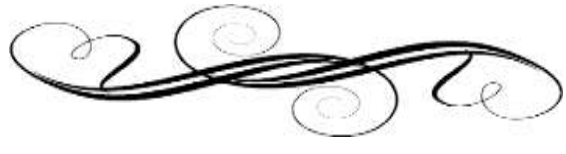
التَّداعيات الثَّقافية في شِعْر

بدر شاكر السَّيَّاب



الدكتور

خالد عبَّاس مصطفى عبد السلام

الطبعة الأولى ٢٠٢٣

ديــوان العـرب للنشــر والتــوزيع

عنــوان الكتاب: التَّداعيات الثَّقافية في شِعْر
بدر شاكر السَّيَّاب

اسم المؤلف: خالد عبَّاس مصطفى عبد السلام

رقـم الإيـــــداع: 27869 / 2023

الترقيــم الدولي: 6 - 814 - 998 - 977 – 978

التدقيــق اللغوي: د. خالد عبَّاس مصطفى عبد السلام
تـصـميـم الغلاف: شيماء منير
التنسيق الداخلي: محمد وجـيـــه
رقـــــم الطـبـعـة: الطبعة الأولـى
المديـــــر العام: د. فادية محمد هندومة
دار ديوان العرب للنشر والتوزيع - مصر – بورسعيد
تليفون: 00201211132879 – 00201030502390
بريد الدار: mohamedhamdy217217@gmail.com

التَّداعيات الثَّقافيّة في شِعْر بدر شاكر السَّيَّاب

الدكتور
خالد عبَّاس مصطفى عبد السلام

ديوان العرب للنشر والتوزيع

إهداء

إلى التي أوقدت العزم فينا ... وصرفت وقتها صلاةً ودعاءً من أجلنا أُمِّي الحبيبة ... أَمدَّ الله في عمرها.

إلى ذلك الشَّيخ التَّقي ... وهو يجاهد في وهج الهجير من أجلنا كما جذور الأشجار التي تغوص في باطن الأرض لتمدَّ فروعها بالغذاء ... أبي أمدَّ الله في عمره.

إلى الدوحة الظليلة التي تفيض مودةً ورحمة ... زوجتي رفيقة الدَّرب.

قسمات الحياة التي تنثال نقاءً وبراءة ... فلذات كبدي ... مصطفى ومثاني.

الباحث ...

****

المقدمة:

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصَّلاة والسَّلام على سيدنا محمد الأمين، وعلى آله وصحبه وسلم، القائل: ﴿ **أَدِّبْنِي رَبِّي فَأَحْسَنَ تَأْدِيبِي**﴾، لعلَّ من أهمِّ الأسباب الَّتي حدت بالباحث إلى اختيار هذا الموضوع، إعجابه الشَّديد بهذا النَّوع من الدِّراسات الَّتي تواكب اتجاه حركة الفكر العالمي، والقائمة على الانفتاح الثَّقافي على الآخر، ومن ثم مقاطعة الفهم الذي ساد الفكر النقدي العربي قديمًا، والقائم على مبدأ "أفعل"، فقد كان هم النَّاقد قديمًا إصدار الأحكام فحسب؛ من مثل قولهم: "أشعر الشُّعراء، وأفصح المتكلمين، وأفضل المبدعين..." ومثل هذه الأحكام هي التي أَخَّرتْ الفِكر النَّقدي العربي، وزجتْ به في هوَّةٍ ظلَّ يرزحُ فيها حينًا من الدَّهر، فكان نتيجة ذلك أنْ انغلق النَّص الشِّعري القديم على نفسه، مما جعل كثيرًا من الشُّعراء يستشعرون خطورة ذلك، منذ عصر ما قبل الإسلام، من مثل قول عنترة[1]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

وقول الشَّاعر:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُوْرَاْ

يقول الغَذَّامي: "منذ الجاهلية والشَّاعر العربي يصدح بشكواه من مداخلاته مع شعر غيره وما اشتكى من ذلك إلا لوقوعه فيه قسرًا وعن غير وعي.."[2].

فإذا كان الأمر كذلك، فكيف يكون حال شعرائنا اليوم! من هنا كان اختيار هذا الموضوع، حافزًا للمبدعين عامَّة والشُّعراء خاصَّة، للانفتاح على

[1] أحمد فرهود وزهير مصطفى اليازجي: المعلقات العشر، ط1، دار القلم العربي، سوريا،1998م، ص72.
[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"، ط1، النادي الثقافي، جدة- المملكة العربية السُعودية، 1985م، ص52.

الموروث الثَّقافي الإنساني بِرُمَّته رغبة في تجديده وإبقائه حيًّا، ولمَّا كان شعر بدر شاكر السَّياب مادة خصبة؛ لذلك وقع اختيار الباحث عليه ليكون حقلًا خصيبًا لهذه الدِّراسة، فكان عنوانها:(التَّداعيات الثَّقافية في شعر بدر شاكر السَّياب).

المتأمل للدِّراسات السَّابقة في هذا الحقل يجدها تنقسم إلى قسمين؛ دراسات توثيقية ركَّزتْ على الدَّرس التَّاريخي الَّذي يعتمد على السَّرد التَّاريخي والجمع ومراكمة المعلومات الخاصَّة بحياة الشَّاعر، مثل دراسة: الدكتور إحسان عبَّاس: "بدر شاكر السَّياب، دراسة في حياته وشعره" 1969م، والدكتور عيسى بلاطة، "بدر شاكر السَّياب" 1979م، والدراسة التي قدَّمها ناجي علوش في مقدمة ديوان الأعمال الكاملة للشَّاعر بدر شاكر السَّياب"1971م، ودراسة الدكتور عبد الجبار داود البَصري: "بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر"،1966م.

وقسم آخر من الدِّراسات ركَّز على الممارسة النَّقدية بصورة جزئية في شكل مقالات متناثرة هنا وهناك، في أضابير الصُّحف والدَّوريات مثل: دراسة الدكتور سمير القطامي: "الأُسطورة في شعر السَّياب"، مجلة دراسات، الجامعة الأُردنية 1982م. ودراسة الدكتور مالك يوسف المطلبي: "غريب على الخليج وأُنشودة المطر، دراسة تطبيقية"، مجلة الأقلام، 1987م. ودراسة الدكتور أحمد عتمان: "على هامش الأُسطورة الإغريقية في شعر السَّياب"، مجلة فصول 1982م. ودراسة الدكتور محمد الجزائري: "بدر شاكر السَّياب المراهق" مجلة الآداب اللبنانية 1971م.

كما أنَّ هناك دراسات تناولتْ موضوعات وقضايا عامة في الحداثة أفاد منها الباحث بصورة غير مباشرة في دراسته.

تكمن أهمية الدِّراسة في جانبين، أولهما: يتعلَّق بالباحث إذ إنَّها تُعدُّ امتدادًا لدراسة سابقة قدَّمها الباحث لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث ونقده بعنوان: التناص، "تحوير النَّص في الشِّعر العربي" في العام 2002م، عالج فيها أثر الخلفية الفكرية والمنطلق الثَّقافي في تشكيل النَّص، ثم دور القارئ في الإنتاجية النَّصية، بوصفه منتجًا آخر للنَّص، كما تناول حتمية تداخل النُّصوص؛ "فكل نص حتمًا نص متداخل مع عدد غير متناهٍ من النصوص الغائبة في ذاكرة مبدعه؛ على مستوى الوعي واللا وعي– كما أشار إلى ذلك الغذامي في كتابه الخَطيئة والتَّكفير بقوله: "التَّداخل قدر كل نص"– وقد اهتمَّت هذه الدِّراسة، بتتبع التناص أو التَّحوير النَّصي من خلال مستويات خمسة كانت سائدة في النَّقد الأدبي قديمًا؛ وهي: "الموارِدة أو التَّخاطر، أو ما عُرِفَ في النقد القديم بوقوع الحافر على الحافر، والتَّضمين، والسَّرقات الشِّعرية، أو الأخذ والابتكار كما سمَّاها بعضهم، والاقتباس، والمعارضات.

وثانيهما: يتعلَّق بمكانة البحث في حقل الدراسات النَّقدية الحديثة، إذ إنَّ الموضوع يخرج بالقراءة إلى حيِّز الاهتمام بالاستدعاءات ليست المباشرة وحسب، بل وغير المباشرة أحيانًا، والَّتي تضيف إلى النَّص أبعادًا رُبَّما لم تكن في خلد الشَّاعر لحظة ميلاد النَّص، في سياقيها الزَّماني والمكاني، وتُسهم بذلك في زيادة تعميق الفكرة؛ لأنَّه كلَّما تعدَّدَتْ زوايا القراءة، زادت الفكرة عمقًا، فالقراءة الأولى "الإنتاجية" تعتمد مستويين من النُّصوص، نص "معطى" ونص "منتج"، فالنَّص المعطى هو الموروث الثَّقافي الإنساني في كلِّ ما يهم الإنسان، أمَّا النَّص

المنتج، فهو قراءة المبدع وتحليله لإشكالات الواقع من خلال الوعي الجمعي الآني لمجتمعه، فبراعة المبدع تظهر من خلال مقدرته على إعادة قراءة الموروث وفقًا لنموذج الجمال لأُمَّته أو زمانه الآني.

لعلَّ أهم الصُّعوبات التي واجهتْ الدِّراسة ندرة المراجع والمصادر في ذلك الوقت، وصعوبة الحصول عليها؛ إذ إنَّها متناثرة هنا وهناك في بعض المكتبات الخاصة مما يجعل أمر الحصول عليها صعب المنال. إضافة إلى إحجام كثير من الباحثين عن الخوض في قضايا الحداثة والتَّحديث؛ لأنَّ ذلك في نظر الكثيرين تجاوز للموروث ونسف لكلِّ ما هو قديم.

تهدف الدِّراسة، إلى لفت انتباه المشتغلين بالدِّراسات النَّقدية إلى المدى الذي وصل إليه السِّياب من قدرة وبراعة في استلهام الموروث الثقافي الإنساني وتوظيفه لخدمة نصه. كما تهدف من ناحية أُخرى إلى التأكيد على أنَّ الموروث الثقافي ليس ملكًا لأحدٍ، أو طائفةٍ أو رابطةٍ أو جماعة إنسانية معينة، وإنَّما هو حق مشاع لكلِّ إنسان، وهدف أخير هو أنَّ الحداثة لا تعني مقاطعة القديم، وإنَّما هي استلهام للموروث الثَّقافي الإنساني وإعادة إنتاجه وفقًا للرُّؤى والاتجاهات التي تتوافق والنموذج الجمالي الآني.

اعتمدت الدِّراسة المنهج النَّفسي الَّذي يهتم بحياة المبدع وكيف انعكست بشكل غير واعي من خلال إنتاجه الأدبي، وهو يصنَّف ضمن المناهج التي يقلب عليها الاهتمام بالسّياق الخارجي للنَّص. واستعانت الدراسة ببعض المناهج السِّياقية الأُخرى كالمنهج التاريخي الذي يهتم بدراسة الظروف التاريخية التي أفرزت النَّص، والمنهج الاجتماعي الذي يتتبع القضايا والمشكلات الاجتماعية

الخارجية الخاصَّة بالظَّاهرة المعنيَّة، ووصفها وتحليلها والكشف عن انعكاساتها داخل النَّص، ثم استنباط الفكرة التي تظهر من خلالها رؤية الباحث.

