال مراحله المتعاقبة طرح نظرية التناص بمصطلحات ومرادفات مختلفة سواء كانت العربية ام الغربية , فعلى صعيد النقد الأدبي العربي القديم طرحت هذه النظرية من خلال باب " السرقات الأدبية " وما صاحبة من مفردات كثيرة مثل (المحاذاة) , (التوارد) , (تطور المعاني) , (التوليد) , و(الأتباع), و(الإغارة) , وغير هذه المسميات التي اصطلح عليه النقد الأدبي القديم, فإنه من خلال ذلك نرى ان التناص قديم قدم الفكر الأنساني حيث حاول الانسان على مر التاريخ ارجاع الظواهر الأدبية والفلسفية والكونية والثقافية بوجه عام الى جذورها التاريخية .

---

(1) ينظر : افكار , ع 129 , كانون الثاني – شباط , 1997 , الاردن , تفاحة آدم " دراسة تمرد النص والأجناس الادبية الحديثة " , هاشم غرايبة :18 .

(2)

(3) المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين , تزفيتان تودوروف , تر : فخري صالح , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 1992: 84.

وما إن حل العصر الحديث حتى تبلورت بمصطلح جديد اطلق عليه التناص وذلك في منتصف الستينيات من القرن العشرين ومن حقول الدراسات الحديثة لا سيما السيميائية , ولتنوع واختلاف هذه الدراسات من (شكلية , وبنيوية , وسيميائية , وتفكيكية , وقراءة وتلقي) فتذهب كل دراسة في نظرتها لنظرية التناص من خلال رؤاها ومنهجها الذي اتبعته وبالتالي ادى الى أختلاف وتعدد في تعريف هذا المصطلح ومحاولة ايجاد مصطلحات جديدة او مغايرة تبعا لنظر او وجهة كل ناقد او باحث[1] .

(1) نتيجة للدراسات التي تناولت هذا الموضوع من حيث اختلاف المصطلح وتعدده ومعرفة مرادفاته وكيفية تعريف النقاد له من عرب قدماء ومحدثين وغربيين حتى ان بعض هذه الدراسات تكرر ما قالته الدراسات او البحوث الاخرى , فاننا نرتأى هنا الى أن نحيل القارئ الى تلك المصادر او البحوث للأطلاع عليها حيث نتجاوزها في دراستنا هذه هي :

- التناص في شعر العصر الأموي , بدران عبد الحسين البياتي , رسالة دكتوراه كلية الأداب – جامعة الموصل , 1996: 25 وما بعدها.
- التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي , رمضان محمود , رسالة ماجستير كلية التربية للبنات , جامعة الأنبار , 1998: 6 وما بعدها .
- التناص , دراسة في الخطاب النقدي العربي , سعد ابراهيم عبد المجيد كلية التربية / ابن رشد – جامعة بغداد , 1999 : 25 وما بعدها .
- الحياة الثقافية , ع50 / 1988 تونس " تداخل النصوص "بقلم هانس جورج روبريشت, 52 – 59.
- أبحاث اليرموك,المجلد 14 , ع2 , 1996 , ظاهرة التضمين البلاغي , دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة أمرئ القيس , موسى ربابعة,41 – 75 .
- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث : علوي الهاشمي , كتاب الرياض العدد 52 – 53 : ابريل – مايو 1998 , 21 وما بعدها.
- أبحاث اليرموك م19/ ع1/2001.منظور التناص وحوارية الأقصاء :صالح زياد, 89- 97 .
- حوليات , جامعة نواكشوط ع4 / 1993- 1994 , النقد العربي المعاصر : عبد الله ولد سالم , 19 – 27 .
- الذئب والخراف المهضومة : داود سلمان الشويلي , دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 2001 , 15 وما بعدها .
- قراءات في النقد والأدب : شجاع مسلم العاني : 55
- أدونيس منتحلا : 11- 78 . ≡

≡

يعود الفضل في ابتكار مفردة التناص الى الناقدة جوليا كريستيفا من خلال ابحاثها التي نشرتها في مجلة – تيل – كيل (Tel Quel) لكن هناك اجماع بين النقاد والباحثين على انها استلهمت أو آلية هذه المفردة من الناقد الروسي ميخائيل باختين فهو " اول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة "[1] .

باختين لم يستعمل مفردة " التناص " فإنه استخدم مصطلح الحوارية الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى حسب ما يقول تودروف , فيعرف الحوارية بقوله " يدخل فعلان لفظيان , تعبيران اثنان , في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية . والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[2]طالما أن باختين هو اول من بلور مفهوم التناص فيما أسماه "بالحوارية" فكان لا بد من طرح نظرية شاملة في التداخلات النصية , فقد اهتم باختين بشكل واحد من

- فكر ونقد : السنة الثالثة – ع 28 إبريل 2000 – المغرب – " ماهية التناص " قراءة في إشكاليته النقدية : عبد الستار جبر الأسدي , 93– 100 , وايضا " نظرية التناص " ب . م . دوبيازي , تعريب : المختار حسني , 111– 120 .
- آداب المستنصرية,ع20, 21 /1991:ابنية التنصيص: عادل جاسم البياتي, 44– 45 .
- المتاهات : د. جلال الخياط , دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد – 2000 , 10–25.
- مساءلة الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاتها: محمد بنيس ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ،ج4، ط1، 1991 :
- المرايا المقصرة " نحو نظرية نقدية عربية" : د. عبد العزيز حموده , عالم المعرفة – الكويت– جمادى الاولى 1422 – أغسطس 2001 , 128– 129 , 451– 456 .
- دراسات سميائية أدبية , ع 6 خريف / شتاء 1992 , دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل : د. محمد مفتاح , 86– 88.
- الأقلام, ع 4–5—6 / 995 , مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر: محمد أديوان, 43 – 47 .
- الأقلام , ع 10 – 11 – 12 / 994 , التناص مع الشعر الغربي : عبد الواحد لؤلؤة , 27 – 33.
- الآداب , ع 7 –9 / 1990, بيروت– لبنان, التناص المفهوم والآفاق: باقر جاسم محمد,65 – 69.
- انفتاح النص الروائي (النص – ا لسياق) : سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء , ط1 , 1989 , 13 وما بعدها .

(1) الشعرية : تزفيطان طودورف , ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة , دار توبقال للنشر، المغرب, ط1 , 1987 , 41 .

(2) المبدأ الحواري : 82 .

أشكال التمثيل – الخطاب غير المباشر[*] بحيث ركز على وصف العلاقة بين الخطاب المقتبِس المقتبَس منه . ومن اجل ذلك التجأ الى تعارض صاغه (وولفلى) في تصنيفه لأنماط الاسلوب في الرسم بالزيت : إن الاسلوب الخطي يرى في الخطوط وفي الرسم بالزيت يرى في الكتل . إن الرؤية الخطية , بناء على ذلك و تعني أن معنى الاشياء وجمالها يلتمسان أولا في المحيط – والأشكال الداخلية لها محيطها أيضاً – لأن العين تقاد عبر التخوم وتستمال لكي تحس وتشعر عبر الحواف, بينما تتخذ رؤية الكتل مكانها في الموضع الذي يتحول فيه الانتباه في المكان الذي اصبح فيه المحيط , بالنسبة للعين , أقل جودة واهمية أو أكثر جودة واهمية عبر مسار الرؤية وفي هذه الحالة يعني الخط سبيلا يتحرك بهدوء حول الشكل , اما في الحالة الاخرى فتسود الصورة اضواء وظلال, وهي ليست بالضبط غير محددة ولكنها لا تؤكد على التخوم (ولا توضحها)[1] .

حيث يورد باختين تعريف وولفن حول " الأسلوب السطري" أو " الأسلوب الخطي " لبث خطاب الغير بقوله إن هذا الأسلوب " ينحو اساسا الى خلق دوائر خارجية واضحة تحيط بالخطاب المروي مستجيبة لضعف في العامل الفردي الداخلي "[2]

ويمكن أن نعد قصيدة يوسف الصائغ " أنتظريني عند تخوم البحر " من نمط الأسلوب الخطي[3] , يقول الصائغ :

اسمع صوت حبيبي يدعوني الليلة
فانتصروا اقلقي
إني ذاهبة للماء
اجر ازاري
فوق عيون السمك المخرون
واملأ من بيت البحر إنائي
زبدا
ومحارا للساكن في الغربة

(*) الخطاب المباشر يقدم بصوت الشخصية والخطاب غير مباشر يقدم بصوت الراوي والخطاب غير المباشر الحر يقدم التداخل بين الخطابين , حيث الخطاب غير المباشر ليس له فاغل ظاهر .

(1) ينظر : المبدأ الحواري : 91 وما بعدها .

(2) الماركسية وفلسفة اللغة : ميخائيل باختين , تر : محمد البكري ويمنى العيد , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , ط1 , 1986, 162.

(3) ينظر : قراءات في الأدب والنقد : 61 .

استحلفكن , بنات البصرة ,
إن كان بكن حنين ينضج في شفتي الطلع له
ملن علي إذن
وامسحن على جسدي منكن
فبيت حبيبي تعب ,
وسريرة من خشب القارب
اهمله الصيادون
ونقعه الماء قرونا[1] .

والشاعر بالرغم من انه يتحدث بلغة متوجعة عن هزيمة حزيران ومرارتها, فإنه يمتح من نشيد الإنشاد , ويصوغ من الأسلوب التوارتي ولغتها , ومن سياق هذا الكتاب , قصيدة حديثة تتحدث في موضوع هو على الغد من موضوع السفر التوارتي , بمعنى أن هذه القصيدة وموضوعتها الحرب والهزيمة تتمول من سفر ديني قديم موضوعه الحب لا الحرب[2] في حين أن " الأسلوب التصويري " لبث خطاب الغير " تتمثل نزعته في التخفيف من حدة دوائر كلام الغير الخارجية الواضحة . فضلا على أن الخطاب نفسه اكثر تفردنا "[3].

حيث إن الاتجاه الاول الذي يعرف بالأسلوب الخطي يتمثل " ميله الأساس في خلق خطوط محيطية واضحة خارجية لخطاب الأخر الذي هو نفسه وفي ذات الآن خطاب اضيفت عليه من الداخل سمات فردية فقيرة "[4] .

بينما في الاتجاه الثاني " الأسلوب التصويري" يحاول سياق كلام المؤلف أن يبدد كثافة خطاب الاخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتص ويمحو حدوده . ويمكن أن ندعو هذا الأسلوب في بث خطاب الآخر اسلوبا تصويريا . ويتمثل نزوع هذا الاسلوب في محو الشخصية المحددة واضحة المعالم لمحيط هذا الخطاب في هذه المرحلة نضفي على الخطاب نفسه سمات فردية واضحة الى درجة كبيرة "[5] . وسنجد قصائد للسياب , تقيم علاقات تناصية تصويرية, غير واضحة المعالم , مع خطاب الآخر , كأن يكون المرجع النصي لقصيدة أنشودة المطر ومطلعها

(1) انتظريني عند تخوم البحر : يوسف الصائغ , مطبعة الاديب بغداد , الورقة الاولى .
(2) ينظر : قراءات في الأدب والنقد : 62 .
(3) الماركسية وفلسفة اللغة : 162 .
(4) المبدأ الحواري : 92 .
(5) المبدأ الحواري : 92 .

هو مسرحية شكسبير " روميو وجوليت" (إن العينان شرفتان تذكران بشرفة جوليت ساعة راح يناى عنها القمر آخر الليل وعند السحر)[1] . فيقول عندها السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر,
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر,
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كانما تنبض في غوريهما , النجوم[2] .....

ويثير باختين مجموعة من الموضوعات المحورية منها الظاهرة الكرنفالية ومحاورات سقراط والهجائية المنيبية[3] .

اما بالنسبة للنقد فإن باختين يعلن (أكثر مما يمارس) عن شكل جديد للنقد يستحق تسميته النقد الحواري[4] .

النقد الحواري لم يذكره باختين باعماله إنما ابتدعه تودوروف في كتابة (نقد النقد) فنتجت عن ذلك القراءة الحوارية وما تثيره هذه القراءة من تفاعلات حيث إن القراءة هي حوارية بين النص والمتلقي , بيد أن النقد "حوار , ومن صالحة الإقرار بذلك علنا، إنه لقاء صوتين , صوت الكاتب وصوت الناقد , وليس لأي منهما امتياز على الآخر . مع ذلك فإن نقادا من مختلف الاتجاهات يلتقون في رفضهم الاعتراف بهذا الحوار[5] .

ويتكلم " النقد الحواري ليس عن المؤلفات وإنما الى المؤلفات أو بالأحرى مع المؤلفات, وهو يمتنع عن استبعاد أي من هذين الصوتين الحاضرين , فالمؤلَّف هو " أنت " وليس " هو", محاور يجري النقاش معه حول القيم الانسانية. لكن الحوار غير متناسق لأن نص المؤلف مغلق

---

(1) ينظر : قراءات في الأدب والنقد : 63.

(2) ديوان السياب 1/ 474

(3) ينظر قضايا الفن الابداعي عند وستويفسكي : م . ب . باختين , تر : جميل نصيف التكريتي, مراجعة: د. حياة شرارة , دار الشؤون الثقافية , بغداد ,ط1 , 1986 : 159 وما بعدها ولمزيد من الاطلاع ينظر : الاحتفالية في الخطاب الروائي العربي الحديث : سليم داود غزيل , رسالة ماجستير , كلية التربية , جامعة الأنبار , 2000 : 5. وينظر : النظرية الادبية المعاصرة : رامان سلدن : ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب) – القاهرة– 1998م : 41 .

(4) ينظر : نقد النقد : 87 .

(5) المصدر نفسه : 147 .

, بينما يمكن لنص الناقد أن يستمر الى ما لانهاية . ولكي لا تكون اللعبة مدبرة ينبغي على الناقد أن يسمع صوت محاورة"[1].

ولهذا السبب يدعو تودوروف هذا النقد (حواريا) . إذ لا يمكن بلوغ الحقيقة الذي أطمح إليه الأ بالحوار , وفي المقابل , كما لوحظ ذلك مع باختين , كي يكون هناك حوار يجب على الحقيقة أن تطرح كافق وكمبدأ منظم "[2].

فإن كل عمل نقدي يقوم به الناقد يعتبر حواريا ولكن " الحالة الوحيدة التي يعتبر النقد الحواري فيها مستحيلا هي عندما يجد الناقد نفسه باتفاق كامل مع مؤلفه , لا يمكن لأي نقاش أن يحصل. إذ يجد الحوار نفسه وقد استبدل بالتقريظ"[3].

(1) نقد النقد : 148 .

(2) نقد النقد :149 .

(3) المصدر نفسه : 151.

مرجعيات القصيدة العربية

النص منتج ناجم عن عملية إنتاجية اساسها ترحال النصوص وتداخلها , ففي فضاء النص تتقاطع ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص اخرى[1] . فهو" ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أُحادي او ينتج عنه معنى لا هوتي , ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها اصليا : فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن الف بؤرة من بؤر الثقافة "[2] .

فالنص كما يرى بعض النقاد المحدثين مصوغ من " كتابات مضاعفة وهو نتيجة ثقافات متعددة , تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية . وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل الى الوقت الحاضر , إنه القارئ "[3] .

فما قيمة ذلك النص الذي تتجمع فيه مرجعيات مختلفة ان لم يوجد متلق متبحر بكل معاني ودلالات ذلك النص وما توحي به أو تومئ اليه , قادر على فك مغاليق النص وجلاء اغلفتها الخارجية للوصول الى البنية العميقة لذلك النص ؟ فلا بد هنا أذن من متقبل مدرك لمرامي النصوص الأدبية ومرجعياتها المختلفة له القدرة على مير اغوار ذلك النص , القارئ غير المثقف لاينتج إلا نصا عقيماً "فيجعل النص المخصب عقيما حينا يقرأه (.....)ويدعي أن النص لا شئ فيه أي إنه نص عقيم وليس العقم في النص ولكنه في ذائقه القارئ العاجز"[4] . حيث يرى ريفاتير إن قراءة قصيدة يعني في الحقيقة " فك العلاقة المرجعية (...) الموجودة بين اجزاء القصيدة وكلماتها وصورها , وبين غيرها من النصوص التي نتذكرها أثناء قراءتها لهذه القصيدة "[5].

فالنصوص الشعرية لا تتوقف من حيث " التأثر والاستيعاب عند نص واحد بعينة , بل لعله يمتص في داخله عددا من النصوص , ويبقى التركيز فيه على المعنى من خلال تلاقي

---

(1) ينظر : علم النص : جوليا كرستيفا :ترجمة : فريد الزاهي , مراجعة : عبد الجليل ناظم , دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب , ط1 , 1991: 21 .

(2) موت المؤلف : رولان بارت : ترجمة : د.منذر عياشي ,تقديم د.عبد الله الغذامي , دار الارض ,ط1 , 1413هـ : 17 .

(3) المصدر نفسه : 19 .

(4) ثقافة الأسئلة : عبد الله الغذامي :" مقالات في النقد والنظرية " , د.ط, د.ت: 111.

(5) الأقلام , ع 4– 5– 6 / 1995 , مشكلة التناص في النقد الأدبي العربي , محمد اديوان: 46

مجموع النصوص السالفة في صيغة متقاربة ... تسهل للقارئ إدراك طبائع العلاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته"[1].

ولعل اهميته النصوص الشعرية تتأتى من " اكتنازها بالتنوع , وأمتلائها بملفوظات وأصداء وأرجاعات النصوص الآخرى , ذلك الاكتناز والامتلاء الذي يذيب ما يطوق النص من جدار الفردية وحائط ذاتيتها المنغلقة لتغدو بعض السالفين والمعاصرين , ومن بعده الخالفين لها "[2].

فالنصوص الشعرية ما هي إلا نتاج لنصوص كثيرة مختزنة في مخيلة الشاعر , يستحضرها باتقان ليطعم به قصيدته ويجعلها ترتقي الى تلك النماذج العالية التي هذا حذوها فتكون بنية النص مفتوحة على الماضي بكل تجلياته ومصادره وفي الوقت نفسه فإنها تتحرك نحو المستقبل ,لتشكل الهاما لنصوص قادمة .

ومن هنا يبدو واضحا قيمة (الشوائب)[3] التي تصبح المياه بفضلها أكثر هدوءا , حسب تعبير " توستوي " فنحن لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن ببينة أخرى , ولا تتعرض لصدع في نظامها , لأن هذين الامرين هما وسيلتا تنشبط البنية الفنية و وفيهما سر حياة النص الأدبي[4] .

ومن اجل ان نفهم العلاقة بين النص والنصوص المتداخلة المختلفة لابد لنا من تجزئة النص الى وحدات صغرى لنميز العلاقة القائمة بين النص ومداخلاتها سواء كانت دينية ام ادبية أم تاريخية وغيرها .

---

(1) المعارضات الشعرية : د. عبد الله التطاوي :دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع –القاهرة– 1988م 192 وللأطلاع ينظر : كتابات معاصرة ع29/ م 8/ 1996– 1997 , المجاورة والامتناع : محمد الخضرواي : 94.

(2) أبحاث اليرموك ع1 / م 19 / 2001 , منظور التناص وحوارية الاقصاء , صالح زياد:90.

(3) وإن كنت افضل أن لانستخدم لفظة شوائب والأفضل استعمال ملفوظات غريبة والتي ستصبح خلال تجانسها وتفاعلها مع النص مألوفة في سياق ذلك النص وكأنها وحدة نصية واحدة وإن تعددت فروعها , وأول من نظر الى هذه الكلمة الغريبة باختين في اعماله حيث لاحظ الصلة بين إشكالية هذه الكلمة وقضية جدلية الخطاب الأدبي .

(4) ينظر : تحليل النص الشعري :يوري لوتمان ترجمة : محمد فتوح ,النادي الادبي الثقافي , جدة المملكة العربية السعودية , ط1,1999: 208 .

- **مرجعيات دينية**

ظل القرآن الكريم مصدرا يستلهم منه الأدباء معانيهم , مستغلين طاقاتهم الابداعية في الوصل بين تجاربهم ونصوصه والقيم العليا التي يدعو اليها , فمعانيه وافكاره قابلة لإعادة التشكل في كل مكان وزمان , ويتمتع النص القرآني ايضا بخصوصية فنية أو موضوعية تجعله قابلا للامتصاص , والتماس مع نصوص آخرى لاحقة ليصار الى خلق علاقة حوار بينه وبين نصوص جديدة وليكون " للنص الجديد" موقفا محددا إزاء هذا التماس فالربط بين الواقعي والنص القرآني يقدم فسحة للقارئ يلتقط من خلالها ثبات الفكرة[1].

لا شك ان الأثر الذي تركه النص القرآني ولا يزال يتركة في الذاكرة الثقافية والابداعية العربية بشكل خاص , عميق الى الحد الذي يصعب تتبع أبعاده أو سبر جميع أغواره , خاصة في اطار الشعر الحديث الذي يحرص بطبيعته الايحائية والأدائية على التمثل الخفي والتعبير الرمزي والاهتمام بالأساليب والصياغات الفنية المبتكرة , ويعد الرافد القرآني اكثر تاثيرا على الشعر العربي في رحلته المعاصرة على غيرها من المراحل السابقة إذ شكل النص القرآني القاعدة المرجعية الأولى التي أنطلقت منها ذاكرة النص الشعري في العصر الحديث[2] .

ويمثل التأثر بالقرآن الكريم " اول مظهر من مظاهر التأثر بالمضمون الديني الاسلامي, اذ يتضح اثره في اشعارهم سواء في استلهام بعض معانيه أم في اقتباسهم بعض افكاره , وتضمينهم بعض نصوصه او في لغتهم واساليبهم وصورهم . ويمكن تتبع مظاهر التأثر بالنص القرآني في شعرهم من خلال الأفكار الدينية التي ترد فيه , أو في الصورة القرآنية او الالفاظ والعبارات , فضلا عن القصص القرآني , وما يتعلق بحياة الانبياء , وما ذكر في القرآن الكريم من إشارات تاريخية ... ويمثل القصص القرآني المظهر الآخر من مظاهر استعانة الشعراء .. بالنص القرآني , ومنها اشارتهم الى حياة السيد المسيح او الى آدم خروجة من الجنة , أو حياة النبي يوسف أو موسى أو نوح وغيرهم من الانبياء"[3].

---

(1) ينظر : مؤتة : م10/ع2/1995، توظيف التناص في "متاهة الاعراب في ناطحات السراب" المؤنس الرزاز : محمد علي الشوابكة : 16-19 .

(2) ينظر : السكون المتحرك : علوي الهاشمي منشورات اتحاد كتاب وادباء الامارات,ج3,ط1, 1995 : 68-69، وللاطلاع على المزيد ينظر : كتابات معاصرة م7/ع27/1996، بيت الكتابة العربي ، والقصة المضادة ، تأصيل الحداثة ... تحديث الاصول : د. صالح الرزوق : 96 .

(3) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : علي الحداد :دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد , ط1 , 1986: 83 .

استحضر الشاعر المعاصر المفردات القرآنية الزاخرة بالمعاني الدالة بحيث تخدم الفكرة التي يستمدها الشاعر من الواقع الحياتي المعاصر وما ترمي اليه من ذلك التوظيف . وامل ونقل من الشعراء الذين حفل متنهم الشعري بمرجعيات كثيرة فيقول في قصيدته " لا وقت للبكاء "

والتين والزيتون
وطور سنين
وهذا البلد المحزون
لقد رأيت يومها
سفائن الافرنج
تغوص تحت الموج[1]

فالتحاور من خلال هذا النص الشعري مع النص القرآني متاثر بقوله تعالى (التين والزيتون . وطور سنين , وهذا البلد الأمين)[2] من خلال هذا الحوار بين النصين يؤكد الشاعر على الحس القومي في انتصار العروبة ففيها أشارة الى فلسطين السليبة التي اصبحت البلد المحزون . بينما قصيدته (صلاة) التي يقول فيها :

تقَّردت وحدك باليسر . إن اليمين لفي خسر
أما اليسار ففي عسر . إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون . فيعشون . إلا الذين يشون
وإلا الذين يوشون باقات قمصانهم برباط السكون[3]

يحيل اسلوبها وتركيبها على الايات القرآنية في سورة العصر الذين أجتهد الشاعر في اقتباسها بقوله تعالى (والعصر , أن الانسان لفي خسر إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر)[4] و مثل هذا الاستخدام الفني للنص القرآني , يتحاور الشاعر مع النص القرآني في سورة الفتح من خلال الإضاءة المتبادلة المصاغة داخليا في حوار عن طريق الأسلبة التي قال بها باختين , حيث نجد لغة واسلوب معاصرين تماما , ولكن اسلوب القرآن الكريم , يظل واضحا بين كلمات تلك القصائد

فيقول ونقل :

---

(1) الاعمال الشعرية الكاملة (تعليق على ماحدث): أمل دنقل ،ط2، مكتبة مدبولي ، القاهرة، 1977، 258.

(2) سورة التين : 1-2 .

(3) العهد الآتي : أمل دنقل : 265 .

(4) سورة العصر : 1-3 .

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر
ليغفر الرصاص .. يا كسنجر[1]

فالأسلبة واضحة للسورة الكريمة بقوله تعالى (إنا فتحنا لك فتحا مبينا . ليغفر الله لك ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما)[2] . فقد حافظ الشاعر على مادة النص القرآني لكنه اضاف بعض المفردات المعاصرة (الرصاص – كيسنجر) يوضح فيها الممارسات العدوانية لـ" كيسنجر " ضد الفلسطينين .

فلو نأتي الى اقدم القصص القرآنية التي تناولها الشاعر المعاصر نجد إن قصة الخلق التي أول ما تجسدت بآدم وحواء والخطيئة الاول المتمثلة بمعصية أوامر الله والقرب من الشجرة التي حرم الله لهما اكلها فوسوس الشيطان لهما على فعل المعصية وبذلك ظلم آدم نفسه وما كان لهما الا الهبوط من الجنة الى الأرض لتكون مستقرا ومتاعا الى حين (أهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع الى حين)[3] . وفكرة السقوط هذه من الأفكار المهمة التي جذبت الشاعر المعاصر ليوضح من خلالها تجاربه المعاصرة وما آل اليه الوضع العربي بصورة عامة من جوع وتخلف وفقر ومرض , فقد تناول الشعراء ذلك الموضوع من زوايا مختلفة فمنهم من ركز على حواء باعتبارها صاحبت الخطيئة التي وصمت بها , لأن خطيئتها " اصلية وأزلية وتشكل بنية وجودها"[4].

وحميد سعيد يجد إن فعل الغواية مرتبط بحواء بقوله :

لعل غواية من عهد آدم عبر ليل الموت
تأتيني
ولو اني رفضت غواية الشيطان من زمن
ولكني[5] ....

---

(1) العهد الآتي : 185 .

(2) سورة الفتح : 1–2 .

(3) الاعراف : 24 .

(4) العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الاسلامية : تركي علي المركز الثقافي العربي , بيروت ,ط1 , 1994: 106 .

(5) ديوان حميد سعيد :مطبعة الاديب البغدادية , ط1 , 1984, ج1 قصيدة الجليد : 97. ويشير خالد ابو خالد الى قصة ادم وحواء وخروجهما من الجنة حيث ينظر : وسام علي صدر الميلشيات دار الآداب , بيروت , (قصيدة عرس الأرض):56.

بينما شفيق الكمالي لا يصرح بأسم حواء صراحة فهو يرى إن ما قيل فيها هو مجرد زعم :

وهاجر قلبي خلف إمرأة
"زعموا
إن خطيئة هذا الكون إمرأة "[1]

وهناك طائفة اخرى من الشعراء أشارة الى آدم و خطيئة الكبرى . وهذا السياب في قصيدته " قافلة الضياع" يتوقف عن هذه القصة فيوظفها لتخدم تجربته المعاصرة ورؤيته للواقع المعاش :

والجوع لعنة آدم الاولى وارث الهالكين
ساواه والحيوان ثم رماه اسفل سافلين
ورفعته انا بالرغيف , من الحضيض الى العلاء[2].

إن افادة الشاعر من النص القرآني اسهمت في بلورة افكاره ورؤاه لصالح قضايا العصر والمجتمع فقام بربطها بالمواقف والاحداث المتشابهة ومن ذلك اعتماده على شخصيتي قابيل وهابيل التي تمثل اول خطيئة ترتكب على وجه الأرض ويأتي ذكرهما في القرآن الكريم[3] والعهد القديم[4] ومن تلك الاستخدامات الموفقة ذلك التوظيف الذي قام به السياب ليشير لصورة الموت – العنف – الظلام المقابل لصورة الحياة – السلام – النور :

قوتي وقوت بني لحم ادمي أو عظام
فليحقدن علي كالحمم المسعرة , الأنام
كي لا يكونوا اخوة لي آنذاك , ولا أكون
وريث قابيل اللعين سيسألون
عن القتيل فلا أقول :
أأنا الموكل , ويلكم بأخي ؟ فإن المخبرين

---

(1) تنهدات الأمير العربي شفيق الكمالي المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط2 , 1975: 2 10. هناك كثير من الشعراء الذين تناولوا ذلك المنحى حواء والخطيئة الأولى , ينظر : ديوان بلند الحيدري دار العودة , بيروت , ط2 , 1980, (قصيدة همس الطريق) : 172– 173. , وقصيدة (خفقة الطين) : 175 . وقصيدة (جحيم) : 188 – 189 . وقصيدة (الصورة) : 185 . وينظر : ديوان آل ياسين للشاعر محمد حسين آل ياسين وزارة الثقافة والاعلام , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1984 : 243.

(2) ديوان بدر شاكر السياب : 1/ 369.

(3) المائدة : 27 – 31 .

(4) سفر التكوين : الإصحاح الرابع .

بالآخرين موكلون !"[1]

المرجعية هنا توراتية , معتمدا على القصة التي يوردها العهد القديم " وكلم قابين اخاه . وحدث اذ كانا في الحقل ان قايين قام على هابيل أخيه وقتله . فقال الرب لقايين أين أخوك . فقال لا اعلم . احارس أنا لأخي . فقال ماذا فعلت . صوت دم أخيك صارخ ألي من الأرض"[2] .

فنلاحظ هنا التهجين واضح بين لغة واسلوب الشاعر المعاصر ولغة واسلوب التوراة في الملفوظ الواحد المتمثل بـ(لغة) الشاعر المعاصر " أأنا الموكل , ويلكم بأخي ؟" ولغة التوراة (أحارس انا لأخي) , فإنه يشير الى إن العدوان ما زال يؤجج النار بين البشر من خلال استحضار قصة " قابيل وهابيل " التوراتية , فإذا كان هابيل اول ضحية على سطح الارض . فإن الأرض ما زالت تقدم امثاله يوميا , وهذا يدل دلالة واضحة على بقاء الصراع , " إن هابيل يظل رمزا للأنسان المقاتل المطارد , وقابيل رمزا للمهيمن القاتل , وفي كل عصر يحمل قابيل صورة تختلف عن سابقتها ولكن النتيجة تكون واحدة : القتل والمطاردة "[3] وتتناول مي صايغ قصة قابيل وهابيل بدلالات جديدة تربطها بالوضع المأساوي الذي يمر به شعبنا فلسطين فالتنوع الذي طرأ على أسلبة هذه القصيدة يحيلها الى تهجين :

قابيل حين أولج السكين
في أخيه
قد فر من عيون ربه
أو ظن أنه يفر
لكننا نراه
لن يمر

(1) ديوان السياب : 1/ 341- 342 , (قصيدة المخبر) . وقصيدة (قافلة الضياع) : 1/ 368 , تتخذ من هذه القصة (قتل هابيل الراعي على يد أخيه قابيل المزارع) , لتدل على جريمة الصهاينة والاستعمار بحق شعب فلسطين الذي اصبح قتيلا لهابيل , صوت عصري يخاطب النفس القاتلة والنص يعطي صورة واضحة للمكان والزمان الذي تعيشه الضحية المعاصرة , الراقدة في خيام اللاجئين , وبذلك فإن تعالق اللغات القائم على الحوار الذي ينطوي على التهجين واضح بهذه القصيدة .

(2) سفر التكوين : الإصحاح الرابع: 8- 10.

(3) مؤتة : توظيف التناص : 24.

لأزلت احفظ الدماء .[1]

وتعد قصة النبي يوسف (عليه السلام) من المرجعيات القرآنية الهامة التي لجأ اليها الشاعر المعاصر لما تحمله من معاني انسانية متعددة تثري النص، فما عانى منه النبي يوسف (عليه السلام) حين القي في الجب تستخدم بدلالة عصرية معبرة عن أزمة الحاضر , فحميد سعيد في قصيدته " ولادة في ساحة التحرير" :

يا أمرأة العزيز .. أن يوسف الذين ترعين قاتل
والزهرة الحمراء في قميصه دمُ
وهذه الجراح في يديكِ والجبين
بعض هداياه

احذري مخرزه المخبوء في فراشكِ .. احذريه[2]

وفي النص القرآني فإن فعل الغواية مرتبط بأمرأة العزيز بقوله تعالى (وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون , ولقد همت به وهمَّ بها لولا أن رآى برهان ربه)[3] .

فالتنويع البارز في أسلبة النص الشعري عن النص المقدس وبكونها اسلبة نقيضة للمرجعية القرآنية لا يحيلها الى تنويع بل تصبح هنا أسلبة صريحة وذلك للتغير الواضح والحاصل بين اسلوب القرآن واسلوب الشاعر المعاصر وهنا لغة واحدة هي لغة الشاعر الحديث, فصوت الشاعر هنا واضح في مخاطبة لأمراة العزيز وتحذيره لها من يوسف الذي عدهُ بقوله " قاتل " لقد قلب تلك الصورة القوية الراسخة في اللاوعي والوعي , ايضا عن ماقامت به أمرأة

(1) ديوان أكليل الشوك : مي صايغ (قصيدة لن يمسح الدماء) دار الطليعة – بيروت :61. وشاذل الطاقة في قصيدته (قابيل في الدملماجة) يستدعي تلك القصة – ليربطها بأزمات العصر ومشكلاته من خلال صوت هابيل العصري , صوت الضحية , لتصوير ذلك الواقع المرير وبالمقابل تظهر صورة قابيل العصري وهو يفتش عن ضحيته المتمثلة بالثوار , ليغمد السكين في صدره ويعززها بصورة اخرى واقعية لاحداث الموصل في 1959 فيذكر الشاعر أسماء الأمكنة جبل التوبة , التي حدثت بها تلك المأساة وما قام به قابيل العصري ينظر : المجموعة الشعرية الكاملة شاذل طاقة ، جمع وإعداد : سعد البزاز ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977 : 210 – 214 . وينظر : قصيدة (دمعة على هابيل) : الترحل عن صهوة البراق : ذي النون الطرقجي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1975: 180 .

(2) ديوان حميد سعيد : 389– 390.

(3) يوسف : 23– 24 .

العزيز من غواية النبي يوسف (عليه السلام) فالذكر هنا هو القاتل والمرأة في مجتمع ذكوري هي ضحية لصفو الرجل غير المسؤول . وفي قصيدة اخرى تحدث تحولات بهذه العلاقة :

كما راودتني الأميرة من قبل[1]

فإنه يربط الأمة والمدينة بهذه المراودة والغزاة في حالة الاستباحة

لقد راودتك المدينة عن نفسها ... راودتني ..[2]

حيث في النص تلاعب اعتمده الشاعر من خلال قلب فعل الاغواء وما آل اليه من خلخلة للصورة المرجعية المرتبطة بفعل الاغواء لأمراء العزيز ليتحول في النص الشعري الى فعل مناط بيوسف .

بينما في قصيدة تركي الحميري (خلفيات الصورة المعتادة) تنشطر دلالات تلك القصة بين يوسف ويعقوب، ولكنها تأخذ أتجاها اخر غير الذي رأيناه في النص المقدس , أذ تستحيل الى دلالة مادية يؤكدها هذا الحضور المادي المقابل للغياب الروحي فالشاعر عندما يأخذ تلك القصة يشحنها برؤية جديدة مستمدة من واقعه الاجتماعي بحيث يحدث هناك قلب للدلالة التي جاءت في النص القرآني فيكون في النص الشعري انتظار يعقوب وبياض عينيه انتظار مادي بعيد عن تلك القيم العميقة التي اكدتها المرجعية النصية بقوله تعالى (وتولى عنهم وقال يأسفي على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم)[3] ويعقوب في النص القرآني فاقد الأبصار (أذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيرا وآتوني باهلكم اجمعين ولما فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون)[4]

بينما يقول الحميري :

أنا يعقوب رغم تفتح العينين
شممتك في نقودك ياقميص الروح
يوسفك البعيد , يرى في الجيبين
صفقة عودة الأحباب ... !![5]

---

(1) ديوان حميد سعيد : قصيدة (صيغة مقترحة للملحمة الغجرية : 403. وينظر : بهذا الصدد ايظا قصيدة عبد الوهاب البياتي (قصائد عن الفراق والموت) ديوان عبد الوهاب البياتي :2/ 324.

(2) ديوان حميد سعيد :403.

(3) يوسف :84.

(4) يوسف : 93- 94 .

(5) العطش في السفينة : تركي الحميري، دار تموز، بغداد، 1968 :93. وينظر على سبيل المثال لا الحصر في هذا المنحى القصصي . اعترافات : يوسف الصائغ (مجموعة شعرية) , قصيدة اعترفات مالك بن الريب : 28-30 . وينظر : هموم مروان وحبيبته الفارعة : شفيق الكمالي، دار الآداب ، بيروت ، 1974 : 5-7 وينظر

فإن كل ما ذكرناه حول توظيف الشعراء لقصة النبي يوسف (عليه السلام), فهذه القصة تشكل حضورا فاعلا في القصيدة وتدور حولها مرامي ومقاصد الشاعر ورؤاه البعيدة سواء اكان تستحضر تلك القصة كما هي او قلب موازينها واحداثها لتخدم القضية التي يؤمن الشاعر بها ويدافع عنها في حين يعمد بعض الشعراء الى ايراد تلك القصة بشكل إشارة عابرة وتلميحة بسيطة لا تشكل فكرة مركزية يدور حولها الشاعر[1]

وقصة النبي آيوب(عليه السلام) من القصص التي أثرت بشكل واضح على الشعراء العرب المعاصرين وارتبطت بدلالة الصبر في كل مرجعياتها المقدسة , فقد اتخذ الشاعر المعاصر من ايوب ومعاناته وصبره , ملاذا للتعبير عن أزمات العصر , وأكثر ما ترتبط بالحالة النفسية التي يشعر بها الشاعر , لاسيما عند مداهمة المرض له , وقد عرف السياب نتيجة لمعاناته الروحية والجسدية قد عرف بايوبياته في قصائده " أمام باب الله " و(سفر العرب) و (قالوا لأيوب) فالسياب في قصيدته "أمام باب الله) استمد معاناة أيوب وصبره على البلاء من

: برتقالة في سورة الماء : محمد سعيد الصكار ، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1968, قصيدة (يوسف في غيابة الجب) : 62- 63 . وينظر البكاء على مسلة الاحزان : نبيل ياسين، مطبعة دار الساعة ، بغداد، 1969، قصيدة (مرثية يوسف الصديق) : 70 وينظر : مرافئ المدن البعيدة : حاتم محمد الصكر، مطبعة العربي الحديثة ، النجف ،ط1، 1974 : 85. وينظر : موتى على لائحة الانتظار : خالد علي مصطفى ، منشورات دار الكلمة، مطبعة العربي الحديثة، النجف ، 1969 : 101- 102. ينظر : سفر في رمال الجزيرة : مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1975 : 9. وينظر : لو أنبأني العراف : لميعة عباس عمارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 1980: 66, (عراقية) : 30. , (الزاوية الخالية) : 17 , وينظر : الأعمال الكاملة ، امل دنقل، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، (د.ت) ، ط1 : اوراق الغرفة 8 , قصيدة (قالت أمرأة في المدينة) : 404, وديوانه البكاء بين يدي زرقاء اليمامة , قصيدة (العشاء الأخير) : 177- 178. , وديوانه العهد الآتي قصيدته (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) : 281. وينظر : أخوة يوسف آمال الزهاوي التي اتخذت من قصة يوسف , تجربة خاصة في مجموعتها الشعرية (منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1979) فقد اعتمدت في ذلك على المرجعية التوراتية حيث ينظر : سفر التكوين : الأصحاحات 37-39- 45.

(1) وللأطلاع على المزيد حول القصائد التي تناولت هذه القصة , ينظر : ديوان السياب :1/ 215 قصيدة (سهر) . وينظر :عندما ترحل النجوم : الفريد سمعان, المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، قصيدة (قنديل في ليل أخرس): 50- 51 . وينظر: ديوان , البصرة – حيفا : خالد علي مصطفى, دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975 . قصيدة كتاب الخوف : 38. وديوان حميد سعيد : قصيدة التجربة والكلمات: 100, وينظر : الأعمال الكاملة : أمل دنقل (مقتل القمر) : 29 . وينظر :ديوان نخلة القلب : علي الشرقاوي, دار الرشيد للنشر، 1981، قصيدة (أطلالة) : 166.

النص القرآني (وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الراحمين)[1] . وبقوله تعالى أيضا (وخذ بيدك ضغنا فأضرب به ولا تحنث إنا وجدناه صابرا نعم العبد إنه أواب)[2] .

عندها يقول السياب :

منطرحا امام بابك الكبير
أصرخ , في الظلام , أستجير
ياراعي النمال في الرمال
وسامع الحصاة في قرارة الغدير
.....
أريد أن أعيش في سلام
كشمعة تذوب في الظلام
بدمعة أموت وأبتسام
.....
تعبت من صراعي الكبير
أشق قلبي أطعم الفقير
أضئ كوخة بشمعة العيون
أو دلو أنام في حماك
دثاري الآثام والخطايا
.....
منطرحا أصيح , أنهش الحجار :
أريد أن أموت يا إله !![3]

فأيوب في النص القرآني مستسلم لآرادة الرب قانع بكل ما أتاه له الله لا يرجو إلا رحمة الله وعفوة في حين أيوب العصر وإن ظهرت عليه خصيصة الصبر وروح التفاؤل والأمل وفي تمنيه من خلاصه مما هو عليه , لكن ملامح الملل والضجر تظهر عليه وإن كان ذلك الأسلوب توراتيا أرتبط بـ(سفر أيوب)[4]. وأستطاع السياب من ادخال ثيمات عصرية على المادة الأولية

(1) الانبياء : 83- 84.

(2) سورة ص : 44.

(3) ديوان السياب : 1/ 135- 139. وفي حين إن قصيدته (سفر ايوب) : 1/ 248, ذات مرجعية توراتية تعتمد على الإصحاحات:16, 19.وقصيدة " قالوا لأيوب) : 1/ 297- 298 , تنحى المنحى نفسه .

(4) ينظر : الإصحاحات : 16- 19.

للنص المقدس فعند ذلك فإن نمط التداخل النصي لهذا الخطاب الأدبي يظهر من خلال الأسلبة . وبذلك فإن أيوب في الشعر العربي الحديث ارتبط بالسياب بشكل جعل من الشعراء الآخرين عندما جاءوا لرثاء السياب ربطوا رثائهم بالسياب بأيوب , فكانوا يتحدثون عن السياب بأعتباره (أيوب)[1] بينما الشاعر ابراهيم نصر الله عندما يتحدث عن أيوب وصبره يربط تلك الآلام والأجاع بأوجاع العصر والأمة ويحول ان يبحث عن كلمات جديدة تتلاءم ومعطيات هذا العصر وظرفه :

تتقن الصبر
–ياصبر أيوب –
تكتب أغنية أو قصيدة
وتفتش عن كلمات جديدة[2]

فإنه يقف مذهولا أمام صبر أيوب فهو يستجدي ذلك الصبر ليعينه على آلامة وأحزانه. ويتمنى أن يتحلى بذلك الصبر ليرفعه من الوضع المأساوي الذي يعيشه وتعيشه معه أمة العربية بعد النكسة , فالوضع الذي تعيشه الأمة العربية فاق صبره ولا يستطيع أن يعيش مع هذا الهوان لذلك ليس له إلا أن يقول (يا صبر أيوب) , فالأسلبة تظهر في هذا النص من خلال التعالق القائم على الحوار بين النص المقدس والنص الشعري المعاصر .

في حين يتحاور خليل حاوي مع التوراة ليظهر صورة أيوب العصرية من خلال الدرويش الذي عثه المرض المرض فاصبح كشجرة ميتة تتغذى الطفيليات على قشرتها فأدى ذلك الى بزوغ نبات الطحلب عليه

شرشت رجلاه في الوحل وبات
ساكنا , يمتص ما تنضحه الأرض الموات
في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات
طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق[1]

(1) ينظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر :د. علي عشري زايد: 114–115. وينظر على سبيل المثال الاعمال الشعرية : المجموعة الكاملة : شاذل طاقة , قصيدته (إنتصار ايوب) : 373– 447.

(2) الخيول على مشارف المدينة: ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، قصيدة (أشجار الحزن الغريبة) : ص 18 .

فنص القصيدة يساير النص التوراتي وإن كانت اسلبته العصرية واضحة عليه, وجاء في النص التوراتي " فخرج الشيطان من حضرة الرب وضرب أيوب بقرح , ردئ من باطن قدمه الى هامته فأخذ لنفسه شقفة ليحتك بها وهو جالس في وسط الرماد "[2] . و " لبس لحمي الدود مع مدر التراب . جلدي كرش وساخ"[3] .

لذلك فإن القرب بين النص الشعري والنصين من الكتاب المقدس تبدو جلية وواضحة , فالقصيدة تحتوي على أغلب دلالات ومكونات النص التوراتي .

أحتلت القصص القرآنية مكانة بارزة في طروحات الشعراء العرب ومضامينهم فقد مزجوا رؤاهم وأفكارهم وحالاتهم النفسية وتجاربهم المختلفة بتلك القصص وجاءت معالجتهم لها عصرية ترتبط بواقعهم ومدى قرب أو بعد تلك القصص من حالاتهم الشعورية , لذلك حاول الشاعر المعاصر أن يستقطب أكبر قدر ممكن من تلك المضامين والرؤى الفكرية والنفسية والتجارب العميقة التي تحملها تلك القصص والأقتراب ولو بشئ يسير من النهج الذي اتخذه الروسول في دعواتهم والطرق المتبعة في تلك الرسالات ومن القصص التي أسهمت أيضا في بلورة أفكار الشاعر المعاصر لخدمة قضاياه المصيرية , قصة النبي يونس، الشبيه بأحساس النبي يونس وهو راقد في جوف الحوت : وأبحاره في جوف الحوت , وقد أستدعى حميد سعيد في قصيدته (رحلة الصمت) شخصية النبي يونس – عليه السلام– لتعبر عن أحساسه في وحدته

يا يونس الراقد في جوف حوت
ياأيها المبحر في المستحيل
سمارك الأموات من أي جيل
وجوههم زرقاء من لعنة
أم من عويل طويل
ما حدثت أبوابهم مرة
إلا بهمس بخيل[4]

(1) ديوان خليل حاوي : 13– 14.
(2) سفر ايوب : (7: 9–7)
(3) نفسه : (7: 5)
(4) ديوان حميد سعيد : 41.

وقصة النبي يونس وردت في القرآن الكريم , والعهد القديم , فقد جاء ورودها في القرآن الكريم في مواضع متفرقة (وإن يونس لمن المرسلين إذ أبق الى الفلك المشحون . فساهم فكان من المدحضين فالتقمه الحوت وهو مليم . فلولا إنه كان من المسبحين للبث في بطنه الى يوم يبعثون . فنبذناه بالعراء وهو سقيم)[1]. وفي موضع آخر (وذا النون إذ ذهب مغاضبا فظن ان لن نقدر عليه فنادى في الظلمات ان لا اله الا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين)[2]. وقوله تعالى في موضع تال (فأصبر لحكم ربك ولا تكن كصاحب الحوت إذ نادى وهو مكظوم)[3] وفي العهد القديم ورد ذكر النبي يونس ولكن بأسم يونان "فقام يونان ليهرب الى ترشيش من وجه الرب "[4] وهو في وجوف الحوت صلاته الى ربه لم تنقطع " فصلى يونان الى الرب إلهه من جوف الحوت , وقال دعوت من ضيقي الرب فاستجابني "[5]. " وأمر الرب الحوت فقذف يونان الى البر "[6] .

ومن تلك النصوص الشعرية التي تدخل في حوارية حميمة مع قصة النبي يونس – عليه السلام – قصيدة خليل حاوي (جوف الحوت) حيث نجد تنويعا بارزا على تلك القصة

رست في جوف حوت
مضغة يجترها الغاز الجحيمي السعير
حشرجات تتعالى
سحبا صفراء في وجه القدير
والضمير
ذلك الصوت المرائي
كم يرائي المستجير
ذلك الجو الجحيمي السعير
في مداه لا غد يشرق
لا أمس يفوت

---

(1) الصافات : 139– 145.

(2) الانبياء : 87.

(3) القلم : 48. وقد وردت سورة كاملة بأسم يونس ولكنها لم تذكر تفاصيل تلك القصة , فقد اكتفت بألاشارة الى عملية بعث النبي يونس الى قومه , ينظر : سورة يونس : 98 وما بعدها

(4) يونان : الإصحاح الاول : 3.

(5) يونان : الإصحاح الثاني : 1, 10.

(6) يونان : الإصحاح الثاني : 1, 10 .