أمَّا عن سير الدِّراسة، فيتكون البحث من أربعة فصول؛ عنوان الفصل الأول: المؤثرات البِيئية والنَّفسيَّة في تكوينات السَّيَّاب الثقافية الأولى، وتحدَّث فيه الباحث عن المؤثرات البيئية والنفسيَّة التي كان لها عظيم الأثر في تشكيل الثَّقافة الأُولى للسَّياب؛ في أربعة مباحث، المبحث الأول: عن ذكريات الطفولة، والكشف عن أثرها على نفسية الشَّاعر، وما خلفته من آثار ظلَّ الشَّاعرُ يَفرُّ إليها باحثًا عن الظِّلِ والملاذ من رمضاء الحياة. أمَّا المبحث الثاني، فيتناول الهجرة إلى المدينة، تلك الهجرة التي أسلمته إلى الحاجة والفقر والعوز والسّجن والنَّفي إلى خارج بلده العراق. وفي المبحث الثالث، نظرة السياب للمرأة، وما خلفته من شرخ واضح الأثر في نفسية السَّياب ظلَّ حتى آخر أيامه يتلفتُ بحثًا عن ذلك الكائن العجيب "المرأة". وفي المبحث الرَّابع يتحدَّث الباحث عن أزمة الموت، التي كانت تبدو من خلال نظرته السَّوداوية للواقع الذي عاشه في بداياتها، ثمَّ تحوَّلت فيما بعد محفزًا قويًا لقول الشِّعر فكان السَّياب في أُخريات أيامه ينزف الشِّعر بغزارة كأنَّه يريد أنْ يثبت لنفسه أنَّه ما زال قادرًا على العطاء والإبداع. أمَّا الفصل الثاني، فهو استكمالٌ لجزئية مهمة كان الباحث قد ابتدرها في الفصل الأول، وهي تعزيز لجانب الأثر النَّفسي والبيئي في حدود ثقافة الشَّاعر الأولية؛ لذا فقد كان حريًّا بالباحث أنْ يتناول الموروث الثَّقافي الإنساني وأثره في تداعيات السَّيَّاب الشِّعرية حتى تكتسب الدِّراسة جانب الموضوعية من حيث التتبع والرَّبط بين جزئيات الموضوع، وهذا الفصل يقع في ثلاثة مباحث؛ ففي المبحث الأول، تحدَّث الباحث عن تداعي التراث العربي من خلال نص السَّياب الشِّعري، وفي

المبحث الثاني، يتعرَّض لتداعيات التراث الديني ومفردات الثقافي الإسلامية، أمَّا المبحث الثالث، فتناول فيه الباحث تداعيات الموروث الثَّقافي الغربي، وقد بيَّنَ من خلاله، كيف استطاع السَّياب أنْ يستلهم هذا الإرث الثقافي، ونجاحه في خلق المفارقة بين نصه والنَّص السَّابق له من خلال كثير من قصائده. أَمَّا الفصل الثالث، فتحدث فيه الباحث عن تداعيات الرَّمز والأُسطورة في شعر السَّياب، حيث إِنَّه يقع في مبحثين؛ المبحث الأول بعنوان: تداعيات الرَّمز، وتناول فيه الرَّمز الطبيعي، والرَّمز الدِّيني والتَّاريخي، ثم الرَّمز الأُسطوري في خاتمته. أمَّا المبحث الثَّاني فعنوانه، تداعيَّات الأُسطورة، وضمَّ مختلف أنواعها "الرُّومانية والإغريقية، البابلية ثم الآشورية". والفصل الرَّابع، بعنوان: التَّداعي وأثره في تشكيل نص السَّياب الشِّعري، والحديث فيه على أربعة مباحث؛ المبحث الأول الصُّورة الشَّعرية، وقد ركَّز الباحث فيه على ضبط مصطلح الصُّورة، وأوضح أنَّ الخطأ في فهم ماهية المصطلح، يبعد بالدَّارس كثيرًا عن الغاية التي التزم الباحث لأجلها الدراسة، وقد استعرض الباحث من خلاله نماذج للصورة وتركيبها. أمَّا المبحث الثَّاني، فعنوانه: أثر التَّداعي في أُسلوب السَّياب الشِّعري، في محاور خمسة؛ أولها الألفاظ، فقد أجاب الباحث من خلالها عن الآتي: كيف كان السَّياب يختار ألفاظه؟ وما سبب الألفاظ الدَّراجة التي كانت تتكشَّف بين الفينة والأُخرى على سطح نصه الشِّعري؟ وكيف كان صوغ الجمل عنده؟ وما مصدر تلك الطريقة التي كان يستخدمها؟ ثمَّ المرادفات الشَّعبية والخلفيات الثقافية التي أنتجتها، والمحور الرابع البناء الإيقاعي لقصيدة السَّياب التي تتراوح بين الشِّعر العمودي وقصيدة الشِّعر الحر، أمَّا المحور الأخير، فيضم المعادل الموضوعي، أو ما يُعرف بالتَّعبير عن طريق الصُّور، فليس من الضَّروري أنْ

قول الشَّاعر بأنَّه حزين؛ ولكنَّه يصوِّر أجواء تبعث الحزن، ولا يقول إنَّه متلهِّف؛ ولكنَّه يصوِّر أجواء تثير اللَّهفة. وفي المبحث الثالث، تناول الباحث المحتوى الشِّعري لنص السَّياب، وقام بتحليله إلى خمسة محاور؛ تأتي كما يأتي: النَّماذج البشرية، شعر الطَّبيعة، القصيدة الوثائقية، الأفكار والمفاهيم والتأمُّلات التي ظهرتْ ما بعد أُنشودة المطر، وهي في مجموعها تدلُّ على عمق التَّجربة والشَّاعرية عند السَّياب. وأخيرًا خاتمة الدِّراسة وتضم أهم النتائج الَّتي توصَّلت إليها الدِّراسة، ثم ذيَّل الباحث دراسته بثبت لأهم المصادر والمراجع التي استعان بها في دراسته، وفهرست للموضوعات.

والله وليُّ التوفيق

الباحث...

****

التمهيد:

لعلَّه من الأهمية بمكان أنْ نوضِّح اتجاه حركة هذه الدِّراسة، وذلك من خلال اتجاهين؛ الأول يتعلَّق بالإنتاجية النَّصية "انتاج النص"، والثاني يتعلَّق بالقراءة، إذْ إنَّ عالم الأدب غير قابل للتقنين، غير قابل للأُطر والقيود، متمرِّد بجمالياته النِّسبية أبدًا، الأمر الذي يجعل النَّقد عملًا متجهًا دائمًا إلى التثبُّت بإمكانيات الناقد الذاتية؛ فإذا أدركنا أنَّ الإمكانيات الذَّاتية المتناغمة مع نسبية الخطاب الأدبي عاجزة عن إدراك ذلك الخطاب بقراءتها اللُّغوية التتابعية، وصلنا إلى لُبِّ المعضلة، "نزوع بني الأدب إلى الذاتي"، فالأدوات النقدية التي تتيح للناقد (القارئ) محاورة النَّص، تتمثَّل في النَّظرية وجهازها المفاهيمي، والمناهج وطرائقها، إضافة إلى المصطلحات ومولداتها، وعندما نُقبل بهذه الأدوات على شاطئ النص نلقي بكل أدواتنا، مفضلين إعادة تقويم تلك الأدوات[3].

ومعنى ذلك أنَّ قراءة النَّص الأدبي مرتبطة ارتباطًا كاملًا بتجربة المبدع ومدى شاعريته، بوصف الأولى تعبيرًا صوريًا، والثانية مهارة ذاتية خلَّاقة، فالبحث في العلاقة بين الشَّاعر ولغته في التَّعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره تجاه ذاته أو واقعه الاجتماعي، هو القاعدة التي تعتمدها القراءة من خلال جماليات النص المنتج، ومدى مطابقة هذا التشكيل للطرائق التي تُسهم بجدية في معالجة إشكاليات الواقع الذي هو سياق عام يُعدُّ الشَّاعر جزء منه، وبذلك تظهر براعة الشَّاعر ومدى عمق تجربته في معالجة مختلف القضايا التي يُسهم الفن في معالجتها وفق معايير يؤمن بها الفنان، وهذا يُحتِّم على الباحث بدءًا إضاءة

[3] مالك يوسف المطلبي: غريب على الخليج وأنشودة المطر، "دراسة تطبيقية"، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، السنة الثانية والعشرون، العددان "الحادي عشر والثاني عشر"، تشرين الثاني- كانون الأول، العراق، 1987م، ص183.

بعض الجوانب التي تتعلَّق بعنوان الدراسة – التداعيات الثقافية في شعر السَّيَّاب – والحقل الذي تعمل فيه، ذلك أنَّ الاستدعاء من أهمَّ السِّمات المميِّزة لقصيدة الشِّعر الحر، والتي يُعَدُّ السَّياب أحد روادها، فقد تعدَّدت المفاهيم النَّقدية لحركة الشِّعر قديمًا وحديثًا؛ ولكنَّنا بصدد وضع مفهوم تقريبي لتجربة الشِّعر الحر من خلال نص السَّياب الشِّعري، والَّذي يعدُّ حقلًا خصبًا لدراسة تداعيات الثَّقافة الإنسانية بعامة. يقول الدكتور عمر الدقاق: (نعني بقصيدة الشِّعر الحر تلك القصيدة التي تعتمد على اللغة الشُّعورية الإيحائية وعلى تفعيلات الوزن الخليلية أو التفعيلات الإيقاعية التجديدية، وعلى التحرر من وحدة البيت الشِّعري والشَّطرين المتقابلين، لنستخدم قافية متعدِّدة تَعدُّدًا غير منتظم، وسطرًا شعريًا واحدًا يطول ويقصر وفقًا للدَّفقة الشُّعورية، كما أنَّها تعتمد على الصُّورة الكلية والوحدة العضوية والتخييل الشِّعري الموضوعي، والموسيقى الخفية، والأبعاد الرَّمزية والدلالية للتَّعبير عن قضايا الواقع الحياتي المعاش)[4]. لعلَّ هذه المفهوم لا يعدُّ مفهومًا شموليًا لقصيدة الشِّعر الحر؛ لكنَّه من زاوية أُخرى يعدُّ مفهومًا هيكليًا يُحدِّد الأبعاد الرئيسة التي تسير عليها قصيدة الشِّعر الحر. وهذا ما ستتناوله الدِّراسة في زوايا عديدة من خلال نص السَّياب الشِّعري؛ كيفية تشكيله والمؤثرات البيئيَّة والنفسيَّة التي أسهمتْ في تشكيله، ثم أثر التراث العربي والموروث الثقافي الغربي فيه، من حيث الشَّكل والمضمون والغموض الفني ممثلًا في اللُّغة التي تشع بالرُّموز التي تعتمد الإحالة، معبرةً بذلك عن أنواع الرَّمز المختلفة "طبيعي، تاريخي، ديني، أُسطوري"، إضافة إلى الاستخدام

[4] عمر الدقاق: تطوُّر الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1996م، ص193.

الأُسطوري، الذي تظهر من خلاله القدرة الإبداعية لبدر شاكر السَّياب من خلال استحضاره الأُسطورة من مختلف الثَّقافات الإنسانية القديمة والحديثة، الشَّرقية والغربية، وتوظيف ذلك كله لخدمة نصه الآني، إضافة إلي أنَّ لغته . التي تجاوزت الخطابية والمباشرة . لا تحمل مدلولًا واحدًا هو المدلول المعجمي .كما كانت في السَّابق– بل تجاوزت ذلك إلى لغة إيحائية تحمل مدلولات عديدة، إضافة إلى البنية الإيقاعية التي تخلَّصت من الهندسة الشَّكلية التقليدية التي تُعنى بقافية موحَّدة ، وبحر شعري واحد، وعدد تفعيلات متساوية في كل بيت وشطر، أمَّا الصُّورة الشِّعرية فهي كلية تعتمد على التجسيد والتشخيص والتجريد وتراسل مدركات الحواس.

أمَّا بدر شاكر السَّياب– كما قال جبرا إبراهيم جبرا– "فسيبقى موضوعًا لدرسٍ كثير، ونقدٍ كثير لأجيال وأجيال، وكلَّما مرَّت السُّنون على وفاته، ازداد وضوح الدور الكبير الذي لعبه شعره في الخمسينيات والستينيات في تغيير اتجاه حركة الشِّعر العربي من حيث المحتوى والشَّكل معًا، فقد بلغ شأوًا لم يكن لذلك النُّوع من الشِّعر بعده إلا أنْ يضعف فعله في النُّفوس، في عصرٍ كثير التَّشوُّف والحركة والغليان... فوصله السَّيَّاب بطاقة عنيفة فاعلة، وذلك حين أدخل في قول الشِّعر أساليب وأنماطًا ووسائل لم تكن في الحسبان، واقتحم به نواحي من النَّفس البَشرية لم يمسها الشُّعراء السَّابقون إِلَّا من بعيد، لقد أعطى الشِّعر العربي حسًّا دراميًا، لم يكن مألوفًا من قبل، جاعلًا للقصيدة أبعاد المأساة، وتمكَّن من إبداع رموز جذورها عربية ومعانيها كونية . مما لم يتحقق في تاريخ الأدب إلَّا على أيدي أكبر الشُّعراء"[5].

[5] جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر"دراسات في الشعر"، ط1، دارالقدس، بيروت - لبنان، 1975م، ص49.

فالسَّياب –بحسب جبرا إبراهيم– جبرا أكسب الشِّعر العربي الحديث شبابًا وعنفوانًا جديدين، فيما حققه من تعميق واتساع لقضية الشِّعر كلِّها. أمَّا عن التداعيات التي قصد إليها الباحث في هذه الدراسة، فهي أبعاد وإشارات تتكشَّف على سطح النَّص المُنْتَج، لخلفيات ومنطلقات ثقافية سابقة في المخزون التَّذكُّري للمبدع، وتكون هذه الخلفيات على مستوى الوعي واللا وعي تتحين الفرصة وتتداعى أمام المُبدع لحظة الكتابة، وهي بمثابة بؤر متوترة داخل النَّص، إذْ من خلالها يستطيع القارئ– بوصفه منتجًا آخر للنَّص– القبض على المنطلقات الثقافية التي ينطلق منها المبدع، إذ إنَّها تشكِّل رؤيته في معالجة واقعه. وهي صدى للأعماق الثقافية للمبدع، والمقصود بعد ذلك بالثقافة في هذه الدراسة، كل تقاطعات النَّص ومبدعه مع الثقافة الإنسانية "قيم وعادت ومعتقدات وأفكار... وإعادة صياغتها حتى تتحقق قراءة آنية تتوافق ورؤية المبدع في معالجة الواقع". وهذه القراءة الأولى هي النص المنتج، الذي نحن بصدد دراسته من زوايا متعدِّدة من خلال نص السَّياب الشعري. بقي سؤال أخير نختم به القول، ما أهمية علم النفس والتحليل النَّفسي بالنسبة للنَّقد الأدبي والأدب؟

تكمن أهمية علم النفس والتحليل النفسي بالنسبة للنقد الأدبي والأدب في أنَّه مظلَّة واسعة تندرج تحتها عدَّة مسارات مهمة: النُّمو الإنساني ومراحله من الطُّفولة إلى سنِّ الرُّشد، وعملية التَّحليل والتَّأويل، وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج. وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات عن بعضها إلَّا أنَّها في النَّهاية تعود لتختلط بمفاهيم الجسد والعاطفة والعقل وتاريخ النُّمو والتّجربة الشَّخصية، ومن ثم تشتبك مثل هذه المفاهيم الشَّخصية الفردية بالإطار الثَّقافي والاجتماعي[6].

[6] ميجان الرّويلي وآخر: دليل الناقد الأدبي ، ط3 المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء- المغرب، 2002م، ص332.

وقد لقي تطبيق التَّحليل النَّفسي في دراسة الأدب معارضة شديدة بحجَّة أنَّ الموضوع الخاص بهذا الفرع من علم النَّفس هو الأمراض النَّفسية وليس الأعمال الأدبية أو الفنيَّة. وقيل فضلًا عن ذلك أنَّه لا يصح أنْ نتعامل مع الكُتَّاب أو الشَّخصيات المرسومة في الأدب انطلاقًا من أنَّهم جميعًا نماذج غير سوية؛ لهذا ظهرتْ مقاومة واضحة من قبل كثير من رجال الثَّقافة، خاصة بعد ظهور المناهج الأدبية المتأثِّرة باللِّسانيات في أُوربا، تجاه تدخُّل أطباء التَّحليل النَّفسي لإبداء آرائهم في الأعمال الأدبية وأصحابها[7].

****

[7] حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي والمعاصر "مناهج ونظريات ومواقف، ط1 منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس– المغرب، 2009م، ص83.

الفصل الأوَّل:

المؤثرات البِيئية والنَّفسيَّة في تكوينات السَّيَّاب الثَّقافية الأولى

المبحث الأول: ذكريات الطُّفُوْلة

المبحث الثاني: الهِجْرَة إِلى المدينة

المبحث الثالث: نظرة السَّيَّاب إلى المرأة

المبحث الرابع: السَّيَّاب وأزمة الموت

المبحث الأول: ذكريات الطفولة:

من المعلوم أنَّ دراسة المُكَوِّنات الثَّقافية لدى الشَّاعر المعاصر، ومحاولة الكشف عن الدُّور الَّذي تلعبُهُ في تشكيل نَصِّهِ الشِّعري، تجعلنا حريصين على تتبع تلك المُكَوِّنات بأَشكالها المُتَعَدِّدَة؛ النَّفسيَّة والبيئية والأدبية والسياسية التي تُشَكِّلُ تجربة الشَّاعر، لِمَا لها من عميق الأثر في شعره فهي تُمثِّلُ الخلفية المعرفيَّة والمنطلق الإبداعي والثَّقافي لديه، وإذا كان الشَّاعر هو بدر شاكر السَّياب الَّذي بدأ منذ طفولته يتلمَّس معطيات واقعه، مجابهًا بمجموعة من الأزمات والطَّلاسم الَّتي يصعبُ على فتىً صغير مثله – إذْ ذاك – أنْ يجدَ الإجابات المقنعة أو المداخل المنطقية التي يستطيع معها فك مغاليق عالمه الصَّغير الغَض، والذي خلف أثرًا نفسيًا قويًا لديه، فهو لم يعرف من ذلك الواقع غير علامات الاستفهام التي ظلَّتْ عالقة في ذاكرته مستقبلًا، وتركتْ أثرًا عميقًا في تشكيل تجربته الحياتية والشِّعريَّة، ولعلَّ أولى هذه الذكريات.

1- تجربة فقد الأم:

"فقد وُلِدَ بدر شاكر السَّيَّاب سنة ست وعشرين وتسعمائة وألف، في قرية صغيرة تدعى جيكور"[1].

يقول إحسان عبَّاس: "على امتداد شَطِّ العرب إلى الجنوب الشَّرقي من البَصْرَة وعلى مسافة تقطعها السَّيارة في خمسٍ وأربعين دقيقة تقع أبو الخصيب، التي تمثِّلُ مركز قضاء تابع للواء البَصرة، يضم مجموعة من القرى، من بينها قرية ... تقع على ما يُسمَّى نهر"أبي الفلوس"، وتدعى جيكور"[2]. قضى السَّياب

[1] أحمد قبّس: تاريخ الأدب العربي الحديث، د.ط، دار الجيل بيروت- لبنان، 1971م، ص655.
[2] إحسان عباس: بدر شاكر السَّياب "دراسة في شعره وحياته"، ط4 دار الثقافة، لبنان، 1978م، ص17.

طفولته المبكرة بين أَشجار النَّخيل والمياه يراقبُ ويتمتعُ بالطبيعة الخَلابة، غير أنَّ هذه الفترة لم تدمْ له أكثر من ستِ سنوات، بحيث تغيَّر الحال إلى النَّقيضِ تمامًا، فقد توفيتْ أُمّهُ سنة اثنتين وثلاثين وتسعمائة وألف، وهو في السَّادسة من عمره[3]، ويذكر أنَّه عندما كان يسأل عنها كانوا يقولون له: "بعد غدٍ تعود". فكان لهذه الذِّكرى الأَليمة أَثرٌ عميقٌ في نفسيته تجلَّى ذلك في نصوصه الشِّعرية التي نظمها في مستقبل أيامه، ومنها قصيدته "أُنشودة المطر"[4] إِذْ يقول:

كَأَنَّ طِفْلًا بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أَنْ يَنَامْ،
بِأَنَّ أُمَّـهُ التي أَفَاقَ مُـنْذُ عَامْ،
فَلَمْ يَجِدْهَا، ثُمَّ حِيْنَ لَجَّ فِي السُّؤالْ،
قَالُوا لَهُ: "بَعَدَ غَدٍ تَعُودْ"،

لعلَّنا لا نُبالغ إنْ قُلنا إنَّ الأثر الذي أحدثه فَقْدَ الأُمِ في حياة السَّيَّاب، يُعَدُّ من أهمّ المؤثِّرات التي تجلَّى أَثَرُهَا بوضوح في النَّصّ الشِّعري عند بدر شاكر السَّياب الشِّعريّ، بل أخذ هذا الأثر يتعمَّق يومًا بعد يوم حتى تحوَّل إلى ملاذ آمن يلجأ إليه الشَّاعر كُلَّما تلظَّى برمضاء الحياة وتجهَّمَ في وجهه ذلك الواقع الأليم الَّذي عاشه في بواكير حياته؛ فقد تحوَّلت ذكريات الطفولة عنده إلى إلفٍ عميقٍ في نَفْسِهِ؛ فأحبَّ لأجل ذلك الإلف القرية ونهر بويب والقبر الذي ضمَّ رفات أُمِّهِ وَجَدَّتهِ التي كانت تَحنُو عليه بعد وفاة أُمَّهِ وكُلَّما حاول السَّيَّاب الخروج من تلك الدائرة جذبته قوة خفية إلى تلك الذِّكريات هذا من ناحية، ومن ناحيةٍ أُخرى نجدُ أنَّ آليات السَّياب لِتَجَاوِز هذه الأزمة، كانت قريبة من مرحلة الطفولة،

[3] انظر مقدمة ديوان أساطير، للسَّياب، دار البيان، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1950م، ص6.
[4] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، تقديم ناجي علوش، دار العودة بيروت، 1971م، ص475.

فهي مستدعاة من ذات السِّياق الزَّمني الذي أنتج تلك الأزمة؛ إذ يقول:

لَا بُدَّ أَنْ تَعُودْ،

وَإِنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أَنَّهَا هُنَاكْ،

فِي جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ،

تِسِفُّ مِنْ تُرَابِها وَتَشْرَبُ المَطَرْ،

فالشَّاعر في هذا المقبوس من قصيدته "أُنشودة المطر"[5]، يُعبِّر بإدراك الطفل فعبارة "لابد أنْ تعود"، تُحيلنا إلى مرحلة الطُّفولة فهو في أشدِّ الحاجة لأُمّه التي فقدها ويتمنَّى عودتها، ولا شأنَ له بكيفية عودة الأموات، فهذا شأن الكبار، والموتى بحكم المنطق لا يرجعون إلى الدُّنيا بعد انقضاء مدة بقائهم فيها؛ ولكنَّه اشتهاء الصَّغير الَّذي لا يعرف كيف؛ ولكنْ "لا بد أنْ تعود"، فهو يُصرُّ على عودتها، بالرغم من فهمه لدلالة همس الرفاق. وإذا استصحبنا أنَّ السياب نَظَمَ هذه القصيدة وقد تجاوز منتصف العقد الثالث من عمره، تبيَّن لنا ذلك الأثر العميق لذكريات الطفولة؛ لذلك تطوَّرتْ هذه الأزمة عنده وظهرت في مواقف كثيرة من بينها ما ذكره إحسان عباس حيثُ قال: "وفي إحدى الرسائل يقول السياب إنَّه حُرِمَ عاطفة الأُمومة وهو ابن أربع سنوات، غير أنَّ أخاه مصطفى يذكر أنَّ والدتهما توفيت سنة اثنتين وثلاثين وتسعمائة وألف، فإذا لم يكن الأمر سهوًا من مصطفى فإنَّ "تصغير" بدر لسنِّهِ يَدُلُّ عَلَى إمعانِه في إثارة الشَّفقة على حاله في قلوب عارفيه"[6].