غير آن ناء كالضخر على دنيا تموت[1]

فالشاعر يدخل بحوار مع النص الغائب المقدس ولكن بطريقة معاصرة فيدخل على تلك القصة ملفوظات حديثة , فجوف الحوت في النص الشعري رمز للعالم المحاصر والحياة بكل همومها ومتاعبها التي أصبحت أضيق وأظلم من جوف الحوت .

وقصة الطوفان من القصص التي احتلت دلالة خاصة في الشعر المعاصر وبمرجعياتها المختلفة دينية (قرآنية و توراتية) وأسطورية وهي مرتبطة بالنبي نوح – عليه السلام – الذي دعا ربه (رب لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا)[2] .

وقد احتل الطوفان حيزا مهما في معتقدات سكان وادي الرافدين وتعد أول إشارة لقصة الطوفان هي الأشارة السومرية , وقد وردت هذه الأشارة الطوفانية السومرية ضمن رقيم أكتشف في مدينة نفر , وهناك إشارة الى " زيواسدرا " بطل قصة الطوفان السومرية الذي له ما يناظره في ملاحم الطوفان البابلية الأخرى[3].

وإن القصة القرآنية تورد " نفس الأحداث , سواء من حيث العمر النوحي أو هول الطوفان أو بناء السفينة , أو حمل بذرة الحياة من كل زوج اثنين , مع بعض التفاصيل الفرعية الأخرى , كغرق بعض أهل البيت النوحي لعدم ايمانهم "[4] وقصيدة عبد الرزاق عبد الواحد " النذير" تعتمد

---

(1) ديوان خليل حاوي : 64– 65 , فقد بدأ الشعراء بالمرجعية الى النص الغائب من هذه القصة , أزاء هذا العالم الجديد في النص الحاضر , مما حدا ببعض الشعراء الى نبذ هذا العالم الجديد والشعور بالغربة≡ ≡جراءة , لذلك تدعو يونس العصر الى العودة ثانية الى بطن الحوت . ينظر : وردة للسفر : معد الجبوري، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981 : 62– 63 . ينظر : ارتفاعات الشفق الجنوبي : عبد الكريم راضي جعفر: 53– 54 . وينظر : الترجل عن صهوة البراق : ذي النون الأطرقجي, دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1975، قصيدته "السفر في جوف حوت" : 41– 42.

(2) نوح : 26.

(3) ينظر : الرمز الديني في الشعر العراقي المعاصر : رعد رحمه جبر السيفي , رسالة دكتوراه , الجامعة المستنصرية , 1999, 165 . وللأطلاع على المزيد حول حقيقة حدوث الطوفان للمدن االسومرية وكيف اقتبسها البابليون وجعلوها على شكل طوفان بابلي , وما هو أصلها في التوراة , ينظر : الأساطير السومرية: صموئيل نوح كريمر، ترجمة : يوسف داود عبد القادر، مطبعة المعارف ، بغداد، 1971: 148. وينظر : الطوفان في المراجع المسمارية : د.فاضل عبد الواحد علي، طبع على نفقة جامعة بغداد، 1974 : 110– 111. وينظر : مجلة آداب المستنصرية، ع8، 1984، 1984، الرافدان وأثرهما في أدب المياه وقصص الطوفانن: 141–142. وينظر : آفاق عربية , ع9 , 1983, من الطوفان السومري الى الطوفان النوحي : سيد محمد القمني : 54.

(4) من الطوفان السومري الى الطوفان النوحي : 58.

في مرجعيتها على النص القرآني بقوله تعالى (ولقد أرسلنا نوحا الى قومه اني لكم نذير مبين)[1] .

فالشاعر في محاورته للنص الغائب المقدس يخرج عن أطار الحكمة والموعظة التي تتجلى بالنص المقدس دوما في توضيحه كفتي الحسنات والسيئات والأيمان والكفر. واعتماد الشاعر على قصة الطوفان توضح الأزمة التي يعيشها فقد عد هذا العصر, عصر الحرائق :

كلما احترقت عشية
رجعت كل أروقة الأرض
ان مسامة حب ستغلق في لحظة بابها
ان قطرة ماء تدور على نفسها الآن مهملة
وتعود لتقبع في مخزن الموت
يا عصر كل الحرائق
والأنهر التائهات
هيئ الفلك
وأضمن لنوح
من يصدقه
ان طوفانك الغد آت
ان طوفانك الغد آت[2]

وهنا أسلبة واضحة لحوارية النص الحاضر على نصه الغائب ويؤكد أن طوفان العصر آت لا شك فيه وكرر السطر مرتين لتاكيد ذلك ورسوخه , فالنص الشعري يحمل دلالة اجتماعية تعبر عن التناقضات المختلفة والأوضاع السيئة التي يئن بها المجتمع والتي تحتاج الى طوفان كاسح مثل طوفان النبي نوح – عليه السلام– ليأتي بعد ذلك عالم جديد , وقيم ومثل رصينة يتحلى بها المجتمع لتسود عندئذ علاقات جديدة تحل محل تلك العوالم المظلمة التي أدانها الشاعر .

والشاعر سامي مهدي في قصيدته " رواية عن الطوفان" يعتمد في قصيدته على مرجعيات سومرية واخرى دينية فقد زواج بينهما من خلال نصوصه التي تفصح عن ذلك " من الواح سومر " . و"كسرة من لوح عثر عليها مصادفة"

(1) هود :25.

(2) الاعمال الشعرية : عبد الرزاق عبد الواحد , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد 1991, 1/ 467.

هل طهر الطوفان رجس الأرض
وأستبقى من العُبّاد اتقاهم ؟
وماذا لو تبقى رغم كل ضراوة الطوفان
فجّار ونصابون ؟
ماذا لو تجبّر بعض من في الفلك
وأئتمروا بمن معهم ؟
أكان سيمحق الجودي
أم تطوى على الفلك المياه ؟
وهل نجت من غضبه الطوفان الا قلة[1]

يبدأ الشاعر بسؤال فلسفي حول حقيقة هذا الطوفان وهل طهر الأرض من كل الآثام والمعاصي التي قام بها الفجار فهناك عالمين عالم العباد وعالم فجار , نصابون ليلتقيا في لحظة الطوفان ثم يفترقان عند لحظة فعل الطوفان , وهذا الطوفان السومري قد عثر عليه من تلك الكسرة , لكنه في (رواية عن الطوفان) يعتمد المرجعية الدينية التي تعبر عن حالة التازم الشديد التي يعاينها الشاعر تجاه منغصات الحياة :

... ولما كنّت الأمطار
وأنجلت العواصف
كان من في الفلك قد تعبوا
فناموا
واستطاعوا النوم
ناموا ربما شهرين
او سنتين
ناموا مذعنين
وإذ أفاقوا لم يروا في الأفق غير الماء ...
قالوا :
" كم لبثتم ؟ "
" ربما يومين ..."
قالوا :
" ربما يومين ..." [1]

(1)الاعمال الشعرية : سامي مهدي(1965– 1985),دار الشؤون الثقافية العامة,بغداد, ط1, 1986, 286.

ويزاوج هنا بين قصة الطوفان وبين معطيات سورة الكهف (وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوما او بعض يوم قالوا ربكم اعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذا الى المدينة فلينظر ايها أزكى طعاما فلياتكم برزق منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا)[2] وعند ذلك أسلب الشاعر النصوص القديمة بان ادخل عليها موضوعات وملفوظات جديدة وحديث (تعبوا , أفاقوا) فيزاوج الشاعر بين حالة أهل الطوفان وحالة أهل الكهف بما أنطوى عليه هذا الفلك من سكون وهدوء لذلك ناموا ولم يعرفوا المدة المحددة التي قضوها في نومهم هل هي (يوم, يومين) أو (شهر , شهرين) أم (سنة أو سنين) فهم في حالة ذهول من الوضع الذي احاط بهم :

اما الفلك فأهترأت جوانبه
وعاد بلا بشائر كل طير أطلقوه
فأكثروا الصلوات
وأنتظروا
ولما أيقنوا ألا مفر
أستغفروا اربابهم
وبكوا
وناموا مرة اخرى ...[3]

وإنه هنا يفيد من المرجعية التوراتية وذلك واضح في تنويعه للنص الحاضر (وعاد بلا بشائر كل طير أطلقوه) , فأطلاق الطيور للبحث عن اليابسة مرجعية توراتية لا شك فيها "وحدث من بعد أربعين يوما ان نوحا فتح طاقة الفلك التي كان قد عملها وارسلها الغراب، فخرج مترددا حتى نشفت المياه عن الأرض . ثم أرسل الحمامة من عنده ليرى هل قلت المياه عن وجه الأرض "[4] . وإنها تدل على حالة الإحباط واليأس التي تعلو نفس الشاعر فلا خلاص من ذلك الوضع المتردي غير العودة الى الكهف والنوم مرة اخرى .

وأدونيس في قصيدة "بابل" يعتمد على المرجعية السومرية لقصة الطوفان وإنه يعمل جاهدا للخلاص من ذلك الطوفان الكاسح لكل شئ :

أعمل كي أتقدم في طوفان

---

(1) المصدر نفسه : 284- 285.

(2) الكهف : 19.

(3) الاعمال الشعرية : سامي مهدي : 285.

(4) سفر التكوين : الإصحاح الثامن

من يتقدم صاحت
أجراس عصور
تتلاطم في حنجرة بحرية
حسنا يا هذا البحر ورفقا
يا أدوات اللغة القرشية
يبدو أن الأشياء قطيع
والأفكار ذئاب فضية[1]

في حين إن عدداً آخراً من الشعراء أشار إشارة عابرة الى تلك القصة[2] .

وقصيدة (الطوفان) للشاعر المغربي عبد الكريم الطبال تعبر عن السخط والغضب الذي يشعر به الشاعر نتيجة معايشته للواقع المغربي وفهمه لتناقضات المجتمع والظروف المحيطة به .

القرية تغرق في طوفان الأبواق الصدئة
نوح العصر بلا مجداف ولا أجناس
الطور الحاضن للأبن المشلول الهارب
مثلوج القمة , مدفون الكهف الضيق

---

(1) الاعمال الشعرية : أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1966 : 195: وللأطلاع على المزيد من ورود تلك القصة في دواوين الشعراء ينظر : ديوان آل ياسين : محمد حسين آل ياسين , قصيدة (الأرض والطوفان) : 273– 238. واوراق الغرفة 8 : امل دنقل , قصيدة مقابلة خاصة مع ابن نوح) : 335–338. والمجموعة الكاملة : شاذل طاقة , قصيدة (بابل وشموع النذر) : 337. والاعمال الشعرية : سامي مهدي ,قصيدة (النهر ما زال عميقا) : 44. وديوان حميد سعيد : قصيدة (من معلقات القصر) : 45. والاعمال الشعرية : ياسين طه حافظ, م1(1978–1968)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، قصيدة (عودة كلكامش) : 1/ 26. والترحل عن صهوة البراق : ذي النون الأطرقجي , والقصائد (أسطر في جوف حوت) : 41–42. و(العودة من أرم) : 88– 89 و(في انتظار ليلة القدر): 174–173. والعطش في السفينة : تركي الحميري , قصيدة (العطش في السفينة) : 33– 34 . وللكلمات أبواب واشرعة : رشدي العامل , مطبعة الأديب ، بغداد، 1972، قصيدة (شجر صيف) : 91.

(2) ينظر : ديوان السياب , قصيدة (غارسيا لوركا) : 1/ 333, وديوان عبد الوهاب البياتي قصيدة (الميلاد والموت) : 2/ 406 واغنيات للصمت : عبد الرحيم عمر، دار الكتاب العربي،ط1، 1963 : 24 , وقصيدة (من قبل ومن بعد) : 31. والمجموعة الشعرية الكاملة : علي الحلي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، قصيدة (الطوفان) : 1/301–296 . وعن الفارس والصيف الآخر : عبد الكريم راضي جعفر, وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1972 ، قصيدة (الأفعى) : 63.

اقدام الانسان هنا انهار لها كل مكان للوصل
سمار الليل هنا امسى الراوي بينهم اخرس
أطفال الحارة جفت لهم الأحداق
ماتت ريح الدهشة في الأحداق المسحورة
الساعة . حتى الساعة في القرية مشلولة[1] .

فالشاعر هنا لاينتظر هنا طوفان نبويا اوسماويا وإنما ينتظر طوفان بشريا لذلك يطلب من الجماهير الغفيرة الهادرة للتكتل والتجمع من أجل الثورة والعمل على قلب الواقع وتصحيح الوضع المأساوي الذي يمر به الشعب ,فعلى تلك الجموع الغفيرة أن لا تنتظر معجزة سماوية تحدث مرة أخرى لمحو تلك الظروف الصعبة والقاسية بل حلَّ الآن فعل البشر وعملهم و أصرارهم نحو أحلال الجميل محل القبيح والصحيح محل الخطأ والعدل محل الظلم فنوح العصر أصبح بلا مجداف , والطور الذي كان من الممكن أن يحمي الهاربين , أصبح كهفه , فأقدام الأنسان وعزيمته القوية هي الأنهار وهي التي ستجعل طوفان العصر يقضي على كل الآفات, فالأنسان المعاصر هو من سيحدث الطوفان , فلا ينتظر طوفاناً يأتيه من السماء ليبدل ما حل بهم فالله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم , فالنص الحاضر يشكل أسلبة على النص الغائب .

وقصة النبي موسى –عليه السلام – من القصص التي أختلف ورود ذكرها فقد ورد ذكرها بالقرآن الكريم بصفة (عبد الله) بقوله تعالى (فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما)[2] .

وذكرت ايضا في التوراة (العهد القديم) , فقد جاء ذكر النبي موسى –عليه السلام– في العهد القديم عن طريق إيليا وخادمه اليشع بن شافاط[3] . وجاء ذكره في العهد الجديد من خلال ظهور موسى وإيليا معا وهما يتكلمان مع المسيح – عليه السلام– عندما رآه تلامذته في تجليه على الجبل [4] .

لذلك اختلفت مرجعيات الشعراء في اعتمادهم على تلك القصة حسب ورودها من النص الغائب .

وخليل حاوي حاور تلك القصة لكن حسب ما جاء في التوراة بقوله :

---

(1) الطريق الى الانسان : عبد الكريم الطبال , منشورات اصدقاء المعتمد , 1971, 59.
(2) الكهف :65 .
(3) ينظر : الملوك الثاني : الأصحاح الثاني .
(4) متى :17: 2–3 .

وكان في الدار رواق
رصّعَتْ جدرانه الرسوم
موسى يرى
إزميل نار صاعق الشرر
يحفر في الصحر
وصايا ربه العشر :
ألزفت والكبريت والملح على سدوم[1]

فالتعالقات القائمة على الحوار تظهر في هذا النص عن طريق الأسلبة من خلال مرجعيته التوراتية , حيث يرى موسى – عليه السلام– وصايا ربه العشر وقد حفرت على جدار الرواق بازميل نار صاعق الشرر[2] . والذي يخالف تلك الوصايا (التي لم يذكرها الشاعر) يكون مصيره كمصير سدوم إذ القى عليهم الرب ألزفت والكبريت "فأمطر الرب على سدوم وعمورة كبريتا ونارا "[3] .

في حين أن البياتي في قصيدته (الميلاد و الموت) يعتمد على المرجعية القرآنية في إفادة من القصص القرآنية :

عندما تسقط في الوحل صبية
عندما تنغرس السكين في لحم الضحية
عندما تسعى عصا الساحر حية
ستعودين مع الشمس خيوطا ذهبية[4]

فعصا الساحر تعني عصا موسى – عليه السلام– بقوله تعالى (وما تلك بيمينك يا موسى. قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى. قال ألقها يا موسى . فألقاها فإذا هي حية تسعى , قال خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الأولى. وأضمم يدك الى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء آية أخرى . لنريك من أياتنا الكبرى)[5].

(1) ديوان خليل حاوي : 230 – 231 .
(2) ينظر : الكتاب المقدس : الخروج : 20: 2– 17.
(3) المصدر نفسه : التكوين : 19: 24 .
(4) ديوان عبد الوهاب البياتي : 2/ 405.
(5) طه : 17 – 23 .

فهذه العصا تاتي بألفاظ مختلفة فهي حية وأخرى جانا وتارة ثعبانا , فهذه التحولات تخدم فكرة الشاعر والمتمثلة بالأنبعاث . بينما جاءت إفادة السياب من قصة موسى –عليه السلام – من خلال صورة اخرى مغايرة وهي (عجل سيناء) الذي اتخذوه معبودا بعد غياب موسى – عليه السلام– بقوله تعالى (وأتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلا جسدا له خوار ألم يروا أنه لا يكلمهم ولا يهديهم سبيلا اتخذوه وكانوا ظالمين)[1].

فجاء قول السياب ليوضح تلك الصورة والأشارة الى الصهاينة وما قاموا به من اعمال تجاه الفلسطينين :

النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب
في كل منعطف تصيح : "انا النضّار انا النضار "
من كل سنبلة تصيح ومن نوافذ كل دار :
انا عجل " سيناء " الا له , أنا الضمير , انا الشعوب
أنا النضّار"[2]

وفي بعض الاحيان يقرن الشعراء بين النبي موسى – عليه السلام– وذلك العبد الصالح الذي التقاه وهو الخضر – عليه السلام– والذي يعرف أيضا (بخضر الياس) وقد اقترنت هذه الشخصية بهالة من الآعتقاد الشعبي تتعلق بالنذور وتتجسد من خلال شمعة متقدة فوق قطعة خشب ترسل عائمة فوق وجه الماء , فإذا أنكفأت وغطت , أستبشر الناذر وأعتقد بحضوره وتسلمه النذور , وعندئذ يذهب ليوفي نذره[3] .

والشاعر شاذل طاقة في قصيدته (بابل .. وشموع النذر) يعطي صورة واضحة عن تلك الدلالة الشعبية التي تحيط بهذه النذور :

في ذات النهار .. في مكة
عند صلاة الجمعة
وخيول صلاح الدين تغير على عكة ,

---

(1) الاعراف :148.

(2) ديوان السياب : 1/ 369 . وينظر ايضا للأتجاه نفسه حول ذلك العجل : ديوان عبد الوهاب البياتي , قصيدته (القربان) : 2/ 358 , ورحيل المطار : شفيق الكمالي، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ط1، 1972 : 109. وقد جاءت هناك اشارة عابرة لقصة النبي موسى عليه السلام بشكل عام بدون تلك التفصيلات, ينظر : سفر بين الينابيع : خالد علي مصطفى, مطبعة الأديب، بغداد، 1972، قصيدة (أردية البدو الملكية) :69 .

(3) ينظر : آداب المستنصرية : الرافدان واثرهما في ادب المياه وقصص الطوفان : 151 .

سقت أمي غرسا كان أبي زرعه ,
والخضر يسير على الماء ..
وشموع النذر تسير معه
فتوشح ذيل المئزر بالشهب ,
وأبو ذر .. يخطب عند حراء ..
في جيش من فقراء الصحراء ,[1]

ومن خلال هذا النص تظهر مرجعيات مختلفة تاريخية ودينية والشاعر في القصيدة يتحدث عن مدينة ميتة وهي أشارة الى الواقع الاجتماعي والسياسي الذي احاط بالعراق آنذاك , فبابل دلالة على العراق وشموع النذر دلالة على الشعيرة الدينية الشعبية لتلك الشموع الموقدة للخضر – عليه السلام– والتي تبعث الأمل للنهوض بذلك الوضع . وفي الجزء الثالث من القصيدة يربط بين تلك الصور التي تتمتع بها المدينة من دمار وخراب وما سوف يأتي اليها من عقاب المتمثل بصورة الطوفان الذي سوف يطهر المدينة :

واتى الطوفان ..
وأنكفأت امواج اللهب ..
ورأينا شيئا .. لم تره عينان
ما عادت بابل غير دخان
في أفق اسود مضطرب ..
وخيول أبي ..
تتقحم أسوار النيران ,
والخضر .. يسير على الماء ..
وشموع النذر تذوب من التعب
وبقايا من خشب ..
تطفو ... وبقية اصداء ..
نتناوح في الأبواب ..
يا للطوفان ! [2]

(1) المجموعة الشعرية الكاملة :133.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة : 337 . وهناك كثير من الشعراء قد تناولوا صاحب موسى الخضر – عليهما السلام – بصور اختلفت مضامينه او دلالاته على سبيل المثال لا الحصر ,

والخضر عليه السلام يتمثل هنا بالمنقذ الذي يأتي بعد الطوفان ليخلص البشرية من خطاياها .

والشاعر عبد الرحمن طهمازي قد اعتمد في قصيدته (الرجل الأخضر) على المرجعية القرآنية في اجتماع موسى بالخضر – عليهما السلام– (فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما)[1] .

فهو بذلك يختلف عن غيره من الشعراء الذين حاولوا أن يربطوا تلك القصة بالشعيرة الشعبية .

وطهمازي وضح في قصيدته هذه عجز الذات النبوية عن مجاراة العلم الذي يتحلى به الخضر عليه السلام والذي اودعه الله فيه بحيث لم يبق لهما الا الافتراق لأنه لم يستطيع معه صبرا وهذا ما جاء به النص القرآني . يقول الشاعر :

صادف موسى رجلا أخضر
لكنه غاب عن الخضرة لما استغرب المنظر
وراح موسى نحو اعماقه
يخوض حينا , مرة يعدو
وظل موسى زمنا يطوي فيا فيه
أعماقه تجره أكثر
وحينما تذكر المنظر
لم يبق في طاقته أن يتقصى الرجل الأخضر[2]

فإن حضور الخضر ولقاءه مع موسى مصادفة سرعان ما يقابله غياب واضح وظل موسى دائم البحث عن الخضر لكنه في اللحظة الأخيرة يستذكر ذلك المنظر الذي غاب به الخضر وعندها يشعر إنه لم يصل الى قرار فهو لم يبلغ تلك المرتبة التي وصل اليها الخضر من العلم الرباني والسر الألهي الذي وضعه الله فيه .

ينظر : هموم مروان وحبيبته الفارعة : شفيق الكمالي , دار الآداب، بيروت، 1974، قصيدة (شموع الخضر) : 65–66. وديوان حميد سعيد : قصيدة (المدينة وفارس الماء) :216– 219 , وقصيدة (الغربة .. وزهور الفولاذ): 60 . وسفر الينابيع : خالد علي مصطفى , قصيدة (أردية البدو الملكية):70–69، والاعمال الشعرية : سعدي يوسف،مطبعة الاديب،بغداد،1978، قصيدة(مرثية الالوية الاربعة عشر): 390 .

(1) الكهف : 5.

(2) تقريظ للطبيعة : عبد الرحمن طهمازي , دار الشؤون الثقافية العامة :1986, 51.

اما صورة المنقذ للبشرية من قهرها الأجتماعي والسياسي فتتجسد في شخصية السيد المسيح ﷺ والشاعر المعاصر عندما يتناول فكرة التضحية والفداء من اجل الجماعة والسمو بالنفس من اجل المعالي العالية الروحية والوجودية , فأول ما يستحضر في فكرة قصة المسيح – عليه السلام – بأنه من الشخصيات المنقذة في الفكر الأنساني فعندما تذكر مفردات , التضحية والفداء والمنقذ أول ما يخطر بالبال شخصية (المسيح) ﷺ بكل دلالاتها المختلفة منذ حمل أمه به والمصاعب والهموم التي واجهت مريم –عليها السلام– وعملية وضعه وكيف جاءت به الى قومها تخبرهم به وإنه رسول الله وما رافق ذلك من تصديق للبعض وهم الفئة المؤمنة من الحواريين , وتكذيب للبعض الآخر , وما جاء بعد ذلك من مصاعب عديدة واجهه المسيح – عليه السلام– حتى صلبه , وجاء ذكر تلك القصة في القرآن الكريم[1] , والأنجيل[2] , وفكرة المنقذ وردت ايضا في الفكر اليهودي[3].

وأكثر ما ارتبطت عذابات المسيح وصلبه ومفاهيم الفداء والتضحية بعذابات الفلسطيني وهمومه وتضحياته فهناك تطابق بين الفادي (المسيح) والفادي (المقاتل الفلسطيني), فكلاهما يصل الى ذروة التضحية والفداء وبذل النفس من أجل الخلاص للآخرين ولعل كثرة ورودها بالاضافة الى ذلك راجع الى أن المسيح " قضى حياته على أرض فلسطين التي شهدت مولده وصباه وكهولته وارتفع صوته عليها داعيا الى الله , وفي مدنها رآه وقابله انصاره واعداؤه ومنها رفع الى السماء"[4].

فها هو الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور يعبر عن الواقع المرير الذي يعيشه الشعب الفلسطيني وهو في حالة ترقب و أنتظار لذلك المنقذ الفادي الذي يخلصه مما هو عليه .

بأنتظار الريح ..

آه جفت الريح

ترى يبعثها الفادي الجديد ؟ ؟[5]

وعند ذلك يجيب (يوحنا المعمدان) الذي بشر بمجئ المسيح:

في الرمل تحت الرمل فادٍ يبعث النخل

---

(1) ينظر : سورة مريم

(2) ينظر : الأناجيل : يوحنا : الاصحاح السابع عشر , لوقا :21 , متى : 24, 26 , 64 , مرقس: 13 .

(3) ينظر: سفر الخروج : 3 , 16 , 19 .

(4) المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : يوسف ابو صبيح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط1، 1990: 67 .

(5) الضواري وعيون الأطفال : أحمد دحبور, مطبعة الأندلس , حمص, قصيدة (الريح): 50.

ويحي " الطوطم" الريح الشهيد[1]
ومثلما انتظار المخلص الفادي قاس فإن ولادته هي الأخرى صعبة وقاسية :
يلح النزيف والطلق يستفحل
هونا
لا تهزي إليك بالجذع فالنخل غريق في النفط[2]

والأسلبة تبلغ ذروتها في السطر الأخير من هذا النص حيث قلب المفهوم القرآني عن حالة السيدة العذراء – عليها السلام – فجاء في القرآن الكريم (وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا)[3] في حين النص الحاضر يقول (لاتهزي اليك بالجذع فالنخل غريق في النفط) وهنا يربطها بدلالات عصرية وهي (النفط) ومضامين عصرية بسيادة الثروة النفطية على قرارات الحكومات العربية , فإن المعجزة لا تحدث الا بذلك المولود الجديد وهو الثورة :

وتسكن تحت لساني لغات جديدة
مكرسة للنبي – الجنين
يخافونها لحظة , يفلتون عليها خيول اليباب
وبعد خيول اليباب
أقول سينمو الجنين
بشارة فادٍ بصلب العذاب[4]

---

(1) المصدر نفسه : 50

(2) طائر الوحدات : أحمد دحبور , قصيدة (ولادة المرأة الصعبة) :78 , وينظر أيضا قصيدة (جمل المحامل) : 15. وفي المضمون نفسه لذلك القلب للمفهوم القرآني

ينظر: من قبل ومن بعد : عبد الرحيم عمر , منشورات مكتبة عمان , ط1 ,1970, قصيدة (لن أهز الشجرة) 43– 46 . ويصور الشاعر الأردني ذلك الوضع المزري الذي وصلت اليه بعض الحكومات العربية وما رافقه من يأس الشعب العربي بحكومتها فقد كلت عزائمهم وماتت وما عادوا يهزون جذوع النخل ولم يعدوا يرجون ثمرا .

(3) مريم : 25 .

(4) حكاية الولد الفلسطيني : أحمد دحبور , دار العودة، بيروت ، قصيدة (أجراس الميلاد) : 42 وينظر ايضا قصيدة (العين في الجرح) :118.

والمصلوب يكون علما يهتدي اليه الأخرون لأنه يصل الى قمة العطاء في تضحية وتحمله العذاب لأجل الآخرين , والشاعر الفلسطيني خالد ابو خالد يدعو الشعب المصلوب الى المضي نحو التحرر من كل القيود التي تكبله :

ويسوع مضى
صلبانا تزحم صلبانا
والعصر صليب
ويهوذا سلطان لا يدمع[1]

ورمز الصليب من اهم الرموز دورانا في شعر محمود درويش والشعر العربي الحديث بصورة عامة , لأنه يعبر عن معاناة الانسان العربي وما يشعر به من الآم التفرقة والتشتت والضياع : يقول درويش في قصيدته نشيد للرجال " مع المسيح "

- ألو ...
- أريد يسوع
- نعم ! من أنت ؟
- أنا أحكي من اسرائيل
- وفي قدمي مسامير .. وإكليل

من الأشواك أحمله
فأي سبيل
أختار يا بن الله ... أي سبيل ؟
أ أكفر بالخلاص الحلو
أم أمشي ؟
ولو أمشي وأحتضر ؟

- أقول لكم : أماماً أيها البشر ![2]

(1) قصائد منقوشة : خالد أبو خالد , قصيدة (رؤيا قبل الفجر) : 63 وينظر ايضا : قصائد حب لاسم مطارد : مي صايغ , قصيدة (أبي على القائمة السوداء) : 78 .

(2) ديوان محمود درويش : 1/ 156 وفي مجموعته(العصافير تموت في الجليل) : 1/ 251- 307 , يصل ذلك الرمز الصليبي حد ذروته من الكثافة والعمق فيأتي الصليب بدلالات واشكال مختلفة فهو مرة مدينة في قصيدته (قاع المدينة): 257, واخرى خروجه من مسامير هذا الصلب في قصيدته (كتابة بالفحم المحترق)

وصوت المسيح الداعي الى الصبر والتسامح على العذاب يدعو الآن الى الثورة والتحرر والنضال.

وأحمد عبد المعطي حجازي يجعل الموت للقتلة والخونة واصحاب النفوس الضعيفة التي ارتظت بالقليل مقابل القيم العليا والمبادئ السامية, فالذي يتوارى في التراب وهو حامل في داخله فكرة النير الذي يشع للبشرية جمعاء ويخلصها من وضعها المتدني الذي تعيش فيه.

يبقى حيا الى الابد والخزي والذل والهوان لمن رضوا بالعار، وعاشوا بقصور أوهن من بيت العنكبوت، فالمسيح لم يمت، إنما مات من دق الصليب:

الموت ليس أن توارى في الثرى
ولا الحياة أن تسير فوقه
الزرع يبدأ الحياة في الثرى
ويبدأ الموت إذا ما شقهُ
فامنح هواك للذي يحياه
وأعط للتراب ما استباحوا خنقه
فلن تموت يا مسيحّ إنما
على الصليب ينتهي من دقَّهُ ![1]

وصلاح عبد الصبور في قصيدته (كلمات) يعتمد على المرجعية الدينية (الانجيل) في تصوير كلام المسيح عليه السلام:

حديثي محض ألفاظ , ولا أملك إلا ها
أرقرقها لكم نغما ، أجملها أفانينا
أرقتها تلاوينا

:370 , وتارة الصليب يقاتل في قصيدته (المزمور الحادي والخمسون بعد المائة) : 293, ويأتي في أخرى على شكل ياسمين في قصيدته (المطر الأول): 302.

(1) ديوان : أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة ، بيروت ، ط3، 1982، قصيدة (بغداد والموت) ، 184، وينظر : 347–352–353–455، وللاطلاع على القصائد التي نحت المنحى نفسه، ينظر: الاعمال الكاملة : تيسير سبول ، قصيدة (قطعة قلب للبراءة) : 130، قصيدة (نيسان وحكمة الجدار) : 148، وقصيدة (الشواطئ الاخيرة) : 129، وينظر : اغنيات للصمت : عبد الرحيم عمر ، قصيدة (هارب من حلمه) : 40–39، فإن كل من يحلم مصيره الصلب، وأين المفر، والقصيدة منشورة أيضاً في ديوانه الخيول على مشارف المدينة، 9، وقصيدته (بين الماء والماء .. هذا حلمي) نشرت أيضاً في الديوانين : الرحلة الثانية : 21 ، والخيول على مشارف المدينة : 14 .

وللألفاظ سلطان على الانسان
ألم يرووا لكم في السِّفر أن البدء يوما كان ...
-جل جلالها- الكلمة
الم يرووا لكم في السفر أن الحق قوَّال
ولكني أقول لكم
بأن القول والفعل جناحان عليّان[1]

عنوان الديوان نفسه يأخذ مرجعيته الانجيلية فـ(أقول لكم) هو كلام السيد المسيح عليه السلام[2]، فالنص الحاضر عندما يقول (... أن البدء يوما كان ... -جل جلالها- الكلمة)، إنما يوظف النص الانجيلي الغائب "في البدء كانت الكلمة"[3] .

وخليل حاوي استمد مادته في قصة عيسى عليه السلام من الأنجيل ليبين محنة الصلب وما قام به من ربط بين تلك المحنة ومعاناة الشعب العربي المريرة.

آه ربّي ! صوتهم يصرخ في قبري
تعال !
كيف ، أنقض عن صدري الجلاميد
الجلاميد الثقال
كيف لا أصرع أوجاعي وموتي
كيف لا أضرع في ذلٍ وصمت :
ردني، ربي، الى أرضي
أعدني للحياة
وليكن ما كان، ما عانيت منها
محنة الصلب واعياد الطغاة.
غير أني سوف ألقى كل من أحببت
من لولاهم ما كان لي
بعث، حنين، وتمني[1]

(1) أقول لكم : صلاح عبد الصبور ، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت) ، وينظر أيضاً: الناس في بلادي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1981: 64 . وينظر : الاعمال الكاملة : أمل دنقل ، مقتل القمر : 15.

(2) ينظر : الكتاب المقدس : انجيل متى : م ، س .

(3) الكتاب المقدس ، العهد القديم : انجيل يوحنا "وقال الله ليكن نور فكان نور" .

خبر غم كل المعاناة التي عانها السيد المسيح في صلبه وذلك الامتحان الصعب القاسي الذي مر به وما كان منه أن يتحمل كل تلك الاوجاع لولا حبه واخلاصه للبشرية جمعاء ورغبته الحقيقية في خلاص العالم الانساني من براثن الكفر والخديعة واصحاب النفوس الضعيفة الي تعيش على حساب الآخرين، فأصوات الآخرين الداعية الى الخلاص من ذلك الوضع تصل الى مسمعيه وهو في قبره فيحاول أن يزحزح الصخرة التي وضعها عليه القتلة فإن "ملاك الربّ فالرب من السماء وجاء ودحرج الحجر عن الباب وجلس عليه"[2] فالرب استجاب لنداء نبيه ليكونا عونا لتلك الأصوات الشريفة التي تدعوه في كل وقت ومن كل مكان.

والنصوص الدينية سواء كانت قرآنية أم انجيلية قد وضحت الصعاب الكثيرة التي واجهت عيسى عليه السلام والارهاق والذل في سبيل دعوته , وجبروت اعدائه وطغيانهم في سبيل أخماد صوته وعزيمته وهذا ليس بالغريب على الأنبياء فكلهم سواسية في هذا الأمر، فما كان من الشاعر الا أن يتخذ من تلك القصص رموزا ليوضح بها هموم أمته والشاعر الأردني علي البتيري يستمد من تلك الأزمات أزمة أمته .

حظت الريح على ظلي المدمى
خلف أهداب أريحا
أحنت الرأس وقالت
كلما تنقر عين الشمس غربان الخطايا
يصبح الموت بعينيك مسيحا
والمناحات على بوابة المهد وصايا[3]

فأشتداد الخطوب والمتثلة بـ(غلابان الخطايا) , تجعل الذود بالنفس أقصى غاية الجود والموت عندئذ يكون حياة , فالمسيح لم ينل الموت منه بعد فهو ما يزال حياة , والتضحية بالنفس لأجل خلاص الآخرين حياة , وهذه الحياة تستمد عناصرها من الصبر والأمل , وهذا هو قدر المسيح عليه السلام وهذا القدر الأمة في وقتها الحاضر والشاعر محمد خمرة حاول ان يخلق من (عماد) ابن الشخصية الرئيسة في القصيدة ذلك الحبيب المنتظر الذي يتصف بتلك القدرات الألهية التي وضعها الله سبحانه وتعالى بنبيه عيسى – عليه السلام– من أبراء المرضى واحياء الموتى :

---

(1) ديوان خليل حاوي : 102–103 .

(2) الكتاب المقدس : انجيل متى : 28 : 2 .

(3) لوحات تحت المطر: علي البتيري ، المطبعة الاردنية، عمان ، 1973 : 35–36.

فغدا يأتي حبيب
حامل ظل الصليب
ليداوي بيديه . أشعثا أو أبرصا
أو ميتا يحييه من تحت الجدار[1]

وتلك الكرامات التي تحلى بها النبي عيسى ﷺ ليبرهن صدق نبوته نجد مرجعيتها في القرآن الكريم والأنجيل , فعمل الشاعر على تهجين النص الحاضر من خلال نصه الغائب، لكنه في النص الحاضر جعل المسؤولية تقع على المولود المنتظر في تخليص الوطن من مصيبته فالتحدي قائم في ضمير ووجدان وفعل كل مواطن أبي غيور صاحب حمية على وطنه وامته مهما كانت الظروف ومهما كانت الصعاب وبرغم قسوة الحياة انطلق الشاعر علي فودة في توضيح الأيمان المطلق الذي يشعر به أبناء هذه الأمة تجاه قضيتهم , فهم سيحملون الصلب الى آخر يوم ومهما كلفهم ذلك من معاناة وتضحيات وصعاب :

هذا صليبي سوف أحمله وان غدر الأهالي والصحاب
هذا صليبي سوف أحمله وإن نهشت شراييني الذئاب
هذا صليبي ياحبة سوف أحمله
وأحمله الى يوم الحساب[2]

فهناك اصرار لا حدود له في الأستمرار والتقدم وإن كلف ذلك الكثير. فلا بد من عودة المسيح ليحي الأرض وليسود فيها العدل والحق بعد أن ملئت جورا وفسادا :

اليوم سينبت الف مسيح من رحم الأرض العطش
والف بيرق , وألف سيف
سينثون في جدار الخوف ...[3]

---

(1) أحاول أن أبتسم : محمد ضمرة : مطابع دار الشعب ، 1978 : 31 , وينظر ايظا :38 حيث جمع بين عودة المهدي المنتظر ﷺ، وعودة المسيح . وينظر ايضا : طوبى للفقراء طوبى للوطن : محمد صالح≡ ≡يوسف مطابع الدستور التجارية، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين: 24–25 , وينظر : قصائد من وراء الحدود : حلمي الأسمر، دار اللواء، ط1، عمان، 1978: 32.

(2) قصائد من عيون أمرأة :علي قودة، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1973 :107 . وينظر ايضا : الأعمال الكاملة : أمل نقل :15

(3) تقاسيم على الجراح : أبراهيم خليل العجلوني ، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1973: 112. وينظر ايضا : ديوان السياب : 1/ 457قصيدة (المسيح بعد الصلب) وقصيدة (العودة لجيكور): 1/ 428–420 , وقصيدة (رؤيا في عام 1956) : 1/429– 441 . يعتمد السياب في قصة المسيح على المرجعية الأنجيلية (

فطغيان الصهاينة على أرض العرب لايتم زواله بالأحلام بل بالسيوف .

- الرسول الأعظم محمد ﷺ .
- ومن القصص التي اثرت فينا قصة الاسلام, قصة خاتم الأنبياء الرسول الكريم سيد الأنام (عليه أفضل الصلاة والتسليم) , فكان استدعاء شخصية النبي محمد ﷺ فكان استدعاء شخصية النبي محمد ﷺ لدواعي فكرية وفنية وموضوعية بما تثيره في النفس من مشاعر انسانية عميقة , فكان الشاعر يلجأ الى السيرة أو الهجرة النبوية أو أحداث جليلة حدثت بين مسارات تلك السيرة العطرة فيتخذ من ذلك موقفا حازما يرفض الواقع والعمل على أبراز اسس وقيم إخلاقية رصينة , تقوم بإعادة تلك السيرة المحمدية بكل اخلاقيتها ومبادئها الرفيعة وبعثها من جديد .

فأتخذ الشاعر المعاصر من شخصية النبي محمد ﷺ ومن مواقفه الأنسانية , واقواله , وافعاله , وأعماله منارا يهتدي به لينير صرح الحاضر والمستقبل , فيكون ذلك دعما وحافزا للأقتداء به والتحلي بصفاته .

والشاعر صلاح عبد الصبور في ديوانه احلام الفارس القديم ,يستخدم في قصيدته (الخروج) تلك المعاني السامية للهجرة النبوية ليعبر به عن الواقع القائم فيقول عن تلك القصيدة "أستخدمت فيها كخط مناظر لتجربتي , إذ أخرج واقع حياتي مرير الى واقع رجوت أن يكون أكثر نورا وصفاء و استخدمت خطوط هجرة الرسول العربي من مكة الى المدينة , فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة بحيث يظل للقصيدة مستويات , مستوى مباشر هو التجربة الشخصية , ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت الى تجربة موضوعية عامة , هي توق الإنسان الى التحرر , والحياة في مدينة النور"[1]

أخرج من مدينتي , من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرى
دفننته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم
أنسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل الدليل، حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم

العهد الجديد) ويجعل من الآلام السيد المسيح ومعاناته دلالة على معاناة الذاتية وما يشعر به من غربة روحية وأنكسارات نفسية , وفقر , ومرض عضال . وينظر : ديوان عبد الوهاب البياتي : 289/1 .

(1) حياتي في الشعر : صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1969 : 102- 103.

أخرج كاليتيم

ولم أتخير واحدا من الصحاب

لكي يفيدني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطراب

فليس من يطلبني سوى ((أنا)) القديم[1]

والملاحظ ان هناك تنويعاً على قصة هجرة الرسول ﷺ حيث يحتوي النص الحاضر على عناصر بناء لما حدث في ليلة الهجرة

- أخرج من مدينتي، من موطني القديم
- أنسل تحت بابها بليل
- أخرج كاليتيم

في حين نلاحظ إن هناك أسلبة واضحة للنص الغائب المتمثل بتلك الهجرة فعمل على قلب ذلك الحدث .

- لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء
- لم أتخير واحداً من الصحاب
- لكي يفديني بنفسه
- ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

حيث ان الرسول الكريم في تلك الهجرة اتخذ دليلاً لكي يعينه على معرفة مسالك الصحراء الواسعة، وكان معه صاحبه الصدوق أبو بكر الصديق ﷺ وقد فداه بنفسه الامام علي بن أبي طالب ﷺ فنام بفراشه في تلك الليلة ليضلل مشركي قريش .

ونجد الناقد عبد الله الغذامي في دراسة مفصلة لتلك القصيدة بعنوان (الدخول الى الخروج) يشير الى المعنى الظاهري لكلمة المدينة، فيذهب الى إن الشاعر يقصد بتلك المدينة "حياة العصر المادي، والخروج هو محاولة الانفكاك مها والعودة الى الفطرة"[2] فيحاول تحليل نفسية الشاعر ليبين سبب خروجه من المدينة وهناك مفارقة فإن الرسول لم يخرج وإنما هاجر، فالشاعر "محاصر ومطارد، فهو لكي يخرج يحتاج الى أن يتسلل في الظلام تحت الباب وهو لن يصحب معه أحداً، لأنه لا يأمن الدليل، فالدليل نفسه من نتاج العصر، ووحشة الصحراء وتشابه مسالكها وخطورة ما تخفيه أخف عليه وأرحم به ..."[3] وفي ختام هذه الدراسة يوضح أن الشاعر "ينشد

(1) احلام الفارس القديم : صلاح عبد الصبور ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1964 ، 69-70.

(2) تشريح النص : عبد الله الغذامي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1987: 110 .

(3) المصدر نفسه : 111 .

مدينة الرسول ﷺ مدينة الوحي والنصر والعزة للعرب"[1] في حين نجد دارس آخر يرى إن مدينة الشاعر ليست سوى رمز فني يشير الى المرأة"[2]، "فالشاعر قد حسم أمره وقرر أن يخرج من علاقته بالمرأة الاولى التي آذته وعذبته، كما فعل كفار مكة بالرسول، ويتوجه الى المرآة الاخرى التي وقفت الى جواره وأضاءت حياته من جديد، كما فعل أنصار المدينة معه"[3] .

وأحمد عبد المعطي حجازي يستدعي شخصية الرسول الكريم ﷺ في قصيدته (الرحلة ابتدأت) التي كتبها في رثاء في رثاء عبد الناصر :

يأتي غدا فينا
ويكمل في مسيرة شعبنا المقهور دينه
يأتي غدا فينا
ويجعله له جندا وحاشية
ويجعل من منازلنا حصونة
يأتي غدا فينا
يبوح بسرنا الخافي، ويسلمنا ودائعنا الدفينة[4] .

فوصف الشاعر جمال عبد الناصر (بالرسول) الذي يحمل دينا جديدا، فأكد الشاعر ذلك من خلال حادثة الهجرة وحواريته مع الاغنية التي استقبل بها أهل المدينة الرسول الكريم عند وصوله اليهم "طلع البدر علينا من ثنيات الوداع" في أسلبته للنص الغائب، وإن القصيدة في الأساس هي مرثية فعمل على قلب ذلك اللقاء بالوداع فبدر الليل لم يشرق بل غرب عنهم وذهب الى مكان لا رجعة منه فما كان منهم الا أن ينعاه ناع :

يتحقق الحلم الجميل لليلة يتزودون بها ،
وينحدرون في الليل الطويل
يتنفرون علي مداخل دورهم أن يلمحوك مهاجرا،
تلقي عصا التَّسيار ، تحت جدارهم يوما،
وتمسح عندهم تعب الرحيل
لكن بدر الليل لم يشرق علينا من ثنيات الوداع

---

(1) المصدر نفسه : 117 .

(2) ينظر : أشكال التناص الشعري : أحمد مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998: 110 .

(3) ينظر : أشكال التناص الشعري: 119 .

(4) ديوان : أحمد عبد المعطي حجازي : 485 ، وينظر ايضاً قصيدة (مرثية للعمر الجميل) : 546، تتحدث عن المضمون نفسه عن هجرة الرسول ﷺ .

ونعاه ناع ! [1] .

والدعوة الاسلامية المحمدية رافقتها من مكابدات ومعاناة عظيمة ألقت بكاهلها على الرسول الأعظم ﷺ وأصحابه الكرام، فكانت السيرة النبوية مصدر الهام لدى الكثير من الشعراء فعند ذلك عمد بعض الشعراء الى ربط تلك المعاناة التي مر بها الرسول الكريم ﷺ وصحبه بمكة وما يحدث في القدس وهذا ما يحاول الشاعر علي مبارك تأكيده بقوله :

مكة يا مكة يا أم القرى
أواه لو القاك
لو ألقى مواطئ النبي فاتحاً أتاك أو معتمرا
أو حدثا يرعى الشياه في الذرى
وعندها أصبح يا أميرتي
القدس تلك الطفلة العظيم
القدس تلك المعبد القديم
تباع في المزاد يا الهنا وتشترى ... [2] .

فقبيلة قريش في مكة وباقي القبائل الاخرى حاولت جاهدة اطفاء نور الله فعمل أهل الوثنية والكفر على تعذيب المؤمنين والمستضعفين من أصحاب الرسول، الذين صابروا ولم يستسلموا، فالشاعر هنا يربط ذلك الموقف بما يحدث في فلسطين والقدس على وجه الخصوص. حيث يعذب ويشرد أهلها، فالمأساة تنطلق من مصدر واحد، وغار حراء الذي شهد بدء الرسالة الاسلامية وهبوط الوحي عليه لتبليغ تلك الرسالة، فالشاعر المعاصر جعل من هذه الحادثة رمزاً للدلالة على ما وصل اليه الوضع الراهن، فيقول ((هايل عجلوني)) موجها خطابه الى أمة الأرض :

ضميني يا أمي الأرض
فعاصفة الهجر بصدري ما زالت رعناء
ضميني أمسح عن كفي دم الوحي المذبوح بغار حراء[3] .

فتهجين النص الحاضر من خلال النص الغائب لا شك فيه من خلال (دم الوحي المذبوح بغار حراء) وهنا يمكن مغزى وما يريد أن يقوله الشاعر، فالنص الغائب الذي ابتدأ بالوحي

(1) ديوان : أحمد عبد المعطي حجازي : 486 – 487 .

(2) قصائد من وراء الحدود : 60، وينظر ايضاً : بيروت تصرخ شعب لن يموت : فايز التلاوي، مطبعة الصفدي، عمان : 108–109 .

(3) صلوات للشعق المحظور، هايل العجلوني، مطبعة النور النموذجية، ط1، صويلح، 1980 : 32 .

وشخص واحد بلغ رسالة للعالم، فكون امة ،أما في الحاضر فالوحي يذبح قبل أن يبلغ رسالته وبنفس المكان الذي هو فيه.

والسياب أظهر مجد الانسان العربي من خلال شخصية الرسول محمد ﷺ :

تردد فوقها اسم الله

وخط اسم له فيها

وكان محمد نقشاً على آجرة خضراء

يزهو في أعاليها

فأمسى تأكل العنبراء

والنيران من معناه

... وتنزف منه دون دم ... [1]

فيستوحي الشاعر من انتصار ذلك المجد من خلال بعث الدين والتاريخ لتحيا بها الأمة العربية.

- آيات قرآنية متفرقة .

تضمنت قصائد بعض الشعراء بعض الآيات القرانية الاخرى فالشاعر صلاح عبد الصبور اعتمد على سورة الضحى بشكل حرفي في قصيدته (الموت بينهما):

والضحى

والليل اذا سجى

ما ودعك ربك، وما قلى،

وللآخرة خير لك من الاولى،

ولسوف يعطيك ربك. فترضى[2]

فوظف تلك السورة بشكل نصي في قصيدته بحيث لم نجد عليها أي تغير أو تحوير لذلك النص القرآني فقد وردت بنصها القرآني[3] .