[5] في يونيو من العام 1954م نشرت مجلة الآداب البيروتية لصاحبها سهيل إدريس قصيدة "أنشودة المطر" وكان السَّياب قد كتب رسالة قبل ثلاثة أشهر إلى رئيس التحرير يُؤكِّد فيها أنَّه تردَّدَ في إرسال القصيدة منذ عودته قبل أشهر من الكويت، ما يعني أنَّه كتب قصيدته تلك في الكويت عام 1953م.

[6] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره، ص26.

وعندما استحال على السَّيَّاب إدراك تلك الغاية وإنجازها من خلال واقعه، أخذ يبحث عنها في عوالم أُخر فنجده يصيحُ بالخليج في "أُنشودة المطر"[7]، يقول:

أَصِيْحُ بِالْخَلِيجْ: "يَا خَلَيــجْ،
يَا وَاهِبَ اللؤلؤِ والمَحَارِ وَالرَّدَىْ"،
فَيَرْجَعُ الصَّدَىْ
كَأَنَّهُ النَّشِيْجْ:
"يَا خَلِيْجْ:
يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَىْ.."

لَعلَّ تجربة فقد الأم تَتَجَلَّى في هذا المقبوس أيضًا، فالمحار هنا إشارة رَمزيَّة للاحتضان والأمومة، وذلك لا يتأتَّى إلا بالرَّدى، الذي هو إشارة للاتِّحاد في رحم الأم (الأرض)، وهذا استدعاء لمفرداتٍ ومعانٍ من المسيحية (فكرة الاتحاد)، فالأرض عند السَّيَّاب هي أُمُّهُ التي يَحنُّ إليها ويحلمُ بالعودةِ إليها متعلقًا بها أَشدَّ التَّعلُّق حتَّى اكتسبتْ عنده صفة القداسة"[8]. فإذا استصحبنا في هذا السِّياق ما ذكره إحسان عبَّاس: "كان السَّيَّاب في هذه الأثناء شديد التَّعلُّق بأمِّهِ، يصحبها كلَّما حنَّتْ إلى أُمِّها في جيكور، أَوْ قامت بزيارة عَمَّةٍ لها تَسْكُنُ عند (نهر بويب) ولها على ضفته بستان جميل يحبُّ الطفلُ أنْ يلعبَ على جنباته"[9]؛ تبيَّن لنا أنَّ عالم الطِّفل الصَّغير يومئذٍ هو تلك الملاعب التي تمتدُّ بين

[7] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص477.
[8] معاذ السرطاوي: مختارات من الشعر العربي الحديث "دراسة وتحليل"، دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1989م، ص79.
[9] بدر شاكر السَّياب دراسة في حياته وشعره، ص19.

أفياء جيكور ومزارع نهر بويب، فبينهما نسج خيوط عمره وذكرياته وأمانيه، وَمَزَجَ ثراهما بدموعه بعد وفاة أُمِّهِ، وكان كُلّما مضى يشقُّ دروبَ الحياة مثلا أمامه شاخصين يوهنانِ من عزمه ويردَّانه إلى الماضي، وكان مما زاد تَعلُّقه بهما أنَّه دفن في ثراهما أُمَّه فأصبح هذانِ المكانانِ هما الطبيعة الأُم، مجازًا وحقيقة، فنجده يقول في قصيدته "بويب":

بُوَيبْ... بُوَيبْ،
أَجْرَاسُ بُرْجٍ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ البَحرْ،
الماءُ في الجِرَارِ، والغُرُوْبُ في الشَّجرْ،
وَتَنْضَحُ الجِرَارُ أَجْرَاسًا مِن المَطَرْ،
بِلَّوْرُها يَذُوبُ فِي أَنِينْ،
فَيَذُلُّهُم فِي دَمِي حَنِينٌ
إِلَيْكَ يا بُوَيبْ،
يَا نَهْرِيَ الحَزِيْنُ كالمَطَرْ،
أَوَدُّ لَوْ عَدَوْتُ فِي الظَّلامْ،
أَشُدُّ قَبْضَتِيَّ تَحْمِلَانِ شَوْقَ عَامْ،
فِي كُلِّ أُصْبُعٍ كَأَنِّي أَحْمِلُ النّذُورْ،
إِلَيْكَ مِنْ قَمْحٍ، وَمِنْ زُهُورْ،
أَوَدُّ لَوْ أُطِلُّ مِنْ أَسِرَّةِ التِّلالْ،
لِأَلْمَحَ القَمَرْ،
يَخُوْضُ بَيْنَ ضَفَّتَيْكَ، يَزْرَعُ الظِّلَالْ،
وَيَمْلأُ السِّلَالْ،

بِالمَاءِ، والأَسْمَاكِ، وَالزَّهَرْ،
أَوَدُّ لَوْ أَخُوضُ فِيْكَ، أَتْبَعُ القَمَرْ،
وَأَسْمَعُ الحَصَىْ يَصِلُّ مِنْكَ فِي القَرَارْ،
صَلِيلُ آلافٍ العَصَافِيرِ، عَلَىْ الشَّجَرْ،
أَغَابَةٌ مِنْ الدُّمُوعُ أَنْتَ أم نـهرْ،
والسَّمَكُ السَّاهِرُ هَلْ يَنَامُ فِي السَّحَرْ،
وَهَذِهِ النُّجُوْم، هَلْ تَظَلُّ فِي انْتِظَارْ،
تُطْعِمُ بالحَرِيْر آلافًا مِن الإِبَرْ،
وَأَنْتَ يَا بُوَيبْ،
أَوَدُّ لَوْ غَرَقْتُ فِيْكَ أَلْقُطُ المَحَارْ،
أُشِيْدُ مِنْهُ دَارْ،
يُضِيءُ فِيْهَا خُضْرَةَ المِيَاهِ وَالشَّجَرْ،
ما تَنْضَحُ النُّجُومُ وَالقَمَرْ،
وَأَغْتَدِي فِيْكَ مَعَ الجَزْرِ إِلىْ البَحرْ،
فَالمَوْتُ عَالِمٌ غَرِيْبٌ يَفْتِنُ الصِّغَارْ،
وَبَابُهُ الخَفِي كَانَ فِيْكَ يَا بُوَيبْ.

لعلَّ من الحوادث المهمَّة والهامَّة في توثيق الوشائج بين قلبه وبين هذينِ المكانين حينَ خُيِّلَ إليه أنَّ أباه قد أساءَ إلى علاقة مُقدَّسة بزواج ثانٍ، وشُغِلَ بزوجه الجديدة عن أطفاله، فدفعَ ذلك بالطفل إلى مزيدٍ من التعلُّق بهذين المكانين حتى اكتسبا عنده صفة القداسة. وكان ذلك سببًا رئيسًا في فتور العلاقة بوالده

الـذي يمثـل الجُحُـود والعصـا وصـوت المـؤدب، ومضـى يبحـث عـن أُمِّـهِ فوجـدَ صـورتها وقلبهـا الطيـب فـي جدَّتِـهِ لِأُمِّـه التـي كانـت تعـيشُ فـي جيكـور، وهكـذا تضاءلتْ صلته ببقيع، يقول إحسان عباس: "تقع بقيع" أو "بكيع" في مثلثٍ يضمُ ثـلاث قـري بـالقرب مـن أبـي الخصـيب هـي: "جيكـور، كـوت بـازل، بقيـع"، وأكثـر سكان جيكور إنْ لم نقل جميعهم ينتمون إلى"آل السَّياب" وتمتدُّ منازل بعضهم إلى بقيع، وهي قرية جد السَّيَّاب لأبيه"[10].

وهـذا مـن وجهـة نظـري مـا يُفسِّـرُ سـبب ظهـور جيكـور فـي شـعره بهـذه الاحتفائية العالية، بينما تظهر بقيع في شعره باهتة تتضاءل أمام أضواء جيكور، فهـي تمثِّلُ لـه ذكريـات الطُّفولـة الحبيبـة إليـه بمـا تحويـه ومـا تدلُّ عليـه مـن حنين، وحـب، وشـوق، وميـلاد ظلَّـتْ مسيطرَةً علـى نفسـية السَّيَّاب، ومعظـم الـذين درسـوا حيـاة السَّـيَّاب لـم يقفـوا كثيـرًا عنـد هـذه الطُّفولـة، فقـد ظلَّـتْ أبـدًا مسـيطرَةً علـى نصوصه، وكانت بمثابة الخلفية التي انطلق منها السَّيَّاب في أغلب أشعاره؛ لأنَّ الذين عايشوه لم يعودوا يذكرون منه إلَّا الشَّاعر المشهور.

ويـذكر بـدر مـن أيـام طفولتـه الأُولـى، كيـف بكـى حينمـا قتـل أحـدهم كلبًـة ذات جِـراء، وكـان أكثـر مـا أبكـاه منظـر جرائهـا اليتـامى؛ فقـد عـاش يتيمًـا وعـانى كثيرًا من هذه التَّجربـة المريرة؛ لهذا آلمـه أنْ تخوض تلك الجراء المسكينة، ذات التجربـة التـي عاشـها الشـاعر فهذه إشارة قويـة علـى أثر ذكريـات طفولتـه وتجربـة الفقد واليتم في تشكيل تجربته الشِّعريَّة. كما يذكر عطفه على زنوبة التي كانت تخدم في منزلهم حين سرقتْ حفنة من أرز واكتشف أهله سرقتها، فنثروا الأرز

[10] بدر شاكر السَّياب دراسة في حياته وشعره، ص17.

في إحدى الغرف وطلبوا إلى زنوبة أنْ تذهبَ لكنسها، فلمَّا رأتْ الأرز علمتْ أنَّ أمرها قد افتضح[11].

2- **قصص العجائز والحكايات الشعبية والروايات العربية:** وتشمل ذكرياته أقاصيص جدّهِ، على نحو مبهم، وقصص العجائز من عمَّةٍ وجدَّة، ومن أقاصيصهما حكاية "عبد الماء" الذي اختطف "زينب" الفتاة القروية الجميلة، وهي تملأ جرتها من النهر، ومضى بها إلى أعماق البحر وتزوجها، وأنجبت له عددًا من الأطفال، ثُمَّ رَجَتْهُ ذات يومٍ أنْ تزورَ أهلها، فأذِنَ لها بذلك، بعد أنْ احتفظ بأبنائه ليضمن عودتها؛ ولكنَّها لم تعد، فأخذ يخرج من الماء ويناديها ويستثير عاطفتها نحو أطفالها؛ ولكنَّها أصرَّتْ على البقاء، وأخيرًا أطلقَ أهلُها النَّار على الوحش فقتلوه. أمَّا الأطفال فتختلفُ روايات العجائز حول مصيرهم[12].

لعلَّ هذه القصص من أهمِّ الأسباب التي حَدَتْ بالسَّيَّاب إلى اللجوء إلى الأُسطورة، وسوف نلاحظ ذلك من خلال استدعائه لكثير من الأُساطير من تراث الإغريق والرُّومان في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

كذلك تشمل ذكرياته الحكايات الشعبية والروايات العربية، وقد ظهرتْ تداعياتها بوضوح في أشعاره وخير شاهد على ذلك ما نجده، في قصيدته "غريب على الخليج"[13]:

هِيَ وَجْهُ أُمِّي فِي الظَّلَامْ
وَصَوْتُهَا، يَتَزَلَّقَانِ مَع الرُّؤَى حَتَّى أَنَامْ؛

[11] انظر مجلة الحريَّة العدد (1441)، بغداد- العراق،14، آب ،1959م، نقلًا عن بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص26.
[12] انظر بدر شاكر السَّيَّاب "دراسة في حياته وشعره"، ص27.
[13] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص318.