وأمل دنقل حاول أن يجعل من سورة آل عمران منفذ للدخول الى اسرة أحد الشهداء، وهو يصور موقفاً سلبياً لتلك العائلة بنسيانها ابنها الشهيد :

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب : 395/1: وينظر : الاعمال الشعرية الكاملة شاذل طاقة: قصيدة (ضائعون وغرباء) : 339، وينظر : من اغاني الحرية : كاظم جواد ،دار العلم للملايين،ط1، 1960، قصيدة (احد والحرية والربيع) : 133-134، وينظر : رحيل الأمطار : شفيق الكمالي، قصيدة (الليل ثانية) : 84 .

(2) الابحار في الذاكرة : صلاح عبد الصبور ، دار الشروق ، بيروت،ط2، 1981: 43 .

(3) ينظر : الضحى : 1-5 .

أبخرة الشاي تدور في الفناجين، وتشرئب
يلتم شمل العائلة
... الا الذي في الصحراء القاحلة
يرقد في المعاد طائر وذئب
(يهبط من صورته المقابلة
يلتف حول رأسه الدامي شريط الحزن
يجلس قرب الركن
يصغي الى ثرثرة الافواه والملاعق المبتذلة
ينشق في وقفته ... نصفين
يصب في منتصف الفنجان ... قطرتين
من دمه
ينكسر الفنجان ... شظيتين)
ينكسر النسيان
وهو يعود باكياً الى اطار الصورة المجللة
بآية القرآن ! [1]

وهنا طريقة جديدة في استحضار مرجعية النص الغائب، اذ غيب الشاعر النص بلفظه لكنه جعله حاضراً في عناصر الصورة المتضمنة حركة الشهيد وبطريقة تفرض على المتلقي أكمال الفراغ الذي تركه نص الشاعر بآية لم يرد ذكرها في ذلك النص بقوله تعالى (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون)[2] .

فالشاعر صرح عن ذلك الشخص الغائب عن العائلة والذي هو موجود في (الصحراء القاحلة) الذي (يرقد في أمعاء طائر وذئب) وهو الغائب هو الشهيد في ساحة المعركة وأصبح جسده غذاء للطيور والحيوانات، و أفراد أسرته لاهون بأمور حياتهم اليومية وملذاتها (ثرثرة الافواه والملاعق المبتذلة) . يلفهم النسيان حول ابنهم وإن كانت صورته معلقة في غرفة جلوسهم وقد دل على ذلك قول الشاعر (يهبط من صورته المقابلة / يلتف حول رأسه الدامي شريط الحزن / يجلس قرب الركن) فهو يتفقد أحوال عائلته وإن كان في حياته السرمدية فهو جالس معهم يستمع لأحاديثهم، وهذا ما تؤكده الآية القرآنية . فعمل الشاعر على المقابلة بين النسيان والتذكر، النسيان من جانب الأهل وأنشغالهم عنه رغم أن صورته فوقهم، ومن طرف آخر هناك تذكر من

(1) الاعمال الكاملة : أمل دنقل : 211 – 212 .
(2) آل عمران : 169 .

جانب الأبن الشهيد فروحه تحوم حول أفراد اسرته، مطلع على كل أحوالهم عارف بكل أمورهم، وهذا من فضل الله فهم ليسوا اموات بل أحياء، فقدرة الشاعر هي التي تتحكم بكيفية توظيف تلك الآيات القرآنية في هذه النصوص الشعرية.

ونجد ان بعظهم قد عمد الى مزج آيات قرآنية مختلفة في القصيدة الشعرية الواحدة، فالشاعر أحمد المصلح يقول :

لا أقسم بالجوع وهذا الظل المحدود
ولا أقسم بالنفي وهذا الوطن المفقود
لقد جف النبع
وفاض الدمع
وشرشت الآهات
– أدخلني مدخل صدق يا رب
وأخرجني مخرج صدق
– أولم تؤمن ؟
– قلت : بلى !
لكن القلق الأسود يقلقني
فأنا في موت وحياة[1] .

وهنا ذكر لأكثر من آية قرآنية، فعند معرفة تلك الآيات القرآنية التي أشار اليها الشاعر تتضح المعاني التي يقصد من وراءها الشاعر، فمن المعروف ان القسم ورد في أكثر من سورة قرآنية ولكن المقصود بهذا النص الشعري قوله تعالى (لا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد)[2] ، والآية الأخرى (وإذ قال ابراهيم رب أرني كيف تحي الموتى . قال أولم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبي قال فخذ أربعة من الطير فصرهن اليك ثم أجعل على كل جبل منهن جزءاً ثم ادعهن يأتيك سعيا واعلم ان الله عزيز حكيم)[3] .

فالتكثيف للآيات القرآنية وحشرها في نص واحد له سلبية ايضاً تكمن بأن لكل آية من هذه الآيات لها معاني عميقة ودلالات بعيدة، فعند دمجها بنص واحد تتضيق حدودها ولا تأخذ أبعادها الكافية، لكن عندما نذهب الى المقصود من وراء ذلك، فالمقصود هو حب الوطن والتضحية من أجله والدفاع عنه، فبدأها بالقسم وأن تصدرها بـ (الا) لكن بقصد من وراءها القسم

(1) أصوات من النافذة الغربية ، أحمد المصلح، وزارة الثقافة والشباب، عمان، 1980: 101 .
(2) البلد : 1–2 .
(3) البقرة : 260 .

بكل المعاني السامية والنبيلة التي يعاني من أجلها الوطن، وعندما يقول الشاعر (ادخلني مدخل صدق) يربط بين هجرة الرسول الكريم ﷺ من مكة الى المدينة، بحالة الشعب الفلسطيني وهجرتهم من أرضهم وديارهم وأبعادها خارج حدود الوطن، وأضاف لكل ذلك قول ابراهيم عليه السلام (بلى ولكن ليطمئن قلبي) . فإذا كان ابراهيم النبي يطلب من ربه الاشارة أو البرهان، ليزيد ويتأكد اطمئنانه، فما حال الشاعر الذي لا يعرف مصير وطنه وأمته وماذا سيحل بأبناء شعبه؟ فكيف لا يطلب الاطمئنان من ربه حتى وإن كان مؤمن بقضية شعبه وأمته وعدالة الموقف الذي يدعو اليه، فالتنويع في أسلبة النص الحاضر بسيطة لم يظهر عليه ذلك التغير فقد بقيت محافظة على قوة معنى النص الغائب.

في حين الشاعر محمد الطاهر يتخذ من سورة المسد رمز للدلالة على السلطات الحاكمة التي تضحي بكل شيء وإن كان الوطن الذي تعيش عليه وتنهل من خيره فلا تتردد أو تتهاون في تقديمه للطامع الأجنبي مقابل مصلحتها الشخصية فيقول الشاعر :

أجابني :
جبالنا ذهب
سيوفنا خشب
رجالنا بلا رؤوس
عتبت لكن ماذا ينفع العتب
تبت يدا أبي لهب
كلامه ذهب
وفعله عجب
تبت يدا يتحنون يتمنون الف مرة بلا سبب
تبت يدا أبي لهب ...[1] .

ويجعل الشاعر من سورة المسد (تبت يدا أبي لهب وتب ، ما أغنى عنه ماله وما كسب، سيصلى ناراً ذات لهب ، وامرأته حمّالة الحطب ، في جيدها حبّل من مسد)[2] ، دلالة للوضع

(1) لم أكن نائماً لكنه الواقع والحلم ، محمد الظاهر ، دار الكلمة للنشر، بيروت ، ط1، 1980: 53، وللشاعر قصيدة أخرى يذكر بها سدرة المنتهى الواردة في القرآن الكريم ويوجه نصه الشعري الى امرأة هي (آن ماري) ويتسائل أهي أحلى من سدرة المنتهى ؟ وأقوى من محبة الوطن أو أثقل من سطوة المرجلة ؟ لكنه يظهر من وراء ذلك كله المأزق المرير الذي يعيشه الوطن العربي: ينظر : المصدر نفسه : 180 .

(2) المسد : 1-5 .

المتردي الذي يعاني منه الشعب العربي ويرى في أبي لهب ذلك الحاكم الجائر الذي لا يعمل من أجل مصلحة الشعب الحقيقية والنضال من أجل مبادئها العليا .

وكثير من الشعراء يتمنون زوال ذلك الواقع المرير الذي يعيشه ابناء الشعب العربي، وهذا لا يكون من دون تضحيات واستشهاد لذلك يدعو الشاعر هايل عجلوني بعودة تلك الارواح الى بارئها راضية مرضية كما وردت في الآية الكريمة (يا أيتها النفس المطمئنة ، ارجعي الى ربك راضية مرضية)[1] . فيقول الشاعر :

يا أسباب الظلم تعالي نحفر للجثث المرمية
قبرا في الآفاق المنسية
ونرش عليها الماء
ونتمتم للأرواح المزهوقة أن عودي
يا أيتها الأنفس راضية مرضية[2]

ومن هذا المعنى أنطلق الشاعر عبد الله الشحام في التذكير بتلك الفئة المؤمنة الصابرة المجاهدة التي غلبت الكثرة الكاثرة بأذن الله:

فلنذكر قليلا
فكم من فئة قليلة غلبت [3]

وقد قام الشاعر المعاصر بالربط بين ذلك الحدث الذي كان يحصل في عصر ما قبل الأسلام بما يحدث لأرضنا في فلسطين من اغتصاب الصهاينة لها ووأدها من بين أخواتها الاخريات في باقي الوطن العربي حيث يقول احمد حسن أبو عرقوب :

كيف السبيل الى أخي
كي استرد أخاءه
دمعت عيون مدينتي
وتأوهت شرفاتها
كانت كمن فقلت بعصر الوأد بعض بناتها[4].

(1) الفجر : 27- 28 .
(2) صلوات للعشق المحظور : 180.
(3) تهاليل للمجئ الثاني ، عبد الله الشحام، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ط1، 1976: 29 .
(4) توقيعات على قيثارة الرفض : 38- 39 .

وحادثة طير الأبابيل هي ايضا من ضمن تلك الأحداث التي ذكرها القرآن الكريم بقوله تعالى (ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل , ألم يجعل كيدهم في تضليل , وأرسل عليهم طيرا ابابيل , ترميهم بحجارة من سجيل , فجعلهم كعصف مأكول)[1] .

فقد سولت لابراهة الحبشي نفسه هدم بيت الله (الكعبة الشريفة) فقام ببعث مجموعة من الفيلة لهدم الكعبة المشرفة , فأرسل الله تعالى عليه طيور أبابيل ترميه بحجارة من سجيل , وموقف أبرهة الحبشي المتخاذل وعدم المدروس , الذي طغت عليه السرعة والأندفاع وعدم التبصر في الأمور , هذا الموقف يضر به بعض الشعراء , للقرارات والأحكام المصيرية التي تتخذها السلطات الحاكمة بحق الشعب العربي , فيلاحظ ذلك بقول الشاعر بسام دعيبس ابو شرخ :

دعيني , ها ابرهة عاد لغزو الكعبة
ويلي عام الفيل تجدد
والعام يرتد , ويرتد , ويرتد
وجبال الزيف تطوف
هذي الكرة التافهة الأرضية
سلسلة من لون الأحزان رمادية[2] .

رؤيا الأنبياء حقيقية فقد وردت في القرآن الكريم بقوله تعالى (لقد صدق الله رسوله الرؤيا بالحق)[3] . فجاء توظيف الشاعر لهذا المعنى لصالح القضية الفلسطينية فلم تعد الأمنيات تجدي بالوضع الذي يعيشه ابناء شعبنا في فلسطين بل إنها تحتاج الى وقفة حقيقية ورؤيا تصدق وعدها كرؤية الانبياء لكي تجعل من (أسحاق رابين) يسقط في جهنم وعن ذلك يقول عبد الرحيم عمر :

فلا تفجعي . لم تعد تستثير الأماني لحوني
آنا للجراح لآلامها الكاوية
ولست نبيا يصدق رؤيا
فيرمي بإسحق للهاوية[4] .

(1) توقيعات على قيثارة الرفض،أحمد حسن أبو عرقوب،منشورات دار فيلاديفيا،عمان، 1973:38– 39 .
(2) قراءات على اعتاب مملكة الدمع،بسام دعيبس أبو شرخ،مطبعة الشرق ومكتبتها(عمان)، 1978 : 30 .
(3) الفتح : 27 .
(4) اغنيات للصمت : 62.

وايضا الاشارة الى الوادي المقدس من المعاني التي تخدم قضيتنا الأم وهي القضية الفلسطينية فأستثمر الشاعر خليل عبويني هذه الآية بقوله تعالى (أذ ناداه ربه بالوادي المقدس طوى)[1] . وقد مزج الشاعر بين هذا المعنى وأسطورة سارق النار (بروميثوس) , فيقول :

ومرارا أركب الفجر الى الوادي المقدس
فأرى سارق نار الرب مصلوبا
على كل جدار ..[2]

ومن المعاني الخرى التي تدور في فلك هذه القضية المصيرية ما يحاول الشاعر العربي استثارة هم الشعب العربي وحثه على مواصلة الكفاح ونبذ كل شئ من اجل الدفاع عن المعاني السامية فيعمل الشاعر نزار قباني على أستحضار قوله تعالى (كنتم خير أمة أخرجت للناس)[3] فيخرج بأسلبة متنوعة للنص الغائب ويلاحظ مدى أنطباقه على العرب المعاصرين وخصوصا مسلمي اليوم فيوجه اليهم خطابة بعد النكسة بسؤال أستنكاري يتضح في السطر الأخير

جلودنا ميتة الإحساس
أرواحنا تشكو من الإفلاس
أيامنا تدور بين الزار ..
والشطرنج
والنعاس
هل (نحن خير أمة أخرجت للناس)[4] ؟؟

ومن الأحداث القرآنية المهمة التي كان لها تأثير كبير في نفوس المسلمين ما حدث في ليلة الاسراء والمعراج وما يتصل بها من حديث عن المسجد القصى والبراق خاصة والقدس عامة . وجاء ذكر الاسراء بقوله تعالى (سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الاقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير)[5] وفي سورة النجم اشارة الى حادثة المعراج بقوله تعالى (والنجم إذا هوى , ما ضل صاحبكم وما غوى , وما ينطق عن

(1) النازعات : 16.
(2) البحث عن الزنبقة البرية، خليل عبويني، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، 1979: 51 .
(3) آل عمران : 110.
(4) الأعمال السياسية الكاملة نزار قباني, منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 1983، ج3قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) : 86, وينظر أيضاً: البحث عن الزنبقة البرية : خليل عبويني : 54 .
(5) الاسراء : 1.

الهوى , إن هو الا وحي يوحى , علمه شديد القوى , ذو مرة فأستوى , وهو بالأفق الأعلى , ثم دنا فتدلى , فكان قاب قوسين او أدنى , فأوحى الى عبده ما اوحى , ما كذب الفؤاد ما رأى, أفتمرونه على ما يرى , ولقد رآه نزلة أخرى , عند سدرة المنتهى , عندها جنة المأوى , إذ يغشى السدرة ما يغشى , ما زاغ البصر وما طغى , لقد رآى من آيات ربه الكبرى)[1] .

والشاعر عندما يتناول هذه الأحداث انما يضفي عليها دلالات معاصرة من تجربته وهو يعيش واقعة احتلال فلسطين , ويقول احمد المصلح بهذا الجانب :

ياوجه حبيبي , ياوجه البشر
ياأمل الأحباب الفقراء
يا جرحا ينزف في سمعي نور الاسراء
يحرقني بدموع الأقصى
يمنحني طعم الأشياء...[2]

عندما تتحاور هذه القصائد مع النص المقدس انما لتدين الواقع المؤلم وما آل اليه الوضع في فلسطين فهذا هو " نزيه القسوس " على الرغم من إنه نصراني يعتمد على المرجعية القرآنية في احداث الاسراء وخاصة في تناوله للقدس والأقصى ليؤكد وقوفه مع الامة العربية بهذا الصدد يتحدث الشاعر :

والقدس الثكلى في الأسر
تتقلب من لذع الجمر
والأقصى يرزح بالأغلال
والصخرة دنسها الأنذال
وصليب يتشاكى وهلال[3]

في حين يدعو الشاعر عبد الله منصور الى التضحية بأغلى شئ من أجل القدس ذلك المكان الطاهر الشريف الذي اسرى الله برسوله محمد (صلى الله عليه وسلم) :

من أجلك ياوطني أشرب ماء البحر
من أجلك أتحسس في ظهري ولدي
وأبوح لواحدة من قومي عن سري

---

(1) النجم : 1-18 .

(2) أصوات من النافذة الغربية : 54.

(3) يوميات حزيران ، نزيه القسوس، ط1، 1972، :55 . وينظر ايضاً: كبرت اليوم يا بلدي، احمد سويلم العمري، مطبعة القوات المسلحة، عمان، د.ت : 99.

فتوافقني .. اعطيها ولدي
منتظرا أن يلحق بي في زمن الإسراء
والأسراء كسكين في حلق صديقي
وصديقي يطعنني في ظهري[1]

أما العجلوني فيتحدث عن البراق وكيفية الوصول الى السماء والاطلاع على عوالمه , فيتخذ من هذا البراق وسيلة مثلى لوصول الانسان الى هدفه الذي يسعى اليه , وبهذا الشأن يقول :

لم أحمل يوما حلما ورديا اسقى فيه الشهد
بصحن من نور
يحمل الف براق اركان سريري السابح في عاصفة بخور
وترف باجنحة بيضاء سماوية
فأراني قدام الموكب أخطو
لا أقداما تحملني , لا أرضا كروية[2]

وقد برع حسب الشيخ جعفر في استخدام واقفة ليلة الاسراء والمعراج , والصعود الى السماء , فقد كنى عن ذلك بالوقوف على الأبواب ولكل باب ميزته العصرية فكأننا أمام واقعة اسراء اخرى, فعند ذلك عمد الشاعر الى اسلبة النص القرآني باضفاء دلالات جديدة على موضوعة الاسراء يقول الشاعر :

فخلف أي باب
مضمخ بالطيب والحناء، من أبوابك الثلاثة الثقيلة
تلتمع البئر كعينيك المخيفين في مرآتك الصقيلة ؟
صحت ! يا غانية محلولة القميص والجديلة
وراء صمت الباب والحجاب
يفوح منها المسك والخضاب
في بابك الاول تبني عشها يمامة مطوقة
خضيبة الارجل والمنقار[1]

---

(1) الرحيل عن الأرصفة المنسية، عبد الله منصور، مطابع دار الشعب، 1977 : 7. وينظر : كبرت اليوم يابلدي : احمد سليم العمري : 99.

(2) صلوات العشق المحظور : 20. وينظر : عسقلان في الذاكرة، محمود الشلبي، د.ط.، د.ت. :69. وينظر قصائد من وراء الحدود :67-68.

فالتجربة المحمدية بالمرور في السموات والكيفية التي شاهد بها أصنافاً عديدة من البشر، حاول حسب الشيخ جعفر الافادة من موضوعة البراق ومفردات واقعة الاسراء ليشير الى هموم الانسان المعاصر وقد عبر عنها الشاعر بشكل غير مباشر بقوله :

في بابك الثاني حصان جامح ، مغسول
بالعرق الناضح، لا اعرف ان كان هو البراق
أو فرس الريح التي يقطر منها دمي المراق
تلمه في راحتيها أمي البتول
في بابك الثالث افعى غضة الاهاب
عيونها النعاس في مدائن البخور والضباب
تهمس : لو ترشف هذا القدح المترع بالرضاب
تهمس : لو تغفو طويلاً ايها الجواب
يحمل نجواي غدير طافح بالشمس والزنابق الكبيرة
تفرش لي نجومها الظهيرة[2]

وقد ورد ذكر جنة شداد بن عاد في القرآن الكريم بقوله تعالى (ألم تر كيف فعل ربك بعاد، إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد)[3] . ولها أيضاً مرجعيات اسطورية فيظهر مضمون هذه الجنة في الحكايات الشعبية التي "تؤكد التحدي للقوة الخارقة التي تأخذ البشر ... بالصيحة القادمة من السماء"[4] ، لذلك أصبحت جنة شداد بن عاد تمثل اتجاها مستقلاً في الشعر المعاصر ومن ابرز الشعراء الذين استخدموها هو السياب فقصيدته "إرم ذات العماد" تعتمد على المرجعية في الحكاية الشعبية، إذ استطاع توظيف تلك الحكاية لكن برؤيا عصرية جديدة، فأصبحت هذه الجنة حلما عند الشاعر يسعى الى الوصول اليها ودفعه الى ذلك الاحساس، شعوره بالغربة الروحية :

---

(1) الاعمال الشعرية 1964 – 1975 : حسب الشيخ جعفر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985 ، قصيدة (طوق الحمامة) : 37 .

(2) الاعمال الشعرية : 38، وينظر : ديوان بدر شاكر السياب ، قصيدة (العودة لجيكور) : 420، وينظر : ديوان عبد الوهاب البياتي ، قصيدة (مرثية الى عائشة) 2/323–322 ، وينظر : الاعمال الشعرية : سامي مهدي ، قصيدة (الاسراء) : 24، وينظر : اعترافات المتهم الغائب : معد الجبوري ، منشورات دار الكلمة ، مطبعة الغربي الحديثة ، نجف ، 1971، قصيدة (ليلة الاسراء) : 27 – 30 .

(3) الفجر : 6–8 .

(4) مضمون الاسطورة في الفكر العربي : د. خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1980 : 33 .

جلست عند بابها كسائل ذليل
جلست اسمع الصدى ، كأنه العويل ،
يلهث خلف حائط من حجر ثقيل
كأن بين دقة ودقة يمر ألف عام
وما أجاب العدم الخواء
وحين أوشك الصباح يهمس الضياء
نعست ، نمت ... واستفقت : مرَّ الف جيل !!
الشمس والفلاة
والغيم والسماء
وكل ما أراه
هناك حيث كان سورها ، المياه
تشع في الخليج[1]

وفكرة الموت والبعث وجدت مجالا رحبا وواسعاً في الفكر الديني، والشاعر وجد في هذه الفكرة رغبة حقيقية في التعبير عن الحياة المعاصرة وتجدد الامل في الحياة وهذه الفكرة موجودة أيضاً في الاساطير مثل اسطورة دموزي البابلي، وأدونيس الفينيقي، واوزوريس المصري، والتي سوف توضح في المرجعيات الاسطورية , وجاء ذكر البعث والنشور بقوله تعالى (ثم بعثناكم بعد موتكم لعلكم تشكرون)[2] ، وهاجس الموت ومن بعده البعث تراود الشاعر دائماً، والسياب لا يفارقه ذلك الهاجس فهو يتقرب موعد الخالق بمتى تأزف ساعة الموت ومنى يكون موعد النشور :

على أمواتك المتناثرين لكل منحدر
سلام جال فيه الدمع والآهات والوجد،
على المتبدلات لحودهم والغاديات قبورهم طرقا
وطيب رقادهم أرقا
يحن الى النشور ويحسب العجلات في الدرب

(1) ديوان بدر شاكر السياب : 606/1-607 ، وينظر : ديوان الذي يأتي ولا يأتي ، عبد الوهاب البياتي ، قصيدة (الطفولة) : 218/2-217، وينظر : الترحل عن صهوة البراق : ذو النون الاطرقجي ، قصيدة (العودة من إرم) ، 86 .

(2) البقرة : 56 .

ويرقب موعد الرب[1]

وهذه الفكرة لا تنفك تلح على الشاعر عبد الوهاب البياتي، فيصور عودة الروح وبعث الاموات يوم القيامة للحساب بقوله:

وعادت الروح وعاد النور

وبعث المقبور[2]

في حين يصور محمد حسين آل ياسين صورة الروح التي تنطلق من مكانها المحدد الضيف (اللحد) الى مكان ارحب وأوسع، فضاء مفتوح هو للقاء ربه :

غدا تحلقين

ستصعدين حرة للعالم الهانئ ، تصعدين

ترفرين كالملاك ، كالسنى

وسوف تهزئين

بسجنك المطروح فوق الارض ، تحت الارض ، في التراب

فهو صدى لذلك التراب

يعود كي يذوب من جديد[3] ،

ويأتي ذكرى عاد وثمود في القصيدة العربية المعاصرة وحسب مرجعيتها القرآنية وما آل اليه مصيرهما لمعصيتها أمر الله بقوله تعالى (وإنه أهلك عادا الاولى ، وثمودا فما أبقى)[4]، وقوله تعالى (وفي عاد إذ ارسلنا عليهم الريح العقيم، ما تذر من شيء أتت عليه الا جعلته كالرميم. وفي ثمود إذ قيل لهم تمتعوا حتى حين . فعتوا عن أمر ربهم فأخذتهم الصاعقة وهم ينظرون)[5] ، واستمد السياب من هذه المرجعية القرآنية تلك الصورة الحتمية التي سوف تحل بأولئك الطغاة الذين عاثوا فساداً في الارض، وسيحل عليهم عقاب الشعب بالثورة الجبارة فيقول في قصيدته (انشودة المطر):

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب : 134/1 .

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي : 264/2 .

(3) ديوان آل ياسين : 233 – 234 .

(4) النجم : 50–51 .

(5) الذاريات : 41–44 .

لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر[1]

ويرد أيضاً ذكر يأجوج ومأجوج في القرآن الكريم لكن ذكرهما يأتي مقترنا بذي القرنين الذي مكنه الله في الارض بقوله تعالى (حتى اذا بلغ بين السدين وجد من دونهما قوما لا يكادون يفقهون قولا . قالوا يا ذا القرنين أن يأجوج ومأجوج مفسدون في الارض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدا . قال ما مكنني فيه ربي خير فأعينوني بقوة أجعل بينكم وبينهم، ردما)[2]، ولهذه الحكاية مرجعية ايضاً في المعتقدات الشعبية، وحاول الشعراء الربط في هذه الحكاية بين ماهو موجود في الأصل الديني المقدس وماله وجود في المعتقد الشعبي، وأكثر ما افاد الشعراء من هذه الحكاية أن ليأجوج ومأجوج لسانا يلحسان به السد، والشاعر خالد علي مصطفى حاول الأفادة من هذه الحكاية ولكن بدلالتها الشعبية الشائعة، والشاعر هنا يشير الى انه لا يمتلك تلك القدرة التي يمتلكها يأجوج ومأجوج من قوة اعجازية تجسدت بلسانهما بينما الشاعر يظل في حالة حيرة وتيه مما سوف يأول اليه مصيره بقوله :

والليل غابة من الشفاه
تخضر من أثار لسع السوط في الجذور والجباه،
فمن يقودني في هناك ؟
– "افتح الباب، يداي شلتا عليه من توسلي،
وليس لي لسان يأجوج ، وقد
تركت قرب البحر منزلي"[3]

ويستحضر صلاح عبد الصبور من سورة النور توالد الجُمل فسبحانه يقول (مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري ، يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولم لم تمسسه نار، نور على نور)[4] ، وإن الاتكاء على هذه الصورة الرائعة تجلت في آية المشكاة، فيقول الشاعر :

تتولد منها ألوان، تمسح زرقتها

(1) ديوان بدر شاكر السياب : 477/1، وينظر ايضاً: تنهدات الامير العربي : شفيق الكمالي ، قصيدة (عراقية كانت الريح) : 105–104، وينظر : ديوان حميد سعيد ، قصيدة (في اطار التوقعات) : 253 .

(2) الكهف : 93–95 .

(3) موتى على لائحة الانتظار : 67، وينظر ايضاً : ديوان بدر شاكر السياب ، قصيدة (المومس العمياء) ، 530–529/1.

(4) النور : 35 .

أو خضرتها أو دكنتها ، في صور مرايا
مائلة في وجه مرايا
يتجدد ايقاع الألوان على إيقاع الموسيقى
الموسيقى تتولد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات
الشرفات ... الزهريات
يتبعثر فيها الورد الورد النابت من طين الأرض المسكينة[1]

لقد اتكأ اغلب الشعراء المعاصرين على النص القرآني محاولين استثمار "طاقاته وإمكاناته الايحائية التي من شأنها أن تجعل القصيدة أكثر غنى وحيوية وتجدر الاشارة الى أن التناص مع القرآن من الظواهر البارزة في الخطاب الشعري الحديث بوصف القرآن الكريم مادة غنية، بالقيم والرموز الانسانية التي ينتحي عليها الشعراء في انتاج معانيهم"[2] .

- **التوراة**

إن إفادة الشاعر المعاصر من التوراة عزز بعض المضامين الحديثة التي حاول جاهدا اظهارها في شعره ليدعم قصصه وأحداثه ورموزه والقضايا المصيرية التي يدعو اليها، فحاول أن يستمد من النصوص المقدسة (القرآنية ، والتوراتية، والانجيلية) ما يقوي ويخدم الفكر الجوهرية التي يدعو اليها ويحاول من خلالها اصلاح وتقويم المجتمع. ومن ذلك اتخاذه من (عامورة وسدوم) معادلا للمدن الجديدة، فيعمد الى نقل تلك الدلالة القديمة الى دلالة جديدة تعبر عن واقع المدن العربية الجديدة ، فخليل حاوي يجعل من لبنان تقوم مقام سدوم فيحاور النص التوراتي بما جاء "فأمطر الربُّ على سدوم وعمورة كبريتا ونارا من عند الرب من السماء"[3] . فالوضع المتدني الذي آلت اليه لبنان وما حصل فيها من ظلم واستبعاد جعل من الشاعر يطلب أن تحل بهذه المدينة قدرة هائلة كتلك التي حلت بسدوم لتحرق هذه القرية لكنه يعطي تفاصيل جديدة تختلف نوعا ما عما حصل في النص التوراتي عن طريق تهجين قصيدته الحديثة لكي يرسم لنا صورة جديدة تعبر عن الواقع المعاصر :

كان صبحا شاحبا
أتعس من ليل حزين،

---

(1)

(2) دراسات ، م29/ع1/2002، خصوصية الخطاب الشعري في ديوان (طواف المفتي) لحبيب الزيودي دراسة في ظاهرتي (التناصن والانحراف الاسلوبي) : ابراهيم الكوفجي : 1.

(3) الكتاب المقدس : سفر التكوين : الاصحاح التاسع عشر (24-23) .

كان في الآفاق والأرض سكون
ثم صاحت بومة ، هاجت خفافيش
دجا الأفق أكفهرّا
ودوت جلجة الرعد
فشقت سحبا حمراء حرّى
أمطرت جمراً وكبريتا وملحا وسموم
وجرى السيل براكين الجحيم
أحرق القرية ، عسّراها[1]

والبياتي هو الآخر يكني عن المدن الجديدة التي ملئت بالاثم والعصيان كما يراها الشعراء حيث يصفهم كأنهم سكان ثمود، ويلقي على عاتقه ذلك الدور الذي يبشر بالثورة على هذا الواقع المريرن فيقول البياتي في قصيدته (المجوسي)

ساحر ياتي مع الليل وسحر لا يدوم
باطل ما تكتب الريح على السور وما قالت الى البحر
النجوم
كان حبي لك موتا ورحيل
يا وصايا النار يا أرض سدوم [2]

وتبرز المرجعية التوراتية في الاستخدام السيابي بشكل واضح في قصيدته (قافلة الضياع) التي اعتمدت في بنيتها على الرمز الديني التوراتي، فيجعل من هذه القصة تعبير عما حل بشعب فلسطين بالربط بين هابيل (الضحية) وقابيل (المحتل الصهيوني)[3] .

أما صورة آدم عليه السلام فتبرز في المرجعية التوراتية بلفظة (عريان) "وكانا كلاهما عريانيين آدم وامرأته وهما لا يخجلان"[4] والشاعر تركي الحميري يستخدم هذه القصة بالمرجعية التوراتية وباللفظ نفسه الذي جاء في سفر التكوين ولكن عن طريق حواريته التهجينية، استطاع أن يلقي

(1) ديوان خليل حاوي : 81-88 .
(2) ديوان عبد الوهاب البياتي : 459/2، وينظر ديوان السياب : 452/1، والاعمال الشعرية الكاملة : محمد جميل شلش، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1989، قصيدة (مذكرات عربي في اسرائيل) : 227/1، وينظر : العطش في السفينة : تركي الحميري : 60 .
(3) وبخصوص ذلك ينظر : 13 من هذا البحث .
(4) سفر التكوين : 3 : 30 .

بظلال العصر على قصيدته للانتقال من الواقع النفسي المرير الذي تعيشه الذات الى الحلم حيث يقول الشاعر :

عريان، مثلما خلقتني ،
انزع ثوب العار
عن جنة فقدتها بهيبتي المزيفة
عن وردة مرتجفة
يسعفها الاعصار[1]

حفل التوراة ببعض القصص والحكايات التي استمد منها بعض الشعراء بعض المضامين التي وجدت طريقها في أشعارهم فقد وجدوا بتلك المضامين ما يعبر عن واقع الامة المعاصر ومن ذلك قصة (شمشون ودليلة) ذلك اليهودي الذي يعتبره اليهود بطلا واحتال الفلسطينيون للقبض عليه، بغانية اسمها دليلة التي عرفت سر قوته الكامن في شعره، فقصوا شعره وألقوا عليه القبض[2] .

فقد تناول هذه القصة التوراتية بشكل واضح الشاعر عبد الرحيم عمر، لكن الشاعر هنا تحدث بصيغة الجماعة التي تعبر عن الامة :

شمشون جذت شعره دليلة
وفاؤها وحبها خديعة وحيلة
فلم يعد يخيفهم ، ولم يعد في عزمه عجائب البطولة
اغلاله الظمأى أباحت للمذلة كل شامخ كبريائه
شمشون يرسف في قيود الأسر، قري يا دليلة
المعبد المهجور والعمدان تسخر من ابائه
ردي له بعض الذي قد كان ، وويحك يا دليلة
صحائف الزمان مالها عدد
ولم تزل دليلة
تعيش حتى يومنا تكبل السواعد الذليلة[3]

(1) العطش في السفينة : 113-114 .
(2) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : 95-96 .
(3) اغنيات للصمت : 105 .

و (يهوه) الـه اليهود، حيث يزعم اليهود حسبما ورد فـي التوراة أنهم شعب الله المختار ، حيث فضلهم (يهوه) على سائر الناس وأباح لهم مالم يبحه لغيرهم[1]، ويستخدم هذه الفكرة الشاعر عبد الله منصور ليذكرهم بقتلهم للأنبياء بقوله :

هبي يا رياح الايام المدفونة في عيني
وارتفعي يا أصوات المنتظر بين ليالي العرس الكنعاني
لم يبق سوى خطوة طفل اعمى بين جدار الكفر
ومحراب الشعب الوارث أخذ الثار بدم نبي[2]

- **<u>الانجيل</u>**

شهدت المنطقة العربية ولادت الديانات الرئيسية الثلاث في العالم واحتل الدين على امتداد الاجيال حيزا هاما وعميقا في وجدان الناس، وهيمن الدين على شؤونهم اليومية وحياتهم العادية، فكان من الطبيعي أن يتعامل الشاعر المعاصر مع هذه الديانات برموزها ودلالاتها المختلفة، غير أن هذا التعامل لا تكون نتيجته ما يسمى بالشعر الديني، لأنه اساساً لا يتعامل مع الدين كمسائل غيبية، لكنه يتعامل معه كقوى مؤثرة تشكل مكونا أساسياً في قلوب وأذهان الناس، فالمرجعيات الانجيلية هي الاخرى غنية بالايحاءات والرموز الشعرية بما تحتويه من عذابات الصلب ومفاهيم التضحية والفداء[3] .

ويهوذا الاسخريوطي احد تلامذة السيد المسيح ﷺ الاثني عشر الذي ورد ذكره في الانجيل فقد وشى بالمسيح وسلمه الى قاتليه حسب ما أوردته القصة الانجيلية "حينئذ ذهب واحد من الاثني عشر يدعى يهوذا الاسخريوطي الى رؤساء الكهنة وقال ماذا تريدون أن تعطوني وأنا أسلمه اليكم..."[4] . لذلك لجأ الشاعر الى استخدام هذه الشخصيات للتعبير عن الخيانة وربطها بحكايات الخيانة المتجددة طوال العصور. وعند ذلك يسلط الشاعر احمد المصلح الضوء على حكاية يهوذا وفعله بالمسيح ﷺ ليوضح ضياع الوطن فهو ضحية الخونة الذين باعوا الوطن بحفنة دولارات كما فعل يهوذا عندما سلم المسيح بثلاثين من الفضة والشاعر يعني بيهوذا هنا –

(1) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : 97-98 .

(2) الرحيل عن الارصفة المنسية : 19 .

(3) ينظر : الشعر الفلسطيني المقاتل : نزيه أبو نضال ، منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، ط1، 1974، 63-71.

(4) متى : الاصحاح السادس والعشرون .

اليهود– الذين غدروا بالشعب الفلسطيني ومعهم خونة الأمة العربية , والمسيح هنا يمثل فلسطين السليبة :

كان خمر العيد في حان الضياع
ومزامير الوداع
نسجت في محفل القداس لحنا
من خيوط التيه في ليل الصحاري
أرقصت كل الكلاب الوثنية
ويهوذا , والذئاب الهمجية
شربت نخب الضحية[1]

والشاعر بلند الحيدري يصرح عن يهوذا العصر الذي تنكر لكل القيم والمثل العليا وباع كل شئ برخص كما تنكر يهوذا لمثل وقيم السيد المسيح ﷺ فهو يقول في قصيدته (يهوذا):

فكأننا لم نبن في أحلامنا بالأمس بيتا
ليضمنا
درب
وإيمانا
وصمتا
وكأننا بالأمس لن نقسم
وما شدت يداك على يدي
لتنير من أمسي
غدي[2]

والشاعر علي البتيري يكني عن اليهود بـ(يهوذا) , فإن كان اليهود قد عملوا على قتل أفكار السيد المسيح ومبادئه والدعوة التي جاء بها , فإن الصهاينة الآن يحاولون قتل ابناء الشعب الفلسطيني :

---

(1) أصوات من النافذة الغربية : 46 .

(2) ديوان بلند الحيدري,دار العودة,بيروت,ط2, 1980, 391,وللشاعر ايضا قصيدة(توبة يهوذا):363–364.وللأطلاع على المزيد حول القصائد التي أتخذت المغزى نفسه ينظر :ديوان عبد الوهاب البياتي:قصيدة(شئ من ألف ليلة وليلة):2/ 384 – 385.وينظر :مجموعة الشعرية:شاذل طاقة,قصيدة(غريب الوجه في المنفي):365– 369.وينظر :رحيل الأمطار :شفيق الكمالي,قصيدة(الباصقون في عين الشمس):174–169 .

واطلت من نافذة الحزن المتمرد غزة
تركتنا نتوعد من لاكت
في عرس يهوذا الفاتح مهجة خمرة
وأقامت برموش العينين سدودا
من لحم الشهداء وقمصان الشهداء
على نهر الألم الجاري
ومن المطر الساخن راحت
تسقي في أعماق بنيها الصيد تلالا وصحارى[1]

ويأخذ السياب من الآلام السيد المسيح ﷺ وعذاباته ليعبر من خلال ذلك عن دلالاته الذاتية فيما يعانيه من فقر وتشريد ومرض عضال وغربة روحية . ففي قصيدته (جيكور والمدينة) يستمد مرجعياتها الأنجيلية من الكتاب المقدس (العهد الجديد) فيورد الأشارة الى العشاء الرباني عندما اجتمع المسيح ﷺ بتلاميذه ومريدية في عيد الفصح والذي سمي فيما بعد (بالعشاء المقدس) " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر واعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا . هذا هو جسدي . وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا أشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي ..."[2]

عندها قال السياب :
وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار :
" دمي ذلك الماء , هل تشربونه ؟
ولحمي هو الخبز لو تأكلونه ! "[3]

ويلجأ السياب ايضا الى كرامات السيد المسيح في سيرة على الماء وتطهيره للأبرص وشفائه للمرضى , فيتمنى الشاعر أن تحل به مثل هذه المعجزات لتخلصه من ألآمه الجسدية والنفسية وفي أحيائه لعازر , فيقول :

(أميَّتُ فيهتف المسيح
من بعد أن يزحزح الحجر

(1) لوحات تحت المطر : 102.
(2) انجيل متي : 26 : 26- 28.
(3) ديوان السياب : 1/ 417 . وينظر ايضا : ديوان خليل حاوي :300.

" هلم يا عازر " ؟)
عيناه لظى وريح
تحرق في أضالعي مضارب الفجر !(1)

ويحاور خليل حاوي النص المقدس – العهد الجديد – من خلال أسلبة تنويعية لقصة المرأة الزانية التي جاء بها اليهود الى المسيح ﷺ لرجمها رميا بالحجارة على شريعة موسى ﷺ فقد قال لهم المسيح " من كان منكم بلا خطيئة فليرمها أولا بحجر ..."(2)

فيقول حاوي :
جنة الأرض ! هنا لا حية تغوي ,
ولا ديَّان يرمي بالحجارة
ها هنا الورد بلا شوك
هنا العُرى طهارة .. !(3)

(1) ديوان السياب : قصيدة (في غابة الظلام) : 1/ 706.
(2) أنجيل يوحنا : 8: 7– 11
(3) ديوان خليل حاوي : 111 – 112 .

- مرجعيات أدبية –

النص كائن حي مركب و لاتقوم نصوصيته على " عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية , ذاك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري , فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي الى فراغ أنه نتاج ادبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي , وهو بذرة خصبة تؤول الى نصوص تنتج عنه "[1] .

أهمية النصوص تأتي من تنوعها وامتلاكها ملفوظات وإرجاعات لنصوص اخرى فهذا يخرجها من فرديتها لتعوم في نصوص السالفين والمعاصرين ومن بعدها اللاحقين بها بحيث أصبحت تملك رؤى وأفكار الأخرين , فالنص " ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي او ينتج عنه معنى لا هوتي , ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا : فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة "[2] .

فالنص مخزن لملايين النصوص ولفهمه لا بد من معرفة شفرته والعودة به الى مرجعياتها الأصلية وينابيعة التي تشربت به فيكون على القارئ/الناقد أن ينفذ من خلال النص الى المادة الكامنة وراءه بذلك يبدو " واضحا قيمة (الشوائب)[*] التي تصبح المياه بفضلها أكثر هدوءا, حسب تعبير تولستوي فنحن لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن ببنية أخرى , و لاتتعرض لصدع في نظامها , لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا تنشيط البنية الفنية, وفيهما سر حياة النص الأدبي "[3] .

فالقصيدة العربية الحديثة حافلة بالحوار مع النصوص الأدبية القديمة والحديثة التي طالما أغنت الأدب والفكر العربيين , فالشعر المعاصر حظي بحوارية واسعة مع نصوص غائبة أقدمت اليه من بيئات مختلفة وأزمنة متنوعة, والسياب[4] أحد الشعراء الذين حفل شعره بذلك الاختلاف

---

(1) ثقافة الأسئلة : عبد الله الغذامي : 111.

(2) موت المؤلف : رولان بارت : 17 . وللأطلاع على المزيد ينظر : المعارضات الشعرية :د.عبد الله التطاوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998:192.وينظر:علم النص: جوليا كرستيفا :21 .

(*) وإن كانت افضل أن لا تستخدم لفظة (شوائب) والأفضل استعمال ملفوظات غريبة والتي ستصبح خلال تجانسها , وتفاعلها النص مع النص مألوفة في سياق ذلك وكأنها وحدة نصية واحدة وإن تعددت فروعها . وأول من نظر الى هذه المشكلة وهي الكلمة الغريبة (باختين) في اعماله حيث لا حظ الصلة بين إشكالية هذه الكلمة وقضية جدلية الخطاب الأدبي وللطلاع على المزيد ينظر : فلسفة اللغة وقضية الشعر عند دوستوفيسكي:252.

(3) تحليل النص الشعري : 208.

(4) فقد تأثر الشاعر الأدب الأوربي وكان اول شاعر غربي يتعرف على شعره هو شارل بودلير من خلال اطلاعه على ترجمة لديوانه (أزهار الشر) , وتأثيره الشاعرة الأنكليزية (اديت سيتويل) واضحا وجليا في شعره بالأضافة الى تأثير اليوت الواسع لديه وما أحتله بطل اليوت في (الأرض الخراب) من أهتمام شديد في

والتنوع , فقد تأثر بالشعر العربي القديم من أمثال أمرئ القيس والبحتري وابي تمام ومهيار الديلمي وابن الرومي والمتنبي والمعري وغيرهم[1] ففي قصيدته (مدينة بلا مطر) التي يقول فيها :

سحائب مرعدات مبرقات دون مطر[2]

نجد فيها تنويعا لقصيدة ابي العلاء المعري التي يقول فيها

سحائب مبرقات مرعدات لمهجة كل حي موعدات[3]

وايضا قصيدته (المومس العمياء) نجد فيها تنويعا :

لا تنقلن خطاك فالمبغى " علائي" الأديم :

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح ,

يتضاحكون ويعولون .

أو يهمسون بما جناه أب يبرؤه الصباح

مما جناه , ويتبعون صدى خطاك الى السكون[4]

لقول المعري ايضا :-

صاح هذى قبورنا تملأ الرحـ ب فأين القبور من عهد عاد

خفف الوطء ما أظن اديم الـ أرض الأ من هذه الأجساد[5]

فهذا التنويع الحواري لم يشمل " خفف الوطء" بـ " لا تثقلن خطاك" بل نجد لغة واسلوب معاصرين خلقه الأسلوب الجديد الذي عمد اليه الشاعر .

وفي قصيدته (أغنية في شهر آب)

قصائده أما مصادر إلهامه الاخرى فهم شعراء الانكليز الرومانتيكين , كيتس وبايرون , وورد زواث وللأطلاع على المزيد حول تأثير الادب الاوربي في شعر السياب ينظر: آفاق عربية، ع 9-10 / 1995 , بدر شاكر السياب حياته واعماله : د. علي يحي منصور : 71. وينظر : الأسطورة في شعر السياب : عبر الرضا علي : 67 وما بعدها . وينظر: في قضايا الشعر العربي المعاصر : عز الدين اسماعيل: 86 . وينظر :نظرات في الشعر العربي الحديث : عبده بدوي: 54وما بعدها وينظر: الحبكة المنغمة: علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1994: 65 .

(1) ينظر في قضايا الشعر العربي المعاصر : عز الدين اسماعيل : 71.

(2) ديوان السياب :1/ 487.

(3) ديوان سقط الزند , ابو العلاء المعري,شرح وتعليق,د.ن.رضا,مكتبة الحياة,بيروت– لبنان.د.ت: 125 .

(4) ديوان السياب : 1/ 512 . وينظر : ديوان عبد الوهاب البياتي :1/ 366. وينظر : المجموعة الشعرية شاذل طاقة : 286. وينظر : ديوان خليل حاوي : 218.

(5) ديوان سقط الزند :111 .

وعلى الأثر من النمر

شرق يتسلل , ملء الغاب , من الشجر[1]

تنويعا واضحا لأسلبة بيت المتنبي في قصيدته (شعب بوان)

والقى الشرق منها في ثيابي دنانيرا تفر من البنان[2]

فموضوع قصيدة السياب يختلف تماما عن موضوع قصيدة المتنبي لكن اسلبته للنص الغائب جعل التنويع يلقي بضلالة عليه[3] .

نجد عند ذلك إن البعض قد تصور " أن علاقتنا بالأدب العربي القديم يمكن أن تتعرض للبلى من أثر الشيخوخة وطول البقاء . وتصور الجميع أن الفردي الذي يبحثون عنه يصح له وجود دون أن يكون له مقومات الحوار مع الماضي"[4] . ووجود الأصالة الفنية لا يلغي ذلك التنويع الحواري بين عناصره القديمة فإن " عملية تاليف العناصر القديمة هي أيضا خاضعة لشخصية المنشئ"[5] .

وأمل نقل من الشعراء الذين حفل شعرهم بالمأثور الأدبي القديم فقد عمل على تضمين قصائده ببعض المأثر الأدبية الخالدة من مثل قوله الذي حاور به قصيدة المتنبي[6] :

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى , أم بأمر فيكِ تجديد

.....

نامت نواطير مصر عن ثعالبها

فقد بشمن وماتفنى العناقيد[7]

في حين يقول دنقل :

" عيد بأية حال عدت يا عيد ؟ "

بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟

" نامت نواطير مصر" عن عساكرها

---

(1) ديوان السياب ك 1/ 330.

(2) شرح ديوان المتنبي : عبد الرحمن البرقوقي ,د ار الكتاب العربي د. ت : 4/ 386.

(3) ينظر : قراءات في الادب والنقد :64.

(4) قراءة ثانية لشعرنا القديم: مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، ط2، 1981: 22.

(5) مقالات في النقد الآدبي : محمد مصطفى هدارة : دار القلم ، د.ط. ، 1964 :49.

(6) ينظر قراءات في الأدب والنقد : 66.

(7) شرح ديوان المتنبي :1/ 139- 144 .

وحاربت بدلا منها الأناشيد !
ناديت : يا نيل هل تجري المياه دما
لكي تفيض , ويصحو الأهل إن نودوا
" عبد بأية حال عدت يا عيد ؟ " [1]

فهذا المقطع ينطوي على تهجين واضح لوحدة – البيت – فأنطوت القصيدة بحلة جديدة ذات ابعاد معاصرة فموضوعها غير موضوع قصيدة المتنبي التي يهجو بها كافور الأخشيدي في داليته المشهورة في حين كان موضوع دنقل هزيمة حزيران 1967م .