وَهَي النَّخِيْلْ أَخَافُ مِنْهُ إِذَا اَدْلَهَمَّ مَع الغُرُوبْ،
فَاكْتَظَّ بِالأَشْبَاحِ تَخْطَفُ كُلَّ طِفْلٍ لَاْ يَؤُوْبْ،
مِن الدُّرُوْبْ؛
وَهِيَ المُفَلِّيَةُ العَجُوْزُ وَمَا تُوَشْوِشُ عَنْ "حِزَامْ"[14]
وَكَيْفَ شُقَّ القَبْرُ عَنْهُ أَمَامَ "عَفْرَاءَ" الجَمِيْلَةِ
فَاحْتَازَهَا .. إِلاَّ جَدِيْلَةْ.
زَهَرَاءَ، أَنْتِ .. أَتَذْكُرِيْنَ
تَنَوُّرَنَا الوَهَّاجَ تَزْحَمُهُ أَكُفُّ المُصْطَلِيْن؟
وَحَدِيْثَ عَمَّتِيَ الخَفِيْضَ عَن المُلُوْكِ الغَابِرِينْ؟
وَوَرَاءَ بَابٍ كَالقَضَاءْ،
قَدْ أَوْصَدَتْهُ عَلَى النِّسَاءْ،
أَيْدٍ تُطَاعُ بِمَا تَشَاءْ؛ لِأَنَّهَا أَيْدِي رِجَالْ .
كَانَ الرِّجَالُ يُعَرْبِدُوْنَ وَيَسْمِرُوْنَ بِلَاْ كَلَالْ،
أَفَتَذْكُرِينَ؟.. أَتَذْكُرِينْ؟
سُعَدَاءَ كُنَّا قَانِعِينْ،
بِذَلِكَ القَصَصِ الحَزِينْ ؛ لِأَنَّهُ قَصَصَ النِّسَاءْ،
حَشْدٌ مِن الحَيَوَاتِ والأَزْمَانْ، كُنَّا عُنْفُوَانَهْ،
كُنَّا مَدَاْرَيْهِ اللَّذَيْنِ يَنَامُ بَيْنَهُمَا كَيَانُهْ،

[14] عروة بن حزام اسم شاعر عاشق عند العامة في العراق، يروون قصة حبّه لعفراء وموته ويردّدون معاني قصيدته، بشعر عامي.
انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص318.

أَفَلَيْسَ ذَاكَ سِوَى هَبَاءْ؟
حُلُمٌ وَدَوْرَةُ أُسْطُوَانَهْ؟

ومما حفل به شعر السَّياب، جراء ذكريات الطُّفولة وهذه الحكايات، عنايته بتصوير النَّماذج البشرية الشَّعبية ومن هذه النَّماذج: المفلية، والمخبر، وحفار القبور، والمومس، وبياع طيور الخضيري، والنَّاطور (حارس البساتين)، وأبوعتيق للبيع، وسواها[15].

3- **لعبه على الشاطئ، وبيت الجلبي وابنته:** ومن ذكريات الطفولة التي ظلَّتْ عالقة في ذهنه، لعبه على شاطئ نهر "بويب"، حيثُ الجداول والأزاهر والنَّخيل، واندهاشه بكتابة الشِّعر، وذلك ما نجده واضحًا في قصيدته "هَرِمَ المغني"[16]:

بالأَمْسِ كُنْتُ إذَا كَتَبْتُ قَصِيْدَةً فَرِحَ الدَّمُ
فأغمغمُ
وَأَهِيْمُ مَا بَيْنَ الجَدَاوِلِ وَالأَزَاهِرِ وَالنَّخِيلْ
أَشْدُو بِهَا، أَتَرَنَّمُ:
زادٌ لِرُوْحِي مُنْذُ سَقْسَقَةِ الصَّبَاح إلى الأَصِيْل

وهو لا يفتأُ يذكر بيتًا في "بقيع" يختلف عن سائر البيوت في أبهائه الرَّحبة، وحدائقه الغناء، ولكنْ أَشدَّ ما يجذبُ نظره في ذلك المنزل تلك الشناشي[17]، وكم وقف يرقبُ تلك الشرفة التي تمثِّلُ الثراء والجاه بعينِ الفقير المحروم، من يدري

[15] عبد الجبار داود البصري: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، دار الجمهورية، العراق، 1966م، ص48.
[16] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص307.
[17] الشناشيل: شرفة مغلقة مزينة بالخشب المزخرف والزجاج الملون، كان شائعًا في البصرة وبغداد قبل مائة سنة.

لعلَّ أبنة الجلبي[18]– ذلك الزعيم الإقطاعي– تطلُّ منها، يقول في "شناشيل ابنة الجلبي"[19]:

ثلاثونَ انقضَتْ، وَكَبَرْتُ: كم حبٍّ وكم وجدِ

تَوَهَّجَ في فُؤادِي!

غيرَ أنّي كُلَّمَا صَفَقَتْ يدا الرَّعدِ

مَددتُ الطرفَ أرْقَبُ: ربَّما ائتلقَ الشناشيلُ

فأبصرتُ ابنةَ الجلبي مقبلةً إلى وعدي!.

لكن ابنة الجلبي لم تطل، ولم تقبل؛ تُرَى أكان للجلبي ابنة، أم أنَّ أحلام بدر خلقتها دمية تُعبد دون أنْ تُرى؟! هذا مؤشر واضح على الحرمان الذي عاشه السَّيَّاب حتى أنَّه كان يَهربُ بخياله إلى واقعٍ آخر يجد فيه عزاءً لنفسه، وهذا يكشف بوضوح عن رومانسية السَّياب، يدلُّ على ذلك البيتان التاليانِ للأبيات السابقة:

وَلَمْ أَرَهَا. هَبَاءٌ كُلّ أشواقِي، أَبَاطِيْلُ

وَنَبُتُّ دُوْنَمَا ثَمَرٍ وَلَاْ وَرْدِ!

أمَّا عهده المدرسي في "باب سليمان" الابتدائية المجاورة لبلدته، ثمَّ المدرسة المحمودية في "أبي الخصيب"، فليس لديه عنهما كثير من الخبر، ويفهم من كلام صديقه الوفي محمد علي إسماعيل: أنَّه قال الشعر وهو في المرحلة الابتدائية، وكانت قصيدته وصفاً لمعركة القادسية، وقد حمله المدرس على

[18] الجلبي، لقب يدلُّ على صاحب المال والجاه، وهو أشبه بما نجده اليوم في بعض المناطق في السودان" الجلابا "وهم التجار الذين يجلبون البضائع، وعند المصريين " شلبي" و عند الأوروبيين "مركيز"، انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص597.

[19] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص601.

ذراعيه حين أخذ يلقيها. وفي المرحلة الثانوية بالبصرة سكن في محلة مناوي الباشا، ونظم قصيدة يحنُّ فيها إلى جيكور، وكان محمد علي إسماعيل يساكنه فترة من الزمن، ويذهبانِ كلَّ جمعة إلى أبي الخصيب، وذات مرَّة وجد أزهار الدِّفلي قد يبستْ فنظم قصيدةً مطلعها[20]:

لَفَحَ الأَوَامَ أَزْهَارَ الدِّفْلِي فَزَوَتْ كَمَا يَزْوِي سَنَا المُقَلِ

وقد كان شديد الاحتفال بهذه القصيدة، يتغنَّى بها وينشدها لأصدقائه، حتى أنَّه عاد إليها سنة أربع وأربعين وتسعمائة وألف فزاد عليها الأبيات الآتية:

لَرَجَوتُ لَو دَامَتْ غَضَارتها وَصلَ الَّتِي وَعَدَتْ فَلَمْ تَصلِ
قَدْ كَانَ وَشك ذُبُولها أَجَلاً للملتقى فَفُجِعْتُ بالأَجَلِ
وَلَكُنْتُ آمُلُ أنْ أُقبِّلها وأعبُّ خَمْرَةَ حُسْنِهَا الثملِ
أَمَا وَقَدْ ذَبُلَتْ فلا أمل لي باللقاء فكيف بالقبل

غير أنَّه – فيما يبدو– لم يحتفظ بشيء من هذه القصائد الأولى، وأقدم قصيدة مؤرخة من شعره تحمل تأريخ واحد وأربعين وتسعمائة وألف، حين كان في ثانوية البصرة وعنوانها "علي الشاطئ" ومطلعها[21]:

عَلَى الشَّاطِئ أَحْلَامِي طَوَاهَا المَوْجُ يا حُبِّي
وَفِي حَلَكَة أَيَّامِي غَدا نجم الهوى يَخْبُو
عَزاء قَلْبِي الدَّامِي

وهي ركيكةُ النسجِ، وقد كتبَ بدر في نهايتها عبارة اعتذارية خشية النقد، فقال: "أتسجل هنا ما قلته في سنِّ الخامسة عشرة ؟!". ولعلَّ مقولة السَّياب هذه

[20] جريدة الثورة العرابية، 1965/7/18م. نقلًا عن السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص28.
[21] رسالة إلى خالد الشوَّاف، 1944/7/26م. انظر ماجد صالح السَّامرائي: جمع وتقديم رسائل السياب، ط1 دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1975م، ص28.

لصديقه الشَّاعر خالد الشَّواف دلالة واضحة على أنَّ هناك الكثير من القصائد التي تُمَثِّلُ البدايات الشِّعرية الحقيقية للشاعر. إلا أنَّها لم ترَ النور لذاتِ السببِ، وربَّما كان الاستدعاء فيها أكثر وضوحًا. وقد وردتْ كثير من الإشارات التي تُشيرُ إلى الطفولة والأُمومة والميلاد، ففي أُنشودة المطر وحدها نجد: " نشوة الطفل، وكركر الأطفال، كأنَّ طفلًا بات يهذي قبل أنْ ينام، ومنذ أنْ كنَّا صغارًا كانت السَّماء..."، كُلّها إشارات إلى الطُّفولة، بالإضافة إلى أنَّ الكلمات والأفعال والصُّور التي تَخْتَصُّ بالطفولة جاءت منسجمة مع الجو الطفولي ؛ لذلك نرى الكروم، نَهَر، سَحَر، دغدغتْ، كركر، نشوة، كلَّها تدلُّ على تعلُّق الشَّاعر بالطُّفولة وما ترمز إليه من شوق وحنين إلى القرية –الطفولة– وما فيها من تمازج الإنسان بالأرض وما تشتمل عليه من الحب والبراءة والبساطة.

****

المبحث الثاني:

الهجرة إلى المدينة

المُتَصَفِّح لِشعرِنا المعاصر يُلاحظ أنَّ كثيراً من الشعراء واجهوا في قصيدة أو أكثر موضوع المدينة، منذ الديوان الأول "مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطي حجازي، إلى ديوان " قلبي وغازلة الثوب الأزرق" لمحمد إبراهيم أبو سِنَّة، وعنوان الديوان الأول يغنينا عن الحديث عنه، فهو أدلَّ ما يكون على موضوعه، أمَّا الديوان الأخير، فقد تضمَّن خمس قصائد هي "حين فقدتك . السِّر . في الطريق . نرجس والمدينة . ريفية في المدينة "، وكلها يتصل من قريب بموضوع المدينة[22].

وهنا يقفز إلى الذهن تساؤل! ما مصدر اهتمام الشَّاعر المعاصر بالمدينة هذا الاهتمام الذي جعل المدينة هاجسًا له...؟

أرى أنَّ الدافع الأول هو دافع خارجي جاء نتيجة لتأثُّر الشعراء المعاصرين بنماذج الشِّعر الغربي وبقصيدة "الأرض الخراب" لإليوت على وجه الخصوص، بما يشيع فيها من نغمة على وجه الحضارة الحديثة وما أحدثته من تمزُّق للنَّفس الإنسانية وللعلاقات التي تربط بين الناس.

وللدكتور عز الدين إسماعيل رأيٌ أعمق أُوافقه عليه؛ إذ إنَّه ربط الأمر باستجابة الشاعر المعاصر لموضوع المدينة، فلو لم يكن لهذا الموضوع وقع معيَّن في نفسه، وما لم يكن له كيانه البارز في واقع الحياة التي يمارسها الشاعر، ما ظفر منه بهذه العناية؛ يقول: (لابد أنَّ ظروف الحياة التي يمارسونها، والإطار

[22] عز الدين إسماعيل: الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، د. ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص326.

الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون، وواقع التجربة التي يعانيها هؤلاء الشعراء، هي التي ارتفعتْ بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام...)[23].

ولعلَّ ما جعلني أصل إلى توافق مع مذهب الدكتور عز الدين إسماعيل أنَّ المدينة جذبت السَّيَّاب مع الآلاف أو الملايين من الشعراء الذين جذبتهم من أعماق القرى وأقاصي الأرياف. وللمدينة سحرها في أنظار أبناء الريف لما لها من وسائل حضارية وما فيها من حياة متجدِّدة الحركة... فشدَّ السَّيَّاب الرِّحال إليها وَغَادر الريف. ليتقلقل في كَبِدِ المدينة ويجرِّب حظَّه، ويخوض غمراتها في الطريق نحو القمة والمجد والجاه والثراء. يقول الدكتور عبد الجبار: (أحسَّ السَّيَّاب في المدينة أحاسيس لم يستشعرها في الريف؛ لأنَّ واقعه الجديد يتطلب الوضع العاطفي والثقافي الذي يلائمه ويتجاوب معه... وجد نفسه غريباً غربة روحية عنيفة؛ لأنَّه لم يتسلَّح بما يعينه على أنْ يشقَّ طريقه في غابة الأسمنت والحديد والكهرباء، ففي بغداد أحسَّ الشاعر بضآلته. وبأنَّه في حاجة ماسَّة إلى المال كي ينسجم مع هذا الإطار الجديد...)[24]. فقد انتقل السياب أولاً إلى البصرة لاستكمال دراسته الثانوية كان ذلك سنة ثماني وثلاثين وتسعمائة وألف. وقد تعرَّض وهو في البصرة إلى حادثتين كان لهما أعظم الأثر على حياته وشعره؛ فقد تزوجتْ ابْنة عمّه التي أحبَّها في جيكور حبًّا كبيرًا مما أحدث في نفسيته شرخًا آخر بقي ينزف مُدةً طويلة.

كما أنّ هناك حادثة أُخرى تركتْ في نفسه أعمق الأثر ففي آخر سنة من سنوات دراسته الثانوية، فُجِعَ الشاعر مرّةً أُخرى بموت جدّته مصدر الحنان

[23] عز الدين إسماعيل: الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، د. ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص327

[24] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص17.

بعد أُمِّهِ وكان ذلك في سنة اثنتين وأربعين وتسعمائة وألف. مما حرمه من أيِّ عاطفةٍ يلجأُ إليها في خِضَمِ الأَحداثِ التي كانت تَعْصِفُ بالعراق[25].

من هنا بدأتْ شاعرية السَّياب تتفتح وأصبح الشعر يتحوَّل عنده إلى وسيلة للتعبير عن النفس الإنسانية وكوامنها، ثُمَّ زاد من نضوج هذه الشاعرية انتقاله إلى بغداد التي كانت تموج بمختلف الأنشطة الأدبية والفكرية في الصحف والمجلات والمجموعات الأدبية خاصة وأنَّ السياب قد التحقَ في بغداد بدار المعلمين ودرسَ الأدب العربي لمدة سنتين ثُمَّ الأدب الإنجليزي إلى أنْ تخرَّج في هذا القسم سنة ثمانٍ وأربعين وتسعمائة وألف[26]. والسؤال الذي يطرح نفسه، إذا كانت كل هذه الأزمات والأحداث الأليمة التي جابهها السَّياب هي نتاج واقع أو بيئة أو سياق اجتماعي عام، والسَّيَّاب جزء منه فما موقفه تجاه هذا الواقع؟!

وإذا أخذنا في الاعتبار ما ذكره إحسان عباس عن بيت الجد– عبد الجبار مرزوق السَّياب . ببقيع، وكيف أنَّ أهل القرية كانوا يتحلقون حول قارئ أو راوية، يقصُّ عليهم فتوح الشام، أو يقرأ في سيرة عنترة، أو غيرها من ملاحم شعبية تُغذِّي مشاعر الرِّيفيين، وتنقلهم من عالم الكدح وراء الرَّزق إلى دنيا البُطولات، وما كانوا ينصتون إليه من حديث مرزوق السَّياب– جد شاكر– وهو يتحدَّث إليهم عن نابليون الثالث، وعن العرب في إيران، وعن موضوعات أخرى، وأنَّ مرزوق السَّياب توفي عن سنٍّ كبيرة سنة "ست وثلاثين وتسعمائة وألف"، وأنَّ ذلك الديوان قد زُيِّنتْ جدرانه بصور لثلاث شخصيات[27] جميعهم يُعدون طلائع

[25] انظر مختارات من الشِّعر العربي الحديث، ص 71 .
[26] انظر المرجع السَّابق، نفس الصفحة.
[27] هم: أبو التمن، سعد زغلول، كمال أتاتورك، انظر مختارات من الشِّعر العربي الحديث، ص71 .

حركات تحرريَّة، ثُمَّ إذا أضفنا إلى ذلك؛ أنَّ هذا الديوان ظهر فيه ميل للثورة – ممثلًا في "عبد القادر السَّياب"[28] والَّذي وجد نفسه عضوًا عاملًا في حزب سِرّي أطلق أعضاؤه على أنفسهم اسم: "الحزب اللادينـي"[29] – تبيَّن لنا أنَّ كلَّ هذه الأحداث والتَّحوُّلات ما هي إلَّا إرهاصات تُنبئُ عن ميلاد شاعر عاش أزمته الفردية، ثُمَّ كانت هذه التَّحوُّلات آلية من آليات الانفتاح على الآخر، وقد كانت هذه فرصة طيبة لخروج الشاعر من رومانسيته والتعبير عن العقل الجمعي من خلال مشكلات الجماعة؛ لذلك كان من الطَّبَعي أنْ انضم بدر شاكر السَّياب للحزب الشِّيوعي، وكان ذلك في سنة خمس وأربعين وتسعمائة وألف تقريبًا؛ لتتحوَّل فاجعته الفردية إلى مأساة الجماعة والتعبير عنها بالثورة.

وفى عام ستة وأربعين وتسعمائة وألف انتشرتْ المظاهرات في العراق منذِّدةً بالسِّياسة البريطانية في فلسطين وكان السَّياب ضمن الثائرين، فاعْتُقِلَ مع مَنْ اعتقلوا عندما قمعتْ السُّلطة الحاكمة المظاهرات بقوة وعنف وأغلقت العديد من الصحف وقيَّدتْ الحُريات وألقتْ بالسَّياب وقادة المظاهرات في غياهب السجون[30].

لَعلَّ هذه العوامل مجتمعة تُقدِّم لنا نموذجًا من المؤثرات البيئية والنفسية التي جعلت من السَّياب بعد هجرته إلى المدينة شاعر الحرمان والغربة والثورة، فإذا كانت ذكرياته في القرية أليمة فُجِعَ بوفاة أُمِّهِ، كما فُجِعَ بزواج أبيه، ثُمَّ وفاة جَدَّتِهِ مصدر الحنان بعد أُمِّهِ، ثُمَّ فُجِعَ بضياع حُبِّهِ الأول وعدم وفاء الحبيب وخيانته له، فإنَّ فاجعته بعد الهجرة إلى المدينة أخذت شكلًا آخر، فقد فُجِعَ بوقوع

[28] أكبر الأخوة من أبناء عبد الجبار.
[29] انظر بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص19.
[30] مختارات من الشِّعر العربي الحديث"، ص72 .

شعبه وبلاده تحت نير الاستعمار الإنجليزي؛ ونتيجة لذلك رأينا السَّيَّاب يرفض هذا الواقع؛ لأنَّه بالنسبة إليه ليس إلَّا الألم والمرارة، تلك المرارة التي تحوَّلتْ في المدينة إلى غربة روحية، فقد فُجِعَ الشاعر بفراق جيكور، تلك القرية التي ترمز عنده إلى الهدوء والطمأنينة والصدق والأصالة، بينما المدينة البصرة، بغداد... كانت ترمز إلى الضياع والخيانة والزيف الرِّياء؛ لذلك نجده يندد بهذه الخيانة في قصيدته "غريب على الخليخ":

إِنِّيْ لَأَعَجَبُ كَيْفَ يُمْكِن أَنْ يَخُوْنَ الخَائِنُوْنْ،
أَيَخُوْنُ إِنْسَانٌ بِلَادَهْ؟
إِنْ خَانَ مَعْنَى أَنْ يَكُوْنَ، فَكَيْفَ يُمْكِنُ أَنْ يَكُوْنْ؟
الشَّمْسُ أَجْمَلُ فِي بِلَادِي مِنْ سِوَاهَا، والظِّلَالْ،
حَتَّى الظِّلَالُ – هُنَاكَ أَجْمَلُ، فَهْوَ يَحْتَضِنُ العِرَاقْ،
وَاْحَسْرَتَاهُ، مَتَى أَنَامْ،
فَأُحِسُّ أَنَّ عَلَى الوِسَادَةِ
مِنْ لَيْلِكَ الصَّيْفِي طَلاًّ فِيْهِ عِطْرُكَ يَا عِرَاقْ؟
بَيْنَ القُرَى المُتَهَيِّبَاتِ خُطَايَ والمُدُنِ الغَرِيْبَةْ،
غَنَّيْتُ تُرْبَتَكَ الحَبِيْبَةْ،
وَحَمَلْتُهَا فَأَنَا المَسِيْحُ يَجُرُّ فِي المَنْفَىْ صَلِيْبَهْ،
فَسَمِعْتُ وَقْعَ خُطَى الجِيَاعْ، تَسِيْرُ تَدْمَى مِنْ عِثَارْ،
فَتَذَرَّ فِي عَيْنَيَ مِنْكَ وَمِنْ مَنَاسِمِهَا غُبَارْ،
مَا زِلْتُ أَضْرُبُ مُتْرَبَ القَدَمَيْنِ أَشْعَثَ فِي الدُّرُوْبْ،
تَحْتَ الشُّمُوْسِ الأَجْنَبِيَّةْ،

مُتَخَافِقَ الأَطْمَارِ أَبْسُطُ بِالسُّؤالِ يَدًا نَدِيَّةْ،
صَفْرَاءْ، مِنْ ذُلٍّ وَحُمَّى: ذُلِّ شَحَّاذٍ غَرِيبْ،
بَيْنَ العُيُوْنِ الأَجْنَبِيَّةْ،
بَيْنَ احْتِقَارٍ، وَانْتِهَارٍ، وَازْوِرَارٍ..أَوْ (خَطِيّةْ)،
وَالمَوْتُ أَهْوَنُ مِنْ خَطِيَّةْ،
مِنْ ذَلَكَ الإِشْفَاقِ تَعْصُرُهُ العُيُوْنُ الأَجْنَبِيَّةْ،
قَطَرَاتِ مَاءٍ.. مَعْدِنِيَّةْ.