وبما إن لغة الشاعر المعاصر تختلف عن لغة واسلوب الشاعر القديم فعندئذ يكون تهجينا .

فإن الآصرة التي تربط الشاعر المعاصر بالأدب العربي القديم لا يمكن أن تتعرض للضعف طالما هناك شعراء ينهلون من ذلك النبع الصافي . فالشاعر عز الدين المناصرة قد شبه بحياة امرئ القيس فقد استهل مطلع امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

إن البكاء على ما فات لا يجدي نفعا فلا بد من ترك ذلك العمل والأنتقال الى العمل الجاد المثمر . حيث يقول المناصرة :

" يا ساكنا سقط اللوى
قد ضاع رسم المنزل
بين الدخول فحومل "
وبكيت فوق الجسر بين القدس فالوادي السحيق
وصرخت من يأسي ومن طول السفر
لو مات فارسك المجيد ومات ناطور الشجر
فادفن عظامي ياحبيبي
تحت كرمتنا على الجبل العتيق... [3]

فقد كان أمرؤ القيس معاقرا للخمرة قبل مقتل أبيه , فهذا اللون من الحياة يفضله المناصرة على الأخذ بالثأر , فلم يكن على استعداد لتقبل مثل هذه المهمة الصعبة , يعود ليذكر حياته في

(1) امل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة : 190.

(2) شرح القصائد العشر للتبريزي : تحقيق , عبد السلام الحوفي، ودار الكتب العلمية , بيروت , ط1 , 1985, 11.

(3) الدم في الحدائق، عز الدين المناصرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة : 139.

وطنه مع اهله وأحبابه معيدا إلينا شخصية أمرئ القيس الذي لم يقدر على فعل شئ امام واقعة الجديد بمقتل ابيه وطلب الثأر له وعودة ملكه المفقود بينما يكون عند المناصرة بعودة الوطن السليب.

وخليل حاوي حاول أن يقترب من صورة الليل الذي رسمه أمرؤ القيس مصورا طوله وثقله نتيجة الهموم التي يعيشها الشاعر , فقد استخدم لفظة (الجلاميد) في صيغة الجمع ليؤكد جثامة الليل وثقله على صدره[1] :

وإذ الليل على صدري جلاميد[2]

في حين شبه أمرؤ القيس ذلك الليل بالعبير الجاثم على صدره :

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بجوزه وأردف اعجازا وناء بكلكل

الا أيها الليل الطويل الا أنجلي بصبح وما الأصباح فيك بأمثل[3]

فعندما استعار لفظة (الجلاميد) بـ (الجلمود) التي استخدمها امرؤ القيس ليشبه سرعة الفرس وصلابته كأنه حجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال حضيض[4]

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل[5]

فنجد ذلك التهجين الذي ادخله حاوي في قصيدته بمحاورته لقصيدة امرئ القيس ومحاولته الرائعة لتوزيع الدالات الجديدة بما يخدم فكرة المعاصر ومقاربته لاجواء العصر وهمومه فيقول في استهلاله لقصيدة (الكهف) :

وعرفت كيف تمط ارجلها الدقائق

كيف تجمد , تستحيل الى عصور

وغدوت كهفا في كهوف الشط

.....

ليل تحجر في الصخور

وتركت خيل البحر تعلك

لحم احشائي

---

(1) التناص (تداخل النصوص في شعر خليل حاوي) : رسالة ماجستير :88

(2) ديوان خليل حاوي :101.

(3) شرح القصائد العشر للتبريزي : 18.

(4) ينظر : شرح المعلقات السبع للزوزني , مكتبة النهضة , بغداد , ط1 , 1986: 40 .

(5) شرح القصائد العشر للتبريزي :18 .

تغيبة بصحراء المدى[1]

ولعنترة العبسي حضور ايضاً في الشعر العربي المعاصر والشاعر ابراهيم العجلوني حاول أن يصور عنترة برؤية عصرية تختلف عن حقيقته حيث تخيل العجلوني عنترة يعود دون أن يحقق ما يريده، فقد قلب الآية فما كان عفيفاً في المغانم بات أسفا والفارس الشجاع الذي لا يخشى الموت بدء راهبا للردى فقد قال عنترة العبسي :

يخبرك من شهد الوقائع إنني أغشى الوغى وأعف عند المغنمِ[2]

في حين يقول العجلوني عند تهجينه لبيت عنترة:

قولوا لها المسكين عاد

حملته ريح الشرق من زمن سحيق الغور جني المدى

حملته فانبعث الصدى

" وإذا صحوت فما أقصر عن ندى ولقد علمت شمائلي وتكرمي "

قولوا لها بالأمس جاء

غشى الوغى وأسف عند المغنم

فلتغد في ستر الأسى ولترقصي في الميتم[3]

وعلى العكس من ذلك نجد الشاعر احمد حسن ابو عرقوب ينقلنا الى الاجواء العربية القديمة من عصبية قبلية وتحدٍ واعتزاز بالذات من خلال محاورته لقصيدة عمرو بن كلثوم التعلبي التي مطلعها :

ألا هبي بصحنك فأصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا[4]

فيدخل الشاعر على قصيدته الأسلبة الجديدة التي يحولها الى تنويع وإن كان يكرر عبارات " قفي خبرينا " و " خمور الأندرينا" , اكثر من مرة وهو بحالة ترقب وانتظار للأنتصار على اعداء الامة بقوله :

قفي خبرينا

أظل بكأسك بعض الخمور

من الأندرينا

فآه من الظمأ البدي

---

(1) ديوان خليل حاوي : 279 – 280 .

(2) شرح ديوان عنترة ، دار الفكر للجميع، بيروت , 1968, 161 .

(3) تقاسيم على الجراح : 120.

(4) شرح القصائد العشر للتبريزي : 254.

ومنذ غبت عنا سالنا الرياح
السؤال الدفينا
فما ظل فينا
سوى العصب المتيقظ يرقب
كيف ستهبط بالوعد عيناك من طور سينا[1]

والشاعر ابراهيم العجلوني يقيم تهجينا مع البيت الشعري الذي ضمنه الحجاج بن يوسف الثقفي في خطبته في اهل الكوفة التي يقول فيها :

انا ابن جلا وطلاع الثنايا متى اضع العمامة تعرفوني[2]

فالتهديد والوعيد الذي وجهه الحجاج الى اهالي الكوفة نقله العجلوني الى أعداء الأمة حيث يقول :

نعم عدت
قحمت الصبح في جيش من الأوهام
وباسم الحب باسم الله حاربت
وعانقت المدى المسحور خلف حدائق الاحلام
قتلت ، سبيت ن أحرقت
"أنا ابن جلا
متى اضع العمامة" يزهق زيفك موت[3]

في حين الشاعر أحمد المصلح يذكر بعض الفاظ خطبة الحجاج التي يقول فيها "... اني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها، واني لصاحبها ..."[4] وأقام تنويع حواري لطيف بين تلك الخطبة التي نقل تهديدها ووعيدها الى مغتصبي الاراضي العربية :

يكبر الجرح على الجرح ويدعوك الرحيل
في اتجاه القدس شمسا ودليل

---

(1) توقيعات على قيثارة الرفض : 20.

(2) خزانة الأدب: الشيخ عبد القادر بن عمر البغدادي: تحقيق عبد السلام محمد هارون, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , القاهرة , 1967, 1/ 265– 268 . والبيت الذي ضمنه الحجاج في خطبته هو للشاعر : سحيم بن وثيل الرياحي .

(3) تقاسيم على الجراح : 37–38 .

(4) الكامل في اللغة والادب : أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم والسيد شحاتة ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1956، 1/380–382 .

هل صحوت ؟
لم أجد بعد خلاصي
يا رؤوس أينعت بعد القطاف
في انتظار المعجزة
يهجر الماء الضفاف
والفتاوي جاهزة[1]

وفي بعض الاحيان يقيم الشاعر خليل حاوي حوارا ضديا مع النصوص القديمة وهذا ما نجده في حواره مع قول ابن قيس الرقيات في مدح مصعب بن الزبير :

انما مصعب شهاب من اللّـ ـه تجلت عن وجهه الظلماء[2]

بينما حاوي يقول في الرعد الجريح [3] :

كان في الاصل وفي الطبع
شهابا
فاته ومض الشهاب[4]

والعودة للماضي يعطي للنص شحنة ابداعية من خلال التنويع الحاصل بين النص الحاضر والنص الغائب .

والبياتي حاول أن يستلهم من الماضي ما يعطي لقصيدته دفقة ابداعية جديدة تقرن الحاضر بالماضي فيقول :

قالوا : " تمتع من شميم
عرار نجدٍ " , يارفيق
فبكيت من عاري
" فما بعد العشية من عرار "
فالباب أو صده يهوذا , والطريق
خالٍ , وموتاك الصغار
بلا قبور , يأكلون
أكبادهم , وعلى رصيفك يهجعون[1]

---

(1) أصوات من النافذة الغربية : 107 .
(2) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق: د. محمد يوسف النجم،دار صادر،دار بيروت ، 1958، 91 .
(3) ينظر : التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : رسالة ماجستير : 92 .
(4) الرعد الجريح : خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت، ط1 ، 1979، 73 .

فالبياتي قام بتنويع رائع للبيت الذي قاله الشاعر الصمة بن عبد الله القشيري :

تمتع من شميم عرار نجدِ فما بعد العشية من عرار[2]

والشاعر امل دنقل حاول أن ينتقي من شعر دعبل الخزاعي الذي يقول فيه:

إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا[3]

في حين دنقل يظفي على هذا البيت حلة عصرية جديدة تتلاءم ومتطلبات العصر. بقوله:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي .. أبدا

(إني لأفتح عيني حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا)[4]

والشاعر قاسم حداد (حاول أن يستمد من شاعر العربي المتنبي ما يلبس قصيدته جوا عصريا بقوله :

فنمتد بين القصيدة والقبر فاكهة للبكاء

فكيف ألملم قافيتي من فناء البلاد الأليفة

وأكتب كي يقرأ الهدم جذر السكون

وكيف أغادر تاريخك الدموي المسور

يالشجر الأنثوي ؟

إنه العنف , قابلة للولادة

تسألكم نزهة في السؤال

توزع أسمالها ثرة في الدخول[5]

وقوله (تسألكم نزهة في السؤال) من قول المتنبي الذي قال فيه:

مالنا كلنا جوٌّ يا رسول أنا أهوى وقلبك المبتول[6]

والشاعر عندما يحاول أن يقيم علاقة حوارية مع نصوص غائبة يعمل على أن تكون "العناصر المستعارة اساسية لبنية العمل باسره , إذ تشكل علاقات حاسمة مع الأجزاء الأخرى."[1]

---

(1) ديوان البياتي : 1/ 283 – 284 .

(2) ديوان الحماسة : ابو تمام , برواية الجواليقي : تحقيق : عبد المنعم احمد صالح , بغداد

(3)

(4) الأعمال الكاملة : العهد الآتي : 317.

(5) الدم الثاني : قاسم حداد , البحرين ,1976 :5.

(6) شرح ديوان المتنبي : عبد الرحمن البرقوقي : 3/ 135.

ويحاول خليل حاوي أن يبدو هذا التحاور مع نصوص المتنبي أكثر وضوحا في قوله:يحكون : لي جسد عجيب

ترتد عنه النار , ترتد

الخناجر والنبال[2]

اذا كان حاوي لا يعرف سر ارتداد النار والخناجر والنبال , في حين أن الآخرين يحكون بأن له جسدا عجيبا[3] , بينما نجد المتنبي يقول

رماني الدهر بالارزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال

فصرت إذا أصابتني سهام تكسرت النصال على النّصال

وهان فما أبالي بالرزايا لأني ما انتفعت بأن أبالي[4]

وتحتوي نصوص حاوي على اسلبة أخرى لنصوص المتنبي[5] ,يقول حاوي :

لا مكانا له , لا بيتا وخبزا[6] .

فقد صاغ النص بحوار على بيت المتنبي الذي قول فيه :

بم التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن[7] .

ويعود عز الدين المناصرة ليصف النكسة التي بوطنه جراء هزيمة حزيران 1967 بقوله في قصيدته (ذهب الذين أحبهم) :

سرنا الى البلد البعيد حثنا الركب

وتركت ربعكم الحنون

حتي إذ سرنا الى قمم الغيوم

وبدت ديار القدس مسبلة العيون

"وتلفت القلب" ...[8]

التي يستحضر بها مقطعا لبيت الشريف الرضي الذي يقول فيه :

---

(1) اللغة في الأدب الحديث : 252 .

(2) ديوان خليل حاوي : 301- 302 .

(3) ينظر : التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : رسالة ماجستير : 92.

(4) شرح ديوان المتنبي : 3/ 141- 142.

(5) ينظر : التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : 93.

(6) ديوان خليل حاوي : 126.

(7) شرح ديوان المتنبي : 363/4 .

(8) الدم في الحدائق : 160-161 .

وتلفت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب[1]

ونعود الى الاجواء الصوفية التي يأخذنا اليها أحمد حسن ابو عرقوب فيؤسلب ذلك الجو الصوفي وتجلياته ويحول اسقاطاتها على الوطن من خلال تأثره بالشاعر الصوفي المعروف عمر بن الفارض الذي يقول :

شربنا على ذكر الحبيب مدامه سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم[2] .

فقد عمل على تحويل تلك العناصر الى اسلبة بقولة :

ولما ارتشفنا كؤوس الرضى

وصاح المنادى ... وارتحلنا الى أفق طافح بالمنن

جلسنا، ذكرنا الحبيب ، شربنا على أسمه وسكرنا

تجلى لنا سر لكن أضعناه

أفلت منا، مشينا وراء رؤاه

شققنا الثياب عليه حنينا وحزنا[3]

ونزار قباني حاور بشكل صريح بيت أبي تمام فعمل على توظيف الشطر الاول من بيت ابي تمام ليخدم فكرته في الدفاع عن الارض السليبة التي استباحها الغزاة ودنسوا شرفها،

فقال القباني :

ولم تطلق على الزاني رصاصة بندقية

"لا يسلم الشرف الرضيع" !

ونحن ضاجعنا الغزاة ثلاث مرات ..

وضيعنا العفاف ... ثلاث مرات ..

وشيعنا المروءة بالمرسيم، والطقوس العسكرية

"لا يسلم الشرف الرفيع" ![4]

لنص المتنبي

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدمُ[5]

(1) ديوان الشريف الرضي : دار صادر ، بيروت ، 181/1 .

(2) ديوان ابن الفارض : تحقيق : د. ابراهيم السامرائي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، 1985، 81.

(3) توقعات على قيثارة الرفض : 77 .

(4) الاعمال السياسية الكاملة: 231/3 .

(5) ديوان المتنبي :316/34 .

ويحظي النفري بجانب من تداخلات حاوي مع نصوص غائبة[1] لا سيما عبارته المشهورة "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"[2] .

التي وجدت صداها بقول حاوي :

أعاين الرؤيا التي تصرعني حينا
فأبكي
كيف لا أقوى على البشارة ؟
جفت شفتي
متى متى تسعفني العبارة ؟ [3]

والموشحة الاندلسية حظيت بحيز من شعر تيسير سبول لا سيما موشحة ابن زهير التي يقول فيها:

أيها الساقي اليك المشتكى قد دعوناك إن لم تسمع
وندیم همت في غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق اليه واتكا وسقاني أربعا في أربع[4]

ويبدو تأثر سبول بها تأثرا واضحاً اذ نهج نهجها من حيث النغمة الموسيقية، ومحاكاة الموشحة في توزيعاتها[5] ولكن عن طريق تنويع أسلبته وصياغتها بروح العصر بقوله :

ويطوف ساقينا – كاسا تلي كأسا
بالوهم تغرينا – وتراوغ الحسا
فعلنا ننسى – إن كان ينسينا – وهم ولو حينا
بردى في العين صبحا ومساء
يتراءى كل أحبابي على صفحته

(1) ينظر : التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : 96 .

(2) المواقف والمخاطبات : محمد بن عبد الجبار النفري ، تحقيق : ارثر اربري، تقديم د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1985، موقف 28 ، 115 .

(3) ديوان خليل حاوي : 260.

(4) دار الطراز في عمل الموشحات:ابن سناء الملك،تحقيق د. جودت الركابي ، ط2، دار الفكر ، دمشق ، 1977، 100.

(5) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : 180–181 .

(ونديم همت في رفقته وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من غفوته جذب الزق اليه وإتكأ)
فبعيد الدار في غربته ان صحا غنى وان غنى بكى[1]

فالحوارات التي يقيمها الشاعر المعاصر ليست منحصرة فقط بالنصوص الأدبية القديمة فقد حظيت النصوص المعاصرة أو السابقة عليه بأهتمام ايضا من لدن الشاعر المعاصر فقد عمل على التداخل الحواري مع معاصريه، ونحاول أن نلمس ذلك عند بعض الشعراء، فعبد العزيز المقالح في قصيدته (يهوذا) حاول أن يستلهم روح وشخصية (يهوذا) في قصيدة السياب (المسيح بعد الصلب) ولم يكتف في قصيدة السياب لاسيما عند انبعاثه ولكن بصياغة فنية عمل على أسلبته بما يخدم فكرة العصر بقوله :

أنكرني وقد رآني مرة، ومرة في وضح النهار
كان رفيقي
كم حملت حزنه معي
وفي السجون كم نظمنا اجمل الاشعار
في قصعة أكلنا
وانتظرنا في الظلام رحلة القطار
ناديت بأسمه حين بدا
لم يلتفت
ألقى على حذائي نظرة وسار
ماذا أثار رعبه ؟
حين رآني هم راجعا
تعثرت أقدامه
الوجه كان لامعا
والجيب كان لامعا
وكنت أبدو جائعا
فلاذ بالفرار
ألقى على حذائي نظرة وسار[2]

(1) الاعمال الكاملة : افران صحراوية: تيسير سبول:93 .

(2) ديوان عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، ط1، 1977، 360-361 .

والمقالح يقيم تنويع على نظرة (يهوذا) التي تحدث عنها المسيح بعد انبعاثه في حين تجلى ذلك عند السياب بعد الصلب بقوله :

هكذا عدت، فأصفّر لما رآني يهوذا ..
فقد كنت سره
كان ظلا، قد أسود مني ، وتمثال فكره
جمدت فيه واستلت الروح منها ،
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه ...
(عيناه صخرة
راح فيها يواري عن الناس قبره)
خاف من دفئها ، من محال عليه ، فخبّر عنها .
– "أنت ! أم ذاك ظلي قد أبيض وأرفض نورا ؟
أنت من عالم الموت تسعى ! هو الموت مرة
هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان زورا؟"
ذاك ما ظن لما رآني، وقالته نظرة[1]

وبما إن السياب رائد حركة الشعر الحر ولقصائده جودة فنية وابداعية فقد احتلت قصائده مكانة متميزة لدى الشعراء المعاصرين، سواء اكان المعاصرين له أو الذين جاءوا بعده ونأخذ من ذلك قصيدة سامي مهدي (من سيرة أبي ذر الغفاري) التي تأثرت تأثراً شديداً بقصيدة (المومس العمياء)[*] للسياب فقد تعالق معها ونأخذ من ذلك مقطع (بائع الطيور) الذي تسترجع فيه (المومس) حاثة قتل ابيها بقوله :

وتظل تذكر – وهي تمسحهن– اجنحة سواها

---

(1) ديوان السياب : 1/459–460 .

(*) وهناك ايضاً تعالق حواري بين قصيدة (المومس العمياء) وقصيدة (بنت المبغى) لراضي مهدي السعيد فهناك خلاف حول اسبقية احدهما على الاخرى ومن حاور من ؟ هل السياب نشر قصيدته دفعة واحدة بصورة كاملة أم أنه نشرها على شكل مقطوعات مختلفة في مجلات قبل صدورها في عام 1954 في حين صدرت قصيدة (بنت المبغى) لراضي السعيد في عام 1953 هذا مما حدى بالباحثة عدم الاستشهاد بهاتين القصيدتين في هذا المضمار وللاطلاع على المزيد حول تلك الاسئلة والخلافات ومن تأثر بمن ينظر : دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : د. محسن طميش ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982، 44. وينظر : الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، 1978، 42–43. وينظر : بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، محمود العبطة المحامي، مطبعة المعارف، بغداد، 1965، 14.

كانت تراها وهي تخفق ... ملئ عينيها تراها
سرب من البط المهاجرة، يستحث الى الجنوب
اعناقه الجذلى ... تكاد تزيد من صمت الغروب
صيحاته، المتقطعات وتضمحل على السهوب
بين الضباب ، ويهمس البردي بالرجع الكئيب
ويرج وشوشة السكوت
طلق ... فيصمت كل شيء ... ثم يلغط في جنون
هي بطة فلم انتفضت ؟ وما عساها أن تكون ؟
ولعل صائدها أبوك ، فأن يكن فستشبعون [1]

بينما يسترجع ابو ذر الغفاري في السجن ذكرياته وأحلامه وأيامه ويتلفت الى ماضيه يتغلب على حاضره واللحظات المؤلمة التي يشعر بها بقوله :

ويلتفت السجين بألف تذكار
الى أهل ... الى دار
الى ظل ترقرق فيه نبع الماء
ألذ من الشمال إذ تبّر الواحة الخضراء
ويطرق :
أين بيت الله ؟
نفح محمد فيه
ونبر حديثه، وخشوع راويه
أبعد اليوم تحملني الى جنياته الاسفار ؟
ويلتفت السجين يهزه التذكار ...[2]

وهذا ما نجده ايضاً في قصيدة (مدينة بلا مطر) التي اتخذ منها محمود درويش نموذجا حواريا لبناء قصيدته (تموز والافعى) أكثر ما تعتمد على عناصرها الدرامية والاسطورية ولكن ذا

(1) ديوان السياب : 519/1، وخليل حاوي هو الآخر يتحاور مع قصيدة المومس العمياء ، ينظر : ديوان خليل حاوي : 120-121.

(2) رماد الفجيعة : سامي مهدي ، مطبعة دار البصري ، بغداد ، ط1، 1966، 16-17 .

اسلبة بارزة بما يستلهم ظرفه الراحن فـ(مدينتنا) عند السياب تتحول الى (خرائبنا) عند محمد درويس فيحدث ذلك الصراع بحدود المسرح المكاني، يقول السياب :

مدنينا تورق ليلها نارٌ بلا لهب
تحم دروبها والدور، ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها
"صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز ، عاد لبابل الخضراء يرعاها:"[1]

ولدى درويش :

تموز مرَّ على خرائبنا
تموز عاد ليرجم الذكرى
عطشا واحجارا من النار ...[2]

ومن جانب آخر نجد محمود درويش في قصيدته (بطاقة هوية) يتحاور مع نزار قباني بقصيدته (جميلة بو حيرد) من حيث صياغته وأسلوبه وروحه، فالفضاء الزمكاني الذي عاش به الشعراء المعاصرين يحمل قواسم مشتركة سواء أكانت سياسية أم فكرية فالقضية الفلسطينية ومعاناة شعبها وتشريدهم نأخذ حيزاً من فكر الشاعر المعاصر فيقول نزار قباني :

الاسم : جميلة بو حيرد
رقم الزنزانة : تسعونا
في السجن الحربي بوهران
والعمر : إثنان وعشرونا
عينان كقنديلي معبد
والشعر العربي الاسود
كالصيف ، كشلال الاحزان
ابريق للماء .. وسجان
ويد تنضّم على القرآن
وامرأة في ضوء الصبح

(1) ديوان السياب : 486/1 .
(2) ديوان محمود درويش : 282 .

تسترجع في مثل البوح
آيات محزنة الارنان
من سورة (مريم)
و (الفتح) ...[1]

وقد أجاد محمود درويش في تنويعه وابدع فيه بحيث تحولت قصيدته الى نشيد وطني يتغنى به أهل فلسطين والآخرون من أبناء الأمة العربية :

سجل !
انا عربي
ورقم بطاقتي خمسون الف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم ... سيأتي بعد صيف !
فهل تغضب
سجل !
أنا عربي
واعمل مع رفاق الكدح في محجر د
وأطفالي ثمانية
أسلُّ لهم رغيف الخبز،
والأثواب والدفتر
من الصخر
ولا أتوسل الصدقات من بابك
ولا أصغر
أمام بلاط أعاتبك
فهل تغضب ؟ [2]

وأيضاً يقيم نزار قباني علاقة حوارية مع سلفه أحمد شوقي تتجسد فيهما النزعة الخطابية الموجه للأمة العربية يقول فيها احمد شوقي :

ما جئت بابك مادحا بل داعيا ومن المديح تضرع ودعاء[3]

(1) الاعمال السياسية الكاملة : نزار قباني : 3/51-52 .
(2) ديوان محمود درويش : 73-74 .
(3) الشوقيات : أحمد شوقي ، دار العودة ، بيروت ، م1، ج1/41 .

حيث يقول نزار قباني :

مرحبا يا عراق ... جئت أغنيك

وبعض من الغناء بكاء[1]

وخليل حاوي حظيت نصوصه أيضاً ببعض التداخلات النصية لنصوص معاصريه[2] من قوله :

جسد يغفو ويصحو ، يتلوّى

في السرير[3]

الذي يستحضر فيه قول ابراهيم ناجي :

ايها الشاعر تغفو تذكر العهد وتصحو[4]

كما ويدخل خليل حاوي بحوارات متنوعة مع نصوص البياتي لا سيما قصيدة (سوق القرية) التي حاول حاوي استحضار قدر الامكان الوصف الذي لجأ اليه البياتي لسوق القرية، وهذا ما نجده بقول حاوي :

ليتني مازلت في الشارع أصطاد الذباب

أنا والاعمى المغني والكلاب

وطوافي بزوايا الليل

بالحانات من باب لباب

أتصدى لذئاب الدرب ...!

ماذا؟ ليتني مازلت دربا للذئاب

وعلى حشرجة الانقاض في صدري

على الكهف الخراب[5]

وحاوي هنا صور مدينته (بيروت) وقد انهكها الفقر بحيث أصبحت مكانا لتجمع القذارة والذباب هذا في ظاهره بل كان يقصد من وراء ذلك، ضعف المبادئ والقيم الاخلاقية التي تتحلى بها المدينة والانسان، فيها يعيش حالة من الضياع والتشرد فهي تعطي ايحاءات متعددة، وترسم

(1) الاعمال السياسية الكاملة : 393/3 .

(2) ينظر : التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : 103 .

(3) الرعد الجريح : 82 .

(4) ديوان ابراهيم ناجي : دار العودة ، بيروت ، 1973، د.ط. : 301 .

(5) ديوان خليل حاوي : 45 .

ابعادا متنوعة لصور مختلفة[1] ، فجاء اسلوبه يختلف عما موجود بقول البياتي الذي صور سوق هذه القرية فهذه حالة تتلاءم وطبيعة هذه القرية بقوله :

اشمس، والحمر الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الايدي، وفلاح يحدق في الفراغ :
"في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء"
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الاطفال والافق البعيد[2]

(1) ينظر : التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : 104-105 .
(2) ديوان عبد الوهاب البياتي : 1/190-192 .

- **المرجعيات التأريخية**

لقد ارتبطت " رؤيا الشاعر المعاصر الى التاريخ يتحولات سوسيوتاريخية عميقة , لذلك لم تكن الاستجابة ممارسة شعرية واقعة تحت التسلط الايديولوجية للتاريخ , فتكون القصيدة شعارا تمجيديا له , بل ان الاستجابة كانت تحدث بطريقة تحويلية , لا بطريقة تطابقية"[1] .

فالعلاقة بين الشعر والتاريخ " موصوفة بالتساكن , أي أن أحدهما يسكن الآخر , وموصوفة كذلك بالسعي المشترك للإمساك بتجربة الكون , التاريخ يجد له الانساني والشعر بمحاولته ان يوظف هذا الجدل في خلق شعرية تتصف بملامح جدلية على مستوى البنية والدلالة "[2] . فالتاريخ يسعى "لأن يحرر في ذواتنا أنشطة جديدة , والخطاب الشعري يستجيب لانشطة التاريخ هذه كلها من خلال مستويات متعددة "[3] فإن الشاعر المعاصر يحاول أن يفر من صخب الحياة التي تحيط به وهي " حافلة بضجيج اليأس , الى أصوات الماضي التي يمكن أن تنقل اليه أملا جديا في استعادة امجاد غابرة"[4] . فإن خصوصية التعبير الشعري تتميز بها " أسماء ت.س. اليوت بالحس التاريخي الذي ينطوي على ادراك نافذ ليس لما ضوية الماضي فحسب بل لحضوره "[5].

فإن هذه المرجعيات التأريخية التي تمثل الحقائق التاريخية ووقائعها "التي وصلتنا من العصور السابقة , ومقدار تمثلها في اسماء الشخصيات التاريخية المشهورة والمدن ومراكز الحضارة المهمة , ومضامين الحياة والسلوك , بكونها اشياء حدثت في التاريخ السياسي والاجتماعي والحضاري للأمة العربية , عبر امتداد زمني "[6] .

والشاعر المعاصر لا يتعامل مع التاريخ على اساس حقائقه المجردة , ولا يورد اشخاصه وحوادثه ووقائعه كما يوردها المؤرخ فالحقيقة المجردة لذاتها لا تهمه إنما الى أي مدى تتلاءم هذه الحقيقة مع واقعة الراهن فأكثر ما يستعين بالأحداث والشخصيات البارزة التي تجعل الحالة الخاصة التي وقعت بعصر ما أو تاريخ معين الى حالة عامة , وهو اكثر ما يتعامل معها على

---

(1) الاقلام , ع7 –8 /1992 , الشعر والتاريخ : شعرية التناص : ناظم عودة : 132 .

(2) المصدرنفسه: 132.

(3) المصدر نفسه : 132.

(4) الاقدام , ع 1–1992/2 , الكتابة عن الذات بدلالة الآخر : ماجد السامرائي : 42.

(5) في قضايا الشعر العربي المعاصر : 71.

(6) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : 80.

وفق " قناعته بما تكشفه هذه المادة التأريخية من قيمة معنوية ودلالة ايحائية يريد إيصالها الى ذهن المتلقي وشعوره"[1].

- شخصيات

ومن تلك الشخصيات التاريخية التي حظيت بأهتمام واسع من قبل الشعراء المعاصرين هي شخصية " زرقاء اليمامة"* فهي " من اوفر الشخصيات حظا في أهتمام شعرائنا , حيث استخدمت في أكثر من قصيدة والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ وأكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم الى التحذير[2]. وقد استحضر هذه الشخصيات الشاعر امل دنقل في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) وهي تحمل اسم الديوان الذي جاءت فيه وأطلق عليها لقب (العرافة المقدسة) بقوله :-

أيتها العرافة المقدسة
ماذا تفيد الكلمات البائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فأتهموا عينك يا زرقاء بالبوار ..
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ..
فأستضحكوا من وهمك الثرثار !
وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا ..
والتمسوا النجاة والفرار![3]

والشخصيات الثانية التي استدعى حوارها امل دنقل في هذه القصيدة هي شخصية "الزباء"[*]

---

(1) المصدر نفسه :80.

(*) زرقاء اليمامة : امراة من جديس اسمها الزرقاء . وتحمل هذا اللقب لانها زرقاء العينين , تبصر عن مسيرة ثلاثة أيام , وقد أخبرت قومها بزحف حمير , وأنها ترى شجرا خلفه بشر. فكذبوها وقالوا لها : (ما تزالين تأتين بالأفك) وما إن حل اليوم الرابع حتى أصبحوهم , فقتلوا الرجال وسبوا النساء , فأقلعوا عيني زرقاء اليمامة فوجدت بها عروقا سودا واستغربوا لذلك الأمر , وقالوا : " ما الذي كانت تكتحل به ؟" . قيل لهم : حجر يقال له "الإثمد " فقتلت وصلبت على باب اليمامة . وللإطلاع على المزيد ينظر: من الأساطير العربية والخرافات : مصطفى الجوزو , دار الطليعة , بيروت ط2, 1980: 124.

(2) ينظر : فصول , م1 ,ع1 , 1980 , توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : علي عشري زايد :226.

(3) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة : 111.

ملكة تدمر واستدعاؤه لهذه الشخصية المرموقة تدخل في الأطلاع نفسه الذي أراد الشاعر الحديث عنه فأراد استنهاض في همة الشعب العربي ورفض الأهانة والهزيمة :-

أسائل الصمت الذي يخنقني

" ما للجمال مشيما وئيدا .. ؟ !

" أجندلا يحملن أم حديدا .. ؟ ! "

فمن ترى يصدقني ؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا :

" ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟ ! "

" ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟ ! .[1]

وفي بعض الاحيان يلجأ دنقل الى ربط أكثر من شخصية برابط موضوعي واحد فيكون بمثابة القاسم المشترك بينهما وهذا ما فعله في قصيدة " لا وقت للبكاء " الذي يتعرض فيها لثلاث شخصيات نسائية وهن (الخنساء , وأسماء بنت أبي بكر , وشجرة الدر) والعامل المشترك الذي يربطهن هو البكاء والرثاء لأقرب الناس لهن , وهنا أراد أن يبين تجربة الأم الباكية[2] بقوله:

وأمي التي تظل في فناء البيت منكبة

(*) وتعرف ايضا بـ(الملكة زنوبيا) فقد أرسل اليها عدوها عمر بن عدي الذي أراد الانتقام الى ابن أخته فأرسل اليها (عمرو) جاسوسا ليحتال عليها ويخبرها بأن عمرو سوف يأتي اليها مسترضيا ومحملا ≡

≡بالهدايا, وعندما لاح في الأفق البعيد كثرة الجمال لكنها بطيئة الحركة , أرتابت الملكة " الزباء" من هذه المصالحة وتسألت مستنكرة :

" ما للجمال مشيها وئيدا ؟

اجند لا يحملن ام حديدا ؟ ! "

لكن الجاسوس الذي أرسله (عمرو) اليها قد برر ذلك بكثرة الهدايا وارتفاع قيمتها وحين وصلت القافلة , تيقنت الزباء من صحة نبؤتها , فخرج من داخل الصناديق مجموعة ضخمة من الجنود المسلحين , وعندئذ أجابها عمرو قائلا :

بل الرجال قبضا قعودا

فرفضت الزباء ذل الهزيمة , وقتلت نفسها بمص السم من خاتمها وهي تقول (بيدي لا بيد عمرو) وللأطلاع على المزيد لهذه القصة ينظر : مجمع الأمثال : ابو الفضل احمد بن محمد الميداني , الناشر : عبد الرحمن محمد , القاهرة , 1352هـ , 1/ 243-247.

(1) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة : 115.

(2) ينظر : البنيات الدالة في شعر امل دنقل : 164.

مقروحة العين , مسترسلة الرثاء

تتكث بالعود على التربة :

رأيتها : " الخنساء"

ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء

رأيتها : " أسماء "

تبكي ابنها المقتول في الكعبة

رأيتها : " شجرة الدر" ..

ترد خلفها الباب على جثمان (نجم الدين)

تغلق صدرها على الطعنة والسكين[1]

ومن الشصيات الاخرى التي حظيت بأهتمام الشاعر حميد سعيد شخصية (سحيم)[*] عبد بني الحسحاس الجاهلي رقيق الشعر الذي وضعه ابن سلام في الطبقة التاسعة من طبقاته[2].

وأراد الشاعر من خلال ذلك محاورة شخصية الانسان المضطهد , المغلوب على أمره, فأعطى لهذه الشخصية بعدا موضوعيا ذا دلالة معاصرة بقوله :

الحس يا سحيم والهجير والضجر

منافذ الموت على الحياة والعذاب والسهر

سحابة العطاء للعفاة

وشارة المهاجرين في مفازة الزمن

فالعابر الذليل من يميت في دمائه الحروف

ومن يذل الليل في محرابه الأنوف

---

(1) تعليق على ما حدث : 257, ويدخل في المضمار نفسه من حيث الربط الموضوعي الذي يربط مجموعة من الشخصيات عند صلاح عبد الصبور ينظر : شجر الليل، دار الشروق ، بيروت ، 1981، ط3، : 36. حيث يجمع بين (بول اليوار , وبرت بريخت , ودانتي , والمتنبي) فالعامل المشترك الذي يربطهم هو إنهم شعراء . وأحمد حجازي يعطي لنا تقابلات ثنائية في ثلاث مجموعات ينظر : كائنات مملكة الليل : 36. فرلين – رامبو / لينين – اليزيا / أنا الشاعر – السياسة والفن . وللأطلاع على المزيد ينظر : اشكال التناص الشعري , دراسة في توظيف الشخصيات التراثية , أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ط, 1998, 58– 59.

(*) سحيم عبد بني الحسحاس كان قد اشتراه بنو الحسحاس وهم بطن من بني أسد , فنشأ فيهم الى أن قتلوه لتشبيبه بنسائهم . وكان النبي ﷺ قد رآه وأعجبه شعره : ينظر : الأعلام : قاموس تراجم واشعر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين : خير الدين الزركلي , دار العلم للملايين , بيروت , ط4, 1979, 79.

(2) ينظر : طبقات فحول الشعراء : محمد بن سلام الجمحي , تحقيق : محمود محمد شاكر , مطبعة المدني, القاهرة , د. ت , ط5 ,1/ 95.

ومن يذوب الحديد من يفتت الصخر[1]

والشاعر خالد محادين جاشت نفسه لواقع الأمة العربية المرير المؤلم فقد يئس وتذمر من حال الأنسان العربي الذي ما أنفك عن تذكر ابطال الأمة الماضين واستذكار مجدهم التليد وتذكر ابطالهم ووقائعهم المجيدة من اثال خالد و وهارون والمأمون , ومعارك ذي قار واليرموك وحطين وغيرها , فهو يريد أن ينقل الأمة لحالة جديدة تتحدث أبطال جدد ومعارك جديدة تعيد المجد التليد الذي طال انتظاره حتى وإن كان عمدا واحدا كما فعلته خولة بنت الأزور في معركة اليرموك بقوله :

سئمت قراءة التاريخ حول مواقد النار
ومضغ المجد مرسو ما على صفحة
وألف حكاية صفراء عن يرموك أو خالد
وعن أيام ذي قار
وعن هارون والمامون من أمجاد ماضينا
وعن سيف يشق الليل يكتب مجد حطينا
فبعض الياس مافينا
اقلب صفحة التاريخ والانصاب والقبر
واجثوا مثلمايجثواعلى الاعتاب مهزوم
واهتف من اساي المر من يبعث ولو (خولة)
فما عادت تحذرني احاديث عن الجولة[2]

والشاعر عبد الرحيم عمر يحاول الفرار من عالمه المرير المليء بنوازل الزمان ولكن الى اين الفرار اذ كان في كل مكان قتل واسر وتشريد وصلب ، بحيث لم يعد للحلم مكان، وبهذا يحاول أن يستحضر مقولة طارق بن زياد الشهيرة (أين المفر)[3] :

تفر ؟ وأين المفر
وفي كل صوب صليب وأسر
وحلمك يقفو خطاك
رويدك أين المفر[1]

---

(1) ديوان حميد سعيد : 50.

(2) صلوات الفجر الطالع : 33- 34، وللمنحى نفسه عن تلك الوقائع ينظر: الرحيل عن الارصفة المنسية : عبد الله منصور : : 83.

(3) الاعلام : خير الدين الزركلي : ترجمة طارق بن زياد : 3/313-314 .

وفي قصائد اخرى يتغنى بأمجاد الأمة العربية وفتوحاتها الاندلسية فيورد شخصياتها التاريخية (موسى ، وطارق ، وعقبة) ويربطها بأستقلال تونس العربية :

وجهك المنفي يا منستير قد عاد إلينا
وأرى موسى وطارق
وأرى عقبة من فوق السحاب
رفعوا في تونس الخضراء الآف البيارق[2]

ومثل هذه الشخصيات وغيرها تثير تفاعل المتلقي مع القصيدة ولا سيما إذا كانت هذه الشخصية تشكل رمزا معينا "لقد استقطب الشعر المعاصر عدد غير قليل من الشخصيات الشهيرة في التاريخ العربي كنماذج عليا تفسر أوضاعا معاصرة وهي رموز يحتاج اليها الشاعر في زمن كثر فيه القمع، لكي يصف السلبيات والايجابيات التي مثلت هذا العصر"[3] .

ومن تلك الشخصيات التي أحتلت حيزا في الشعر المعاصر شخصية الحسين عليه السلام تلك الشخصية الفذة التي أصبحت مثالا لعشرات الابطال في العالم، فقد كانوا مشروع فداء لأوطانهم لنهم رفضوا سلبيات زمنهم، ونقرأ بهذا الصدد قصيدة حميد سعيد (فاطمة برناوي/صوت من كربلاء) فقد اتخذ من شخصية الحسين عليه السلام رمزا للاستشهاد والتضحية والفداء وربط ذلك من خلال استشهاد المناضلة فاطمة برناوي حيث اتخذ هنا ثلاث شخصيات (الحسين بن علي، وأخته زينب عقيلة بني هاشم، وفاطمة برناوي) وهي كلها رموز تدل على الشهادة والنضال والتجدد، ومطلع قصيدته يفتتح بصوت زينب الكبرى :

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف
يلم شتات ممزقين ... فرقا ... بيارقا
اعنة [4]

والسيدة زينب الكبرى كان لها مواقف متطلعة "في الطلب بدم أخيها الحسين الذي سفك هدرا في مدينة كربلاء، وبذلك استطاعت أن تثأر لأخيها الشهيد العظيم، وأن تسلط معاول الهدم

---

(1) أغنيات للصمت : 39 .
(2) قصائد مورقة : 31 .
(3) في قضايا الشعر العربي المعاصر : 96-97 .
(4) ديوان حميد سعيد : 110 .

على دولة بني أمية ، وأن تغير مجرى التاريخ"[1] ، ويذكر الشاعر الرمز المضاد له وهو الشمر الذي أمره ابن زياد بقتل الحسين لرفضه مبايعته :

وعزّ خيال سيفك الكليل يا شمر
فصوت الفارس المكي ... ما خبا
على دروب الجوع والفاقة والصمت ،
استعرنا منه موكبا
لن ينتهي به المطاف فالبيوت علقت راياتها
على انتظار[2]

وإذا كان الشمر رمزا مضادا لحسين بن علي ، فالخليفة هو الرمز المضاد لفاطمة برناوي، اذ يعتبر الخليفة في نظر الشاعر رمزا للجبن وانعدام الرجولة في مقابل الشجاعة والنضال الذين ترمز اليهما فاطمة التي يخاطبها[3] . ويقول حميد سعيد :

في كربلاء عانقت يد الحسين جبهة أسيرة
تغور الرصاص دمها، حكاية أثيرة
صلاتك الخضراء يا فاطمة العينين عن مواسم
تأتي مع الريح تشد كل معصم
يحس بالحياة بالدم
شوقاً الى الاغلال !![4]

واحيانا نجد ان بعض الشعراء يعمل على عكس الشخصية أو استخدام ضدها فمعروف ان عنترة العبسي الفارس، الشجاع، المقاتل، المغوار، الذي يذود عن حمى قبيلته ويدافع عن شرفها وعزتها ودفع الظلم والطغيان، نجد على الضد من ذلك عند الشاعر حسين حسنين الذي

(1) اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد : محمد كنوني : 310 .
(2) ديوان حميد سعيد : 111 .
(3) ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد : 311 وما بعدها .
(4) ديوان حميد سعيد : 112-113، ومن الشعراء الذين تناولوا وقعة كربلاء واستشهاد الحسين، ينظر: ديوان السياب قصيدة (مرثية جيكور) : 408، وينظر : ديوان احمد عبد المعطي حجازي (لم يبق الا الاعتراف) : 360، وينظر : الاعمال الكاملة : أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة : 81-82، والعهد الآتي : 266-267 .

حاول عكس شخصية عنترة وجعلها شخصية ضعيفة لا تشارك في الذود عن حمى الوطن والدفاع عن الارض السليبة بل جعل هذا الامر متروك للسلطان :

حين توارى عنترة العبسي وراء القضبان
وأحكم حارسه إغلاق الأبواب
صدحت ابواب الحرب
وأقبل مولانا السلطان
وكل جواري السلطان
ومحظيات السلطان
كان الزمن ينام على عنق السكين
وفي كفي توجد رائحة الجسد المصلوب[1]

وامرؤ القيس من الشخصيات التي حظيت بأهتمام الشعراء والشاعر أحمد شقيرات يومئ بهذه الشخصية الى نفسه بما يجعلها قريبة من احساساته وخلجاته ويشير الى فشله في مراميه ، ولا يزال قلبه محملا بالألم وكأنه زرع بقلبه، يقول :

لكن فؤادي ظل أسير هوى مضن وعذاب
.....
يصرخ في الخيل
وفي القافلة العرجاء
يستنجد بالملك الضليل
ويجرجر زقا مملوءا بهواء[2]

والشخصية الاخرى التي حظيت بذلك الاهتمام ايضاً هي شخصية خالد بن الوليد فيستشهدوا به (أي بأسمه) صراحة او ببعض أقواله التي قالها، ليربطوا بينه وبين وضع وحال الامة الراهن وما اصابها من هزائم وانكسارات، وامل دنقل في قصيدته (الموت في الفراش) يتحاور مع مقولة خالد بن الوليد وهذا واضح في عنوان القصيدة ايضا فوجه خطابه الى ابناء

(1) ضرب الخناجر ولا : حسين حسنين مطبعة الشرق ومكتبتها عمان ، 1976، 57 .
(2) الرفص على جثث الجياع : احمد شقيرات: جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ، 1975، 39-40. وينظر ايضاً للشخصية نفسها : قراءات على اعتاب مملكة الدمع : بسام دعيبس ابو شرخ ، مطبعة الشرق ومكتبتها ، عمان ، 1978، 58 .

الأمة يطلب منهم السير على خطى المقاتل الشجاع خالد بن الوليد وكأنه يوجه لهم بيان ليعرف به الى اي مدى يبقى هذا الانتظار وتبقى هذه الاستكانة فيقول لهم :

(بيان)

أيها السادة : لم يبق اختيار
سقط المهر من الاعياء
وانحلت سيور العربة
ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة
صدرنا يلمسه السيف
وفي الظهر الجدار !
.....
ايها السادة : لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي "أبن هند"
ليس ما نخسره الآن ..
سوى الرحلة من مقهى الى مقهى ..
ومن عار ... لعار !![1]

وهنا ايضا يصرح بشخصية اخرى هي (معاوية بن ابي سفيان) بقوله (قطعنا شعرة الوالي "أبن هند") عن طريق اسلبة عبارة معاوية المعروفة (لو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت ابدا) ، وهذا المفتتح الذي بدأه الشاعر ينسجم مع خاتمة القصيدة التي يصوغ بها قول خالد بن الوليد "لقد لقيت كذا وكذا زحفا، وما بجسمي موضع شبر الا وفيه ضربة أو طعنة أو رمية، ثم هأنذا أموت على فراشي كما يموت البعير، فلا نامت عيون الجبناء"[2] ،فيؤسلب هذه المقولة ليجعلها تخدم فكرته بقول دنقل :

"أموت في الفراش .. مثلما تموت العير"
أموت والنفير ..
يدق في دمشق ..

(1) تعليق على ما حدث : 208-209 .

(2) العقد الفريد: ابن عبد ربه الاندلسي (ابو عمر احمد بن محمد) : شرح وتبويب : أحمد أمين وآخرين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1965، 7 أجزاء ، ط3: 25/1 .

أموت في الشارع ! في العطور والازياء
أموت والاعداء ...
تدوس وجه الحق
"ما بجسمي موضع الا وفيه طعنة برمح"
..الا وفيه جرح ،
"فلا نامت عيون الجبناء"[1]

ويستحضر الشاعر سامي مهدي شخصية (ابي ذر الغفاري) وما عانه بعد الرسول (صلى الله عليه وسلم) من سجن ومنفى وفقر وما وصل اليه الحال في النهاية بأنتظار الموت، في قصيدته (من سيرة أبي ذر الغفاري) التي يقول فيها :

ويلتفت السجين بألف تذكار
الى أهل ... الى دار
الى ظل ترقرق فيه نبع الماء
ألذ من الشمال إذا تبر الواحة الخضراء
ويطرق :
أين بيت الله ؟
نفح محمد فيه
ونبر حديثه، وخشوع راويه
أبعد اليوم تحملني الى جنياته الاسفار ؟
ويلتفت السجين يهزه التذكار[2]

عندما يستحضر الشاعر شخصيات التضحية والفداء والشهادة للتعبير عن المعاني العميقة للأمة العربية ولكنه في المقابل يستحضر ايضاً تلك الشخصيات التي اتصفت بالعمالة والخيانة والتواطوء على مصير الأمة العربية والعمل على بيع الأراضي العربية، هذه التضحيات التي استحقت لعنة التاريخ ووصمة العار التي لن تنفك عنهم، فقد قام الشعراء بتشبيههم لأولئك الخونة

(1) تعليق على ما حدث : 213 .
(2) رماد الفجيعة : 16-17 .

(بمسيلمة الكذاب) الذي قاد المرتدين ضد الاسلام[1] . والشاعر أحمد المصلح يشبه اولئك الذين باعوا الأراضي بمسيلمة الكذاب وكأنه يحاور أحد المقاتلين الذي علا صوته على أحد جبال مدينة نابلس وهو جبل عيبال المعروف وهذا الصوت يمتد الى مئذنة في القدس قد تركها أهلها وبالتالي فإن تلك الأراضي لم يتعرف عليها المرتدون بقوله :

وصوتك يعلو فوق ذرى عيبال
يعانق مئذنة في القدس
تغرب عنها الأهل
وأنكرها المرتدون
وقايضها بالرمل مسيلمة[2] .