يقول معاذ السَّرطاوي:(تميَّز السَّياب– في هذه المرحلة – بجنوحه للثورة وميوله نحو التَّمرد والانتقام من هذا الضياع الداخلي والخارجي الذي يعيشه في وطنه فهو ميَّالٌ إلى التَّشاؤم والسَّوداويَّة والسَّخط دائمًا)[31]. وهذه التجربة ذاق فيها السَّيَّاب ما يناله المتظاهرون، ذاق مرارة الحبس والاضطهاد وراقبته عيون المخبرين تحصي أنفاسه وتعدّ خطواته، حوربَ في رزقه، بالفصل عن عمله، فهاجر السَّياب مع من هاجر طلبًا للراحة في رأي، واعتزازًا بالعقيدة في رأي آخر، أو لا هذا ولا ذاك، فوطأتْ قدماه ديارًا غريبة عن دمه وعن لغته فعرف ذِلَّةَ الغريب وانكسار نفسه، ووحشة روحه... في مناخٍ اجتماعيٍّ غير مناخ قومه، في إيران"[32]. وعاد الشاعر إلى وطنه ليجد نفسه مرة أخرى مشردًا تعوزه النُّقود فيلجأ إلى الكويت، فنرى تداعيات تلك الغربة في قصيدته" غريب على الخليج"[33]:

مِنْ كُلِّ حَافٍ نِصْفُ عَارٍ
وَعَلَى الرِّمَالِ، عَلَى الخَلِيجْ

[31] مختارات من الشِّعر العربي الحديث"، ص73.
[32] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص12.
[33] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص317.

جَلَسَ الغَرِيْبُ، يُسَرِّحُ البَصَرَ المُحَيَّر فِي الخَلِيْجْ
وَيَهُدُّ أَعْمِدَةَ الضِيَاءِ بِمَا يُصَعِّدُ مِنْ نَشِيْجْ
" أَعْلَى مِن العُبَّابِ يَهْدِرُ رَغْوُهُ وَمِن الضَجِيْجْ
صَوَتٌ تَفَجَّرَ في قَرَارَةِ نَفْسِيَ الثَّكْلَى: عِرَاقْ،
كَالمَدِّ يَصْعَدُ، كالسَّحَابَةِ، كالدُّمُوْعِ إِلَى العُيُوْنْ،
الرِّيْحُ تَصْرُخُ بِي: عِرَاقْ،
المَوْجُ يَعْوِلُ بِي: عِرَاقْ، عِرَاقْ، لَيْسَ سِوَى عِرَاقْ!
البَحْرُ أَوْسَعُ مَا يَكُوْن وَأَنْتَ أَبْعَدُ مَا تَكُوْن
وَالبَحْرُ دُوْنَكَ يَا عِرَاقْ.

ويظهر لنا بذاتِ الكاميرا الحصيفة خيبةَ الهجرةِ إلى المدينة التي ضاع سحرها عنده؛ فقد أسلمته للعوز إلى النُّقود، فنجده يقول في ذات القصيدة:

فَلْتَنْطَفِي، يَا أَنْتِ، يَا قَطَرَاتُ، يَا دَمُ، يَا.. نُقُوْدْ،
يَا رِيْحُ، يَا إِبَرًا تَخِيْطُ لِيَ الشِّرَاعَ مَتَى أَعُوْدْ،
إِلَىْ العِرَاقِ؟ مَتَى أَعُوْدْ؟
يَا لَمْعَةَ الأَمْوَاجِ رَنَّحَهُنَّ مِجْدَافٌ يَرُودُ
بِيَ الخَلِيجْ، وَيَا كَوَاكِبَهُ الكَبِيْرَةَ .. يَا نُقُوْدْ!
مَا زِلْتُ أُنقِصُ يَا نُقُوْدُ بِكُنَّ مِنْ مدَدِ اغْتَرَابِيْ،
مَاْ زِلْتُ أُوْقِدُ بِالْتِمَاعَتَكُنَّ نَافِذَتِي وَبَابِيْ،
فِي الضَّفَّةِ الأُخْرَى هُنَاكَ فَحَدِّثِيْنِيْ يَا نُقُوْدُ مَتَى أَعُوْدْ؟ مَتَى أَعُودْ؟

وعُرِفَ السَّيَّاب وهو يُغني كلَّ ما يعرفه الأديب العراقي من أزمات في النَّشر، وأزمات القَبول، وأزمات في التقدير. وحوربَ بسبب غنائه وأنقص من

قيمته الحاقدون، وتجرأ عليه عاذلوه، وتكالبت عليه الأقلام، فضاعتْ جواهره أو أوشكتْ أنْ تضيع في غبار هذا الموقف السِّياسي أو ذاك، ولَعلَّ ذلك واضحٌ في "غريب على الخليج" التي تناولناها آنفًا. وأحسَّ هذا المغني. بعد أنْ ذاع صيته وطبقتْ شهرته الأفاق بعظمة أصدقائه وأعدائه معًا- أنَّه لم يبلغ مأمله ولم ينلْ مبتغاه وأنَّ كل غناءه غناء لا جدوى منه. يقول عبد الجبار البصري:(وتعب السياب من الحياة، أحسَّ أنَّه كالبناء المهدَّم الأركان بعد أنْ كان قويًا... إنَّه كنبيٍّ الشابي المجهول الذي تُوجَ بشوك الصخور)[34].

ومن هذا الإحساس بالزمن الضائع.. والإحساس بالخيبة نشأ حنين السَّيَّاب إلى ماضيه، إلى طفولته، إلى جيكور وبويب، ولقد برع السَّيَّاب في التعبير عن اللَّهفة إلى الماضي، وتكاد تكون قصائد هذه اللهفة من أروع ما أنشده الشُّعراء في بيان قسوة الزمن الذي يَمرُّ، والعمر الذي يتقادم، ومرارة هذه التجربة تبدو واضحة في نهايات عدد من قصائده، فقد قال في نهاية "هَرِمَ المُغَنِّي"[35]، والتي نراه يعقد فيها معادلات عجيبة بين الأمس واليوم، مبينًا ما كان عليه حاله في الماضي وما آل إليه ذلك الحال:

بالأَمْسِ كَانَ إِذَا تَرنَّم يُمْسِك الليل الطروبْ،
بنجومه المترنّحات فلا تخرُّ على الدُّروبْ،
واليوم يهتف ألفَ آهٍ لا يهزُّ مع المساءْ،
سعفَ النَّخيلِ ولا يُرجّحُ زورق العرس المحلَّى
بعيون آرامٍ ودفلي..

[34] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص18.
[35] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص308.

ويأتي خِتَام القصيدة بقوله:

هَرِمَ المُغَنِّي فَارْحَمُوْه ...

ونهاية قصيدته "رحل النهار"[36]:

رَحَلَ النَّهارْ،

فلْتَرْحَلِيْ، رَحَلَ النَّهارْ.

ونهاية قصيدته "دار جدي"[37]:

أَهَكَذَا السُّنُونُ تَذهَبْ؟

أَهَكَذَا الحَيَاةُ تَنْضَبْ؟

أَحِسُّ أَنَّني أذوبُ أتعبُ، أموتُ كالشَّجَر.

ونهاية قصيدته "جيكور والمدينة"[38]:

وَجِيْكُورُ مِنْ دُونِهَا قَامَ سُوْرٌ

وَبَوَابَةٌ،

وَاحتَوَتها سَكِينَةْ.

ونهاية قصيدته "العودة إلى جيكور"[39]:

وَرَقْرَقَتْ فِي مُقْلَتَيَ الدُّمُوعْ

سَحَابَة تَحمِلُنِي، ثُمَّ سَار

يا شَمْسَ أَيَّامِي، أَمَاْ مِنْ رُجُوعْ؟

---

[36] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص332.

[37] المصدر السَّابق ، ص148.

[38] نفسه، ص419.

[39] نفسه، ص428.

جِيكُورُ نَامِي فِي ظَلَامِ السِّنِينْ.

ونهاية قصيدته شناشيل "ابنة الجلبي"[40]:

مَدَدْتُ الطَّرَفَ أَرْقُبُ: رُبَّمَا ائتَلَقَ الشَّنَاشِيلْ،

فَأَبْصَرْتُ ابْنَةَ الجَلَبِي مُقْبِلَةً إِلَى وَعْدِيْ!

وَلَمْ أَرَهَا. هَبَاءٌ كَلّ أَشْوَاقِي، أَبَاطِيْلٌ

وَنَبْتٌ دُوْنَمَا ثَمَرٍ وَلَاْ وَرْدِ!

وإنَّ معاني هذه النهايات تزداد وضوحًا إذا نُظرَ إليها وهيَ مرتبطة ارتباطًا عضويًا بكل قصيدة، فكلّ هذه الخواتيم كان لها من المرجعيات الثقافية الخاصَّة بها في سياقها الزَّماني لحظة ميلاد النَّص، والمكاني الذي هو الماضي والذكرى فليس هناك آني موجود، مما يوضِّح مدى تَعلُّق الشَّاعر بالماضي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فشل الرِّحلة إلى المدينة؛ لذا نجده في هذه القصائد يحنُّ إلى الريف هربًا من هذا الواقع المرير الذي عاشه في المدينة، وفشله في إدراك النُّضار. يقول الدكتور عبد الجبار:(وهذا الشاعر الذي انغمس في الأحداث وغناها بألمٍ ومرارة لم يستطع أنْ يصمد أمام القدر أخيرًا إلا في نفسيته المتعالية، وإيمانه القوي، وإخلاصه لفنه، لقد أصبح طريح الفراش شَحب لونه، ونحل جسمه، وذاب عقله، وضعف عظمه، وأصبح تحت أغطيته بقية إنسان)[41].

ولم يكتف السَّيَّاب بالتعبير عن خيبة هجرته إلى المدينة بل حاول العودة إلى الريف فعلًا؛ ولكن محاولته لم تعده للريف تمامًا بل قربته منه، لم يعد لجيكور؛ ولكنَّه عاد إلى البصرة، وفي البصرة شَعَرَ السياب بالراحة النفسية قليلًا

[40] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص601.

[41] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص20.

وتضاءلتْ أحاسيس الانسحاق والتدهور في نفسه، فنجده في كثير من قصائده يُعبِّر عن حاجته للنُّضَار[42] ومعاناته من التفاوت الطَّبقي، ومرارة العيش، وهكذا خابتْ الرِّحلة من الريف إلى المدينة، وفقدتْ المدينة كل جمالٍ عنده، وقد ظهر ذلك في حنينه المُلِح إلى القرية جيكور، فنجده يُعبِّر عن ذلك في قصيدته "عرس في القرية"[43]:

إنَّها لَيْلَةُ العُرْسِ بَعَدَ طوْلِ انْتظَارْ،

مَاتَ حُبٌّ قَدِيْمٌ، وَمَاتَ النَّهَارْ،

مِثْلَمَا تَطْفِئُ الرِّيْحُ ضَوءَ الشُّمُوعْ،

ويصور خيبة أمله في الحصول على المال والجاه ويعبِّر عن تلك المرارة في ذات القصيدة فنجده يقول:

يَا رِفَاقِي، سَتَرْنُو إلَيْنَا نَوَارْ،

مِنْ عَلٍ فِي احْتِقَارْ،

زهَّدَتْهَا بِنَا حَفْنَةٌ مِنْ نُضَارْ:

خَاتَمٌ أو سِوَارٌ، وَقَصْرٌ مَشَيدْ،

مِنْ عِظَامِ العَبِيدْ،

وَهَيَ يَا ربِّنا منْ هَؤلَاءِ العبيدْ،

ثمَّ يفاجؤنا بصورة عجيبة يبيِّنُ من خلالها مدى يأسه واستحالة الحصول على النُّضَار فنجده– في ذات القصيدة– يقول:

وَلَوْ أَنَّا وآباءَنَا الأَوَّلِينْ،

[42] تحدَّث السَّياب في كثير من قصائده عن النُّضَار ويعني به المال والجاه والثروة.

[43] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص345.

قَدْ كَدَحْنَا طَوَالْ السِّنِينْ،

وادَّخَرْنَا – عَلَى جُوْعِ أَطْفَالِنَا الجَائِعِينْ–

مَا اكْتَسَبْنَاهُ فِي كَدِّنَا مِنْ نُقُودْ،

ما اشْتَرَيْنَا لَهَاْ خَاتَمًا أَوْ سِوَارْ!