وفي بعض الأحيان يلجأ الشاعر الى العمل على ضد من هذه الشخصية من مثل شخصية "كافور الاخشيدي" الذي عرف عنه بشخصيته السياسية المحنكة نجد الشاعر صور ما يخالف هذه الشخصية كأنه مسلوب الارادة لا حول ولا قوة له ولا يمتلك تلك الصفات التي كان يتمتع بها "كافور" وليست له القدرة على تحقيق طموحات شعبه :

... امثل ساعة الضحى بين يدي كافور
يطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير !
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة
... أبكي على العروبة ![3]

ويستحضر ايضاً دنقل شخصية اخرى يعطي صفاتها وهي شخصية (ابي نؤاس) وما اشتهر به من وصف للخمرة، في قصيدته (من أوراق ابي نواس) وان كنا هنا لا نجد تقارب بين لغة الشاعر المعاصر ولغة الشاعر القديم (ابي نواس) فالصياغة الداخلية الحوارية في هذا الجانب مفقودة :

مات من أجل جرعة ماء

---

(1) اطلق الرسول ﷺ لقب الكذاب عليه بالكتاب الذي رد عليه، ينظر : السيرة النبوية : ابن هشام ، تحقيق : مصطفى السقا وزميليه دار احياء التراث العربي، بيروت ، ط3 ، 1971، 247/3 .

(2) أصوات من النافذة الغربية : 93.

(3) البكاء بين يدي زرقاء اليامة : أمل دنقل : 186 .

فأسقني يا غلام صباح مساء
أسقني يا غلام
علني بالمدام
أتناسى الدماء[1]

وقد عرف الشاعر أمل دنقل بكثرة ورود اسماء الشخصيات التأريخية[2] في دواوينه، من مثل شخصية (ابي موسى الاشعري) في قصيدته (حديث خاص مع أبي موسى الاشعري)[3] ، وكذلك المتنبي في قصيدته (من مذكرات المتنبي)[4] ، وشخصية قطر الندى في قصيدته (الحداد يليق بقطر الندى)[5] ، وشخصية صلاح الدين الايوبي في قصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)[6] ، وشخصية صقر قريش في قصيدته (بكائية لصقر قريش)[7] ، وغير هذه الشخصيات.

(1) العهد الاتي : أمل دنقل : 208 .
(2) ينظر : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل : 158 وما بعدها .
(3) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة : 180 .
(4) المصدر نفسه : 186 .
(5) تعليق على ما حدث : 201 .
(6) أوراق الغرفة ح : 397 .
(7) أوراق الغرفة 8 : 400 .

- **مرجعيات اسطورية – رمزية**

من خصائص اللغة الشعرية انها لا تواجه حقيقة الاشياء بطريقة مباشرة , فالكلمة التي تعد أداة الوصل بالعالم الخارجي , وما تحمله من مفهوم الشئ, فالعلاقة بين الكلمة والشئ علاقة ديناميكية وظيفية , فهي ترمز او تشير أو تعني شيئا ما الشياء بما يؤدي الى الأيحاء الرمزي , فهذه الأداة الديناميكية للأشياء لا تقف عند وصف الاشياء المحسوسة , بل تتعداها الى نقل ردود الفعل والتاثير المتولد عن هذه الأشياء المترسبة في اعماق النفس وهذا ما نجده بحق في عالم الأسطورة[1]

فهي تعد ذات قصد هادف من خلال الحكاية التي تستكشف بعدا من ابعاد الحقيقة (ليس البعد العلمي) ومن خلال قدرتها على التصوير , ذلك التصوير الاسطوري الذي يحتوي على بنية مزدوجة : حضور / غياب , بحيث اصبحت الاسطورة أما لحظة من لحظات تشكل اللغة أو تشكل الحياة الاجتماعية أو تشكل حدث تاريخي .

بالنسبة لماكس موللر , فإن الاسطورة تعني خطابا يحمل بصمات لغة تشكلت في التجربة الأزلية للظواهر الكونية , أما المدرسة البريطانية (في الانثروبولوجيا) فإنها ترى الأسطورة ترجيعا للطقس على مستوى اللغة , وبالنسبة للمدرسة الفقهية التاريخية , فإن الأسطورة حدث تاريخي . إن منطلق هذه المدارس توليدي , وهو يختلف عن التصور الذي يقدمه ليفي شتراوس للبنية التاريخية واللا تاريخية للأسطورة , فالمدرسة الوظيفية ترى ان الأسطورة نسقا من أنساق التواصل والتلاحم الاجتماعي[2]

بينما يقول (شليكل) : " الأسطورة والشعر شئ واحد لا أنفصال بينهما"[3]فمواضيع الأسطورة لا تخرج عن الأنسان والطبيعة والحياة والموت , فهي مشاكل أزلية أبدية , وجد فيها الشاعر ملاذه للتعبير عن أنكساراته الحضارية الراهنة فتحولت لديه الى تجربة شعرية حية جديدة تؤثر في المتلقي فتخرجه من قهره الذي يعانيه الى حالة تأمل جديد , يعمل مع الشاعر على أعادة تشكيل العالم.

ولعبت الاسطورة دورا كبيرا في عملية خلق القصيدة العربية الحديثة , وأحتواء مضامين هذه الاساطير في الاعمال الادبية عمل على اثرائها , وبهذا الخصوص قال عبد الوهاب البياتي ان الاسطورة "تعطي للقصيدة حصانة , أي ان القصيدة بدل ان تكون مستهلكه ويدركها الزمن

(1) ينظر : الأسطورة والدراما : سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة ، 1966 : 7– 8.

(2) ينظر : فصول / م 4 / ع1 /1983, المشروع الفكري وأسطورة أوديب ,هدى وصفي: 173.

(3) الأسطورة : ك.ك . راثفين، ترجمة:جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات، بيروت –باريس : 93.

ويتجاوزها الحاضر , لابد من اعطائها بعدا مستقبليا . كنت أنظر للأسطورة خارج الفلسفات والكتب النقدية حيث ارى انها قادرة على استيعاب الزمن الكلي "[1] .

فقصيدة " بكائية" تشمل كل العناصر الأساسية لأسطورة أورفيوس . كان اورفيوس ابن ملك طراقيا وابن الهة الشعر الملحمي كاليوبي اشهر شاعر وموسيقار على وجه البسيطة أهداه (أبللو) قيثارا وعلمته آلهة الشعر والفن العزف عليه , وهكذا مهر اورفيوس في سحر كل الكائنات بموسيقاه , فكانت النباتات والحيوانات والصخور تتبعه مأخوذة بسحر موسيقاه , ولعل أشهر ما أرتبط بأورفيوس نزوله الى عالم الموت لا سترجاع زوجته يورديسي بعد أن ماتت إثر لدغة افعى في اثناء هربها من أرستيوس ابن حوريات الماء , الذي اراد أغتصابها. وتحكي الأسطورة أن اورفيوس فشل في استرجاعها في آخر لحظة عندما شارف على الدخول الى عالم النور – الحياة وهذه الحادثة الاسطورية بما رافقتها فيما بعد سلوك اورفيوس, وما انطوت عليه من ايحاءات , نشأ منها ما يسمى بالحركة الأورفية التي أتصفت, بتأريخها الطويل , بالطابع الروحي والنزعة الصوفية الحزينة وتعود هذه الاسطورة في اصولها الأولى الى حضارة السوريين والمصريين القدماء حسب رأي جوثري , فأنها تمزج بين طبيعة البشر والآلهة , على عكس الكتابات الهومرية التي تمثل الصراع بين الأنسان والآلهة[2] .

في حين إن أورفيوس في الأسطورة الآغريقية " موسيقى تبع زوجته (يوريديس) الى (مثوى الاموات) فأجاز له بلوتو – وقد سحره بالحانة أن يخرجها من ذلك المثوى شرط ان لا ينظر الى الوراء . ولكنه فعل ذلك في اللحظة الاخيرة ففقدها "[3]

ومن هذا الاستلهام الاسطوري يقول البياتي :

عدت الى جحيم نيسابور
لقاعها المهجور
للعالم السفلي , للبيت القديم الموحش المقرور
أبحث عن عائشة في ذلك السرداب
اتبع موتها وراء الليل و الابواب
كزورق ليس به أحد
تتبعني جنازة الشمس الى الأبد
– من ها هنا انزلها الحفار

(1 9 الاقلام / ع 5–6/ 1993 , حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي , أجراه : فخري صالح : 38.
(2) ينظر : مجلة ابحاث اليرموك / م 11 / ع2 /1993 , البياتي والأورفية , علي الشرع : 33– 35.
(3) اللغة في الأدب الحديث : 43.

للقبر وهي في ثياب العرس , فوق رأسها تاج من
الأزهار
وغيمة من نار[1]

نزول اورفيوس في استرجاع عشيقته ثم ضياعه وهيامه في البرادي. البياتي يغلق هذه المضامين الأورفية الاساسية بشئ من اللمحات الشعرية الخاصة. فأورفيوس الذي يبدو بشخص (الخيام) ينزل الى جحيم نيسابور بدل نزوله الى (هادس) عالم الموت في الأسطورة الاغريقية , اما يورديسي فتبدو بصورة (عائشة) , والبياتي يقدم هذه التحويرات وهذه اللمحات الشعرية الخاصة ايضاً، من خلال طقوس جنائزية محلية[2] .

(من ها هنا أنزلها الحفار/ للقبر وهي في ثياب العرس، فوق رأسها تاج من/الازهار/وغيمة من نار) .

نجد في شعر البياتي، ارتباطا وثيقاً بين هذه المسميات الثلاثة، هي (الخيام) ، (عائشة) ، (نيسابور) الى درجة تدخلنا عوالم اسطورية وفر لها الشاعر كل عناصر الأسطورة من حياة وموت وتحول وامتزاج بعناصر الطبيعة المختلفة , ودخول الى العوالم السفلية , إننا في هذا الجانب ندخل عالم الأسطورة الجديدة , أو ما يمكن تسميته بخلق الأسطورة الخاصة[3] .

وتاتي قصيدة (الموتى لا ينامون) من ديوان (الذي ياتي ولا يأتي) لتصور مرحلة الشيخوخة التي أحسها أورفيوس البياتي وهي المرحلة التي استهوت جون ملتون في فردوسه المفقود لقد جاءت قصيدة البياتي هذه اعترافا من اورفيوس بأنه كبر وغدا عاجزا عن المضي في المغامرة وبالتالي غدا أقرب الى الأستسلام وراغبا فيه[4].

في سنوات الموت والغربة والترحال
كبرت يا خيام
كبرت من حولك الغابة والأشجار
شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والأحلام
ماتت على سور الليالي , مات " أورفيوس"
ومات في داخلك النهر الذي أرضع نيسابور

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي : 2/ 106.

(2) ينظر : مجلة أبحاث اليرموك : البياتي والاورفية، علي الشرع : 46 .

(3) ينظر : راية مؤته/ م2 / ع1/ 1993 , مدينتان في شعر البياتي : نيسابور / شيراز , سامح الرواشدة : 59- 60.

(4) ينظر : مجلة ابحاث اليرموك : البياتي والأورفية : علي الشرع : 58.

وحمل الأعشاب والزوارق الصغيرة
الى البحار , حمل البذور
وعربات النور
الى غد الطفولة[1]

على الرغم من إن الاسطورة تنتمي الى حضارة تسبق الفلسفة والعلم فإنها ترجع الى الحضارة القديمة التي يسودها التفكير التأملي فأستطاعت أن تترجم أحساس الماضي بالحاضر في مزاج واحد .

إن ديانة المصريين كانت تتمثل في عبادة إله الشمس وإله النهر . وكما تعود الحياة الى الأرض الموات بعودة الفيضان وبقوة الشمس فإن المصري الأول قد بنى عقائده على اساس فكر النشور أي بعث الحياة بعد الموت , وبذلك يمكن القول بأن الإله الأكبر الذي اشتركت في عبادته الأقاليم كان رع– الشمس , وكان أوزيرويس إله النشور والعالم الآخر .

ولطقوس أوزيريس الإجلال الكبير , عند المصريين , وهي الطقوس التي تصور لهم عالم النشور بعد الموت , ولعلهم رأوا في أسطورة إيريس روح بلادهم وهي تحاول أن تجمع أشلاء قوميتهم من تحت أقدام الغاصبين , ولقد أحب المصري الإله إيزيس وكان يتمثلها وهي تحمل طفلها الإلهي (هوروس) , واذا بالعقيدة المسيحية تحدث المصري عن مريم العذراء وعن الطفل يسوع وعن الأدب وعن الصلب والقيامة والروح القدس , فما ايسر النقله من اوزيريس وهوروس الى الأب والأبن ومريم .

فايزيس التي تبكي حتى يفيض النهر من دموعها جزعا على ضياع أوزيريس , ألم يمزق إله الخصب والنماء أيما تمزيق , ألم يقطع الأله أوزيريس أربع عشر قطعة وقد قذف بكل قطعة منه في أقليم من أقاليم مصر , فأصبح خصب الأرض الذي يجدد في التربة الحياة ومن أجل هذا أقام الناس في كل مكان ضريحا وقالوا هنا يرقد الإله المعذب , بهذا نجد العالم النفسي (يونج) يقول عن اسطورة الإله المعذب " أيزيس " : (إن هذه الأسطورة تعد بحق حلم الشعب) .

وتخطت اسطورة إيزيس حدود البيئة المصرية الى أمم أخرى غير أمم الشرق , فأصبحت إيزيس في أوروبا , مثل للزوجة المخلصة الوفية ومثال للأم الرؤوف والمرأة الورعة التقية، كما

---

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي :2/ 94. وقصيدة (حب قديم) للبياتي : 574/1, توظف ابرز عناصر أسطورة اورفيوس , فالقصيدة تنطوي على صوتين , صوت العاشق الذي فقد عشيقته بموتها , الذي حاول اختراق أسوار الموت للوصول اليها بعد ان غافل حراس عالم الموت , وصوت المعشوقة القابعة وراء الأسوار وهي تراقب محاولة عشيقها في الوصول اليها . ويوظف البياتي ايضا في قصيدته (الموت في غرناطة) عناصر اسطورة اورفيوس ينظر : ديوان البياتي :2/ 154.

كانت رمزا للحب الخالص عند الفتيات و الفتيان , وكان اوزيريس ايضا مثالا للزوج الشهم والأب الكريم والحاكم العادل[1]

في حين الأسطورة اليونانية ترى ان ايريس وهي ربة الشقاق والنزاع حين لم تدع الى عرس بهيج اشترك فيه الهة الأولمب فاجأت الحفل مغضبة حاقدة , وربة البغضاء التي تقدمها الاسطورة منفردة وتائهة , عينان تقدحان شررا , ورأس فاحم تتلوى عليه خصل الشعر الثعبانية , صوت ذو فحيح وعلى الصدعين يخشخش عقربان منكران . لقد ارادت (ايريس) ان تثأر لنفسها من التجاهل المتعمد الذي جعلها الوحيدة بين الربات التي لم تدع وكانت قد استثنيت , جميعا توجسوا خيفة حين رأوها تقلب فيهم ناظريها ثم أطمانوا قليلا حين رأوها تصرف بعد ان القت على الخوان تفاحة ذهبية كبيرة نقشت عليها كلمة مقتضبة (للأجمل), وبعد انصراف ايريس واعتقاد الجميع ان لعنتها قد ولت و تجمعت ربات الاولمب حول التفاحة وكل واحدة تريدها لنفسها ببساطة لأنها تعتقد انها الأجمل . واحتكمت ثلاث ربات منهن الى راع يدعى باريس فأعطى التفاحة لفينوس ربة الحسن وجر على قومه تعاسة كبيرة بذلك[2] .

وتمثل الشاعر صلاح عبد الصبور اسطورة أوزوريس عندما قال مخاطبا القاهرة ضمن قصيدته (أغنية للقاهرة) :

وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه...
والزيت والأوشاب والحجر
عظامي المفتتة
على الشوارع المسفلتة
على ذرى الاحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر[3]

استعمال الاسطورة كما يقول صلاح عبد الصبور ليس مجرد معرفتها , ولكنه محاولة "اعطاء القصيدة عمقا اكثر ما عمقها الظاهر , ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي الى مستوى إنساني جوهري , أو هو بالاحرى حفر القصيدة في التاريخ "[4]

(1) ينظر : الأسطورة والدراما : 5- 19.
(2) ينظر : خواطر خاطفة حول الفن والتراث والتاريخ (البغضاء في الأسطورة اليونانية) ضمن الأعمال الكاملة : تيسير سيول : 314.
(3) احلام الفارس القديم : صلاح عبد الصبور : 17.
(4) حياتي في الشعر : صلاح عبد الصبور : 100.

فالأسطورة بما تحمله من معنى فلسفي تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة فلولا تلك الصور التي تقدمها لأصبحت تلك التجربة سديمية ممزقة أي مجرد تجربة ظاهرية . وهي بذاتها تركيبة درامية[1]

ومن شروط نجاح الأسطورة "أن تكون مفهومه لدى المتلقي , وأن يكون مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة مشاعره"[2]

ومن القصص الأسطورية اليونانية اسطورة " سيزيف" وهي تدل على ضياع . جهود الانسان وعدم فائدة ما يقوم به , فسيزيف محكوم عليه بحمل الأحجار والصعود بها الى قمة الجبل ثم تقع ثانية ويفعل في المرة الثانية ما فعله في المرة الأولى وهكذا , ظل سيزيف في عمل دائب بدون ان يجني من ورائه قائلا[3]

والسياب في قصيدته " رسالة من مقبرة "يحاور اسطورة سيزيف لكنه يقلب دلالة تلك الأسطورة ويعمل على الضد منها بقوله :

بشراك .. في " وهران " أصداء صور.

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

وأستقبل الشمس على " الأطلس"![4]

السياب هنا ينسج الاسطورة نسجا عصريا يتفق مع حالة الانتصار التي حققها الشعب الجزائري . وسيجد القارئ نشوة كبيرة عندما يرى تحول العبثية الى انتصار وعندما يرى انتقال الانسان من حال الهزيمة الى حال النصر[5]

ومن أشهر الأساطير الاغريقية اسطورة بروميثيوس التي استحوذت وما زالت كذلك على انتباه عدد كبير من الادباء والمفكرين .

والمصدر الاول الذي حمل إلينا ملامح من شخصية بروميثيوس هو الشاعر اليوناني هسيود(القرن الثامن قبل الميلاد) في قصيدته انساب الهة , والاعمال و الايام , في حين لم يرد له ذكر لدى هومر (القرن العاشر قبل الميلاد) . ويعد اسخيلوس , الشارح الاساس لكثير من تفاصيل اسطورة . بروميثيوس والمسؤول الاول عن جعلها قضية دينية وفكرية وانثروبولوجية .

---

(1) ينظر : الشعر العربي المعاصر : 228.

(2) تشريح النص : 103.

(3) ينظر : مجلة كلية الأداب / جامعة طنطا /م 3/ 1986م –1406هـ , الغموض في الشعر الحديث : د. سعد مهنى سعد:272.

(4) ديوان السياب :1/ 393.

(5) ينظر : تشريح النص : 105.

أرتبط بروميثيوس بواحد من التصورات الاسطورية الغربية عن خلق الكون والحياة , وذكر انه كان احد التيتانات (الجبابرة) بزعامة كرونوس , الذين وصفوا بانهم ابناء الأرض من نسل الألهة. وتعاظم دور بروميثيوس الاسطوري باقترانه بفكرة خلق الجنس البشري وتعميق دورهم في الوجود , ومحنته قد بدأت عندما اختار ان يكون في صف البشر , واختار أن يكون منقذهم ومعلهم وحامي وجود نوعهم رغم تربص الموت بهم[1] .

فالبطل في الاساطير الاغريقية " يظهر في صورة إله أسطوري , أو في صورة نبي أو كاهن أو أديب , أو ملك , فليس له أي حدود , كما وأنه ليس مقيدا"[2] .

والسياب يستلهم هذه الاسطورة :

فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمة .
عيونكم الحجار غشها تنداح في العتمة
لترحمنا بلا نقمة ,
تدور كأنهن رحى بطيئات تلوك جفوننا
حتى ألفناها
عيونكم الحجار كأنها لبنات أسوار
بأيدينا , بما لا تفعل الأيدي , بنيناها[3]

ويأتي صوت برموميثيوس من خلال السياب ليصرح بالعذاب الذي اوقعه به زيوس :

أيها الصقر الألهي الغريب
أيها المنقضّ من أو لمب في صمت المساء
رافعا روحي لأطباق السماء ,
رافعا روحي – غنيميد / جريحا
صالبا عيني – تموزا, مسيحيا ,
أيها الصقر الألهي ترفق
إن روحي تتمزق
إنها عادت هشيما يوم أن امسيت ريحا[1]

(1) ينظر : الفكر البروميثي :د. علي الشرع، منشورات جامعة اليرموك، د.ط. ، 1993 :7-9.

(2) الدولة والأسطورة : أرنست كاسيرر، ترجمة : د.أحمد حمدي محمود، مراجعة : أحمد خاكي، المكتبة العربية ، القاهرة، 1975: 261.

(3) ديوان السياب : 1/487-488 .

وحظيت اسطورة تموز او اسطورة الموت والانبعاث بعناية واهتمام الشعراء المحدثين وتموز هو إله من آلهة الخصب حيث إن تموز كلمة سومرية تعني " الابن الحق للمياه العميقة" وطالما إن الماء هو مصدر الحياة لذلك فهو إله الخصب ويظهر تموز في آداب بابل الدينية زوجا او محبا شابا لعشتروت الالهة الام الكبرى , التي تجسد قوى التناسل في الطبيعة .وتموز يموت كل عام وينتقل الى العالم السفلي المظلم , فترحل خليلته الالهية للبحث عنه . وتموت عاطفة الحب اثناء غيابها وتصبح مهددة بالفناء . فيبعث " أيا " الاله العظيم رسولا لانقاذها و فتسمح "آلاتو" الهة الجحيم – على مضض لعشروت ان تغسل " بماء الحياة" وتعود الى الارض مع حبيبها تموز , حتى تبعث الطبيعة بعودتهما وارتبط موت تموز وانبعاثه بموت الطبيعة في الخريف وعودتها الى الخصب والعطاء في الربيع[2] وإله الخصب عند البابليين كان تموز، وعند المصريين كان أوزيريس وعند الفينيقيين والاغريق كان ادونيس، حيث يتم بوساطة هذه الالهة التحكم بدورة الحياة في الطبيعة من تعاقب الفصول[3] .

(وقصيدة الارض) لمحمود درويش متعلقة بعودة الحياة الى الارض بعد موتها، وانبعاث الخصب من الدم المسفوح على ترابها لتجسد حالتي الموت والانبعاث وتعاقبهما فوق الأرض المحتلة لينتصر الربيع على الخريف والحياة على الموت وليعلو صوت الانبعاث والتحرر :

في شهر آذار ، في سنة الانتفاضة ، قالت لنا الارض
اسرارها الدموية في شهر آذار مرت أمام
البنفسج والبندقية خمس بنات وقفن على باب
مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعتر
البلدي
افتتحن نشيد التراب دخلن العناق

---

(1) ديوان السياب :1/ 429– 430, وينظر ايضا : 1/ 184–273–255– 355–337. والبياتي تناول هذه الاسطورة ولكن من جانب أخر من خلال الموقف المعادي للمرأة من خلال موقف بروميثيوس من المرأة التي أهداها زيوس وهي (بندروا) التي عملت على خداعه وتظليله ينظر : ديوان نازك خليل حاوي : 14–16–17–18–19–294–296–298–285–299–300.

(2) ينظر : اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث : ريتا عوض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1978 : 42–43 .

(3) ينظر : الاسطورة في شعر السياب : عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، د.ط. 1978 : 51–52 .

النهائي – آذار يأتي الى الارض من باطن الأرض[1]

وترد خديعة في القصيدة بسياقين متباعدين زمنيا ومتصلين موضوعيا وفكريا فخديعة في السياق الاول , أحدى الفتيات الصغيرات اللواتي استشهدن أمام مدرستهن الابتدائية ثم تمتد رمزا لتجسد كل الثائرين ضد الاحتلال في "يوم الارض" وخديعة في السياق الثاني هي زوج النبي ﷺ التي وقفت الى جانبه عند نزول الوحي ثم تمتد رمزا لتجسد أمل الدعوة للخلاص من الاحتلال , وتظهر خديجة في المقطع (5) لتعيد الامل بعد الياس ولتجسد الحياة القادمة من الموت , لتبعث الخصب والربيع من الجفاف والخريف فأحتراق خديجة هو احتراق العنقاء وعودتها الى الحياة من الرماد , وأستشهاد خديجة هو احياء للأرض واخصاب لها[2] .

وفي شهر آذار رائحة للنباتات . هذا زراج العناصر
"آذار أقس الشهور " واكثرها شبقا أيُّ
سيف سيعبر بين شهيقي وبين زفيري ولا يتكسر !
هذا عناقي الزراعي في ذروة الحب هذا انطلاقي
الى العمر .
فأشتبكي يا نباتات واشتركي في أنتفاضة جسمي , وعودة
حلمي الى جسدي
سوف تنفجر الأرض حين أحقق هذا الصراخ المكبل
بالري والخجل القروي
.....
رأيت فتاة على شاطئ البحر قبل ثلاثين عاما
وقلت : انا الموج , فأبتعدت في التداعي . رأيت
شهيدين يستمعان الى البحر : عكا تجئ مع الموج
عكا تروح مع الموج . وابتعدا في التداعي
ومالت خديجة نحو الندى , فأحترقت , خديجة ! لا
تغلقي الباب !
أن الشعوب ستدخل هذا الكتاب وتأمل شمس أريحا
بدون طقوس[3]

---

(1) ديوان محمود درويش : 618/1 .

(2) ينظر : درسات / م 22(أ) / ع1 /1995, النص الغائب في الشعر , أحمد الزعبي : 168–130

(3) ديوان محمود درويش : 1/ 626.

أما مضمون اسطورة (دلمون)* فتقول : بايحاء من نينهرساجا ونزولا عند رغبتها يمد إنكي جزيرة تلمون بالماء النقي فيسيله بأراضيها رقراقا , ثم أخذ أنكي يطلب ودها ويخطبها لنفسه , ومع إن نينهر ساجا في البداية تمتنع عنه، تعود في نهاية الأمر فتقبله وينجبان أبنتهما نيسار (آلهة النبات) وهي التي قد ولدت من تزاوج التربة (أي الأرض نينهر ساجا) بالماء (وهو الإله إنكي) تلك بداية البداية[1] .

ويستخدم البياتي هذه السطورة ليعبر عن طموحات الانسان الى التجدد والتحرر والحياة الأفضل:

يغرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكا
على أبواب ليل القادمين
ويناديك مغنيها وكهان حضارات الغزاة الفاتحين
والمحبون وأبناء السبيل
هذه الليلة مرت عدما , صفرا,
وها أنت طريد
حاملا ناري الى عصر جديد
رافضا كل الشعارات ومصلوبا على بوابة الرفض[2]

وتحمل الاسطورة من الصور والرموز ما يجعلها ذات معنى فلسفي عميق, والعنصر الرمزي الذي يستخدمه الشاعر لا بد إن له بعد نفسيا في تجربته الشعورية سواء ما كان منها مرتبطا بالأشخاص او الأحداث .

لذلك يكون الرمز ضرورة لا بد منه عندما يجد الشاعر الواقع قد " اتخذ شكللا استثنائيا لا يحتمل التعبير عنه على وفق المنطق التقليدي وعلاقاته الرتيبة التي لاتتفق ومشاعر الفنان المكثفة الحادة الثائرة "[3] .

والشاعر احيانا يعمد الى خلق هذه الرموز الاسطورية سواء كانت "مستحدثة يلتقطها الشاعر من الواقع أو تاريخية يستمدها من التاريخ الثقافي "[1] .

(*) أثبتت الكشوفات الأثرية والمصادر التاريخية أن (دلمون او تلمون) هي نفسها البحرين اليوم :وهي (أرض الخلود) في ملحمة جلجامش, ينظر بخصوص ذلك, ملحمة جلجامش طه باقر, بغداد, ط3 , 1980.

(1) ينظر:قراءة نقدية في قصيدة حياة:علوي الهاشمي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1989،1: 61- 62.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي :2/ 285.

(3) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث :د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1979 : 31.

فإن المسألة التي تكون في غاية الدقة عندما تتحول الشخصية الواقعية الى رمز لأن النص يعمل على كسر مساحة الزمن الموضوعي وخلق زمنه الخاص , زمن الأبداع . ويكون في الآن نفسه , قد أخرج تلك الشخصية من طوق الواقع الموضوعي وادخلها في هذا الزمن الخاص ويحولها من واقع غير لغوي " الواقع المعيش" الى واقع لغوي (النص) . الى دال يكتسب دلالته من جملة العلاقات التي يقيمها مع بقية الدوال في صلب النص وهذه الشخصية غير عادية وتتميز بملامح جديدة تجعلها ترتقي الى مصاف الرمز[2]

أما الرمز التاريخي فإنه يستمد احداثه ووقائعه من التاريخ الاسطوري القديم[3]

وعند ذلك فإن الرمز " ثابت أما الوعي الذي يملكه المجتمع , والحقوق التي يعطيها له, فهي التي تتغير "[4] .

وخليل حاوي يجعل من الريح رمزا للتعبير عن التغيير والثورة :

ريح تهب كما تثير عبارتي
للريح موسمها الخضوب ,
للريح جوع مبارد الفولاذ
تمسح ما تحجر
من سياجات عقيقة[5]

سعى السياب الى استخدام رموز الحب والعذاب والموعظة في شعره لكونها تفيد التجربة غنى وشمولا , بما تعطيه من دفق انساني حميم يقوم على استثمار الملمح ذي الخيال الطفولي الحار : فكانت بشكل الاشارة مرة , والتشبيه مرة ثانية , والتوظيف الفني لدلالاتها اخيرا[6] يأخذنا

---

(1) في بنية الشعر العربي المعاصر : محمد لطفي اليوسفي : 141. وللأطلاع على المزيد ينظر : تايكي / ع4/2000 , " القرمية" بين الاسطورة والتاريخ : هدى ابو غنيمة : 59. وينظر : دراسات يمنية / ع 56/ 1998, تكثيف الصورة الشعرية (تطبيق على اشعار الشريف الرضي) ,د. رياض القرشي : 75. وينظر : اليمن / ع9مايو /1999 , تطور الصورة الفنية في شعر اليمن الحديث , د. عبد المطلب جبر :133 . وينظر : آفاق عربية / ع9 أيلول /1993 , البعد الاسطوري في " أنشودة المطر " بقلم : ليسلي ترامونيتني , ت: غانم محمود : 76.

(2) ينظر : في بنية الشعر العربي المعاصر:144.

(3) ينظر : المصدر نفسه : 144.

(4) موت المؤلف : رولان بارت : 62.

(5) ديوان خليل حاوي : 180.

(6) ينظر : الاسطورة في شعر السياب : عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، د.ط. ، 1978 : 56- 57.

المطر الى فكرة الخير والكرم اما السياب فقد تعامل معه تعاملا رمزيا , وانتقل بها من كونه احد عناصر الطبيعة الى كونه لفظة سحرية دالة تعطي دفقها الشعري في القصيدة , وتجعلها ذات دلالات مختلفة فتارة يرى فيه معنى الثورة على القهر الاجتماعي والسياسي وتارة اخرى يعده صنوا للدم , في حين نجده في قصائد اخرى رمزا للبعث والحياة, وقد يكون حاملا للنقيضين معا : الموت والحياة[1]

ففي قصيدته (شباك وفيقة) اتخذ من هذا الشباك رمزا للطهر والايمان (معراج / دربا يصعد للرب) فهذا الشباك يريد النشور والانبعاث من جديد , وليصرح فيه عن اسطورة ابكار – إيكار في الاسطورة اليونانية صنع من ابيه اجنحة من الشمع وطار بصحبته، ولكنه خالف وصية ابيه فارتفع نحو الشمس وذاب جناحاه فهوى وابتلعه اليم[2] :

شباك وفيقة في القرية
نشوان يطل على الساحة
(كجليل تنتظر المشية
ويسوع) وينشر ألواحه
ايكار يمسح بالشمس
ريشات النسر وينطق
ايكار تلقفه الأفق
ورماه الى اللجج الرمس
شباك وفيقة يا شجرة
تتنفس في الغبش الصاحي
الأعين عندك منتظرة[3]

والبياتي كثير اللجوء الى الرموز الطبيعية مثل النار والريح والأمطار ولا سيما النار وهي دائمة الحضور كرمز فعال يستخدمه الشاعر مرارا وتكرارا، تارة بالانطلاق من زاوية (زرادشتية) تقدس النار وتارة بالاسترسال مع وعي شخصي ، فالنار هي الرمز الأكبر في القصائد البياتية المتمردة والثورية، وتتوزع توظيفات رمز النار على النار مع الوطن والوطنية، والنار متصلة أبدأ بالانهار، إذ يستنطق الشاعر الضد المتلاقي معبرا عن نشوء الكون واستمرارية وجوده من خلال

(1) ينظر : المصدر نفسه : 193–194! ففي قصيدته (رؤيا عام 1956) : 1/ 429 عد المطر صنوا للدم ورمزا له . وفي قصيدته (مرحى غيلان) : 1/ 324. يجسد بها دورة النماء والحياة بميلاد عيلان.
(2) ينظر : الاقلام : ع3/1990 ، خطاب الزمن الخالص ... أو خطاب المكان : عبد الرضا علي : 102.
(3) ديوان السياب : 1/117–118 .

أهم عنصرين متعارضين ظاهرياً النار والماء. والنار تسكن في الشاعر فهي ينبوع وعيه وابداعه[1] .

ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر من ديوانه النار والكلمات، القصيدة نفسها التي تحمل عنوان الديوان :

وكنت لا أملك الا النار والعشب
وكنت
كلما شب لظاها
شب ... صحت
أيها النار أضيئي كلماتي
واصنعي منها وجودا لحياتي
فهي خبزي وسلاحي
وجناحي
وأنا من دونها أعمى ...
وصحت ...
وتمزقت، وكان الثلج ربي
يغمر الغابة
يطفو فوق هدبي
عندما استيقظ حبي[2]

والبياتي لا يرد الأسطورة الى أصولها الميثولوجية , وأنما يعمل من خلال ما للرمز من دلالات , فيغني بها رؤياه , وفي استخدامه لهذه الرموز الاسطورية لا يعتمد المعنى المتضمن فيها أصلا – والذي هو معنى منجز سلفا – وإنما يدفع إليها بمعناه هو – المعنى الذي تشكله نظرته– والمحتكم الى موقفه , والممثل لعلاقته بالوجود – وهي جميعا لا تتضمن او تحمل التجانس مع العالم – بل غالبا ما نجدها تمثل , لحظة انفعال عنه وهو في معظم تمثيلاته انفعال تعارض في الرؤية والموقف والمسار[3].

(1) ينظر : الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي : عزيز السيد جاسم : 168 .

(2) ديوان البياتي :1/ 643–644.

(3) ينظر: الشعراء / ع10 / خريف 2000/ فلسطين , عبد الوهاب البياتي (الكتابة على الطين) البحث عن جلال الحياة الخالدة : ماجد السامرائي : 83.

والشاعر احمد عبد المعطي حجازي يلجأ الى الرمز القديم للتعبير عن حادثة انسانية عامة ذات مغزى رمزي :

سيفك البتار يسقي الموت للوحش الذي
أقعى على باب المدينة
باب بغداد الحزينة
وتتبعناك في الليل جريحا
جاهدا تزحف , حتى تلفظ الروح بسوريا
وتغفو مستريحا !(1)

ونتذكر هنا اسطورة اوديب وأبي الهول ,ويسوقنا لذلك عبارة (الوحش الذي أقعى على باب المدينة) فقد كان ابو الهول هو ذلك الوحش الذي اقعى على باب مدينة طيبة , ونشر الذعر في نفوس أهلها حتى جاء أوديب فخلص المدينة من شره , فقد كانت عبارته متضمنة المغزي الواقعي والمغزى الاسطوري(2)

ويتخذ حجازي من سيزيف رمزا اسطوريا ممثلا بـ(جميلة بو حيرد) المناضلة الجزائرية فقد عدها سيزيفا عصريا , وهنا الشاعري يقلب دلالة الاسطورة القديمة : فسيزيف العصر الحديث (جميلة بو حيرد) اتخذت طريق التضحية لتصل الى قمة الجبل , ولم يذهب عملها سدى فقد تغلبت على الاهوال والمصاعب لتصل الى القمة عن طريق الاستشهاد , ليصبح الموت عندها هدفا فالحياه فقدت قيمتها , لذلك ذهب الى القول في قصيدته (قديسة)

كان اسمها جميلة !
أفدية من سمى
الوجه وجه طفلة لم تترك الاما
والعين عين ساحرة
مضيئة كحيلة
كأنما اصطادت رموشها الطويلة

(1) ديوان احمد عبد المعطي حجازي :289. وينظر ايضا القصائد التي اتخذت المنحى نفسه , أحلام الفارس القديم : صلاح عبد الصبور , قصيدة (حكاية قديمة) :56. وينظر : ديوان السياب , قصيدة (سفر ايوب) وبخاصة المقطعان الثاني والثالث : 1/ 248.

(2) ينظر : شعر العربي المعاصر : 214– 215

من السمى نجما !
كان اسمها جميلة !
والعمر عمر الزهر , لكن الربيع غادر
الزمان
ما أتى القرصان
عشرون عاما , فوقها مائة
منذ أتى القرصان حلت أوجه الاحزان
يا ويلتا ! بطولها لم يبتسم انسان
لم تبتسم جميلة
لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر[1]

مرجعيات فلكورية شعبية :

اتسعت آفاق رؤية الشاعر المعاصر نتيجة لاتساع آفاق ثقافته , وامتدت تضميناته فبزغت من خلاله أصوات آخرين لا يتكلمون لغته، فوجد الشاعر في هذه الاصوات ما يأتلف وتجربته الخاصة لذلك فكر في ان يفسح لها مكانا من قصيدته[2] .

(1) ديوان احمد عبد المعطي : 216-217.
(2) ينظر : الشعر العربي المعاصر : 311-312 .

فإن المؤلف الأكبر والأهم للنص هو الموروث الادبي الذي يشكل مصدرا و مرجعا للنص مثلما يشكل أساسا لفهم النص وتفسيره بعد أن كان مصدراً لانتاجه ويوجه الانتباه الى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كأبداع ذاتي والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته[1] .

فإن هذا الانفتاح على أجواء جديدة من خلال التراث واستحضار القيم الاصيلة القديمة فيه هي التي قادت بالتالي الشاعر المعاصر الى أن يغير من لغته وجعلته يتحدث بلغة تتناسب والواقع الحالي الاجتماعي السياسي الثقافي بكل أبعاده ولم يكتف الشاعر بحدود ثقافته فحسب بل تعداه الى "التماثل والتداخل الذي قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشفاهي من شعب لآخر ... التماثل والتداخل بين تراث الشعوب في مستويات مختلفة"[2] .ان اسباب عدة دفعت الشاعر الحديث الى التعامل مع التراث :

أولها : فكري، بسبب الواقع العربي المتردي ورد فعل لأستلاب الانسان العربي أمام المد الاستعماري العاتي وأساليبه التي جعلت الشخصية العربية في خطر الضياع .

وثانيها : ثقافي , اذ ان تطور المستوى الثقافي اتاح للشعراء قدرات جديدة لتطوير شعرهم وابتكار أساليب جديدة .

ثالثها : فني، فما عادت الاغراض الشعرية المعروفة وأساليبها ملائمة للعصر وأفكاره مما جعلهم ينقلون شعرهم الى آفاق بكر تمتلك العمق وتعبر عن حاجات انسان العصر وهمومه، فأستطاعوا ان يضيفوا الى سفر الشعر العربي صفحة جديدة حين سعوا الى الانتقال به من غنائية التي عاشها قروناً طويلة، الى مساحات التعبير الدرامي والمسرحي والقصصي، التي توسع مجالات الشعر الغنائي وترفده بما يحدث من تداخل بين الفنون التي اتجهت جميعا نحو البناء الدرامي[3].

ويتمثل ذلك الموروث على المثل الشعبي والسير (أو الشخصيات) والحكايات والأغاني الشعبية . فالمثل الشعبي هو تجسيد لحكمة الانسان وتجاربه في الحياة أما الشخصيات الشعبية فمعظمها خيالية أوجدها الحس الشعبي وغذتها البيئة المحلية بما تحمله من أفكار وسلوك وأساليب عيش[4] .

---

(1) ينظر : موت المؤلف : 9 .

(2) فصول : ع3-4/ج1-2/1983، عالمية التعبير الشعبي ، نبيلة ابراهيم ، 24 .

(3) ينظر : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث: 75.

(4) ينظر : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : 86-88.

والحكاية "تقليد قديم، يتوخى البساطة والعبرة عبر اشواط تشويقية وهي ذات حوادث خيالية وخارقة"[1] .

والحكايات متنوعة , حكايات الجان، الحكايات المرحة، حكايات اللصوص وحكايات الحيوان.

ونعني بحكاية الجان تلك الاحدوثة المتواترة بالرواية الشفاهية والمنشورة , ولها كيان معين وتغلب فيها صفة الجد، وان كانت لا تخلو من عنصر المرح، وان هذه الاحدوثة تتمركز حول (بطل أو بطلة) ويكون فيها فقيراً او وحيداً في بداية الاحدوثة وبعد سلسلة من المخاطر تلعب فيها (الخوارق) دوراً ملموساً .

اما البطلة فهي أما أصغر اخواتها الثلاث مهملة من ابويها أو تكون ابنة لرجل أرمل فيتزوج فتعاملها امراة أبيها بشدة وخير مثال لهذا النموذج من الحكايات حكاية (سندريلا) وحكاية (بنت الصياد) ، وتعد من اقدم انواع القصص الشعبي لانها تتناول الجانب غير اليقيني من تجربة الانسانن كما تتناول تصوراته الغيبية .

أما الحكاية المرحة فهي تلك الاحدوثة القصيرة المنثورة او المنظومة التي تحكي نادرة او سلسلة من النوادر وتنتهي الى موقف فكه مرح، وموضوعها يؤخذ من الحياة اليومية ويندر فيها عنصر الخوارق , ومثال على ذلك حكاية (الأبلة والباذنجان) .

أما حكاية اللصوص فهي التي تزدهر في نهاية كل حضارة وحين تسرع تلك الحضارة الى الأفول، منها حكايات (الف ليلة وليلة) حيث تعود الى القرون المتأخرة ن او الى تلك الفترة التي اطلق عليها البعض بحضارة السحر، حين كان خلفاء بغاد والقاهرة يسيرون بدولهم نحو الانحلال.

وحكاية الحيوان من أقدم ما نعرف من القصص، وهي حكاية شارحة مفسرة من حيث جوهرها فهي ترمي الى شرح علة او غاية، وقد ظهرت في المجتمعات البدائية ن وذلك ما نجده في كيفية حصول الافعى على سر الخلود في ملحمة كلكامش فقد حصل كلكامش على نبات الخلود ولم يأكل منه وحده بل فضل أن يشاركه معه الناس ليعودوا شبابا وبعد مسيرة طويلة، أبصر بئراً باردة الماء فنزل فيها يغتسل فشمت الافعى شذا البنات فتسللت واختطفته ثم نزعت عنها غلاف جلدها فتجدد شبابها[2] .

---

(1) آفاق عربية : ع1992/8 :بحث في السردية العربية القديمة "التحليل التركيبي لمقامات الحريري" , مالك المطلبي : 38 .

(2) ينظر : في علم التراث الشعبي : لطفي الخوري, منشورات وزارة الثقافة والفنون دار الحرية للطباعة , العراق– بغداد , 1979 : 29–50 .

أما الخرافة فهي تنقسم الى قسمين : خرافة محلية، وخرافة مهاجرة، وتتميز الخرافات المحلية بأنها قصيرة وأن فقراتها أو جزئياتها قليلة العدد ومتكررة ومن هذه النماذج حكاية (حسين النمنم والسعلاة) التي اشتهرت بها مناطق محددة في العراق، أما الخرافة المهاجرة وهي تلك الاحدوثة التي يكون لها شيء من الطول وهي أقصر من حكاية الجان، وهي منثورة وموجودة في قليل من النصوص المستحدثة، وترتحل على مدى مساحات شاسعة من الارض، فنجد في اوربا مثلا في احدى الخرافات ان هناك طفلا يوشك ان يدفن تحت حائط كقربان لإرساء الاساس،ويبدي هذا الطفل بعض الملاحظات التي تستدر الدموع من الذين يشهدون مصرعه[1] .

أما الاغنية الشعبية فهي قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الاصل كانت شائعة في زمن ما وما تزال حية في الاستعمال فقد انشأها الشعب وليست هي الاغنية التي تعيش في جو شعبي وتكون انفعالية غير انها بسيطة في انفعالاتها هذه، ليس فيها تعقيد أو صراع في التحليل النفسي أو التأمل الذاتي، بل انها تأتي عفوية منبعثة من الذات الشعبية غير المعقدة وهي على أنواع متعددة أقدمها الغاني الدينية والانواع الاخرى اغاني الحب والفراق أو الوداع والاغاني المصاحبة للرقص، وأغاني العمل وأغاني تنويم الطفل وأغاني الزواج وأغاني النواح وعلى الرغم من تعدد انواع الاغنية الشعبية هذه فقد جاء أغلبها مطبوعاً بطابع الحزن بسبب قسوة الحياة ومرارتها[2] .

الامثال الشعبية

ومن الامثال الشعبية التي حاول الشاعر المعاصر ان يقيم معها حوارات لتتعالق فيها اللغات القائمة على الحوار حيث هنا لا يكون توحيد مباشر للغتين داخل الملفوظ الواحد بل تظل اللغة الثانية (المثل المأثور هنا) خارج الملفوظ ولا تتحين، لنأخذ مثلاً قصيدة (حكاية الواد الفلسطيني) التي تحمل عنوان الديوان ايضا للشاعر أحمد دحبور، حين نجد لغة واسلوب معاصرين تماما ولكن اسلوب المثل الشعبي يظل واضحا بين كلمات القصيدة حيث يستخدم الشاعر المثل الشعبي (الكف ما يلاطم المخرز) ويقال ايضا (العين ما بتلاطم المخرز) ويستشهد عادة في هذا المثل من أجل أن يجنب المرء نفسه مواجهة قوى أكبر منه[3] .

والشاعر يرفض مثل هذه السلبية ويطلب مواجهة العدو مهما كانت قوته فليس امامنا غير النضال ومقاتلة العدو :

وقد تعوي الثعالب وهي تدهن سمها بالشهد :

– صغار ... عظمهم بغو بدون كساء .. !

(1) ينظر : المصدر نفسه : 56–70 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 15–18 .

(3) ينظر : الشعر الفلسطيني المقاتل : 48 .

أيحتملون برد الليل ؟ هل نصر بهم يحرز
- أجل ... ونهارنا العربي مفتوح على الدنيا ... على الشرفاء
أجل ... ويضيء هذا النصر في الطرقات والاحياء
لأن الكف سوف تلاطم المخرز
ولن تعجز
ألا لا يجهلن أحد علينا بعد لمران الكف لن تعجز[1].

في حين الشاعر خالد أبو خالد يستحضر أكثر من مثل مأثور في قصيدته (بطاقات للصيد) و (أصداء الشجرة المقطوعة) والامثال التي يستحضرها الشاعر هي (من خلف مامات) و (قلبي على ولدي وقلب ولدي عالحجر) و (زي اللي ينفخ بقربة مقطوعة) فيقول :

آه يا بابا
"من خلف مامات"
وكنت وعدت يا أماه بالعودة
ووعدي لم يزل مامات[2] .

ويقول أيضاً :

قلبي على ولدي
يا قلبه القاسي على الحجر
...
ما قال حتى "الدار
دار أبونا
واجو الغرب يطحونا"
...
ونفخت في قرب مقطعة
"الدار قفرة والمزار بعيد"[3] .

(1) حكاية الولد الفلسطيني : 108 .
(2) وسام على صدر الميليشيا : 14 .
(3) وسام على صدر الميليشيا : 72-74 .

وتستخدم مي الصايغ في قصيدتها (أبي على القائمة السوداء) القول السائر "للجدران عيون وآذان" لتصف الحالة التي يعيشها الوطن العربي :

كان الدرب مباحا للغازين
وخطى الحراس اللصة والقانون .
– ردي الشباك الغربي الأخضر
ردي الاستار
للجدران عيون, آذان
تصغي للأسرار [1]

في حين يذهب الشاعر ابو الصادق في قصيدته (حصوتين صغار) لمباركة كل العاملين على نهضة الامة ونصرتها من أصغر فرد فيها لأكبرها فلولا هؤلاء الاشباك الذين دعموا الثورة من مواقعهم وإن كانت صغيرة الأ انها لها قيمة كبيرة مستحضرا المثل القائل " الصخرة الكبيرة يسندها حجر صغير "[2]

مسنودة يا ثورتنا
مسنودة
والصخرة الكبيرة ما يسندها
غير حصوتين .. زغار [3]

بينما في قصيدة اخرى يستخدم عدة أمثال معروفة فيقول :

الرك كالمعدن
والأصل غرلاب
مهما رقعتوا
العوسجة
ما بتطرح العناب [4]

في حين يستخدم احمد ابو عرقوب مثلا فصيحا " عاد بخفي حنين "[5] يقول:

---

(1) قصائد حب لاسم مطارد : 67.

(2) الشعر الفلسطيني المقاتل : 51

(3) ثوريات : 85.

(4) ثوريات : 109.

(5) فضل المقال في شرح كتاب الامثال : لأبي عبيد البكري , ت:د. احسان عباس ود. عبد المجيد عابدين, مؤسسة الرسالة , بيروت , ط3, 1983: 354

جلسنا .. ذكرنا الحبيب
شربنا على اسمه وسكرنا انجلى لنا السر لكن أضعناه
أفلت منا .. مشينا وراء رؤاه
شققنا الثياب عليه حنينا وحزنا
وعدنا بخف حنين الثقيل
جنينا الخسارة مينا وغبنا[1]

أما المثل الشعبي الدراج (القرد في عين أمه غزال) يدرجه الشاعر وليد سيف في قصيدته بقوله

يا واحدي يا أروع الصغار
ما أجمل العينين واليدين والشعر
(يا كذبة بيضاء فوق ثغرها
ومثلما يقال :
القرد في عيون أمه غزال)[2] .

في حين يستدعي البياتي في قصيدته (سفر الفقر والثورة) مقولة الامام علي عليه السلام المأثورة "لو كان الفقر رجلاً لقتلته"[3] .

بقوله :
لو ان الفقر انسان
إذن لقتلته وشربت من دمه
لو ان الفقر إنسان [4] .

- **<u>السير (أو الشخصيات) الشعبية :</u>**

من السير الشعبية

- الف ليلة وليلة (شهرزاد وشهريار، السندباد، المصباح والخاتم، والبساط وطاقية الاخفاء)

(1) توقيعات على قيثارة الرفض : 77-78.
(2) قصائد في زمن الفتح : وليد سيف , دار الطليعة , بيروت ,ط1 ,1969، 47 .
(3) الشعر العربي المعاصر : 34 .
(4) ديوان البياتي : 49/2 .

- سيرة الزير سالم .
- سيرة عنترة بن شداد
- تغريبة بني هلال .

فالسير الشعبية بصورة عامة "رسالة مأثورة متوارثة تعبر عن ضمير جمعي من دون ان ترتبط بمرسل محدد، وهي تخضع الى اضافات وتعديلات وتحويرات تفرضها طبيعة المرحلة الاجتماعية من جهة وطبيعية الوظيفة الفنية من جهة، ويخضع هذا النوع من الخطابات –في نشاته وتطوره– الى تعديلات جذرية، فهي تنتقل من المسار التاريخي – إذا كان لها أصل تاريخي كسيرة عنترة والزير سالم– الى المسار التخيلي الاسطوري، فالكثير من السير الشعبية ذات مرجع تاريخي يشكل الهيكلة العظمى أو النواة للبناء الفني"[1] .

وثمة ظاهرة في السيرة الشعبية وهي "تداخل الاجناس الأدبية بعضها ببعض، فهي مزيج من الشعر واللاشعر، واللاشعر فيها درامي ملحمي ولكنه بحاجة الى الشعري كما أن الشعري بحاجة الى ذاك لأن العمل الفني لا يتم الا بهما معاً، وهي مزيج من التاريخي والاسطوري والواقعي والمتخيل، وتبرز –في الاسطوري منه– الملامح الدرامية والملامح الملحمية، كما تتجلى فيه نظرية التراكم أو الاضافات التي تلحق بالاصل التاريخي في كل عصر من العصور"[2] .

الف ليلة وليلة تعتبر من أكثر القصص الشعبية شيوعاً ليس في الوطن العربي فحسب بل على مستوى العالم أجمع وتعد حكاية شخصية (شهرزاد) من أشهر قصص تلك الليالي فقد استطاعت أن تخلص بنات جنسها من القتل على يد شهريار، ويقول الشاعر خالد أبو خالد بخصوص ذلك المضمار :

يروون عنك
وعن عذابك
وانتصارك
شهرزاد
على مذابح شهريار
.....
يا مولاي ادركنا الصباح
ويطبع المنثور

(1) مجلة الثقافة : ع1993/30، السيرة الشعبية بين المتخيل الاسطوري والمتخيل الشعري، د. خليل الموسى، 146 .

(2) مجلة الثقافة : السيرة الشعبية بين المتخيل الاسطوري والمتخيل الشعري : 146 .

–سريا–

فتلقفه عيون الساهرين[1] .

وقد حاول تيسير سبول في قصيدته "مالم يقل عن شهرزاد" أن يكسب هذه الشخصية ابعاد سياسية حيث جعل من شهرزاد رمزاً للأمة العربية المغلوب على أمرها فقد قدر لها أن تشقى وتتعذب لخدمة (شهريار) واقتران شهريار بشهرزاد أمر طبيعي فشهريار الحاكم المستبد وهو رمز الظلم والجبروت والطغيان ن وقصيدة سبول مملوءة بحزن شديد ومرارة لاذعة تعبر عن ألم الشاعر وألم أمته. فهل يكون هناك نصر؟ لا يكون طالما يوجد شهريار ، ووعد الانتصار يكون اذ ما أمتلكت شهرزاد العزيمة والقوة لتغيير واقعها بيدها وهذا لا يحصل الا بثورة حقيقية لأمة تريد أن تنهض بنفسها وبدون ذلك فلن يكون هناك صباح وإن صاح الديك:

(الف ليلة
كل ليلة
حلمك الاوحد ان تبقي لليلة)
قصة تروي و مذ كنا صغاراً
حملتنا لاراضي الجن
عبر الريح والانواء في عرض البحار
.....
الف ليلة
كل ليلة
حلمك الاوحد ان تبقي لليلة
فاذا ما الديك صاح
معلنا للكون ميلاد صباح
نمت والموت سويا في فراش
الف ليلة
.....
بعدها كان وما كان – صباح

(1) اجتياز الليالي الالف يبدأ بخطوة واحدة : 98, وقد استخدم الشعراء شخصية (شهرزاد) بأنماط مختلفة ، ينظر : قصائد في زمن الفتح : وليد سيف : 13–14، وينظر : خفقات قلب : محمد مصطفى الشوبكي : 42، وينظر : الاعمال الكاملة : تيسير سبول : 136، وينظر : من قبل ومن بعد : عبد الرحيم عمر : 115، وينظر : بذار : سهيل السيد احمد , دار فيلاديفيا للنشر ، عمان ، 1976: 78 .

كنت فيه بعض ذكرى عن صبية
اين منها شهرزاد
شهرزادي
خدعة ضللت الآذان عمرا
ورست في خاطر التاريخ دهرا
ان عفا من بعد الف شهريار
وسنبقى
في بلادي –حين يحن الطفل والشيخ سواء
دعوة تحيا على وعد انتصار
كلما دق على الافق شتاء
نتسلى بحكاياك الشجية
ونغني لانتصار
لم يكن يوما ولا يرجى انتصار
تحت عيني شهريار[1] .

والشخصية الاخرى التي حظيت بأهتمام واسع لدى الشعراء هي شخصية (السندباد) وهي من أكثر قصص الف ليلة وليلة شهرة وتداولا بين الناس وبعض الشعراء من جعل هذه الشخصية محوراً عاماً أو معادلا موضوعياً كاملاً او قناعاً في قصيدته وهذا ما سوف نتحدث عنه في الفصل الثالث (انشاء الله) وبعضهم حاول توظيف هذه الشخصية ليأخذ منها روح المغامرة وسلك المخاطر والطرق المجهولة لذلك عد الشاعر سهيل السيد أحمد السندباد بمثابة دليل لترشده الى الجزر الخضراء التي يريدها طالما إن السندباد رحل وجاب اغلب البلدان فهو يبحث عن السندباد ليخلصه من ليله الطويل :

مركبي خلت فأين الجزر الخضراء
أين السندباد
ايها الساهر ياقلبي مع الليل
اما آن الرقاد[2]

(1) الاعمال الكاملة : 158–159 .

(2) بذار : 61–62, وقد جاء السندباد على توظيفات مختلفة ، ينظر : البحث عن الزئبقة البرية : خليل عبويني : 22 .

ومما ورد ايضاً في (الف ليلة وليلة) وقد لقيت اهتماماً من لدن الشعراء خاتم سليمان (شبيك لبيك) ومصباح علاء الدين وبساط الريح وطاقية الاخفاء، وهذه المتعلقات التي ترتبط بـ(الف ليلة وليلة) معروفة لدى الفرد العربي ولا تحتاج الى توضيح فهي غنية عن التعريف.

إن الخاتم في هذا العصر قد بطل مفعوله فلم تعد له تلك القوى الخارقة التي تلبي مطمح من يمتلكه، فإنسان العصر اصبح بحاجة الى العمل الدؤوب ليحقق أمانيه ولا ينتظر حلول معجزات سحرية حالمة تلبي له مقاصده وهو مستريح البال بدون جهد أو تعب عند ذلك قال الشاعر محمد سمحان :

لغة الخاتم والمصباح في هذا الزمان
لم تعد تنفع شيئاً
فهبيني لغة تحمل بعض العنفوان
لغة تخرج من بين يديا[1]

في حين اتخذ سمير الشوملي من بساط الريح وسيلة للسفر ليس لسفره ونقله من مكان الى آخر بل لسفر احلامه بحيث تنقله الى مدن غريبة فيسلم قلبه لذلك الريح لتفعل به ما تشاء فهو يريد العيش بهذه الاحلام الخضراء لتبعد به عن سام الحياة وضجيرها :

قلبي للريح
إذ تشتد تثور تصيح
إذ تحملني فوق بساط الريح
للأرض ... وللأحلام الخضراء
للمدن وللأشياء العذراء
قلبي للريح ... قلبي للريح[2]

أما سهيل السيد أحمد فقد جمع كل هذه الأمور السحرية في مقطع شعري ليبين فاقة هذا العصر ولا يمتلك أي وسيلة ليحقق مطاليب العصر وليست لديه حيلة سوى الحلم بمثل هذه المعجزات الخارقة :

---

(1) أناشيد الفارس الكنعاني : محمد سمحان , وكالة التوزيع الاردنية , ط1 , 1972: 106، وينظر ايضاً للمغزى ذاته : قصائد في زمن الفتح : وليد سيف : 78 .

(2) قصائد للحب والموت : سمير الشوملي , توزيع العودة , 1973 : 51 .

ولا عندي بساط الريح أو طاقية الاخفاء
ولست بصاحب المصباح
أمري موكل للجان
وليس لدي راحلة لا عقرها ولا ناقة
لأن زماننا المكتظ بالفاقة
لم يترك لنا حيلة
ولم يرحم مطالبنا[1]

- سيرة الزير سالم

وعندما نأتي الى الشخصيات البطولية في (السير الشعبية) نجد ان هذه الشخصية هي "قوام الحدث الذي يدور حولها ليبرز فعليها الدرامي والملحمي، وهي غالبا –ذات وجود تاريخي، ولكن الرواة يضفون عليها بعض الملامح الاسطورية لتتناسب والفعلين المذكورين، ويستمد البطل ملامحه الاسطورية من أعماله الخيرة، فهو مثالي يسلك سلوكاً نبيلاً، فيرفض –في الفعل الدرامي– سلبيات مجتمعة ويسعى الى تحقيق العدالة والحرية، ثم هو يقف بسيفه أمام الغزو الخارجي، ولذلك يضفي عليه الرواة بعض الصفات الخارقة التي يستمدونها من رغبات الشعب في ايجاد مثل هذا البطل أو ما يمكننا أن نسميه بـ"البطل الشعبي"[2] .

وسيرة الزير سالم مستقاة من أحداث حرب البسوس بين بكر وتغلب في العصر الجاهلي وقد انبتت هذه الحرب هذه السيرة الشعبية، الا ان هذه الاخيرة تشتمل على اضافات نسجها خيال المؤلف الشعبي وجعلت من بطل السيرة (المهلهل بن ربيعة) رجلا خارقا في قوته وفروسيته وأعطته طابعاً انسانياً أكبر مما هو عليه في الواقع التاريخي، فالعزة تتمثل في حمى كليب، والفتنة في البسوس تلك العجوز التي أشعلت فتيل الحرب بين ذوي القربى، والغدر متمثل في جساس قاتل كليب، والأخذ بالثأر ماثل في اصرار المهلهل (الزير سالم) على الانتقام من قتلة أخيه، وهناك مضامين فرعية يمكن أن يجدها القارئ في أحداث السيرة[3] .

لذلك أخذ تيسير سبول من سيرة الزير سالم الشعبية مضمون .

الغدر والخيانة ليبين حال الامة وما جنتها عليها مثل هذه الخيانات وما آل اليه وضع الأمة العربية بسببها فيقول في قصيدته (عودة الى الرفاق المتعبين) :

---

(1) بذار : 18 .

(2) المجلة الثقافية : السيرة الشعبية : 148 .

(3) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : 202 .

يا لهاث الرمل ، يا انساني الضائع
في اصداء موال حزين
الحكايات التي تروين
في خلجات أعصابي عادت تتململ
عن كليب وجراحات المهلهل
فأعيدي كل ما كان
ولا تقسي على جساس من أجل الخيانة
كلنا كان يخون[1] .

في حين عمل الشاعر حسين حسنين على قلب تلك الشخصية أو عمل على الضد من هذه الشخصية البطولية التي كان يتمتع بها الزير سالم، فالزير ضاع في خضم هذا الزحام، فلم يعد هناك وجود لهذا البطل ، فقد استكن واراح نفسه وباع كل القيم النبيلة التي كان يناضل من أجلها :

من حانة الزمان عدت ماشياً
فالزير ضاع في الزحام
وباع وجهه وساعده
ولم تعد خيوله من حومة الميدان[2]

أما الشاعر أحمد أبو عرقوب في مرثيته (بكائية من تغلب لفارسها المغدور) فقد استمد من احداث هذه السيرة رموزا، ليظهر من خلالها ذلك الألم المرير الذي يعيشه وتعيشه الأمة العربية والمتمثلة بتغلب عند فقدها لفارسها (كليب) فبعد كليب هل يعود الأمل لهذه الأمة لتحقيق النصر :

للريح صولة رب قوى غداة الهبوب
فأن هم اذاقوا كليبا مماتا
من الكأس حتى الثمالة
أردوه في السوق تركله القدم الحافية
فأن كليبا أمير القبيلة

(1) الاعمال الكاملة : 141 .
(2) ضرب الخناجر ولا : 14 .

بعد كليب الحياة سدى، وجبين السماء شحوب
فلا تركت بكر حتى تعيد كليبا فتيا يسود العشيرة
آه أما راعني موت خل حبيب ؟[1]
أما أحمد دحبور في قصيدته (العين في الجرح) فيأخذ من هذه السيرة الشعبية وصية كليب لأخيه الزير والذي يطلب منه الثأر لدمه !
أخوي الزير أخوي الزير لا تصالح
.....
وقرب رمحي الرديني
رأيت رأس كليب
يضيء وجه المخيم
يقول لي : لا تصالح
يقول لي : أنت ملزم
إن الدما لا تسامح
فهل تسدد ديني؟[2]

– سيرة عنترة بن شداد

وهو من الشخصيات (التراثية – التاريخية) الشعبية المحببة الى قلوب أبناء الشعب العربي وهي كثيرة الدوران على ألسنة الشعراء والناس على حد سواء.

وسيرته معروفة فهو ابن لأمه حبشية سباها شداد العبسي وهو أحد سادة عبس، وأنجب عنترة منها، وهو عبد مملوك ونسبه مرفوض مع أنه فارس وشاعر، وتتشكل أزمته في أنه يعي أنه ابن شداد ويسعى الى أن ينتزع الاعتراف باللين والحكمة مرة وبتفوقه مرات وتعزز هذه الازمة الفعل الدرامي من جهتين : تفوقه على ابناء قبيلته في الفروسية ونظم الشعر ووقوعه في حب عبلة، وهي ابنة عمه مالك وأميرة من أميرات القبيلة، فالحب يدفعه الى أن يثبت وجوده الذاتي في القبيلة لا خارجها، كما كان يفعل الصعاليك، وذلك ليكون أهلا للزواج من حبيبته والمهم في الامر ان عنترة ينتصر على الظروف المحيطة به ويحقق وجوده الذاتي فيعترف شداد بأبنه عنترة ويتم زواجه من عبلة، ويبايعه فرسان عبس قائداً عليهم، وهنا ينتهي الفعل الدرامي بتراكماته التي تخرج العمل من الواقع التاريخي الى المتخيل الاسطوري ليبدأ الفعل الملحمي أو المرحلة الثانية والأخيرة في بناء السيرة الشعبية وهي تبدأ مع المد القومي، فينصرف البطل – بعد أن يتحقق له

(1) توقيعات على قيثارة الرفض : 19–20 .
(2) حكاية الولد الفلسطيني : 114 .

اثبات وجوده– مع فرسان قبيلته والقبائل العربية الاخرى الى محاربة الاعداء الغزاة على الحدود[1] . لذلك فأغلب الشعراء يحاولون اضاءة جانب الفروسية والبطولة في شخصية (عنترة) ودفاعه عن حمى الوطن، فالشاعر خالد ابو خالد حاول ان يستلهم من عنترة فروسيته وشجاعته لاستنهاض همم الامة العربية كي تدافع عن اراضيها السليبة، فعنترة واقف وعلى اتم الاستعداد لملاقاة العدو :

واقف ... واقف
عنترة
وجم الفرس والروم
كان وحيدا
.....
واقفا ظل
حتى داهم المجوس بقايا بني عبس
على العرقوب
لكنكم لم تكونوا
رجعتم
قبل ان يبدأ الغزو
رده العبد[2]

والشاعر ابراهيم خليل العجلوني يرى في عنترة (المموه) المنتظر عودته، حالة من اليأس فلا يكون ذلك العنترة المعقودة الامال حول فعنترة اليوم ليس عنترة السيرة الشعبية أو التاريخية، فلم يعد تلك الشخصية المهيبة المخيفة التي ترعب الاعداء، فعنترة العصر قد أغرته وسائل العصر :

فيخرج العبسي شاكي السلاح
الرمح في يمينه عرق من البخور
ودرعه مروحة، وسيفه بلور
فأقصروا اللوم المحني بالدم
فلست مغرما بعد الأنجم

(1) ينظر : المجلة الثقافية : السيرة الشعبية : 147–148 .
(2) اجتياز الليالي الألف يبدأ بخطوة واحدة : 43 .

لكنني أعرف سر الليل في عرس الدماء
واتقن الرقص بصدر المأتم[1] .

وكثير من الشعراء من يجمع بين شخصيتي عنترة وعبلة، فعنترة يرمز به للشعب العربي بأجمعه , ذلك الفارس الذي يناضل من أجل الفوز بحبيبته رغم بشرته السوداء، وعبلة ترمز الى الحبيبة التي تقف بجانب محبوبها الفارس الأسمر ولا تقبل بغيره زوجا لها، فلذلك يكنى عنترة بالشعب العربي وعبلة فلسطين الحبيبة السليبة بينهما العدو ماثل في العقبات أمام زواجهما، لذلك يذهب "ابراهيم خليل العجلوني" ويقول بهذا المضمون :

فيها يتراءى لي عنتر
يلمع نجما في جنح الليل
ويحاور عبلة : يا عبلة : لا تهني واستفتي الخيل[2] .

- تغريبة بني هلال

موطن هذه السيرة في الاردن وفلسطين (في المنطقة الجنوبية من بلاد الشام) حيث استوطنت بعض القبائل الهلالية قبل أن تلتحق بفرعها الآخر في الجزيرة العربية بعد أن أصاب بلادهم القحط، ففيها بدأت أحداث هذه السيرة الشعبية الكبرى قبل وثوبها الى تونس من جزيرة العرب عبر بلاد الشام ومصر برقة ثم انتشارها في تونس وما والاها من تلك النواحي ومن ضمنها الاندلس، وقد وردت في السيرة اخبار الهلالية وما فعلوه في مدينة دمشق والشام وحاكمها شبيب التبعي، وقد شاع بين الناس في الاردن أن شبيها هذا هو صاحب القصر المعروف بأسمه حتى اليوم في مدينة الزرقاء , وكان أعظم ابطال هذه السيرة أبو زيد الهلالي سلامة الفارس الاسود الذي لم يعترف له بنسبه بسبب سواد بشرته الا بعد ظهور فروسيته ونباهته، وهو بذلك يشبه عنترة بن شداد، غير انه متصف بسعة الحيلة اضافة الى فروسيته[3].

(1) تقاسيم على الجراح : 16-17 ، والشعراء الذين اتخذوا المنحى نفسه , ينظر : قصائد من وراء الحدود: حلمي الاسمر : 11، وينظر : قصائد مورقة : عبد الرحيم عمر : 30 .

(2) تقاسيم على الجراح : 66، وبصدد الموضوع نفسه ، ينظر : ضرب الخناجر ولا : حسين حسنين : 13-16 .

(3) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : 210-211 .

والصفات التي يتصف بها أبو زيد في (تغريبة بني هلال) أنه "يتسم بقوة جسدية خارقة، فهو بطل مقدام جهوري الصوت، وصيحته كصوت الرعد، وتهد صرخته الجبال الرواسي وتزلزل جيش الاعداء وتساوي قوته قوة قبيلة قوامها عشرة الآف فارس"[1] .

والشاعر خالد أبو خالد يأخذ من هذه السيرة ما يعكس حالة الأمة وما هي عليه حالها فذياب بن غانم وأبو زيد سلامة رمز للأنظمة العربية التي لم تسع لتخليص سعدى أو الزرقاء أو الثورة من مجازر أيلول في الاردن، فقصة الراوي الذي يروي التغريبة مشهورة فقد كان يروي في احدى القرى ورفض الناس أن ينهي حكايته وذياب بن غانم في الأسر فأصروا على الراوي أن يكمل القصة لاخراجه من اسره "سعدى" هي حبيبة ذياب بن غانم الذي يدخل المدينة ليخلصها, في حين كان هناك سجن صحراوي رهيب في جنوب الاردن اسمه الجفر[2]:

– اليها ففيها ابن غانم
ينادي سلامة في الأسر
– أسمع صوت رفيقي
وسعدى
فيا أيها الحاكمون مدينة أهلي
احذروني
سلامة يزحف
فكوه أو فأقتلوه
فكل الجموع بساحاتها ابن غانم
لا تحسبوا اننا ننثني
كي تفكوا الرهائن في الجفر
إنا زحفنا
فكونوا لها مثلما أمس كنتم على ربعنا في مخيم إربد[3] .

في حين يعد احمد شقيرات خيل الهلالي في العصر الحالي وهم زائف فأين الفارس الذي يحمي العذارى ويدافع عن حمى وطنه :

وبين خليج الاماني التي اذبلتها السنين

(1) المجلة الثقافية : السيرة الشعبية : 148 .

(2) ينظر : الشعر الفلسطيني المقاتل : 29–30 .

(3) اجتياز الليالي الالف يبدأ بخطوة واحدة : 85، وينظر ايضا ديوانه : وسام على صدر الميليشيا : 120 .

وشطآن ذاك الحمى المستباح
زيف المروءات ، أعناق خيل الهلالي
سود الشوارب ، نخوات كل العذارى
على رقعة الارض بين المحيط وبين الخليج[1]

في حين أخذ حسين حسنين من هذه السيرة شخصية نسائية مهمة وهي (عليا) زوجة أبي زيد الهلالي وقد رمز بها الشاعر الى فلسطين ويمثل أبو زيد الامة العربية التي تذود في الدفاع عن ارضها العزيزة ضد الطغاة المحتلين الصهاينة :

وجئت اليك وجاء زمان التحول عصر المشانق
وآن أوان المخاض
لعينيك عليا يهل الهلالي ابو زيد
فوق انهمار الصواعق
فوق سيوف الخوارج
لعينيك عليا ترف البنود يجيء الهلالي
وعيناك قبري المسافر
وحبي المكابر[2]

(1) الرقص على جثث الجياع : احمد شقيرات , جمعية عمال المطابع التعارفية , عمان ,1975: 11-12 .
(2) ضرب الخناجر ولا : 69 ، وينظر ايضاً : اغنيات للصمت : عبد الرحيم عمر : 46-47 .

- الحكايات والتعبيرات والعادات الشعبية

اتجه الشعراء نحو التعبير عن أوجاعهم الخاصة او الناجمة عن اوجاع الوطن وفراقهم القسري له , جعلهم يبحثون عن جذور قديمة محفورة في وجدان الجمهور العربي , ممثلة بالأدب الشفهي لإبراز التعلق بالوطن والتعبير عن أحاسيسهم نحوه , وكان الادب الشفهي معينا ثرا لهؤلاء الشعراء يحققون به ما يصبون اليه , وليس من قبيل المبالغة ان يشعر ابن الشعب بالعاطفة المتدفقة عندما يستمع الى حكاية أو أغنية او أي نوع أخر من الادب الشعبي ومن هنا كان ادخال هذا الادب في الشعر عنصرا مثيرا للعاطفة والوجدان العربي ومذكرا بالرباط الاوثق بين الوطن وابنائه عن طريق اعادة الربط بين الماضي والحاضر[1].

لذلك فإن الشاعر عندما يلجأ الى استخدام الحكاية الشعبية فإنه يحملها بأفكار ومعاني جديدة بحيث تعبر عن المغزى او الفكرة التي تريد ايصالها الى ابناء الشعب .

فالشاعر عبد الرحيم عمر عندما يتناول حكاية الغول التي كانت تحكيها الجدات للأحفاد عند المساء والشاعر هنا يأخذ دور الجدة في قص الحكاية ولكن بعد سماع هذه القصة هل نام الأطفال بأمان ؟ وهم يحلمون بأحلام وردية بريئة ليستيقظوا على يوم جميل هادئ لكن الذي لا تحمد عقباه قد حدث , ففي اثناء ما الجدة تروي حكايتها , حيث هناك صوت انفجار ودوي قوي ارعب الاطفال الآمنين , فالشاعر من خلال هذه الحكاية الشعبية التي ادخلها بمسار يجعلها تنقل ليس للامة العربية فحسب بل للعالم اجمع ما يعيشه اطفال العرب لأي شئ , وما الذي اقترفوه :

كنت أروي لهم ذاك المساء
قصة الطفلة والغول .. ودوت في الفضاء
فإذا وجه المساء
وجه حقد ودماء وشرر
وإذا أحلام أطفالي نفايات على كف القدر[2]

أما حكاية الخياط والسلطان العاري : فهي قصة معروفة على نطاق واسع في فلسطين والوطن العربي، فالسلطان الغبي يريد أن يرتدي لباسا لم يرتد مثله أحد ويهدد أحد الخياطين

(1) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : 213.

(2) قصائد مورقة : 29- 30. ومن الحكايات الاخرى التي كانت تحكى للأطفال عند النوم هي (ابو رجل مسلوخة) فقد كانت تقص هذه الحكاية لدفع الاطفال الى النوم والشاعر وليد سيف استخدم هذه الحكاية حيث ينظر : قصائد في زمن الفتح : 47 .

بالقتل إذا لم يصنع له هذا اللباس فيحتال الخياط على السطان ويوهمه بأنه يصنع له ملابس جديدة فيخرج السلطان الى الشوارع عاريا ليرى الناس ملابسه الجديدة ولا يجرؤ أحد على القول بأن الملك عار، ولكن طفلاً صغيراً يصرخ وسط الناس فجأة : الملك يسير عاريا ... الملك مجنون [1] .

والشاعر أحمد دحبور يتناول هذه القصة ولكنه يحملها دلالات جديدة :

طفل شقي خسور
في شفتيه الكلمة الداهية
وملء كفيه تراب العصور
غدا يكون الحضور
ويوم سار صاحب الجلالة
أمامكم عريان
مهددا بالسوط والدينار والسجان
من لا يرى ثيابه المختالة
.....
كنتم بلا لسان
وانفلتت نبوءة شقية تختال :
"مولانا السلطان
مجنون عريان
من يستر من يكسو مولانا السلطان"
فضيحة السلطان[2]

أما حكاية الحمال مع البنات وهي من ضمن حكايات (الف ليلة وليلة) فنراها تأخذ حيزاً كاملاً في قصيدة صلاح عبد الصبور (مذكرات الملك عجيب بن الخطيب) حيث نلاحظ إن ملكا أدركه السأم فطمح الى السفر والابتعاد عن مملكته , وصلاح عبد الصبور في بداية قصيدته تحدث عن هذا الملك قبل رحلته وعن قصره وجواري ابيه وشعرائه ثم بعد ذلك يتحدث عن الرحلة التي حولته من ملك الى صعلوك[3] :

(1) ينظر : الشعر الفلسطيني المقاتل : 38-39 .
(2) حكاية الولد الفلسطيني : 35 .
(3) ينظر : حياتي في الشعر : 35.

قد كنت فيما فات من أيام
يا فتنتي محاربا صلبا، وفارسا همام
من قبل أن تدوس في فؤادي الاقدام
من قبل أن تجلدي الشموس والصقيع
لكي تذل كبريائي الرفيع
كنت أعيش في ربيع خالد ، أي ربيع
وكنت إن بكيت هزني البكاء
وكنت عندما أحس بالرثاء
للبؤساء الضعفاء
أودّ لو أطعمتهم من قلبي الوجيع[1] .

اما قصة (سندريلا)الحكاية الشائعة والمعروفة التي يحفظها الصغار والكبار تقول عنها مي صايغ في قصيدة (مدينتي والثلج) :

أن الحلوة نامت والجنية
ضربت بعصاها السحرية
وسعى ابن السلطان يفتش
عن صاحبة القدم العاجية
وتظل الاسطورة
تنمو
تكمل
تنسج آخرها[2] .

ومن التعبيرات الشائعة في الحكايات الشعبية (كان ياما كان) التي يفتتح بها الراوي حكي القصص وبعض الشعراء يجعل من هذه العبارة تذكيرا بماضي الأمة المجيد ولهذا يقول نزيه القسوس :

ولقلنا كان وياما كان
وبقينا من خلف الجدران

(1) احلام الفارس القديم : صلاح عبد الصبور ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1964، 90-91 .
(2) قصائد حب لاسم مطارد: 59 .

نستعطي جنود الرحمن
نقتل الآف الانذال[1]

وخالد ابو خالد يبين حالة الامة العربية ووضعها مع بعض الانظمة الجائرة :
– كان ياما كان
يا مولاي ... يا ملكي السعيد
ثلاثة
وثلاثة
وثلاثة
هرم يقوم
وهكذا الفقراء ينتفضون[2] .

ان الشاعر العربي لا يترك مجالا يستطيع من خلاله أن يجعل من قصيدته أكثر وصولا للناس والتأثير فيهم الا ويستفيد منه، ومن الجوانب التي طرقتها القصيدة الحديثة، عادات الناس وتقاليدهم وحتى العاب الاطفال وصور الحياة المألوفة لديهم.

فمن العادات المعروفة عند العرب ، وبشكل أكثر وضوحاً في الريف ما يسمى (العونة) حيث لا يقوم الناس باستئجار عمال لبناء بيوتهم مثلا، وانما يتعاون أهل القرية جميعا في العمل لإنجازه وهذا ما يسمى (العونة)[3] .

فيتخذ الشاعر خالد ابو خالد من هذه العادة المعروفة عندهم رمزا للنهوض بأعياد الامة العربية وتصحيح أي مسار خاطئ :
جموعنا وأنت "عونة" غد[4]

وهناك بعض العادات المرتبطة بالظواهر الطبيعية مثل (خسوف القمر) وعندما يحدث ذلك الخسوف نرى الصغار يخرجون للشارع وهم يهتفون باعلى أصواتهم "يا حوت لا تأكل قمرنا" ويقيمون معه بالضرب على الاواني المعدنية لنجد الشاعر ابو خالد، بقول :

(1) يوميات حزيران : مقطع 14 .
(2) اجتياز الليالي الألف يبدأ بخطوة واحدة : 98 .
(3) ينظر : الشعر الفلسطيني المقاتل : 58 .
(4) وسام على صدر الميليشيا : 28 .

يا أيها المشيعون طأطئوا رؤوسكم
وودعوه
ودعوه
واذكروه عندما يفترس الحوت على تلالنا القمر[1]

- الأغاني والمواويل والأهازيج الشعبية

ولجأ الشاعر المعاصر ايضاً الى أغاني الفرح أو الحزن ليعربه عن موقف ما، أو ليعطي الدعم والقوة لمضمون قصيدته من خلال ربطه بتلك الاغنية الشعبية التي لقت رواجا وقبولا عند مختلف شرائح المجتمع وحاول الشاعر ابو خالد أن يوضح ذلك :

وفوق القدس
حزني يتلاشى
والتفاريح التي ترقص اكتافي
دعتني
حلقة الدبكة
.....
يا حاصود
ويا ريا انظري
موسم حصاد سهولنا هذي السنة
برجم حمامك يا مليحة
بالغزل
جاوبو زغلولنا
يا ميجانا[2]

وفي المضامين الرثائية وما تعرف بالنواحيات التي تقولها النساء عندما يقفن في حلقة باكيات على الميت ونأخذ من ذلك هذه النواحية التي مطلعها :

يا قايلة قولي عليه بالحلقة
يا شاربة خط القلم بالورقة[1]

(1) وسام على صدر الميليشيا : 108 .
(2) اجتياز الليالي الالف يبدأ بخطوة واحدة : 111 .

ويحور وليد سيف هذه النواحية :

عذرى الحي يحملن الجرار اليوم فارغة
يمسحن الطلاء، خلعن اللؤلؤ المنظوم فوق العنق
مزقن الجيوب عليه، ثم وقفن في حلقة
(فيا عزريل مالك تنتقي من سن فوق جبينه عرقه
شواربه كخط القلم المسنون في ورقة)[2]

والشاعر شفيق الكمالي يستخدم نوع من الغناء البدوي والذي يعرف بـ(العتابة) حيث اعتمد على العتابة الشهيرة لعبد الله الفاضل، احد شيوخ عشيرة (عنزة) :

(ثريا تلوح والدنيا مسجبة
مطر وضعون خلاني مسجبة
عجاج الضعن عنبر والمسج به
وأخير من الكرايا المعطنة)[3]

حيث يقول الكمالي في قصيدته (نهر الكحل) :

ولي عام بقاع الصمت مفجوع
أريق وراءهم دمعي
عجاج الضعن
ريح المسك
طعم الخبز في شفتي[4]

في حين يستخدم الشاعر أمل دنقل اغنية يرددها الاطفال عندما يخلع ضرس لأحدهم فيلقي به الى جهة الشمس صائحا :

يا شمس يا شموسة

---

(1) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني : 219 .

(2) قصائد في زمن الفتح : 156 .

(3) الاناشيد الحزينة ، دراسة في المؤثرات التراثية والحديثة في شعر شفيق الكمالي : د. عبد المطلب محمود ن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2002، 34 .

(4) هموم مروان وحبيبته الفارعة : شفيق الكمالي ، دار الآداب ، بيروت ، 1974، 54 .

خذي سنة الجاموسة
وهاتي سنة العروسة[1]

بينما يقول دنقل :
صديقي الذي غاص في البحر .. مات!
فحنطته
(.. واحتفظت بأسنانه ..
كل يوم اذا طلع الصبح آخذ واحدة ..
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها ...
وأردد : "يا شمس ، أعطيك سنته اللؤلؤية ...
ليس بها من غبار ... سوى نكهة الجوع !!
ردية، ردية ... يرو لنا الحكمة الصائبة"
ولكنها ابتسمت بسمة شاجته)[2]

وبعض الشعراء يستخدم الموال الشعبي للتعبير عن حالة الحزن التي تصيب نفوسهم من جراء فقدان الحبيب أو البعد عن الوطن أو ما تعتريهم من هموم خاصة والشاعر نجيب سرور في محاكاته للموال الشعبي يقول في قصيدته التي عنوانها بـ(موال للحنين) :

(الأولة) :
يا ليل منفاي !
والثانية :
يا ليل يا صليبي الثقيل !
والثالثة :
يا ليل يا حكاية انتظار ! [3]

أما الشاعر محمد ابراهيم فقد كان يكثر من استخدام هذا النمط من التراث الشفهي في ديوانه (مواويل على دروب العزبة) فقد قال في احدى قصائده معبرا عن حالة الحزن الذي ألم به

(1) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل : 155 .
(2) الاعمال الشعرية الكاملة (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة): 145-144 .
(3) مختارات من الاعمال الشعرية لنجيب سرور ، دار الحرية للطباعة، بغداد ، د.ط. ، 1980 : 163 .

من جراء الغربة محاورا موالين عن طريق التهجين فقد بقي اسلوب الموال في اسلوب الشاعر ظاهرا وواضح بقوله :

هذا الحداء الناعس المعسول من خلف التلال
أبدأ يذكرني بأرغولي وأنت على بساط الغاب تفترشين زهرة
وأنا أذيب أساي في لحني
وأنت دوما تنصتين ... هل تذكرين :
(جمال محملة وجراس بترن
الأيام اللي مضت ع البال بتعن
حملت بضاعتي عليهن لابيعهن
غريب وما حدا مني اشتري)
الريح تعوي في وهاد الغاب
تعوي : لن تعود
لكن مضيت ... مضيت أبحث عنك
يا أملي الملل بالزنابق والورود
(غريب الدار ع الخلان ادور
وحيد وفي ظلام الليل أدور
ومرة أنام ومرة أقوم أدور
ومرة أقول يا فراق الحباب)[1]

والشاعر أمل دنقل أختار موالا شعبيا يردده الناس في مصر حول شخصية شعبية، ترسخت في اذهانهم بفضل مواقفها النضالية من سلطة الانكليز، واستبداد الباشوات الذين حكموا قرى الصعيد، ويتعلق الأمر بالبطل الشعبي (أدهم الشرقاوي) والشاعر يختار موالا عن (الشرقاوي) ليؤبن به زعيم العمال (صلاح حسين) الذي اغتيل بقرية كمشيش بمصر، وكأنه بذلك ينزله منزلة (أدهم الشرقاوي)[2] .

وكانت الاصوات في القرى ، جنائزية الايقاع
ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع
"أدهم مقتول على كل المروج"

(1) مواويل على دروب الغربة : محمد ابراهيم لافي , مطبعة عمان ، ط1 , 1973، 118-120 .
(2) ينظر : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل : 156 .

"أدهم مقتول على الارض المشاع"[1]

أما الاهازيج الشعبية فأنها تستخدم في مناسبات الفرح والحزن ولمختلف نواحي الحياة .

والشاعر وليد سيف يستثمر هذه الاهازيج الى حد بعيد، ويعطيها الدلالات المعاصرة التي تبدو للقارئ من خلال فهمه لابعاد القصيدة، فهو بدلا من ان يبوح بفرحه لقيام مؤسسة تشرف على النضال الفلسطيني، يتحدث عن موسم الامطار من خلال اهزوجة شعبية يهزج بها الاطفال في مستهل الموسم ومنها :

أمطري وزيدي على قرعة سيدي

سيدي في المغارة حلب قط وفأرة[2]

والشاعر وليد سيف ضمن قصيدته هذه الاهزوجة لكن عن طريق نقلها من صياغتها الشعبية العامية الى صياغته فصيحة :

وقلنا : مطري ... زيدي

على " بيدي"

تنبت شعرة خضراء

فوق الصلعة الجدباء

فظل الصمت موالا

عدا صوت بعيد الدار

هناك السيد في الغار

يزوج قطة المحبوب بالفار[3]

وعند انحباس الماء كان الناس يقفون عند كل باب ينشدون السقيا ولا يذهبون الا ان يذلق اصحاب الدار فوقهم جرة من الماء وفي هذا المغزى تحدث وليد سيف ويكون مضمون هذه القصيدة مرتبطا بالبعد السياسي للنضال الفلسطيني :

أغثنا يا اله الغيم ادركنا

على الطرقات ساروا

---

(1) الاعمال الشعرية الكاملة (ضمن ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) : 171 .

(2) ينظر : المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : 223 .

(3) قصائد في زمن الفتح : 162 .

ينشدون الماء والسقيا
على الابواب قد وقفوا
الا اسقونا .. الا اسقونا
من الماء الكثير لديكم اسقونا
ولا يمضون حتى يذلق الاصحاب
فوق الركب جرة ماء[1]

(1) المصدر نفسه : 169–170 .

الفصل الثالث

الحوارية في القصيدة العربية الحديثة

- قصيدة القناع
- قصيدة المعادل الموضوعي
- القصيدة الدرامية

كان لا بد للقصيدة للقصيدة العربية أن تتحرر من سطوة الذات والمشاعر الرومانسية الحالمة الغارقة في غنائيتها المسرفة، فعند ذلك عملت على البحث عن وسائل وتقنيات جديدة في الاداء الشعري، لذلك أخذت تلتقط من الاجناس الادبية النثرية ما يغني تجربتها.

أطلق باختين مصطلح الحوارية على الاعمال الادبية النثرية وتحديدا أعمال دوستوفيسكي الروائية وذلك في عام (1929–1927) وبعد التطور الذي حصل في بنية القصيدة وتداخل الاعمال الفنية الاخرى مع القصيدة واقترابها من الاجناس الموضوعية وابتعادها عن غنائيتها المسرفة اقتربت القصيدة العربية الحديثة من الحوارية، حيث يمكن ايجاز أهم سمات ومقومات هذه النزعة الحوارية :

1- كثرة في الاصوات كاملة القيمة .

2- كل صوت يمثل كيانه بصورة تامة عبر :

أ- الانتساب الى شخصية معينة حقيقية أو خيالية .

ب-التعبير عن أسلوبها الخاص .

ج- تجسيد وجهة نظر الشخصية على المستوى الايديولوجي .

3- التصوير المونولوجي لعالم كل شخصية .

4- كل صوت لا سيما الاصوات الرئيسة يدخل اسلوبيا في وعي الصوت الآخر ، منتجا صراع أصوات .

5- يلتحم مع هذا الصراع، صراع آخر بين وجهات النظر، فتتقاطع وتتجاوز تبعا لاختلافها عند الشخصيات .

6- تكون الشخصية منفتحة على العالم تمتلك حريتها الداخلية وتتقبل آراء (الغير) وتدخل في (حوار) معها.

7- أن تكون الاصوات الاخرى –لا سيما الرئيسة منها – التي تدخل وعي البطل ، بمستوى صوته، ومنظوراتها الى جانب منظوره .

8- أن يدخل تنوع الاساليب اللغوية واللغات الاجتماعية وصور اللغات المختلفة في علاقات حوارية.

9- أن يقف المؤلف على مسافة فاصلة عن بقية أبطاله، بحيث لا يندمج المؤلف مقيدا بالمنطق الداخلي لأبطاله.

10- الابقاء على مسافة بين الاصوات ، فلا يندمج صوت بآخر ، ولا يتشربه ولا يمتص قيمته الايديولوجية ، أي أن يحافظ على كامل استقلاليته[1] .

فإن أغلب سمات ومقومات هذه النزعة الحوارية قد تجلت في النصوص الشعرية العربية الحديثة من ضمنها قصيدة القناع .

قصيدة القناع

الانسان منذ لحظته الاولى يحاول أن يبحث عن وسائل لديمومة حياته، فقد كانت الطبيعة هاجسه الوحيد لذلك لجأ الى أقنعة متعددة (روحية أو طوطمية او الهاً اسطورياً) فهي الوسيلة الوحيدة لاثبات وجوده والخروج من عالم الطبيعة المحيط به لادراك كينونته البشرية المختلفة عما حولها .

القناع سواء أكان روحا، أم طوطما ، أم الها اسطوريا ، فأن الوظائف التي يؤديها في الطقوس السحرية ، والطوطمية ، تتأسس على اشتغال مبدأ رئيس هو التقمص الذي تتحدد في ضوئه علاقة مرتدي القناع بالقناع، مثلما تتحدد علاقة الآخرين بهما معا، فما إن يرتدي الانسان القناع الذي يخفي وجهه ، والرداء الذي يغطي جسده، حتى يخرج من الشخصية، ودخول في شخصية أخرى، أو ادخال لها عبر تقمص ذاتها واكتساب هويتها، وبذلك يصبح القناع هو العين التي يرى بها المقنع ذاته[2] .

وان العلاقة ما بين الممثل والقناع هي علاقة استبدال وحلول، فإن الوظائف التي يؤديها على مستوى ابداع النص، تكشف عن أن العلاقة ما بين الشاعر والشخصية التي يختارها قناعاً لذاته هي علاقة تفاعل وحوار. ويبدو أن المسرح الشعري القديم قد فجر الارهاصات الاولى لقصائد القناع وأعطي في الوقت ذاته، نماذج بدائية لما عرف في منتصف القرن التاسع عشر بالمونولوج ، والمونولوج الدرامي ويرى نقاد كثيرون أن المونولوج الدرامي صيغ الى حد كبير على طراز المناجاة الشكسبيرية وذلك لأن المناجيات الشكسبيرية هي استمرار وتطوير للمناجيات التي تتضمنها النصوص الشعرية المسرحية القديمة من ذلك يمكن القول ان قصيدة القناع قد تخلقت في رحم النصوص الشعرية المسرحية بحيث يمكن افتراض وجودها حيثما وجدت هذه النصوص في تراث الانسانية ، وثقافاتها وفي ضروف تاريخية وحضارية واجتماعية ، مشابهة لتلك التي

---

(1) ينظر : الحوارية في الرواية العراقية (1980-1965) : باسم صالح حميد ، رسالة ماجستير ، مكتوبة بالآلة الطابعة ، كلية التربية / الجامعة المستنصرية ، 1996: 5-7 .

(2) ينظر : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر : عبد الرحمن بسيسو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1999: 8 .

جاءت الدراما الاغريقية استجابة لها ، وارتباط ظهور قصيدة القناع في الشعر الحديث ، بالتجارب التي أفضت الى ظهور المونولوج الدرامي، إن المصطلح (Persona) الذي استخدم في المسرح القديم للدلالة على الشخصية والقناع في آن معا، قد استدعي لأول مرة في النقد الادبي الحديث من قبل الشاعر عزرا باوند (1973–1885) للدلالة على صوت الشاعر الذي يسمع في المونولوج الدرامي وذلك في سياق يساوي فيه ما بين الشخصية (Person) ، والدور (Role) المفترض بالمعنى المسرحي، والحديث من خلال قناع (Mask)[1] .

وهذا الاسلوب تم يخل منه التراث العربي، فالشاعر القديم في بعض الاحيان يستنطق سيفه ورمحه وفرسه، وغير هذه الامور بما تمليه على طبيعة البيئة الصحراوية التي يعيش فيها – ليعبر عن ضجره ومعاناته في رؤى وأفكار عميقة.

والقصيدة العربية الحديثة بعد أن سئمت من ذاتيتها الغنائية المفرطة لجأت الى وسائل جديدة في الاداء الشعري من ذلك ارتداءها للقناع بما يفضي بها الى تحولات جديدة وذلك بخروج الشاعر من شخصيته وتجاوزه ذاته والدخول في شخصية أخرى، عبر تقمص ذاتها او اكسابها هويته فيخفي الشاعر شخصيته ويظهر شخصية أخرى.

فيستخدم الشاعر شخصيات تاريخية لها أهميتها أو عمقها سواء كانت تراثية أم معاصرة، أو يعمل على خلق هذه الشخصية بنفسه من واقع الحياة اليومية بدون ان يكون لها اساس تاريخي , وعندما يستخدم الشاعر هذه الشخصيات للتعبير عن فكر معين او موقف محدد مثلما الحديث عن ايوب للدلالة على قوة الصبر " وابي ذر – للتبشير بآراء اليسار سياسيا – وابي العلاء – للشك والتردد ... نوح وابنه – للتعبير عن العنف والعصيان "[2].

نمو قصيدة القناع :

يعتبر من التقنيات الاسلوبية التي لجأ اليها الشعراء المعاصرون للأقتراب من الطابع الدرامي الذي يجعل الشخصية التراثية بمثابة قناع يبث عبره الشاعر مواقفه وآراءه، وبهذا تتداخل العلاقة بين (الأنا) و (الهو)، نظراً لما بينهما من توحد تام على مستويي اللغة والموقف.

وينبغي أن نميز في هذا الصدد انطلاقاً من العلاقة القائمة بين (الأنا) و (الهو) بين قصيدة القناع والدراما، لأن الشخصية المسرحية تظل –خلافا لما يحصل في قصيدة القناع– مستقلة عن المؤلف بمواقفها المتفردة (التي لا تطابق مواقف كاتبها بالضرورة)، لأن تصرف الشخصية المسرحية وأقوالها إنما تنبع من ظروفها الخاصة داخل الحدث المسرحي وربما يقال أن

(1) ينظر : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر : 20–22 .

(2) نظرات في الشعر العربي الحديث :61.

المؤلف المسرحي يطل علينا أحيانا من خلال الشخصيات التي تبدو قريبة منه، حاملة شيئاً من أفكاره، إلا ان الغالب في أشخاص المسرح هو انهم ذوو وجود متكامل ومستقل عن المؤلف، أما الشخصية التي تخلق في قصيدة القناع فانها غير مستقلة عن الشاعر المعاصر لأنها –بتعبير آخر– اتحاد الشاعر برمزه اتحادا تاما، ولذا ينبغي أن تتوفر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه الى حد بعيد مواقف الكاتب المعاصر، وأفكاره وأزماته[1] .

ويمكن أن نستشهد بذلك بقصيدة (عيار من بغداد) لحميد سعيد الذي استخدم فيها شخصية المحدث احمد بن علي ان المتنبي بن يحيى بن عيسى بن هلال التميمي الموصلي (ابو يعلي) قناعا يبث من خلاله أفكاره (وهو من العيارين) وهم جماعة من الفقراء يبيتون في المساجد والخرائب وعلى الأرصفة، لا يكرهون شيئاً بقدر ما يكرهون الاغنياء والسلطة وبخصوص ابي يعلي، فقد كان يقيم وجماعته في مسجد براثا بجانب الكرخ الذي يعتبر (مكانا لتجمع الخارجين على الدولة وقد كبس في زمن المقتدر بالله فعوقب وحبس من كان فيه) . وهذا المكان يرد ذكره في القصيدة التي تبدأ بالقناع معرفا بنفسه ومحددا هويته الثورية التي تتجلى في النهوض ضد النظام الحاكم ومقاومة التسلط والاضطهاد[2] :

أسمي أبو يعلي الموصلي
من عياري بغداد
قاتلت رجال الحاكم بأسم الله
وهزمت الشرطة في سوق الكرخ ... خرجت
على ظل الله بأرضه
الارض تبارك وجهي بالفقراء ... زماني
أردية من فضة
أجساد بيضة
الايماء الى مدن الغلمان
أبادر أن ألقي بالعينين
الى العلم الساقط في أرض الموت الأفريقي
أقابل سحر الديلم ... طعم نساء الفرس المسبيات
أغراس الورد المكي ... سبايا
والاطفال

(1) ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد : 212 .
(2) ينظر : المصدر نفسه : 212 .

ملصوقات

والجدران

شبق الغيلان الملفوفة بالاسماء

كنت الابن الأكبر في عائلتي

جردني ملك الماء

لم أحمل سيفاً والاقراش تحيط بداري

لم أتزود والجوع الهندي ازاري[1]

هكذا يتحد الشاعر بقناعة ليصبح كلاهما واحدا، وضمير المتكلم يعكس هذا الاتحاد الناتج عن الاشتراك في نفس الموقف الثوري المناهض للظلم والاستبداد والذي يجد تجسيده في طبقة الفقراء بما ترمز اليه من معاناة ونضال : (الحاكم/ظل الله/بأرضه/أردية من فضة/أجساد بضة/مدن الغلمان/الاقراش ...) لهذا يعتبر الاتحاد في الموقف الثوري مركزا لسمو الفوارق الطبقية والفواصل الزمنية في التاريخ الانساني، حيث يتقاطع ماهو معاصر بما هو قديم نتيجة الاشتراك في نفس الاسباب الداعية للرفض والثورة (الموت الأفريقي/الجوع الهندي) ، وإذا كان في هذا ترشيح أكبر لموقف الشاعر الا انه لا يخل بملامح القناع ما دام الموقف ثوريا، لكن محور الجهة الناطقة، سيختل بالانزلاق من ضمير المتكلم – الذي يجسد اتحاد الشاعر بقناعة – الى ضمير الغائب الذي يمثل صوت الراوي[2]:

وأبو يعلي ضيع تاريخ السطو

فلا بدوي بين البدو ولا حضري بين الحضر

يا أرض الخوف ... تهاوي الخوف

وزلزلت الارض

اعتكفت في ظل الثورة والرايات

أيام الكرخ تمد صدى البوح الدموي على جسر ورم

وبراثا ... صموعة للمحزونين

الجوع أبر الفتية ... جددت حزامي فالارض ... تدور[3]

(1) ديوان حميد سعيد : 148–150 .

(2) ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد : 213–214 .

(3) ديوان حميد سعيد : 151 .

وقد جاء هذا الانزلاق نتيجة سيطرة موقف الشاعر الذي أصبح ينظر الى الشخصية من الخارج فيما يشبه التعليق : (وأبو يعلي ضيع تاريخ السطو/ فلا بدوي بين البدو ولا حضري بين الحضر) ، والتقويم : (اعتكفت في ظل الثورة والرايات/ أيام الكرخ تمد ... الخ) أو الشعار: (يا أرض الخوف ... تهاوى الخوف / وزلزلت الارض) مع ما في المقطع من إضافة – ان صح القول– لموقف جاليلي الذي أعلن أمام قضاة عصر النهضة تورثة القائلة بأن (الأرض تدور) مما أدى الى نهايته المأساوية، لكن حميد سعيد يستغله بطريقة فنية، لأن دوران الأرض ورد ليعزز دلالة السياق الداعية الى استمرار النضال والثورة (جددت حزامي...)[1].

إن الدوافع التي تؤدي الى خلق أو استخدام القناع "تنبع من إدراك الشاعر للتناقضات الخفية في المجتمع ورغبته في الكشف عن هذه التناقضات وفضحها عن طريق خلق كيان شعري يتم فيه تفعيل أو تحرير أو تحريك هذه التناقضات وهو في ذلك يلجأ الى عملية اسقاط هربا من قهر السلطة"[2] .

والشاعر ت. س. اليوت في مقالته (أصوات الشعر الثلاثة) ميز بين ثلاثة أصوات في الشعر، كما ذكرنا سابقا هما الصوت الغنائي، والصوت الدرامي وبينهما، يقع الصوت الثالث، وهو الصوت الخاص بقصيدة القناع أو المونولوج الدرامي، وفي هذه القصيدة، أما أن يتغلب صوت الشاعر نفسه، فنستمع اليه، أو صوت الشخصية التي يتكلم الشاعر باسمها[3] .

وقصيدة القناع تلجأ الى تعددية الاصوات من خلال "خلق شخصية درامية جديدة، هي في الحقيقة ، أقرب الى شخصيته (البديل الموضوعي) منها الى شخصية القناع يجتلبها الشاعر الحديث، من التراث الانساني، ومن الاساطير والرموز ، أو يخلقها في مخيلته، ويتخفى وراءها ويجعلها تهبط الى العصر، لتطرح قضايا مصيرية"[4].

ويحاط التشخيص الغنائي في قصيدة القناع بتشخيص درامي يتسرب اليه ليؤسس القاعدة التي تبين درجة انحراف منظور القناع عن المنظور العام، التي تكشف خصوصيته فإن الحاجة الى رفع درجة اختلال التوازن ما بين التعاطف والحكم يقتضي بموقف درامي يضفي عليه صيغة موضوعية على منظور خاص، أو صيغة درامية على غنائية ذاتية على أن تكون درامية هذه القصيدة غير مبالغ فيها لاشباع الموقف الدرامي بحثا عن الكمال الدرامي الخارجي أو كمال

---

(1) ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد : 214 .

(2) المرايا المقعرة : 112 .

(3) ينظر : قراءات في الادب والنقد : 70 .

(4) قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث : محمد جميل شلش ، دار الشؤون الثقافية –بغداد– ، ط1، 2001 : 27 .

الحبكة، لن يفضي الى شيء سوى إلحاق الشخصية بالحدث، وإغراقها فيه، وهو الامر الذي يحولها الى نموذج توضيحي مجرد، أو الى موضوع جامد لا حياة فيه[1] .

وتتميز قصيدة القناع بالشخصية الشعرية الدرامية باعتباره الصوت المسموع في المونولوج الدرامي وعلى وجه الخصوص الصوت الثالث من أصوات الشعر الثلاثة التي ذكرها (اليوت) وهو صوت الشخصية الدرامية التي يحاول الشاعر استنطاقها ويجعل لها وجود مستقل عن وجوده حيث لها صوتها الخاص وفرادتها وتجربتها الخاصة والمميزة التي تكشف عن نفسها وعن المواقف التي تحتويها.

ففي منتصف القرن العشرين ظهر اسلوب القناع في بعض اجزاء القصيدة، ثم بعد ذلك توسع يشمل القصيدة كلها.

وقصيدة (المسيح بعد الصلب) تحمل أهم خصائص القناع في محاولتها ابراز أفكار الشاعر من خلال تصوير حالة متخيلة للسيد المسيح، تبتدئ بعد صلبه ، ويستيقظ المسيح في أول القصيدة على صفير الريح، وخطى اعدائه المبتعدة عن قبره ويكتشف انه حي، والجراح التي زرعوها في جسمه والصليب الذي سمروه عليه نهاراً كاملاً لم تقتله. واذ يتحسس وجوده، يبدأ سفره الجديد مع المأساة التي أصبح شاهداً عليها ، فإن القناع الذي يشغل وجوده القصيدة كلها، لا تكفيه صورة الشخصية التاريخية وحدها مما يدفع بالشاعر الى اضفاء شيء من ملامح شخصية اخرى على قناعة لتكتمل صورته فمنذ المقاطع الاولى، تبرز صورة تموز لتمتزج مع صورة القناع (المسيح)[2]

قلبي الارض ، تبض قمحا ، وزهرا ، وماء نميرا
قلبي الماء ، قلبي هو السنبل[3]

وأخفى الشاعر صوته كليا في صوت قناعه، ولم يلتزم بالمضامين الدينية لشخصية السيد المسيح، وكانت الشخصية القناع تنمو مع نمو أفكار الشاعر ومواقفه وفي اتجاه واحد، لتكتسب السمة ذاتها في التعبير عن الهم الانساني[4] ، والشاعر عندما تقنع بقناع المسيح عمد الى اخفاء صوته من خلال اظهار صوت المسيح

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

(1) قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث : 47 .
(2) ينظر : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : 155-156 .
(3) ديوان السياب : 458/1 .
(4) ينظر : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : 157 .

في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى ، إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني . وأنصت : كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي الى القاع، كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة[1]

والشاعر الحديث لا يكتفي فقط بالشخصيات الدينية والتاريخية ليتقنع بها إنما يستلهم من الشخصيات الشعبية الموروثة ما يغني به تجربته المعاصرة، من ذلك شخصية السندباد البحري، فقد وظف خليل حاوي هذه الشخصية توظيفا دراميا فهو قد محا ملامح السندباد التراثية في قصيدته (وجوه السندباد) وأضفى على هذه الشخصية بعض الملامح التعبيرية التي اكتسبها الشاعر في تجربته في أثناء تجواله في أوربا بحثا عن العلم فقد رسم صورة السندباد المغامر الجوال، حيث للسندباد حبيبة تنتظر عودته الى أرض الوطن، وقد اتخذ الشاعر الوجه السندبادي قناعا، واستخدم في ذلك كله ضمير المفرد المتكلم، وهو ينطلق من هذا القناع الى تجربته الخاصة[2]، وعمد الشاعر الى التوحد مع بطل الحكاية الشعبية. وقد أعطى للقصيدة طابعاً عصرياً يفيدها غنى وتألقا، عندها يقول حاوي :

لم تر الغربة في وجهي
لي رسم بعينيها
طري ما تغير
آمن في مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهي
الذي جارت عليه
دمغة العمر السفيه
كيف – ربي – لا ترى

(1) ديوان السياب : 457/1 .

(2) ينظر : المجلة الثقافية : السيرة الشعبية بين المتخيل الاسطوري والمتخيل الشعري : 150–151 .

ما زور العمر وحفر
وكيف مر العمر من بعدي
وما مر
فظلت طفلة الامس وأصغر
تغزل الرسم على وجهي
وتحكي ما حكته لي مرارا
عن صبي غصّ بالدمعة
في مقهى المطار[1]

والمعروف ان السندباد البحري في (الف ليلة وليلة) قام بسبع رحلات عاد منها محملا بالكنوز والغنائم ولكن الشاعر يفترض ان السندباد قام برحلة ثامنة، وهي رحلة جديدة اتجاها وهدفا، ولذلك انطلق من صفة من صفات السندباد التراثي ليبقى على صلة بين هذا وذاك، وهي أنه كان ينفق أمواله قبل أن يقوم برحلة جديدة، فجعل الانفاق سبب ليرسم صورة للسندباد، وجعله مصابا في أمواله وقدرته على التجارة، فقد ضيع رأس ماله ولم يعد يستطيع أن يقوم بمغامرات وراء البحار، وغدا السندباد المرسوم مختلفا في صورته عن السندباد التراث، فقد بدأ أكثر حكمة وأبعد تأملا، وقد وجد أن رحلاته السابقة ما عادت عليه بالفائدة، فقرر أن يرحل رحلة جديدة، فإذا كان سندباد (الف ليلة وليلة) يبحر وراء الكنوز والموال فإن السندباد الجديد يبحر في داخل النفس الانسانية وراء المعرفة والاحساسات ليعود محملا بالرؤى فقد روى لنا الشاعر –بوساطة القناع– الرحلة الثامنة، فالسندباد الجديد يغوص في أعماق النفس ليعود محملا بما هو أكثر خلودا من الاموال التي كان السندباد التراثي يعود بها، فهو يعود محملا بالحكمة والشعر والبشارة ولذلك كان همه حضاريا[2] :

رحلاتي السبع روايات عن
الغول، عن الشيطان والمغارة
عن حيل تعيا لها المهارة
أعيد ما تحكي وماذا، عبثا
هيهات أستعيد
فبعت رأس المال والتجارة

(1) ديوان خليل حاوي : 193–195 .
(2) ينظر : المجلة الثقافية : السيرة الشعبية : 152 .

ماذا حكى الشلال
وللبشر وللسدود
لريشة تجود التمويه تخفي
الشح في أقنية العبارة
ضيعت رأس المال والتجارة
عدت اليكم شاعراً في فمه بشارة
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول[1]

وعند ذلك تتحقق مقولة إن "النص الشعري متعدد الاصوات في أساسه"[2] ، حيث ترتقي بعض النصوص الشعرية الى احتواء اصوات أخرى هي صدى لثقافات عديدة متشعبة ومتنوعة، وعندها تظهر في البنية الدلالية للنص الشعري حوارية متعددة الاصوات تبعا لثقافة الشاعر وغزارة معرفته بحيث يستلهم ما موجود في التراث أو ما هو معاصر له .

والشاعر عبد الوهاب البياتي يتكامل في قصيدته اسلوب القناع من حيث عدد القصائد والمستوى الفني الذي وصلته قصيدة القناع على يديه، فهو أول شاعر حاول أن يحدد للقناع مفهومه وسماته وطبق ذلك في شعره، ومما يجب ذكره هنا ان البياتي سعى الى استخدام شخصيات واسماء كثيرة منها ما هو لشخصيات قديمة وأخرى حديثة، وحكايات وأساطير ضمن اسلوب القناع وإذا كان في ذلك الأمر تعارض مع مفهوم القناع السائد في القناع في اعتماده على شخصية تاريخية ضمن سمات معينة، فأن البياتي يحل هذا التعارض عملياً فعند الرجوع الى شعره لا نجده يستخدم في قصائده التي خصصها لأسلوب القناع كلياً، غير الشخصية التاريخية، ولا سيما الشخصية العربية والاسلامية، أما أسماء المدن والانهار وكتب التاريخ التي ذكرها فقد استخدمها في غير اسلوب القناع ولوكان هذا الاسلوب يتقبل هذه المضامين لأصبح اسلوبا فضفاضا يفتقد القيمة الفنية الخاصة به فضلاً عن أن أي شخصية ثابتة غير الشخصية التاريخية لا تمتلك ذلك البعد الفكري والصورة المعبرة التي يمكن ايصالها بصورة واضحة الى المتلقي كما تفعل الشخصية التاريخية وجهد البياتي في بناء قصيدة القناع لم يكتمل الا بعد

(1) ديوان خليل حاوي : 270-271 .
(2) تحليل النص الشعري :209 .

محاولات تجريبية متكررة، منذ دواوينه الاولى[1] ، فقد كان ذلك كما يقول البياتي : نتيجة رحلة طويلة مضنية بدأها منذ شخصية (الجوّاب) و (المتمرد) و (الثوري اللامنتمي) في (أباريق مهمشة) الى شخصية (الثوري المنتمي) في (المجد للأطفال والزيتون) و (أشعار في المنفى) و (عشرون قصيدة من برلين) و (كلمات لا تموت) الى شخصية (الثوري في الثورة المستمرة) في (النار والكلمات) و (سفر الفقر و الثورة) و (الذي يأتي ولا يأتي) و (الموت في الحياة)[2] .

والبياتي في تجربته الشعرية حدد السمات الدالة للشخصية التي تصلح قناعاً، فيجب أن يربط ربطا موفقا بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار، ويراعى في ذلك أيضاً (الحداثة) و (السمة المتجددة) التي تحملها الشخصية التاريخية أو الاسطورية، فبعض الشخصيات التاريخية أو الاسطورية لا تصلح موضوعاً معاصراً على الاطلاق، وذلك لأنعدام السمة الدالة فيها وفي ذلك صعوبة، إذ لا بد للشاعر من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية شاملة، فشخصية الحلاج والمصري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي فراس الحمداني وغير هذه الشخصيات التي اختارها حاول من خلالها أن يقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن يستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها وأن يعبر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء[3] .

وتعد قصيدة (عذاب الحلاج) أو قصيدة قناع كاملة قدمها البياتي مستعينا فيها بما تحمله من مواقف المتصوف العربي (الحسين بن منصور الحلاج) وبعض مواقف البياتي وأفكاره نفسه[4] ، فهناك أكثر من صلة بين البياتي وقناعه فقد كان "الحلاج شاعرا ومفكرا، وهكذا هو البياتي، وتغرب الحلاج في بيئته كثيرا وحورب وطورد، ولم يسلم البياتي من شيء كهذا، والحلاج ثوري النزعة، وكان يبث كلماته بين الناس عن الحق والعدل والسلطان الجائر، وهذه صفة يلتقي فيها الشاعر المعاصر بالشاعر القديم"[5] .

ونقطة الالتقاء بين الشاعر وقناعه تتجسد في رفض الواقع والثورة عليه وهذا يظهر من خلال مقاطع القصيدة السنة (المربد–رحلة حول الكلمات–فسيفساء–المحاكمة–الصلب–رماد في الريح) التي تبين فكر البياتي في رفضه للواقع والثورة عليه.

---

(1) ينظر : أثر التراث في الشعر العربي الحديث : 157–158 .

(2) ينظر : تجربتي الشعرية ضمن ديوان عبد الوهاب البياتي : 407/2 .

(3) ينظر : تجربتي الشعرية : 408/2–409 .

(4) ينظر : أثر التراث في الشعر العربي العربي الحديث: 109 .

(5) ينظر : أثر التراث في الشعر العربي العربي الحديث : 159 .

وهناك من عد قصيدة (عذاب الحلاج) قناعا روحيا، فهذه القصيدة مثلت قفزة في استخدام البياتي للقناع في عرض رؤياه للتاريخ وقد استخدم فيها بعض كلمات الحلاج ذاتها، مما يؤكد أنه وضع نفسه في جو مصطلح ذلك التصوف[1] ، من ذلك قول البياتي :

يا مسكري بحبة

محيري في قربة[2]

وهو من قول الحلاج : " يا من أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه"[3] .

وفي المقطع –4– المحاكمة، الذي قال فيه البياتي :

توحدت

تعانقت وباركت – أنت أنا[4]

والذي جاء به من كلام الحلاج : "يا هو أنا وأنا هو، لا فرق بين انيتي وهويتك الا الحدث والقدم"[5] .

والقصيدة لا تقف عند حد الالفاظ والاخبار وحسب بل تتعداه كثيرا الى معانقة (الحقيقة) الصوفية ، في الروح[6] .

والمقطوعة الاول (المريد) الذي يقول فيها البياتي :

1– سقطت في العتمة والفراغ .

2– تلطخت روحك بالاصباغ

3– شربت من آبارهم

4– أصابك الدوار

5– تلوثت يداك بالحبر والغبار

6– وها انا أراك عاكفا على رماد هذي النار

7– صمتك : بيت العنكبوت ، تاجك : الصبار

8– يا ناحرا ناقته للجار

---

(1) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي : محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، ط1، 1987 : 140 .

(2) ديوان البياتي :

(3) أخبار الحلاج : تحقيق : ماسينيون وكراوس ، باريس ، 1936 : 17 .

(4) ديوان البياتي :

(5) أخبار الحلاج : 21 .

(6) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي : 141 .

9- طرقت بابي بعد أن نام المغني
10- بعد أن تحطم القيتار
11- من أين لي ؟ وأنت في الحفرة تستجلي
12- وأين أنتهي ؟ وأنت في بداية انتهاء
13- موعدنا الحشر، فلا تفض ختم كلمات الريح
فوق الماء .
14- ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء
15- فباطن الأشياء
16- ظاهرها – فظن ما تشاء
17- من أين لي ؟ ونارهم في أبد الصحراء
18- تراقصت وانطفأت
19- وها أنا أراك في ضراعة البكاء
20- في هيكل النور غريقا، صامتا، تكلم المساء[1]

وفي هذه المقطوعة ورد النص فيها قطعة واحدة لا فواصل فيها غير أنه من الممكن وبأمعان النظر يتبين فيها حوار، حيث يوجد فيها أكثر من صوت، يجري في الداخل بين المريد والروح الكلية في لحظة التجلي تلك. فنحن هنا أمام تجربة صوفية ما بين الشاعر والذي اطلق عليه بـ (الطائف) ولا سيما أنه سيطل غير مرة، مرشدا او آمرا أو ناهيا والحلاج . فنجد الطائف يتحدث في السطور السبعة الاولى، فيرد صوت الحلاج في السطور 8-12، ليعود الطائف فيقدم وصاياه بين الاسطر 13-16، وتنتهي المقطوعة بكلام الحلاج بين 17-20.

وإذا فنحن ازاء حوار بين كائنين غير متكافئين، أحدهما الحلاج الذي هو شخصية تاريخية متحققة في زمان ومكان معينين، والآخر طائف حل في الحلاج فجأة وجعل تلك المعاني التي يدلي بها اليه تتجلى في نفسه . فالحوار هنا أشبه ما يكون بتوجيه خفي او عتاب رقيق، ولكن ليس بين ندين، بل بين قوة خفية علينا وظاهرة للحلاج، وبين الحلاج الذي يصغي الى عتابها ويرهف جوارحه ليتلقى وصاياها، ويعرف أنها توجه مصيره، فهو ينتظرها ويستمع اليها متلهفا كأنه يريد أن يلتحق بها ولا يعرف كيف، فالطائف اذا موجود بالنسبة للحلاج فقط لأنه هو وحده الذي تلقى منه الاتصال والتوجيه، وليس في وسعه أن يبرهن لنا على ما تلقى. الحلاج وحده

(1) ديوان البياتي : 2/145 .

علنى هذا الكشف وقد جاءه على صورة انفكاك للفكر عن الشعور، فقد تفتح وعيه على صوت داخلي يبصره بوضعه[1] .

والحوار الذي جرى هنا بين اثنين هما في حقيقة الحال واحد ولكن كل حوار مهما كان متبطنا أو ضمنيا يخلق وضعا مسرحيا وفي كل وضع مسرحي لابد من تقديم الاشخاص المتحاورين .

ولو أمعنا النظر في كلام الطائف (7–1) لوجدناه لوجدناه عملياً ، يقدم لنا شخصية الحلاج ويضعها فورا في موضع المتهم الذي سيخسر قضيته اذا استمر كما هو.

اجابة الحلاج (12–8) ضراعة وليست ردا من خلالها نتعرف على المزيد من ملامح المتحاورين . فالحلاج يكشف عن نفسه منفردا في (9، 10) ، فيشتكي من عجز الجسد (نام المغني) وفقدان الحوافز الروحية (تحطم القيثارة) ، لقد طاف به الطائف بعد أن غادره الطموح وعنفوان الحياة. ويكشف عن الطائف باشارة بالغة الرمزيةن (يا ناحراً ناقته للجار)، وهذه في العرف العربي منتهى الكرم.

فهذا الكريم يكلف مريده مالا طاقة له به. يريد منه أن ينفض يده من الدنيا بعد أن جف عوده وذبلت روحه ولم يعد قادرا على الجلاد. يطلب الطائف من المريد أن يغير طريقة حياته وتفكيره وأن يبدأ من جديد بعد أن وهن منه العظم واشتعل الرأس شيبا. وفي خطوة أخرى يقدم الحلاج مزيدا من الكشف في (11 و 12) عن طريق المقارنة بين وضعه ووضع الطائف.

لكن المقارنة انما تكون بين متماثلين، ولما كان الحلاج يشعر باضمحلال نفسه وانهيار جدرانها خلال الامتزاج بالكلي اللانهائي، فأن كلامه عن نفسه يأتي بشكل تساؤل خاطف، وكلامه عن الطائف يأتي مفصلا نوعا. لنتأمل بنية السطرين:

1– من أين لي ؟

وأنت في الحضرة تستجلي

2– وأين أنتهي ؟

وأنت في بداية انتهاء

فالحلاج ذاهل عن نفسه المضمحلة لكن وعيه بالطائف يتعاظم بالتدريج، لهذا فأن الحلاج يتعرف على الطائف من خلال انكاره لنفسه : الحركتان مطردتان ومتعاكستان : في تلاشي الحلاج ينبلج الطائف لوعي الحلاج . واذا فالمشهد ليس مشهد مقارنة بين (أنا وأنت) بل هو مشهد تعرف بالمعنى الارسطي الانكشاف او التعرف، تماما بالطريقة الاستقرائية التدريجية البطيئة التي تعرف بها أويب على قاتل أبيه. ذلك أن الحلاج لم يعرف الطائف من قبل. وكذلك

(1) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي : 145 وما بعدها .

القارئ ، أي أن الحلاج والقارئ معا يشتركان في التعرف المتدرج على الطائف يتجلى للحلاج والقارئ بطريقة واحدة، وفي وقت واحد، وبالتالي فالقارئ مشترك مع الحلاج في الاتهام الذي يوجهه الطائف . فالاتهام لشخص الحلاج موجة لكل انسان تجاه قدرة مقدسة ليس لها زمان ولا مكان تحل فينا فنحن منها ولسنا منها بسبب طبيعتها المفرقة . وهذا هو معنى وصف الحلاج للطائف خلال عملية التعرف : (أنت في الحضرة تستجلي ، أنت في بداية انتهاء) فالحلاج يرى الطائف كائنا مندمجان في اللانهائي وبالتالي فهو مقدس وطاعته واجبة، وان كانت مطالبه مجحفة لأن الحلاج لا يجد في نفسه القدرة على تلبية تلك المطالب. وحين يأنس الطائف من الحلاج كل هذه الطاعة والاعتذار والتعرف، يدلي اليه بوصاياه وهو يودعه في الاسطر (13–16) والوصايا مصوغة بلغة أكثر غموضاً من لغة الاتهام في البداية، ولكن يستشف منها في (13) عدم افشاء السر، وفي (14) الابتعاد عن مغريات الحياة الدنيا، وفي (15) عدم الانهماك في البحث عن الجوهر او الشيء في ذاته.

وتكشف اجابة الحلاج (20–17) عن تلاشيه النهائي في الطائف ، وتعرفه الكلي عليه. فقد اختصر الحلاج الحديث عن نفسه بصيحة الحيرة والعجز الاول : (من أين لي؟) ، وراح يعبر عن اندماجه في اللانهائي بالبحث عن النهار أبد الصحراء، وهي نار موسى التي تراءت له في جبل الطور فكانت سبب هدايته حين استحالت نورا روحيا، وهي النار التي صارت بردا وسلاما على ابراهيم، وهي النار المقدسة في كل ضمير، وهي الشعلة الخالدة التي لا تنطفئ والتي سارت الحضارة الانسانية قدما بقبس من جذوتها منذ أن سرق بروميثوس من السماء اسرارها واعطاها للأنسان، هذه النار التي يبحث عنها الحلاج (تراقصت وانطفأت في أبد الصحراء) فخيم الظلام والعجز، وشعر الحلاج بالوحدة والجزع فتساقطت دموعه وهو يرى الطائف يبتعد عنه في هيكل من نور ، مع حلول المساء ، وشتان ما بين الطائف في هيكل النور غريقا يكلم المساء وما بين الحلاج صامتا في بيت العنكبوت متوجا بالشوك والصبار[1] .

ولنأخذ الآن قصيدة البياتي (تحولات محيي الدين بن عربي) :

(1)

أحمل قاسيون

(1) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي : 149 وما بعدها، وللبياتي قصيدة أخرى (محنة أبي العلاء:2/) اتخذ قناعها شخصية الشاعر ابو العلاء المعري وقد أخذت هذه القصيدة نصيباً كبيراً من عناية النقاد والدارسين، فإذا بدا البياتي حلاجاً معاصراً، فإنه لم يستطيع اقناعنا بالتوحد التام مع أبي العلاء وللأطلاع على المزيد ينظر : دير الملاك :112، وينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : 155. وينظر : أثر التراث في الشعر العربي الحديث : 160–161 .

غزالة تعدو وراء القمر الاخضر في الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وأبجدية
أنظمة قصيدة، فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شارد ووارد أذكره : عنها أكني واسمها أعني
وكل دار في الضحى أندبها : فدارها أعني
توحد الواحد في الكل
والظل في الظل
وولد العالم من بعدي ومن قبلي

(2)

كلمني السيد والعاشق والمملوك
والبرق والسحابة
والقطب والمربد
وصاحب الجلالة
أهدى الي بعد أن كاشفني غزالة
لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووترا لعود
وها انا أشده : فتورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح
وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق السور

(3)

تعودني أعمى الى منفاي : عين الشمس

(4)

تمتلكني مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق
وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي في انتظار البرق
لكنها عادت الى دمشق
مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها في النفي
عبدا طروبا آبقا مهيأ للبيع
وميتا وحي
يرسم في دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها وومض البرق عبر الليل
وعالما يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد[1]

وقصيدة (عين الشمس : تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق) تنطوي على عنصر مسرحي حيث يوجد صوت يتردد بين زمنين : الحاضر والماضي .

إن لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع، وأما لغة القصة فهي لغة الفعل الماضي، وعلى هذا تتوتر القصيدة على المستويين القصصي والدرامي . في المستوى القصصي يبرز عنصر التاريخ وفي المستوى الدرامي يتضح الفعل وهو يتحقق الآن.

فالقصيدة لا تقدم (تحولات) محيي الدين بن عربي فحسب، وإنما (تحولات) عبد الوهاب البياتي ايضاً. فنحن في هذه القصيدة إزاء شخصية تتحدث بصوت منفرد، وبالتالي فثمة ممثل في مسرحية تمثل على مسرح في زمن محدد، وصوت الممثل يبدأ من لحظة درامية . إن القصيدة في جوهرها تأويل معاصر لتجربة المتصوف الكبير محيي الدين بن عربي في ديوانه (ترجمان الاشواق) الذي كتبه في التغزل بفتاة رومية، وإن لغة القصيدة مستمدة من لغة (ترجمان الاشواق) ، فالشاعر هنا لا يقوم بتصور شخصية تاريخية يمنحها الحياة وإنما يمارس عملا من أعمال التلبس، وبالتالي فإن التلبس يتيح له حرية الحركة وفق معطيات حياة وأفكار (ابن عربي)، فقوله (أحمل قاسيون...) الضمير هنا يعود على الشخصية التاريخية التي بنيت عليها القصيدة وهي شخصية محيي الدين بن عربي، والشاعر هنا كالروائي ليست لديه آناة الشخصية لذلك فالقصيدة تتكشف عن مسرح يقف في وسطه ممثل يتحدث بصوت محيي الدين بن عربي، بعد أن بعث من الموت، وتلك هي اللحظة الدرامية التي يستهل بها المونولوج، ولأنها تقدم بالزمن

(1) ديوان البياتي : 2/

الحاضر : (أحمل قاسيون ...) فأنها تفرض وجود جمهور يستمع في اللحظة نفسها. وبذلك تكون المادة القصصية مروية بواسطة الفعل الماضي، وبصوت راويه من خارج الحدث وهكذا في المقاطع (4-2) .

فالشاعر يقدم هنا سلسلة من التجليات المتمثلة في صور مختلفة كل منها بمثابة تجل خاص للفتاة التي تمثل الحق (عين الشمس)، إن الممثل يحمل (قاسيون) ، الجبل الذي دفن على سفحه (ابن عربي) الشخصية التي يتلبسها، وهو باعلانه عن ذلك انما يبدأ المونولوج بالاعراب عن مسؤوليته تجاه الحقيقة وقد تجلت في أصعب صورها . فالحقيقة جبل من المتعذر زحزحته. وعندما ذكر البياتي (غزالة) ، (غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور) إنما استوحاها[1] من قول محيي الدين بن عربي :

فلا تتكرن يا صاح قولي غزالة تضيء لغزلان يطفن على الدما[2]

وفي الموقف الدرامي الذي تتشكل القصيدة على أرضيته، يبحث الشاعر عمن يبوح له بالحقيقة التي حملها جبلا، وشمسا ، ووردة ، وحملا ، وأبجدية ، وقصيدة فلا يجدن غير (العصفور وبردى المسحور) ، إن الشاعر متوحد يضم صورة الحقيقة المعذبة اليه تحت قميص صوفي خشن . الا انه لا يلبث أن يعاود الاكتشاف بأن الحقيقة ماثلة في كل تجلياتها . إذ أن المحبوب واحد مهما تعددت صوره واسماؤه ، ولذلك فهو يتحدث بلسان محيي الدين بن عربي (فكل اسم شارد ووارد أذكره : عنها أكني واسمها أعني/ وكل دار في الضحى اندبها : فدارها أعني) فالشاعر هنا يتلبس شخصية (ابن عربي) ينطق هنا بكلماته نفسها[3]، مما أدى الى ظهور صوت ابن عربي وكأنه يتحدث عن نفسه ولكن بصورة عصرية، ونجد هذا من خلال ما قاله ابن عربي في (ذخائر الاعلاق) : "فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني وكل دار أندبها فدارها أعني"[4] .

(1) ينظر : الشمس والعنقاء:خلدون الشمعة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1974: 199وما بعدها .

(2) ذخائر الاعلاق ، شرح ترجمان الاشواق : محيي الدين بن عربي ، تحقيق : محمد عبد الرحمن الكردي، القاهرة : 54 .

(3) ينظر : الشمس والعنقاء : 203 وما بعدها .

(4) ذخائر الاعلاق : شرح ترجمان الاشواق : 4 .

قصيدة المعادل الموضوعي

لقد طُرحت (نظرية المعادل الموضوعي) بتسميات عدة وترجمات مختلفة وأولى هذه التسميات ما جاء بترجمته بـ(التبادل الموضوعي)[1] و (المعادل الموضوعي)[2] وهو المصطلح الاكثر شيوعاً وتداولا في النقد الحديث . و (البديل الموضوعي)[3] و (الموضوعية المتقابلة)[4] و (الترابط الموضوعي)[5] و (التلازم)[6] و (المكافئ)[7] .

ومما تجدر الاشارة اليه ان جميع هذه الترجمات لا شك في صحتها ولكن غلب مصطلح (المعادل الموضوعي) على بقية المصطلحات .

لقد ابتكر اليوت مصطلح (المعادل الموضوعي Objective Correlalive) حين نشر مقاله الشهير (هاملت ومشكلاته) في عام 1919[8] .

وتقوم نظرية (المعادل الموضوعي) على مفهوم أساس أطلقه اليوت في عبارته الشهيرة التي يقول فيها "ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الاحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها العاطفة، حتى إذا اعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسية التي استثيرت العاطفة على التو"[9] .

---

(1) ينظر : النقد الأدبي ومدارسة الحدثية : ستانلي هايمن ، ترجمة : د. احسان عباس و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة ، بيروت ، 1958 : 148/1 .

(2) ينظر : مقالات في النقد الأدبي : رشاد رشدي، دار الجيل ، القاهرة ، ط1، 1962: 62 وما بعدها .

(3) ينظر : شعراء المدرسة الحديثة، دراسة نقدية، م.ل. روز نتال ، ترجمة : السيد جميل الحسني ، مراجعة د. موسى الخوري ، المكتبة الاهلية ، بيروت ، 1963 : 123 .

(4) ينظر : النقد : أسس النقد الأدبي الحديث ، تبويب : مارك ثورر ، جوزفين مايلز ، جوردن ماكنزي ، ترجمة : السيدة هيفاء هاشم ، مراجعة د. نجاح العطار ، دمشق ، 1966 : 106 .

(5) ينظر : ت. س. اليوت ، الارض اليباب ، الشاعر والقصيدة : عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 : 27 .

(6) ينظر : اللغة في الأدب الحديث : جاكوب كورك : 132–133 .

(7) ينظر : هاملت ومشكلاته : ت.س. اليوت ، ترجمة : كوثر الجزائري ، الثقافة الاجنبية ، ع3–1996/4 : 45 .

(8) ينظر : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : 148 .

(9) ت. س. اليوت ، الشاعر الناقد : ف. أ. ماثيسن ، ترجمة : د. احسان عباس ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1965 : 132.

ومصطلح (المعادل الموضوعي) شأنه شأن جميع المصطلحات فقد يرافق ظهوره، آراء وأقوال وانتقادات متعددة[1] .

والقناع يعادل في أزمته الأزمة التي يريد الشاعر التعبير عنها، لذلك يغدو القناع اسلوباً من أساليب المعادل الموضوعي[2] .

وليس تعريف عبد الوهاب البياتي للقناع الا تنويعا على المعادل الموضوعي عندما قال في تجربته الشعرية بأن القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته ، أي أن الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته[3] ، وذلك يعني حسب تعبير البياتي هو المعادل الموضوعي لذات الشاعر ، لكننا نرى في ضوء ما وضحناه في مبحث قصيدة القناع، فأنه لا يمكن لأي معادل موضوعي وبإطلاق أن يكون قناعا فقد ينيب الشاعر عاطفته وأفكاره في شخصية او كينونة يجعلها قناعا لذاته، وقد يذهب الى توزيعها على شخصيات وكينونات وأصوات عدة، يكون فيها شيئاً من ذاته ويكون فيها ما يناقضه وما يتمايز عنه، وهنا لا تكون أي من هذه الشخصيات او الكينونات قناعا للشاعر، بل تكون ، مجتمعة، معادلا موضوعيا لأفكاره ومشاعره ورؤيته للعالم. وقد يعثر الشاعر على موقف درامي يستطيع به أن يكسب عواطفه (غيرية) وبذلك يصرفها عن الاستقطاب حول ذاته ويعطيها قواما أنسانيا، فيكون هذا معادلا موضوعيا لا قناعا، وذلك لأن أهم مميزات قصيدة القناع أن يكون الصوت الناطق فيها مسكونا بصوت الشاعر، وأن يكون ضمير المتكلم هو الضمير المهيمن عليها، بينما لا يكون ذلك ضروريا في غيرها من القصائد والتي لا تنهض على مبدأ التقنع[4] .

ففي قصيدة البياتي (مذكرات رجل مجهول) جعل من (سعيد) الشخصية الشعبية معادلا موضوعيا للفكرة التي يرمي اليها وهي تصويره لحالة القهر التي يعيشها الفلاح :

انا عامل ، ادعى (سعيد)
من الجنوب
أبواي ماتا في طريقهما الى قبر الحسين
وكان عمري آنذاك
سنتين – ما أقسى الحياة

---

(1) وللاطلاع على المزيد من هذه الاقوال والتحديدات والمناقشات والتعليقات النقدية ، ينظر : آفاق في الادب والنقد : د. عناد غزوان : 24–29 .

(2) ينظر : المعادل الموضوعي في شعر الستينات العراقي ، سعد علي عبد المرشدي ، رسالة ماجستير، كلية التربية / الجامعة المستنصرية ، مكتوبة على الآلة الطابعة ، 1997 : 26 .

(3) ينظر : تجربتي الشعرية ضمن ديوان البياتي : 407/2 .

(4) ينظر : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر : 216 .

وأبشع الليل الطويل
والموت في الريف العراقي الحزين
وكان جدي لا يزال
كالكوكب الخاوي، على قيد الحياة[1]

رسم البياتي هذه القصيدة صورة الفلاح القادم من الريف العراقي مطاردا بالخوف والجوع، لتسحقه المدينة بقسوتها ولتفجر في نفسه الرغبة بالخلاص والبحث عن الطريق المفضي الى حياة آمنة . وتقدم هذه القصيدة شكل المعادل الموضوعي فصوت الشخصية التي تتكلم ليس صوت الشاعر ، غير أن ما تقوله هذه الشخصية هو ما يريده الشاعر منها، ازاء ما يشاهده من حالات يدعو من خلال تجسيدها الى الثورة[2] .

والبياتي في بداياته قد اعتمد على مثل هذه الشخصية الشعبية غير التاريخية لكنه بعد ذلك أهمل مثل هذه الشخصيات .

فالمعادل الموضوعي يقوم على طريقة المشهد كوسيلة من وسائل التعبير وفي المشهد نكون ازاء موقف أو (منظر) ينقل لنا بطريقة مباشرة وحية، وبطريقة حيادية دونما تدخل او اقحام ذاتي من الشاعر الذي يتخذ طريقة (الراوي) الموضوعي الذي يتوارى خلف هذا الموقف أو المشهد[3] .

ويمكن تطبيق ذلك على قصيدة (الغراب) ليوسف الصائغ، الذي يتخذ معادلا قائما على مشهد تصويري مجسد يقول فيه :

غرفة ...
اغلقت منذ بضع سنين ...
وقفنا عند بابها حائرين
الستائر مسدلة ،
والظلام قديم
وثمة في الزاوية ،
سرير ... وفي الجهة الثانية ،
غراب صغير ...

(1) ديوان البياتي : 1/270-271 .
(2) ينظر : أثر التراث في الشعر العربي الحديث : 159 .
(3) ينظر: المعادل الموضوعي في شعر الستينات العراقي، رسالة ماجستير : 124 .

تململ لما رآنا ... وطار
وصار غبار ...[1]

فهذه القصيدة التي قدمها الشاعر لنا كأنها قطعة خارجية مؤثثة بعناصر حركية ملموسة، وتبدو القصيدة متمركزة ضمن فضاء مكاني محدد (غرفة) وفضاء زماني سياقي محدد ايضاً، وكما هو الشأن فالقصيدة منظومة صورية مصنوعة بمنظار الشاعر الذي يقف متأملا ومراقبا ومشاهدا أسوة بالآخرين . والشاعر هنا رسام أيضاً استطاع رسم لوحة بالكلمات.

إن هذا المشهد بعناصره المستهدفة انموذج معادل للوحدة . فالشاعر يعيش غريبا مستوحدا، وليست حياته سوى غرفة مغلقة، وستائر مسدلة، وظلام، (وغراب) هذا الرمز الذي ارتبط بفكرة وجودية اختزنتها مخيلتنا وذاكرتنا، انه قرين الغربة والغرابة، ورديف الشؤم والفراق والمصائب والعبث[2] .

ويستخدم الشاعر الفلسطيني شخصية السندباد ورحلاته كمعادل موضوعي للأهوال التي يواجهها الشعب الفلسطيني باحثا عن أرضه[3] ، والشاعر الفلسطيني يعمد الى مثل هذا الاسلوب من خلال اخفاء صوته والتستر وراء صوت الشخصية التي يتحدث عنها، ففي قصيدة (عودة السندباد) يقول خالد أبو خالد :

هذا أنا السندباد الذي حاصرته المنافي
وصدته عنها الى البحر
– يا بحر أنت تمثلتني في القرار
وفي الموج
ثبت ذراعي في المد
وادفع به
انهم ياكلون يديها
بلادي العزيزة قابعة أشرعت مقلتيها[4]

(1) قصائد : يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 : 380 .
(2) ينظر : المعادل الموضوعي في شعر الستينات ، رسالة ماجستير : 127 .
(3) ينظر : الشعر الفلسطيني المقاتل : 32 .
(4) اغنية حب عربية ال هانوي : خالد أبو خالد ، وزارة الاعلام ، بغداد : 64 .

ولعل البياتي حين يتمثل صورة السندباد لنفسه فأنه يكاد يتخذه معادلا موضوعيا ومكثفا للأغتراب الفكري، ألم يكن السندباد متأصلا في وطن وهو غريب فيه[1]

يا سندباد ألم تكن – يا سندباد
تغزو المرافئ والقلوب مخلفا في كل ميناء
سفينك في اشتعال
فعلام أطفأت الذبال؟ [2]

فالشاعر اذن "لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر صدقا وجمالا، ولكنه لابد أن يخلق ، اذ ان وقوفه عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية"[3] .

عند ذلك يلجأ الشاعر الى ايجاد معادل موضوعي لتجربته الشخصية ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدقها بتنحية ذاته عنها[4] .

ففي قصيدة السياب (الاسلحة والاطفال) يقدم السياب معادلا موضوعيا في صور أطفال يلهون في دعة تنقل صورة السلام التي لن تلبث الحرب أن تدمرها[5]

عصافير ؟ أم صبية تمرح
عليها سنا من غد يلمح؟
وأقدامها العارية
محار يصلصل في ساقيه[6]

فإن احد الباحثين يعد (الصورية) بمقام (المعادل الموضوعي) حيث يقول "الاسلوب الصوري الذي يشكل أساس المعادل الموضوعي، فالشاعر إذ يسوق سلسلة من الاوصاف يكون كمن يسوق صورا يراها لكنه لا يقول (اني أرى)[7] .

(1) ينظر : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : 208 .
(2) ديوان عبد الوهاب البياتي : 305/2 .
(3) الشعر بين الرؤيا والتشكيل : 21 .
(4) ينظر : الأدب وفنونه : 91 .
(5) ينظر : شواطئ الضياع : 35 .
(6) ديوان بدر شاكر السياب : 563/1 .
(7) ينظر : شواطئ الضياع : 33 .

ويستشهد بذلك بمطلع قصيدة (المومس العمياء) عند السياب، فهذه الصورية التي تتجسد في المبغى الذي يصفه الشاعر، مدركا لكل المضامين الانسانية والاجتماعية في تلك المؤسسة اللاانسانية عندها يقول :

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون الى القرارة ... مثل اغنية حزينة
وتفتحت ، كأزهار الُّدفلى ، مصابيح الطريق
كعيون ميدوزا
تحجر كل قلب بالضغينة، وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق[1]

(1) ديوان بدر شاكر السياب :

القصيدة الدرامية

نشات دراما العصر الحديث في "زمن النهضة، وقد كانت مجازفة عقلية قام بها الانسان الذي آب لتوه الى نفسه بعد انهيار عالم العصور الوسطى ... لم يدخل الانسان الى عالم الدراما الا كونه في علاقة مع الغير فحسب ، وبدا له (الوسط) الذي مارس فيه هذه العضوية أساسياً بالنسبة لوجوده، كما بدأ له ايضاً أن الحرية والالتزام، الارادة والحسم هي من أهم مكونات مصيره"[1] .

فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف الى موقف مقابل، من عاطفة او شعور الى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة الى وجه آخر للفكرة، وكما تطورت القصة نحو القصة الدرامية كذلك تطور الشعر من الغنائية الصرف الى (الغنائية الفكرية) ونشأت قصائد ذات طابع درامي، والى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامي هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي خاصية التجسيد، فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد، لأن الدراما ، أي الحركة ، لا تتمثل في المعنى أو المغزى ، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد الى معنى ومغزى ، أي الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة ، ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيرا بالاشياء ومن خلال الاشياء ، أي تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا، فحاسة الشاعر تهديه دائما الى الموقف الدرامي، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة، وصار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وما الى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في اطار موضوعي حسي وملموس، وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري مالم تتمثل وراءه أوفية العناصر الاساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، ونعني بذلك الانسان والصراع وتناقضات الحياة، فهي من العناصر الاساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي ، وتتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية فالرؤية الشعرية هي العملية التي يتم خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة، وإذا كانت الرؤية الشعرية عملية ذاتية صرفة فإن هذه التفصيلات الحية هي المادة الموضوعية التي تتجسم خلالها الرؤية، فإذا كانت الدراما قائمة في الحياة فأن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه، لأنه هو الذي قد يستكشفها وقد تند عن استبصاره.

(1) نظرية الدراما الحديثة : بيتي زوندي : 6 .

والعمل الشعري ذو الطابع الدرامي انما هو بناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة، فنحن لا نستبصر في هذه القصائد الدرامية مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءا فنيا، بل وايضاً على قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها.

فالدراما اذن حين تستخدم في القصيدة انما تستخدم على انها وسيلة تعبيرية درامية لا على انها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها. إن القصيدة القصصية صارت تكتب الآن على أنها نوع أدبي متميز[1] ، وصارت القصيدة كلها تحكي دراما وهي بطبيعة الحال تجسد صراعات الحياة وتناقضاتها.

ومن عناصر التعبير في الشعر المعاصر عنصران رئيسان على أقل تقدير، فالشكل الاول يتمثل فيما نسميه بأسلوب الحوار الخارجي (الديالوج) والشكل الثاني يتمثل فيما يسمى بالحوار الداخلي (المونولوج) .

والحوار الداخلي، هي عبارة اصطلاحية مستعارة بلا شك من ميدان الفن الروائي، وبخاصة من ميدان الأدب المسرحي .

والحوار العادي : صوتان لشخصيتين مختلفتين يشتركان معا في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف، وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به الى الآخرين، والاخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره, ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر , وهذا الصوت يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير , فيضيف بعدا جديدا من جهة, ويعين الحركة الذهنية من جهة أخرى , فهذه الحركة تتمثل في العملية الدرامية نفسها , أي في الوصول الى حالة الاقتناع[2].

ولتمثيل صورة الحوار الداخلي نستشهد بقصيدة (حلم ليلة فارغة) للشاعر احمد عبد المعطي حجازي حيث يقول :

بالأمس طائر الغرام زارني
جناحه أخضر
أليس حقا ما أقول ؟
جناحه اخضر ,
وبالندى , جناحه مبلول !
أليس حقا ما أقول ؟

(1) ينظر : الشعر العربي المعاصر : 279-300 .

(2) ينظر : الشعر العربي المعاصر : 293- 294.

هنا وقف
دار على منازل الحي , ودار وانعطف
تابعته .. كان فؤادي يرتجف
حتى وقف[1]

وهنا الحوار الداخلي اكسب الموقف المعبر عنه قيمة درامية وفي هذا المقطع يتساءل الشاعر مرتين خلال حديثه عن زيارة طائر الغرام له بقوله :" أليس حقا ما اقول ؟ " . وكان بوسع الشاعر ان يمضي في تصوير طائر الغرام وزيارته له دون ان يتساءل مرتين هذا التساؤل ولو أننا حذفنا الآن هذين السطرين من المقطوعة لما حدث في السياق شئ , ولأستقام الكلام . ولكن هذا يبدو للوهلة الاولى , لأننا في هذه الحالة نكون قد نقلنا هذا المقطع الى حالة " التسطيح " و " الاستواء " وسيستقيم الكلام حقا , ولكنه سيحركنا في اتجاه واحد , شأن كثير من الشعر الذي نقرأ , ولكن الشاعر المخلص لتجربته، شاء ان يخلص لكل صوت استمع اليه, وان يكون هذا الصوت صوته الداخلي الذي لا يسمعه غيره .

صوت الشاعر استطاع ان يحركنا ذهنيا ونفسيا في الاتجاه المقابل، فأذا به يستثير الصوت الداخلي المضمر في نفوسنا , الذي كان قد بدأ يتحرك عندما اخذ يحدثنا عن زيارة الطائر ذي الجناح الأخضر له , لقد دار بخلده الشئ نفسه الذي دار بخلدنا , وكان رائعا منه ان وحد بين هذا الذي دار بخلدنا وبخلده , في سرية وخفاء عجيبين , وذلك حين تساءل : أليس حقا ما أقول ؟ وهو بصياغته للسؤال على هذا النحو لم يشأ أن يجرحنا بكشفه الصريح عما كان قد أخذ يساورنا من شك ازاء حديثه الأول , ولو شاء ذلك تساءل بصراحة : أتقولون انه ليس حقا ما أقول ؟[2]

وعند الوقوف على عناصر درامية اخرى من خلال المزج بين الحدث والحوار الخارجي تطالعنا قصيدة امل دنقل :

نائما كنت جانبا , وسمعت الحرس
يوقظون ابي
– خارجي
أنا .. !
– مارق
من ؟ أنا !

(1) ديوان احمد عبد المعطي حجازي : 172.
(2) ينظر : الشعر العربي المعاصر : 295.

صرخ الطفل في صدر امي
(وامي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)
– أخرسوا
وأختبأنا وراء الجدار
– أخرسوا
وتسلل في الحلق خيط من الدم
كان أبي يمسك الجرح
يمسك قامته .. ومهابته العائلية !
– يا أبي
أخرسوا
وتواريت في ثوب أمي , والطفل في صدرها ما نبس
ومضوا بأبي
تاركين لنا اليتيم متشحا بالخرس[1]

ان هذه القصيدة تدخلنا في الموقف مباشرة من خلال حديث سريع , فقد هيأ الشاعر فرصة متابعة الاحداث من خلال رسمه لعنصر المداهمة , وسماع صوت الحرس, وبعدها انفتح الحوار الخارجي الذي يعد ابرز عنصري الدراما هو والحوار الداخلي (مونولوج) , الذي تمثل في حوار ساخن بين طرفين أحدهما يمثله الحرس المقتحمون الدار والآخر الاب – المناضل – , ومن خلال عرض الحوار يبرز الشاعر صور مشاهد وصفية ونفسية لأمة محلولة الشعر في ملابسها المنزلية , أو بمشهده وهو يتخفى في ثوب أمه, وأخوه الأصغر رخيصا متشبثا بصدر أمه , لأنه مشهد خارج البيت , ونهاية مفزعة تشي بالموت وتركهم يتامى لا يلفظون شيئا لانهم لا يملكون مصارعة السلطان الجائر . وهذه القصيدة تتحلى بالبعد الحواري للآخر[2] .

وفي قصيدة السياب (المومس العمياء) يكون الحوار مباشرا بين الشخصيات , حيث تظهر اصوات عديدة في هذا النص

الليل يطبق مرة اخرى , فتشربه المدينة
والعابرون , الى القرارة .. مثل اغنية حزينة .

(1) العهد الاتي ضمن الاعمال الكاملة : 310– 311 .

(2) ينظر : الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر : سلام كاظم الاوسي , رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الطابعة , ابن رشد / جامعة بغداد , 2000: 243.

وتفتحت , كأزاهر الدفلى , مصابيح الطريق ,
كعيون " ميدوزا "، تحجر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل (بابل) بالحريق[1]

فالمقطع هنا بمثابة البنية المشهدية أو الفضاء الممسرح الذي يفتح طريق السرد ويمهد له، ولما سيدور في فلكه بعد حين من أحداث يسردها راو عليم بالطريقة الملحمية، الا أن روح الغناء والتصوير تقحم نفسها، في كل مرة يسعى النص الى مبارحتها صوب خطوط السرد والدراما[2]

من أي غاب جاء هذا الليل ؟ من أي الكهوف
من أي وجر للذئاب
من أي عش في المقابر دفَّ أسفع كالغراب؟
(قابيل) أخف دم الجريمة بالازاهر 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[3]

هذا المقطع أحدث تحولا في سيرورة البناء السردي وتحول السرد من كونه خارجيا الى ما هو داخلي ومن الموضوعي الى الذاتي، إذ يبدأ ، مستعينا ببنية الاستفهام باستخدام تقنية المونولوج المروي الطويل ، وهو ارتداد الى الذات يضفي على قصائده حركة وتدفقا في الدلالة الجماعية ويشيع بقصيدة (المومس العمياء) النفس السردي الاستطرادي، وتكثر فيها الاسترجاعات وتشظيات الزمن الاسطوري المتسم بالسرمدية والثبات والمخالف لآلية الزمن السردي القائمة أو المتاخمة لأنساق الأحداث وتصدعها وتناميها ، فنجد أن انفتاح هذه القصيدة على السرد قابع بالدرجة الاولى في حجر الاسطورة، وتداعيات الوصف المؤطر بالتشبيه وتبدو فيها شخصيات متعددة الأب ، الحارس ، الشخصيات الاسطورية ، بائع الطيور ، ياسمين ... الخ ، فضلاً عن الشخصية المركزية المومس[4] .

(1) ديوان السياب : 509/1 .
(2) ينظر : أفكار الاسطورة الانثوية والسرد الذكري : 46 .
(3) ديوان السياب : 509/1-510 .
(4) ينظر : أفكار (مصدر سابق) الاسطورة الانثوية والسرد الذكوري : 46 .

يميز النقاد بين (الحكاية) التي تتميز بالتسلسل الزمني و (الحبكة) التي تضيف الى التسلسل الزمني ارتباط الاسباب بالنتائج فضلا عن الغموض والسر الكامنين فيها، وما يخلقانه من عناصر تشويق. وأيضاً هناك تميز بين (المتن الحكائي) و (المبنى الحكائي) فالاول يعني مجموع الاحداث المتصلة في ما بينها، والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل ، وإنه يمكن أن يعرض بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث ، ان المتن الحكائي لا يستلزم لدى الشكلين علاقة زمنية ولكن ايضا علاقة سببية بمعنى أن المتن الحكائي – كالحكاية عند فورستر – تسلسلا زمنيا حسب، بل يستلزم عنصر السببية ايضاً، أما المبنى الحكائي لا يستلزم فهو يتألف من نفس الاحداث التي يتألف منها المتن الحكائي، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا[1] .

إن الزمان لا وجود له دون المكان، وأن الزمان حادث بسبب الحركة في المكان وفي الاشياء، ويترتب على هذه الرؤية القول بأن المكان لا الزمان هو المبدأ الاول لنشاط الاديب، فالمتغير نحن والظواهر، الروح وما يحده من كائنات ، على حد تعبير ميشيل بوتور[2] .

ونستطيع تفحص ذلك من خلال قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) حيث تبدأ اللحظة الاولى في قصيدة السياب بالغروب وإن لحظة الغروب في قصيدة السياب، وهي اللحظة التي ينتهي فيها شهر تموز ويحل شهر آب والقارئ ما أن يمضي في قراءة القصيدة حتى يكتشف أن تموز الذي تعنيه القصيدة هو إله الخصب والربيع لدى العراقيين القدماء والذي ما أن ينتهي فصل الربيع حتى يعود ومع شهر آب شهر الجدب، الى العالم السفلي والى عالم الظلام والموتى[3] :

تموز يموت على الافق
وتغور دماه مع الشفق
في الكهف المعتم والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
.....
ناديت مربية الاطفال الزغبية
الليل أتى يا مرجانة[4]

(1) قراءات في الادب والنقد : 161 .
(2) ينظر : قراءات في الادب والنقد : 181 .
(3) ينظر : المصدر نفسه : 40 .
(4) ديوان السياب : 1/328–329 .

ففي المقطع الثاني من القصيدة يتكشف صوت الراوي الذي يروي بضمير المتكلم ويشارك في الاحداث .

ويستمر الحوار بين الراوية ومربية الاطفال الزنجية طوال المقطع الثاني من القصيدة وتقطع هذا الحوار بين الحين والآخر عبارة (تموز يموت ومرجانة/كالغابة تربض بردانة) مشكلة نسقاً من التوازي مع مطلع القصيدة ويغلب على السرد في القصيدة الزمن الحاضر لا الماضي[1] :

فتعال وشاركني بردي
بالله تعال
يا زوجي ، ها إني وحدي
– والضيغة مثلي بردانة[2]

ويأتي المقطع السادس والأخير في القصيدة ليؤكد عبر ضمير المخاطب وفعل الطلب أن زمن القصيدة هو الزمن الراهن، والقارئ للقصيدة يجد فيها دورة زمنية كاملة، تبدأ مع بداية المساء وتنتهي في الهزيع الأخير من الليل، إلا أن الاحداث تفتقر الى حبكة واضحة، سيما بعد أن قام الشاعر بحذف مقطع كامل من القصيدة في نشرها الثاني – وهو المقطع الذي تتحدث فيه السيدة عن الدوافع الاجتماعية والطبقية الكامنة وراء زواجها– كما أن حضور الضيفة في المقطع الخامس من القصيدة يقوم على المصادفة لا غير، والأكثر من ذلك كله أن المقطع السادس والأخير يشكل هجوما على ما يدعوه (روبرت شولز) بالسادية لدى القارئ ، ناقلاً اياه الى ما يدعوه الناقد نفسه بـ(الشاعرية) متضامنا مع عتبة النص –أي العنوان– الذي يمهد القارئ للغنائية منذ البداية ويشكل الزمن محور عتبة النص.

في حين نجد بقصيدة صلاح عبد الصبور (أغنية من فينا) عنوان القصيدة هنا يتمحور حول المكان وهو مكان تاريخي معروف على خارطة أوربا والعنوان بقدر ما يمهد القارئ للشاعرية الغنائية يمهده ايضاً لهذا اللقاء بين الشرق والغرب الذي تتحدث عنه القصيدة ، والشاعر هنا يستخدم فعل القص (كانت) أي الفعل الماضي[3] .

كانت تنام في سريري والصباح

(1) ينظر : قراءات في الادب والنقد : 40–41 .
(2) ديوان السياب : 331/1–332 .
(3) ينظر : قراءات في الأدب والنقد : 40–41 .

منسكب كأنه وشاح
من رأسها لردفها[1]

فزمن المونولوجات او الحوار النفسي للشاعر هو زمن الحاضر :
أقول يا نفسي ، رآك الله عطش حين بل غربتك
.....
يا جسمها الابيض قل : أأنت صوت
ياكم تحاورنا كثيراً في المساء
يا جسمها الابيض قل : أنت خضرة منورة ؟
يا كم تجولت سعيداً في حدائقك ؟[2]

يأتي هنا نداء الشاعر أو الراوي الى جسد السيدة الأوربية ليسهم هو ايضاً في ترهين اللحظة الزمنية .

وقصيدة عبد الصبور تنطوي على حبكة واضحة، ودوافع الفعل لدى الشخصيات واضحة، إذ يدفع الاغتراب والوحدة رجلا وأمرأة وبدون مقدمات أو معرفة سابقة للقاء بعضهما لقاء جسديا حارا، ثم ينتهي ليفترق الاثنان كما التقيا الا ان التوازي وما يدعوه ياكسبون بالمفاهيم أو التوازيات النحوية تتضامن ايضاً مع عنوان القصيدة، وتسهم في كسر أو احباط ساردية القارئ[3] كقوله أيضاً :

لما رأينا الشمس في مفارق الطرق
مدت ذراعيها الجميلتين
مدت ذراعيها المخيفتين[4]

(1) أحلام الفارس القديم : 37 .
(2) المصدر نفسه : 38 .
(3) ينظر : قراءات في الأدب والنقد : 42 .
(4) أحلام الفارس القديم : 39 .

الخاتمة

* بما إنه يوجد تداخل بين الفنون الادبية المختلفة، فهذا ينفي مبدأ الفصل بينها وذلك واضح بين النثر والشعر، فهناك شعر نثري الروح مثلما إن هناك نثر شعري الروح والاسلوب، وهذا أتاحه التجديد الذي رافق القصيدة العربية فقد أتاح للشاعر أن يجدد لغته الشعرية , فهناك لغة شعرية قريبة المنال تقترب من الاداء السهل الذي يقرب الشعر من لغة النثر .

* لم يبق الخطاب الشعري عند إشكاله التقليدية المعروفة فبعد ان تمكن بعض الشعراء من سحبه بأتجاه الرواية , اصبحت بعض الاعمال الشعرية تقترب من الاعمال الروائية .

* بعد أن اختزل الفرق الذي كان عليه بين الشعر والنثر نتيجة لهذه التطورات التي حصلت على الساحة الادبية والنقدية , هذا حدا بكثير من المصطلحات التي كانت مقتصرة على النثر ان تجد طريقها فيه , ومن ذلك " الحوارية " التي قال بها باختين , فانه قصرها على النثر وتحديدا على الرواية لانها تتمتع بتعدد الاصوات , ولكن بعد التطور الكبير في بنية ومضمون القصيدة اصبح من الممكن أن يتمتع الشعر بحوارية شبيهة بالحوارية التي يحفل بها السرد الروائي .

* على الرغم من ذلك , فإن النقاد يتهيبون من استخدام مصطلح الحوارية وإذا ما استخدموه فإن ذلك يقتصر على السرد الروائي دون الشعر باستثناء بعض الاصوات النقدية التي سحبت مصطلح الحوارية الى ساحة الشعر وهذا مما اوجد ندرة في مثل هكذا دراسات تؤكد على حوارية الشعر العربي الحديث حيث اصبح من الممكن أن نجد حواريات كثيرة في نصوص شعرية معاصرة .

* نتيجة لتعدد مصادر القصيدة العربية الحديثة ومرجعياتها , كان لا بد من طرح نظرية شاملة في التداخلات النصية , مما أدى الى ظهور نظرية التناص في الشعر . وباختين لم يستعمل مفردة التناص , إنما استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى .

* هناك فرق بين التناص والحوارية , التناص أكثر شمولا من مفهوم الحوارية فالتناص يشمل كل شاردة وواردة تؤخذ من نص غائب . أما الحوارية فهي تبحث

عن تعدد الاصوات في النص الواحد , ولذلك ليس كل تناص حواريا بينما كل حوارية هي تناص .

* العمل النقدي الذي يقوم به الناقد هو بمثابة حوار . فهو لقاء بين صوتين , صوت الكاتب وصوت الناقد , على أن لا يكون هناك اتفاق كامل بين الكاتب والناقد , فعندما لا يحصل نقاش بينهما , فلا ثمة حوارية هناك . عند ذلك فالقراءة هي حوارية بين النص والمتلقي .

* النصوص الشعرية نتاج لنصوص اخرى مختزنة في مخيلة الاديب . وبذلك تكون اهميتها متأتية من تنوعها وأمتلاكها ملفوظات و إرجاعات لنصوص اخرى . مما جعلها تنهض على الحوار بين هذه النصوص والقصيدة الحديثة .

* اغلب سمات ومقومات النزعة الحوارية تجلت في النصوص الشعرية العربية الحديثة من ذلك ما وجد في قصيدة القناع والمعادل الموضوعي والقصيدة الدرامية .

* فالعلاقة ما بين الشاعر والشخصية التي اختارها قناعا له، هي علاقة تفاعل وحوار , وأحيانا يتخذ من هذه الشخصيات معادلا موضوعيا لأفكاره ومشاعره ورؤيته للعالم , وأكثر ما يقوم المعادل الموضوعي على طريقة المشهد كوسيلة من وسائل التعبير , أذ يتخذ الشاعر طريقة الراوي الموضوعي الذي يتوارى خلف هذا الموقف أو المشهد . وصار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي , من حوار وحوار داخلي وسرد و ما الى ذلك ليجسم التجربة الذاتية في اطار موضوعي حسي وملموس .

فهرست المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس
- الدواوين

****

- الابحار في الذاكرة : صلاح عبد الصبور , دار الشروق , بيروت , الطبعة الثانية, 1981.
- اجتياز الليالي الألف يبدأ بخطوة : خالد ابو خالد , دار الطليعة –بيروت – د.ت
- أحاول أن ابتسم : محمد خمرة ,مطابع دار الشعب , عمان , 1978م .
- احلام الفارس القديم : صلاح عبد الصبور , دار الشروق , بيروت , الطبعة الرابعة , 1981.
- أخوة يوسف : آمال الزهاوي , منشورات وزارة الثقافة والفنون , دار الرشيد للنشر , بغداد , 1979م.
- أرتفاعات الشفق الجنوبي : عبد الكريم راضي جعفر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , الطبعة الاولى , 1987م.
- أصوات من النافذة الغربية : أحمد المصلح , وزارة الثقافة والشباب عمان , 1980م .
- اعترافات المتهم الغائب : معد الجبوري , منشورات دار الكلمة , مطبعة الغري الحديثة , النجف , 1971م .
- الاعمال السياسية الكاملة : نزار قباني , منشورات نزار قباني , بيروت , الطبعة الثالثة , الجزء الثالث , 1983م .
- الاعمال الشعرية : أدونيس , دار المدى للثقافة والنشر , دمشق , ثلاثة مجلدات , 1966م .
- الاعمال الشعرية (1964–1975) : حسب الشيخ جعفر , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1985م .
- الاعمال الشعرية (1965– 1985) : سامي مهدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , الطبعة الاولى , 1986م .
- الاعمال الشعرية (1952– 1977) : سعدي يوسف , مطبعة الأديب , بغداد 1978م .
- الاعمال الشعرية : عبد الرزاق عبد الواحد , دار الشؤون الثقافية العامة بغداد , المجلد الاول , 1991م.

- الاعمال الشعرية : ياسين طه حافظ ,دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , المجلد الاول (1968- 1978) , 1997م . الطبعة الاولى ,د.ت .
- الاعمال الشعرية الكاملة : محمد جميل شلش , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , مجلدان , 1989م.
- الاعمال الكاملة : تيسير سبول , دار أبن رشد , الطبعة الاولى , 1400هـ - 1980م .
- أغاني عشتار : لميعة عباس عمارة , المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ببيروت , 1972م .
- أغنيات للصمت : عبد الرحيم عمر , دار الكتاب العربي , الطبعة الاولى, 1963م.
- أقول لكم : صلاح عبد الصبور , مكتبة مدبولي , القاهرة ,د.ت .
- اناشيد الفارس الكنعاني : محمد سمحان , وكالة التوزيع الاردنية , عمان, الطبعة الاولى , 1972م.
- أكليل الشوك : مي صايغ , دار الطليعة , بيروت , د.ت .
- أنتظريني عند تخوم البحر : يوسف الصائغ , مطبعة الاديب , بغداد , الورقة الاولى , د.ت .
- البحث عن الزنبقة البرية : خليل عبونيي , منشورات رابطة الكتاب الاردنيين , عمان , 1979م.
- بذار : سهيل السيد احمد , دار فيلادلفيا للنشر , عمان , 1976م .
- برتقالة في سورة الماء : محمد سعيد الصكار ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الاولى ، 1968م .
- البصرة – حيفا : خالد علي مصطفى ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1975م .
- البكاء على مسلة الأحزان : نبيل ياسين ، مطبعة دار الساعة ، بغداد ، 1969 م .
- الترجل عن صهوة البراق : ذو النون الأطرقجي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1975 .
- تقاسيم على الجراح : ابراهيم خليل العجلوني ، منشورات عويدات، الطبعة الاولى، بيروت ، 1973م .
- تقريظ للطبيعة : عبد الرحمن طهمازي ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، 1986م .
- تنهدات الأمير العربي : شفيق الكمالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975 .

- تهاليل للمجيء الثاني : عبد الله الشحام ، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان ، الطبعة الاولى، 1976م .
- توقيعات على قيثارة الرفض، أحمد حسن أبو عرقوب ، منشورات دار فيلاديفيا، عمان ، 1976م .
- ثوريات : أبو الصادق ، دار الآداب ، بيروت ، د.ت .
- حكاية الولد الفلسطيني : أحمد دحبور ، دار العودة ، بيروت ، د.ت .
- خفقات قلب : محمد مصطفى الشوبكي ، مطبعة القوات المسلحة الاردنية ، الطبعة الاولى ، 1975م .
- الخيول على مشارف المدينة : ابراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الاولى ، 1980م .
- الدم الثاني : قاسم حداد ، البحرين ، 1976 م .
- الدم في الحدائق : عز الدين المناصرة (بالاشتراك مع محمد مهران و حسن توفيق)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .
- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي : دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1982م.
- ديوان ابراهيم ناجي ، دار العودة ، بيروت ، د.ط، 1973 م .
- ديوان ابن الفارض : تحقيق : د. ابراهيم السامرائي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، 1985 م.
- ديوان آل ياسين : محمد حسين آل ياسين ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1984 م .
- ديوان بدر شاكر السياب : (مجلدان) ، دار العودة ، بيروت ، 1971م .
- ديوان بلند الحيدري : دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1980م .
- ديوان حميد سعيد : مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، الطبعة الاولى، 1984م .
- ديوان عبد الوهاب البياتي : (مجلدان) ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1979م .
- ديوان خليل حاوي : دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1982م .
- ديوان الشريف الرضي : دار صادر , بيروت , د.ت .
- ديوان عبد العزيز المفالح : دار العودة , بيروت , الطبعة الاولى ,1977م .
- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات , تحقيق : محمد يوسف نجم , دار صادر – 1958م.
- ديوان محمود درويش : دار العودة , بيروت , الطبعة الثامنة , 1981م .

- ديوان نازك الملائكة : (مجلدات) , دار العودة , بيروت , الطبعة الثانية , 1979م .
- الرحلة الثانية : ابراهيم نصر الله , منشورات وزارة الثقافة والاعلام , دار الرشيد, بغداد , 1980 م .
- رحيل الامطار : شفيق الكمالي , مؤسسة رمزي للطباعة , بغداد , الطبعة الاولى 1972م .
- الرحيل عن الارصفة المنسية : عبد الله منصور , مطابع دار الشعب , د.ط , 1977م .
- الرعد الجريح : خليل حاوي , دار العودة , بيروت , الطبعة الاولى , 1979م.
- الرقص على جثث الجياع : أحمد شقيرات , جمعية عمال البصري بغداد 1966م . عمان , 1975م .
- رماد الضجيعة : سامي مهدي , مطبعة دار البصري , بغداد , 1966م .
- سفر بين الينابيع : خالد علي مصطفى , مطبعة الاديب , بغداد , 1977م .
- سفر في رمال الجزيرة : مرشد الزبيدي , وزارة الثقافة و الاعلام , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1975م .
- شجر الليل : صلاح عبد الصبور , دار الشروق , بيروت , الطبعة الثالثة , 1981م.
- الشوقيات: احمد شوقي, دار العودة , بيروت, المجلد الاولى, الجزء الاول, د.ت .
- صلوات العشق المحظور : هايل العجلوني , مطبعة النور النموذجية , صويلح , الطبعة الاولى , 1980م .
- صلوات للفجر الطالع : خالد محادين , عمان , 1969م .
- ضرب الخناجر ولا : حسين حسنين , مطبعة الشرق ومكتبتها , عمان , 1976م .
- الضواري وعيون الأطفال : أحمد دحبور , مطبعة الاندلس ,حمص , د.ت
- طائر الوحدات
- الطريق الى الانسان : عبد الكريم الطبال , منشورات اصدقاء المعتمد , 1971م .
- طوبى للفقراء طوبى للوطن : محمد يوسف , مطابع الدستور التجارية , منشورات رابطة الكتاب الاردنيين , د.ت .
- عسقلان في الذاكرة : محمود الشلبي , د.ت , د.ط .
- العصفور والنخب : محمد راضي جعفر , منشورات وزارة الاعلام , 1977م .
- العطش في السفينة : تركي الحميري , دار تموز , بغداد , 1968م .
- عن الفارس والصيف الآخر : عبد الكريم راضي جعفر و وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1972م .

- عندما ترحل النجوم:الفريد سمعان،المؤسسة التجارية للطباعة والنشر،بيروت، د.ت.
- قراءات على أعتاب مملكة الدمع : بسام دعيبس أبو شرخ ، مطبعة الشرق ومكتبتها، عمان ، 1978م .
- قصائد : يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1992 م .
- قصائد : منشورات رابطة الكتاب الاردنية، عمان ، د.ت.
- قصائد حب لاسم مطارد: خالد أبو خالد ، دار العودة ، بيروت ، د.ت.
- قصائد في زمن الفتح : وليد سيف، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الاولى، 1969 .
- قصائد للحب والموت : سمير الشوملي، توزيع العودة ، 1972م .
- قصائد مؤرقة:عبد الرحيم عمر ، منشورات وزارة الثقافة والشباب، عمان، 1979.
- قصائد في عيون امرأة: علي فودة، منشورات عويدات، بيروت ، الطبعة الاولى، 1973م .
- قصائد منقوشة على مسلة الاشرفية : مي صايغ ، دار العودة، بيروت .
- قصائد من وراء الحدود : علي مبارك وحلمي الاسمر، دار اللواء، عمان، الطبعة الاولى، 1978م .
- كبرت اليوم يا بلدي : أحمد سويلم العمري، مطبعة القوات المسلحة، عمان ، د.ت.
- للكلمات أبواب وأشرعة : رشدي العامل ، مطبعة الاديب ، بغداد ، 1972 .
- لم أكن نائماً لكنه الواقع والحلم: محمد الظاهر ، دار الكلمة للنشر، بيروت ، الطبعة الاولى، 1980م .
- لو أنبأني العراف : لميعة عباس عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م .
- لوحات تحت المطر : علي البتيري، المطبعة الاردنية، عمان، 1973م .
- المجموعة الشعرية الكاملة : شاذل طاقة ، جمع واعداد سعد البزاز، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1977م .
- المجموعة الشعرية الكاملة: علي الحلي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1978م.
- مختارات من الاعمال الشعرية لنجيب سرور ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، د.ط.، 1980م .
- مرافئ المدن البعيدة : حاتم محمد الصكر ، مطبعة الغري الحديثة، النجف ، الطبعة الاولى، 1974م .
- من أغاني الحرية : كاظم جواد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الاولى ، 1960م .

- من قبل ومن بعد : عبد الرحيم عمر ، مكتبة عمان ، د.ط, ، 1970م .
- مواويل على دروب الغربة : محمد ابراهيم لافي ، مطبعة عمان ، الطبعة الاولى، 1973م .
- موتى على لائحة الانتظار : خالد علي مصطفى ، منشورات دار الكلمة ، مطبعة الغري الحديثة، النجف ، 1969م .
- الناس في بلادي:صلاح عبد الصبور،دار الشروق،بيروت،الطبعة السادسة،1981 .
- نخلة القلب:علي الشرقاوي،دار الحرية للطباعة،بغداد، د.ط. ، 1402 هـ-1981م .
- هموم مروان وحبيبته الفارعة : شفيق الكمالي ، دار الآداب ، بيروت ، 1974 م .
- وردة للسفر : معد الجبوري ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981م .
- وسام على صدر الميليشيا : خالد أبو خالد ، دار الآداب ، بيروت ، د.ط. ، د.ت.
- يوميات حزيران : نوية القسوس ، الطبعة الاولى ، 1972م .

المصادر والمراجع

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر : د. احسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1978م .
- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : علي حداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، 1986 م .
- أخبار الحلاج : تحقيق : ماسينيون وكراوس ، باريس، 1936م .
- الأدب وفنونه : د. محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثانية، د.ت.
- أدونيس منتحلا "دراسة في الاستحواذ الادبي وارتجالية الترجمة" يسبقها : ما هو التناص : كاظم جهاد ، طبعة جديدة ومنقحة ومزيدة ، الطبعة الثانية، 1993 م .
- اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها : منير العكش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الاولى، 1979 م .
- اساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل ، دار الآدار ، بيروت ، الطبعة الاولى ، 1995م .
- الاسطورة في شعر السياب : عبد الرضا علي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون، د.ط. ، 1978م .
- اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث : ريتا عوض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، الطبعة الاولى ، 1978م .
- الاسطورة والدراما : سعد عبد العزيز ، المطبعة الفنية الحديثة ، 1966م .
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعرية العربي المعاصر : د. علي عشري زايد ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ليبيا ، الطبعة الاولى ، 1978م .
- الاسطورة : ك.ك. راثفين، ترجمة : جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، الطبعة الاولى ، 1981م .
- اشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية) : أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م .
- أصوات وخطوات "مقالات في القصة العربية" : عبد الرحمن مجيد الربيعي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، 1984م .
- الاصول الدرامية في الشعر العربي : د. جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، العراق ، 1402 هـ-1982م .

- الاعلام : قاموس تراجم أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين المستشرقين: خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، 1979م .
- آفاق في الأدب والنقد : د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1990م .
- الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي : عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1990م .
- الاناشيد الحزينة "دراسة في المؤثرات التراثية والحديثة في شعر شفيق الكمالي": د. عبد المطلب محمود، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، 2002م.
- انفتاح النص الروائي : سعد يقطين ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 1989م .
- بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق : محمود العبطة المحامي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1965م .
- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل : عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، الطبعة الاولى، 1994م .
- البنيات اللسانية في الشعر : سمويل ر. ليفن ، ترجمة : الولي محمد–التوزاني خالد، منشورات الحوار الاكاديمي ، 1989 .
- بنية القصيدة في شعر محمود درويش : د. ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الطبعة الاولى، 2001م .
- تحليل النص الشعري : يوري لوتمان، ترجمة : محمد فتوح، النادي الادبيالثقافي، جده، المملكة العربية السعودية، الطبعة الاولى، 1999م .
- التراث والثورة
- الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث "1960–1980" – دراسة نقدية– د. صالح هويدي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1989م .
- ت. س. اليوت ، الأرض البياب، الشاعر والقصيدة : عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م .
- ت. س. اليوت : الشاعر الناقد : ف. أ. ماثيسن ، ترجمة : د. احسان عباس ، المكتبة العصرية، بيروت، 1965م .
- الحبكة المنغمة "مقالات في نقد الشعر والنقد القصصي" : عبد الجبار عباس، إعداد: د. علي جواد الطاهر– عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1994 م .

- حياتي في الشعر : صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الاولى، 1969 م .
- تشريح النص "مقاربات تشر ..." لنصوص شعرية معاصرة : د. عبد الله محمد الغذامي، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الاولى، 1987م .
- ثقافة الاسئلة "مقالات في النقد والنظرية" : د. عبد الله محمد الغذامي، د.ط. ، د.ت.
- حزانة الادب : الشيخ عبد القادر بن عمر البغدادي ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م .
- دار الطراز في عمل الموشحات : ابن سناء الملك، تحقيق : د. جودت الركابي، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الثانية ، 1977م .
- الدولة والاسطورة : أرنسيت كاسير، ترجمة : د. أحمد حمدي محمود، ، مراجعة : أحمد خاكي، المكتبة العربية ، القاهرة، 1975م .
- دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر" : د. محسن أطميش ، دار الرشيد، بغداد، الطبعة الاولى، 1982م .
- ديوان الحماسة (حماسة أبي تمام) شرح الخطيب التبريزي، مكتبة النوري، دمشق، د.ت .
- ديوان سقط الزند : أبو العلاء المعري، شرح وتعليق : د.ن. رضا ، مكتبة الحياة، لبنان ، بيروت ، د.ت.
- الذئب والخراف المهضومة : داود سلمان الشويلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001 .
- ذخائر الاعلاق ، شرح ترجمان الاشواق: محيي الدين بن عربي، تحقيق : محمد عبد الرحمن الكردي ، القاهرة .
- الرؤيا في شعر البياتي : محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1987م .
- السكوت المتحرك "دراسة في البنية والاسلوب" تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا : علوي الهاشمي ، بنية اللغة ، الجزء الثاني، منشورات، اتحاد كتاب وادباء الامارات، الطبعة الاولى، 1993 م.
- السيرة النبوية : ابن هشام ، تحقيق : مصطفى السقا وزميليه ، دار احياء التراث العربي، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1971م .
- الشاعر العربي الحديث مسرحيا : محسن أطميش ، بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ، 1977م .

- شرح ديوان عنترة ، دار الفكر للجميع ، بيروت ، 1968م .
- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1980م .
- شرح القصائد العشر : التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي ، تحقيق : عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الاولى، 1985م .
- شرح المعلقات السبع للزوزني، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الاولى، 1986م .
- شعراء المدرسة الحديثة "دراسة نقدية" : م.ل. روزنتال، ترجمة : السيد جميل الحسني، مراجعة : د. موسى الخوري، المكتبة الاهلية، بيروت ، 1963م .
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل : د. عبد العزيز المقالح، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الاولى ،1981م .
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958م "دراسة نقدية" : يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد، 1978م .
- الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" : د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة ، 1978م .
- الشعر الفلسطيني المقاتل "دراسة في الواقعية الثورية" : نزيه أبو نضال ، منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، الطبعة الاولى ،كانون الاول (ديسمبر) 1974م .
- الشعر والتلقي "دراسة نقدية" : د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، الطبعة الاولى، 1997م .
- الشعرية : تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الاولى، 1987م .
- شفرات النص (بحوث سيمولوجية في شعرية القص والقصير) : د. صلاح فضل ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الاولى، 1990م .
- الشمس والعنقاء : خلدون الشمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1974م.
- شواطئ الضياع "دراسة نقدية" : د.عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ، الطبعة الاولى، 1999م .
- شيء من الوطن : محمود درويش ، دار العودة ، بيروت .
- الصحوة الشعرية في الكتابة الفنية "الأصول والفروع" : د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، الطبعة الاولى، 1986م .
- طبقات فحول الشعراء : محمد بن سلام الجمحي، تحقيق : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الخامسة، د.ت.

- الطوفان في المراجع المسمارية: د. فاضل عبد الواحد علي، طبع على نفقة جامعة بغداد، 1974م .
- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث : د. علوي الهاشمي، (كتاب الرياض) ، ع(53–52) ، ابريل – مايو، 1998 .
- العقد الفريد : أحمد بن عبد ربه الاندلسي، شرح وضبط : أحمد أمين ورفيقيه ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، 1965م .
- علم النص : جوليا كرسطيفا ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، 1991م .
- العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الاسلامية : تركي علي الربيعو، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الاولى، 1994م .
- فصل المقال في شرح كتاب الأمثال : أبو عبيد البكري، تحقيق : د. احسان عباس و د. عبد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م .
- الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث : د. علي الشرع، منشورات جامعة اليرموك، 1983م .
- فن الشعر : ارسطو ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، مطبعة دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
- الفن والحلم والفعل : جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1979م .
- في بنية الشعر العربي المعاصر: محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، 1985م .
- في الشعر : ارسطو طاليس ، تحقيق : د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م .
- في علم التراث الشعبي : لطفي الخوري (الموسوعة الصغيرة) (40)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، بغداد، دار الحرية للطباعة ، 1399هـ–1979م .
- في قضايا الشعر العربي المعاصر (دراسات وشهادات) : تقديم : عز الدين اسماعيل ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ، 1988م .
- قراءات في الادب والنقد : د. شجاع مسلم العاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999م .
- قراءة ثانية لشعرنا القديم : مصطفى ناصف، دار الاندلس، الطبعة الثانية، 1401هـ–1981م .

- قراءة نقدية في قصيدة حياة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) للشاعر علي الشرقاوي : علوي الهاشمي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1989م .
- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر : عبد الرحمن بسيسو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م .
- قضايا الفن الابداعيعن دوستويفسكي : تأليف م.ب. باختين ، ترجمة : د.جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1986م .
- الكامل في اللغة والأدب : أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شحاتة ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة، 1956م .
- الكلمة في الرواية : ميخائيل باختين ، ترجمة : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988م .
- قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث : محمد جميل شلش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الاولى، 2001م .
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1992م .
- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى ، 1997م .
- اللغة في الأدب الحديث "الداثة والتجريب" : جاكوب كورك، ترجمة : كيون يوسف وعزيز عمانؤيل ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989م .
- الماركسية وفلسفة اللغة : ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الاولى، 1986م .
- المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين) : تزفيتان تودوروف، ترجمة : فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1992م .
- المتاهات : د. جلال الخياط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م .
- مجمع الأمثال : أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن أبراهيم الميداني، الناشر : عبد الرحمن محمد، القاهرة ، 1352هـ.
- المرايا المقعرة "نحو نظرية نقدية عربية" : د. عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت، جمادي الاول 1422هـ-أغسطس 2001م .
- مساءلة الحداثة "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" : محمد بنيس ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الاولى ، الجزء الرابع ، 1991م .

- المضامين التراثية في الشعر الاردني المعاصر : يوسف أبو صبيح، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الطبعة الاولى، 1990م .
- مضمون الاسطورة في الفكر العربي: د. خليل أحمد خليل ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1980م .
- المعارضات الشعرية "أنماط وتجارب" : د. عبد الله التطاوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع "عبده غريب" ، القاهرة، 1998م .
- مقالات في النقد الأدبي : د. محمد مصطفى هدارة ، دار القلم ، د.ط. ، 1964م .
- ملحمة جلجامش : ترجمة : طه باقر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الثالثة، 1980م .
- الملحمة والرواية "دراسة الرواية، مساءل في المنهجية": ميخائيل باختين : ترجمة : د. جمال شحيد ، معهد الانماء العربي، بيروت ، الطبعة الاولى، 1982م .
- من الاساطير العربية والخرافات : مصطفى الجوزو، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثانية، 1980م .
- من البيت الى القصيدة "دراسة في شعر اليمن الجديد" : د. عبد العزيز المقالح، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الاولى، 1983م .
- المواقف والمخاطبات : محمد بن عبد الجبار النفري، تحقيق : ارثر ادبري، تقديم : د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1985م .
- موت المؤلف "نقد وحقيقة" : رولان بارت ، ترجمة : د. منذر عياشي، تقديم : د. عبد الله الغذامي، دار الارض، الطبعة الاولى، 1413هـ .
- نظرات في الشعر العربي الحديث : د. عبده بدوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د. ط. ، 1998م .
- نظرية الدراما الحديثة : بيتي زوندي ، ترجمة : د. أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، د.ط. ، 1977م .
- النقد الادبي ومدارسة الحديثة : ستانلي هايمن، ترجمة : د. احسان عباس و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة ، بيروت ، 1958م .
- النقد : أسس النقد الأدبي الحديث ، تبويب : مارك ثور ، جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي، ترجمن : السيد هيفاء هاشم، مراجعة : د. نجاح العطار، دمشق ، 1966م.
- نقد القد "رواية تعلم" : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : د. سامي سويدان ، مراجعة، د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986م .

الدوريات

- الآداب : ع7-9/1990، بيروت – لبنان ، التناص : المفهوم والآفاق: باقر جاسم محمد .
- آداب الرافدين : كلية الآداب – جامعة الموصل ، ع31، 1998م ، شعرية القص – دراسة في القصص العراقي الحديث ، محمد صابر عبيد .
- آفاق الثقافة والتراث ، ع14، 1996م، علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الادبي، مازن الوعر .
- آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

ع8/1991: أسس الخطابي الحداثي : محمد رضا مبارك .

ع8/1992: بحث في السردية العربية القديمة "التحليل التركيبي لمقامات الحريري" : مالك المطلبي : الحكاية المنظومة نموذجا : حاتم الصكر .

ع9-10/1995: بدر شاكر السياب حياته وأعماله : د. علي يحيى منصور .

ع9 أيلول/1993: البعد الاسطوري في أنشودة المطر ، بقلم : ليسلي ترامونتيسي ، ترجمة : غانم محمود .

ع9/1983 : من الطوفان السومري الى الطوفان النوحي: سيد محمد القمني .

- أفكار: الاردن ، ع129، كانون الثاني – شباط /1997، تفاحة آدم "دراسة تمرد النص والاجناس الادبية الحديثة" ، هاشم غرايبة، ع146/2000، دلالة اللغة الشعرية ... في الموروث النقدي : هاشم صالح سلامة : الاسطورة الانثوية والسرد الذكري : د. عبد الله ابراهيم .
- الاقلام : ع5-6/1993 ، البياتي من خلال قصيدة عن وضاح اليمن والحب والموت : محمد مبارك

: حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي ، أجراه : فخري صالح .

ع3/1990: خططاب الزمن الخابض ... وخطاب المكان : عبد الرضا علي .

ع7-8/1992 : الشعر والتاريخ : شعرية التناص : ناظم عودة .

ع1-2/1992 : الكتابة عن الذات بدلالة الآخر : ماجد السامرائي .
ع4-5-6/1995: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر : محمد أديوان .

- أوراق جامعية : مجلة فصلية يصورها قسم الصحافة والاعلام في جامعة البترا (الاردن) .

ع9 شباط/2001: أنا شاعر جدلي ونصي مفتوح على ثقافات مختلفة – الشاعر الفلسطيني محمود درويش – أجرت الحوار : سناء آل مسلم .

- تايكي : منشورات أمانة عمان ، السنة الثانية .

ع4/ صيف 2000: القرمية بين الاسطورة والتاريخ: هدى أبو غنيمة .

- الثقافة الاجنبية : تصدرها وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة .

ع3-4/1997 : ثنائية الاجناس الفنية : هنري بونية ، ترجمة : معين جعفر محمد : نحو تعريف للأجناس الأدبية : أدريان مارينو : ترجمة : صلاح سعيد .
ع1/1992 : ريفاتير والاسلوبية العاطفية : تالبوت .ج. تايلر ، ترجمة : فاضل ثامر .
ع1/1993 : الغنائية والحداثة ، بول دي مان ، ترجمة : سعيد الغانمي .
ع4/1992، قضية المضمون والمادة الاولية : ميخائيل باختين : ترجمة : جميل نصيف التكريتي .
ع1-2/1996 ، اللغة والفكر ، نعوم تشومسكي ، ترجمة : رمضان مهلهل سوخان .
ع3-4/1996، هاملت ومشكلاته : ت.س. اليوت ، ترجمة : كوثر الجزائري

- حوليات : جامعة نواكشوط , ع / 1993- 1994 , النقد العربي المعاصر : عبد الله ولد محمد سالم .
- دراسات (العلوم الانسانية) , عمان – الاردن

م29 / ع1 / 2002 , خصوصية الخطاب الشعري في ديوان (طواف المفتي) لحبيب الزيودي , دراسة في ظاهرتي (التناص , والانحراف

الاسلوبي) : ابراهيم الكوفي م 22 (أ) /ع1 / 1995, النص الغائب (في الشعر) دراسة في جدلية العلاقة ما بين النص الحاضر والغائب في قصيدة الارض لمحمود درويش : احمد الزعبي.

- دراسات سميائية أدبية : ع6 خريف – شتاء / 1992, دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل : د. محمد مفتاح .
- دراسات يمنية : مجلة فصلية تصدر عن مركز الدراسات والبحوث اليمني .

ع56 يناير– مارس / 1998م : تكثيف الصورة الشعرية , تطبق على اشعار الشريف الرضي :د. رياض القرشي .

- راية مؤتة : مجلة ثقافية فصلية تصدر عن جامعة مؤتة – الاردن .

م2/ ع1 – شوال 1413/ نيسان 1993: مدينتان في شعر البياتي : نيسابور / شيراز : سامح الرواشدة .

- الشعراء : مجلة فصلية ثقافية عن بيت الشعر– المركز الثقافي الفلسطيني – رام الله – فلسطين .

ع10/ خريف 2000 : عبد الوهاب البياتي "الكتابة على الطين" البحث عن جلال الحياة الخالدة: ماجد السامرائي.

- عمان : تصدرها أمانة عمان الكبرى:

ع2000/60، بعض الحياة : حسب الشيخ جعفر .

ع2000/66، التداخل الاجناسي ... مفهوم القصة الجديدة: محمد معتصم .

ع2001/64، جماليات تلقي الرواية : د. أحمد زياد محبك .

ع1998/42، الشعر والرواية : سباق المسافات : د. احسان عليان .

ع2001/70، شعرية القصة أو المفهوم الحداثي للقصة القصيرة : محمد معتصم .

: الموت واللغة والشعرية : عبد السلام المساوي .

ع1998/39: محمود درويش (حوار) ، أجرى الحوار : أحمد الحوار : أحمد مزيد أبو ردن .

ع2001/69: القصة القصيرة في الاردن : علامات وخطوات : د.محمد عبيد الله .

- فصول : م1/ع1/1980 ، توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد ، 120–2/ع3–1983/4، عالمية التعبير الشعبي: نبيلة ابراهيم .

م4/ع1/1983، المشروع الفكري واسطورة أوديب : هدى وصفي .

- فكر ونقد : السنة الثالثة – المغرب – ع28/ ابريل 2000 "ماهية التناص" قراءة في ‘شكالية النقدية : عبدالستار جبر الاسدي .
- الكاتب العربي : ع4/1990: آثار الحوارية في الكتابة الروائية السعودية : معجب سعيد الزهراني .
- كتابات معاصرة : م7/ع27/1996، بيت الكتابة العربي ، والقصة المضادة ، تأصيل الحداثة ... تحديث الاصول : د. صالح الرزوق .

م8/ع29/1996–1997، المجاورة والامتناع : محمد الخضراوي

- مجلة أبحاث اليرموك : سلسلة الآداب واللغويات : م11/ع2/1993، البياتي والاورفية : علي الشرع .

م14/ع2/ 1996، تبسط الخطاب الشعري: زياد الزغبي : ظاهرة التضمين البلاغي ، دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس : موسى ربابعة .

م11/ع1/2001، منظر التناص وحوارية الاقصاء : صالح زياد .

- مجلة آداب المستنصرية : تصدرها كلية الآداب/ الجامعة المستنصرية، ع20–21/1991: أبنية التنصيص : عادل جاسم .

ع8–1404هـ/1984 : الرافدان وأثرهما في أدب المياه وقصص الطوفان : د. عادل جاسم البياتي .

ع30/1997: النقد والاجناس الفنية، د. محمد ربيع.

ع34/2000 : الفن الروائي في الابجدية الاولى : مصطفى ساجد الراوي .

- المجلة الثقافية : تصدر عن الجامعة الاردنية ، ع30/1993: السيرة الشعبية بين المتخيل الاسطوري والمتخيل الشعري : د. خليل موسى، ع24، رمضان 1411هـ/آذار (مارس)1991م : اللغة والحداثة الشعرية : د. سميح أبو مغلي .
- المسار : مجلة اتحاد الكتاب التونسيين : ع12/1992: ك/ن : البيان الشعري الخاص : خزعل الماجدي .
- مجلة كلية الآداب / جامعة طنطا /م3/1986م–1406هـ : الغموض في الشعر الحديث : د. سعد مهنى سعد .

- مؤتة : للبحوث والدراسات : م10/ع2/1995 : توظيف التناص في "متاهة الاعراب في ناطحات السراب" لمؤنس الرزاز ، دراسة في التناص القرآني والبنائي فكريا وفنيا : محمد علي الشوابكة .

الرسائل الجامعية

- الاحتفالية في الخطاب الروائي العربي الحديث : سليم داود غزيل، رسالة ماجستير/كلية التربية/جامعة الانبار، 2000 .
- التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : رمضان محمود، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات/ جامعة الانبار ، 1998م .
- التناص : دراسة في الخطاب النقدي العربي : سعد ابراهيم عبد المجيد، كلية التربية – ابن رشد ، جامعة بغداد، رسالة دكتوراه ، 1999 .
- التناص في شعر العصر الأموي : بدران عبد الحسن البياتي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1996 .
- التناص في الشعر العراقي (جيل رواد الشعر الحر) ، احمد ناهم جهاد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 1998 .
- الحوارية في الرواية العراقية (1980–1965) باسم صالح حميد، رسالة ماجستير، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية، 1996 .
- الرمز الديني في الشعر العراقي المعاصر : رعد رحمة جبر السيفي ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، 1999 .
- الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر : سلام كاظم الأوسي ، رسالة دكتوراه، ابن رشد ، جامعة بغداد ، 2000 .
- المعادل الموضوعي في شعر الستينات العراقي : سعد علي عبد المرشدي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية / الجامعة المستنصرية ، 1997 .