ثمَّ تظهر لنا عقدة السَّيَّاب الحقيقية جلية ضد الأثرياء في قوله:

خَاتمٌ ضَمَّ فِيْ مَاسِهِ الأَزْرَقِ

مِنْ رُفَاتِ الضَحَايَا مِئاتِ اللُّحُودْ

اشْتَرَاهَا بِهِ الصَّيْرَفِيُّ الشَّقِيْ

مِثْلَمَا تَنْثُرُ الرِّيْحُ عِنْدَ الأَصِيلْ

زَهرة الجُلّنار أَقْفَرَ الرِّيْفُ لَمَّا تَولَّتْ نَوَارْ.

ثم نلاحظ ازدياد النِّغْمَةَ على ذلك الثريّ الذي أخذَ كلَّ أحلامه، ولم يقف عند ذلك الحد، بل نجده يعتبُ على نَوَار استسلامها للنُّضَار، وهنا يجدر بنا أنْ نُشيرَ إلى ذلك التناقض والاضطراب النَّفسي الحاد الذي يعيشه الشاعر، فقد انعكس جليًا على أقواله وأفعاله، أليس هذا هو السَّيَّاب الذي رحل إلى المدينة طلبًا للنُّضار؟! ولعلَّ ذلك واضح في قوله[44]:

بِالصَّبَابَاتِ، يَا حَامِلَاْتِ الجِرارْ

رحْنَ واسْأَلْنَهَا: "يَا نَوَارْ

هَلْ تَصِيْرِيْنَ لِلْأَجْنَبِي الدَّخِيلْ؟

لِلَّذِي لَاْ تَكَادِيْنَ أَنْ تَعْرِفِيهْ؟

يَا ابْنَةَ الرِّيْفِ، لَمْ تُنْصِفِيْهِ!

[44] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص347.

كَمْ فَتَىً مِن بَنِيهْ

كَانَ أَوْلَىْ بِأَنْ تَعْشَقِيهْ؟

إِنَّهُمْ يَعْرِفُوْنَكِ مُنْذُ الصِّغَرْ

مِثْلَمَا يَعْرِفُونَ القَمَرْ...

مِثْلَمَا يَعْرِفُونَ حَفِيْفَ النَّخِيلْ

وَضِفَافَ النَّهَرْ

وَالمَطَرْ.

ثمَّ نجد السَّيَّاب يَجرُّ أذيال الخيبة والانهزام فيقول في ذات القصيدة:

كَانَ وَهْمَاً هَوَانَا، فَإِنَّ القُلُوبْ

والصَّبَابَاتِ وَقْفٌ عَلَى الأَغْنِيَاءْ!

لَاْ عَتِابٌ... فَلَو لَمْ نَكُنْ أَغْبِيَاءْ

مَا رَضِيْنَا بِهَذَا، وَنَحْنُ الشُّعُوبْ.

وخلال كل هذا العذاب والحرمان والتَّشريد كان ثوريًا عنيفًا في ثوريته، مقارعًا الطغاة قراع الأبطال، وحالمًا بالفجر حلم يقظة ومنام، فنجده يقول في قصيدته" أُنشودة المطر"[45]:

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاق يذخر الرعودْ

وَيَخزِنُ البُرُوقَ فِي السُّهُولِ والجِبَالْ

فالشَّاعر يحلم ويتمنى أنْ يتحرك الشَّعب العراقي وتدب الثورة في كل أرجائه؛ لكن هذه الثورة من وجهة نظر الباحث لا تخلو من رومانسية؛ فالشَّاعر

[45] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص477.

يستخدم لفظة "أكاد" التي من مدلولاتها التمني ونجده يسحب ذات اللَّفظة في موضعٍ آخر من القصيدة ليؤكد هذا الرأي، يقول[46]:

أَكَادُ أَسْمَعُ القُرَى تَئِنُ وَالمُهَاجِرِينْ،

يُصَارِعُونَ بالمَجَادِيْفِ وبالقلوعْ،

عَوَاصِفَ الخَلِيْجِ والرُّعُوْدِ مُنْشِدِينْ:

"مَطَرْ ...

مَطَرْ ...

مَطَرْ ...

وقد اتَّخذَ من المطر رمزًا للثورة ؛ لأنَّ المطر.. رمز الخصب والعطاء وخالق الزَّهر والثَّمر وري العطاش. وغنَّى للمطر أعزَّ أناشيده وأجملها وواصل غناءه ونلاحظ ذلك النِّداء الثَّوري في قصيدته "مدينة بلا مطر"[47]:

مَدِيْنَتُنَا تُؤَرِّقُ لَيْلَهَا نَارٌ بِلَا لَهَبِ

تُحَمُّ دُرُوبها والدُّورُ، ثمَّ تَزُولُ حُمَّاهَا.

ويجيءُ المطر بعد جفاف فيروي الأرض الصادية، فكانت الثورة في الرابع عشر من تموز ثمانٍ وخمسين وتسعمائة وألف وترتوي بابل، المَدِيْنَةُ بِلَاْ مَطَر، وتثور وهران، المدينة التي لا تثور[48]:

بُشْرَاكِ يَا أَجْدَاثُ، حَانَ النُّشُورْ!

بُشْرَاكِ.. فِي "وَهْرَان" أَصداءُ صوْر.

"سيزيف" ألقى عنه أعباء الدُّهورْ،

---

[46] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص487.

[47] المصدر السَّابق ، ص486.

[48] نفسه، ص293.

واستقبل الشمسَ على "الأطلسِ"!

آهٍ لوهران التي لا تثور!

فـي نهايـة القصـيدة يصـف الشـاعر عودتـه مـن منفـاه ليسـمع كركـرة الأطفال، و"آهَ" صغيرةٍ قبضتْ بيمناها على قمر يرفرفُ كالفراشة[49]. وما هي إلا أيامٌ قلائل فيخيب أملـه، وتـزوي أحلامـه الوليـدة.. وإذا بـالمطر خيـوط نـار، وإذا بالخصب محل، وبابل الخاطئة لم تغتسل بعد من خطاياها. يقول: "لنَعلم أنَّ بابلَ سوف تُغسل من خطاياها". يقول د. عبد الجبار:(فقد انحرفتْ الثَّورة عن أهدافها المرسومة فظلتْ المفاهيم والقيم الملكية سائدة بحيثُ أصبح الجمهوريين ملكيين أكثر من الملك...، وهذا الموقف دعاه إلى إعادة النَّظر في مفاهيمه وأفكاره ليعدل فيها ويحور، وقد فعل كما فعل سواه من وجوه الأدب العالمي)[50].

لَعلَّ ذلك ما عبَّر عنه الشَّاعر في قصائد كثيرة مبينًا مدى ثوريته وعنفه وثقته بنفسه وانتصاره فنجده يقول في قصيدته "قارئ الدم"[51]:

أَنَا أَيُّهَا الطَّاغُوْت مُقْتَحِمُ الرّتَاجِ عَلَى الغُيُوبْ،

أَبْصَرْتُ يَوْمَك وَهَو يَأزف

هَذِهِ سُحُبُ الغُرُوبْ،

يتوهَّج الدَّم في حفافيها وتنثر في الدُّروبْ،

شفقَ البنفسج والورود ولون أردية الضحايا.

إلى أنْ يقول:

إنّي أَكَلْتُ مَع الضَّحَايَا فِي صِحَافٍ مِن دِمَاء

[49] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص491.
[50] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص13.
[51] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص442.

وشربتُ ما ترك الفم المسلول منه على الوعاء
وشممتُ ما سلخ الجذامُ من الجلود على ردائي
ونشقتُ ماء جواربِ السجناء نَفَسِ الهواء
فشممتُ فيه دخانَ دارك واحتراقَ بنيك فيها
وشواء لحم بنيك، لولا أنَّ شيمة محريقيها
ألَّا يذوق الأبرياء جزاء غير الأبرياء.

وقد مازج السَّيَّاب بين رومانسيته الحادة وبين الاشتراكية ذات الأبعاد الاجتماعية وبين الواقعية، وشعره – في هذه الفترة – يُعبِّر عن الألم الفردي والجماعي، فنجده يهاجم الظلم والطغيان، ويثور على المستبدين الجشعين الذين يعيشونَ على موت الآخرين؛ ولذلك صوَّر موتَ أُمِّهِ بأنَّه موت الآخرين وأنَّ خلاص الشاعر خلاص للآخرين[52]، ولعلَّ ذلك نجده واضحًا في "حفار القبور"[53]:

يَا رَبِّ، مَا دَامَ الفَنَاءْ، هُوَ غَايةُ الأَحْيَاءْ،
فأَمُرْ، يَهْلَكُوا هَذَا المَسَاءْ،
سَأَمُوْتُ مِنْ ظَمَأٍ وَجُوْعْ،
إِنْ لَمْ يَمُتْ هَذَا المَسَاءْ، إِلى غَدٍ بَعْضُ الأَنَامْ؛
فَابْعَثْ بِهِ قَبْلَ الظَّلَامْ!
يا ربِّ.. أُسْبُوعٌ طَوِيْلْ، مَرَّ كَالعَامِ الطَّوِيلْ،

[52] انظر مختارات من الشعر العربي الحديث- دراسة وتحليل، ص74.
[53] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص543.

وَالقَبْرُ خَاوٍ، يَفْغَرُ الفَمَ فِي انْتِظَارٍ.. في انتظارْ،
مَا زِلْتُ أَحْفُرُهُ وَيَطْمُرُهُ الغُبَارْ..

فمثل هذا الشَّخص الذي رَضِيَ لنفسه أنْ يعيش على موت الآخرين كثير في نظر الشاعر وهو استخدام رمزي لا نودّ الحديث عنه الآن ونكتفي بهذا النموذج هنا فقط للاستدلال، وسنفرد الحديث عنه في مكان آخر من هذه الدراسة.

ومن القصائد التي عبَّرتْ عن إخفاقه في تحقيق أحلامه الثورية جراء تلك الهجرة المشؤومة إلى المدينة، قصيدة "مدينة السندباد"[54] :

جوعان في القبر بلا غذاءْ
عريان في الثلج بلا رداء
صرختُ في الشتاء:
أِقضّ يا مطرْ
مضاجع العظام والثلوج والهباءْ،
مضاجعَ الحَجَرْ ،
وأنبتِ البذورَ، ولتفتح الزّهرْ،
وأحرقِ البيادرَ العقيمَ بالبروقْ
وفجِّر العروقْ
وأثقلِ الشجرْ.
وجئتَ يا مطر..

[54] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص463.
كلمة السندباد من رموز الأدب والفن العربي، التي تعني رحلة الضياع للسندباد في البحار، و قد قصد الشاعر بها على الأرجح هجرته إلى المدينة، التي أسلمته للضياع.

وفـي المقطـع الثـاني بـيَّنَ أنَّ الربيـع المنتظـر خيَّـب الظـنَّ بحيـث عـادتْ المزارع سوداء من غير ماء:

أهذا أَدُونِيس، هذا الخَوَاءْ؟

وهذا الشُّحوب وهذا الجفافْ

أهذا أَدُونِيْس؟ أَينَ الضِّياءْ..؟

وأينَ القطافْ؟

مناجل لا تحصد

أزاهر لا تعقد

مزارع سوداء من غير ماءْ.

وفي المقطع الثالث يؤرخ لِما حلَّ بالعراق إبَّان حكم عبد الكريم قاسم فيقول:

الموتُ فِي الشَّوَارعْ،

والعقم في المزارعْ،

وكلُّ ما نحبُّه يموتْ،

الماء قيَّدوه في البيوتْ،

وألهثَ الجداولَ الجفافْ،

همُ التتار أقبلوا، ففي المدى رُعافْ..

ويواصل السَّياب هذه الصور في المقطع الرابع والخامس ويختتم القصيدة على النَّحو الآتي:

عشتار عطشى، ليس في جبينها زهرْ،

وفي يديها سلَّةٌ ثمارُها حَجَرْ،

تُرجَم كلُ زوجة به. وللنخيلْ،

في شطِّها عويل.

وقد أَلَحَّ الشاعرُ على هذه المعاني في كثير من قصائده نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، "رؤيا عام 1956م" ، "المبغى"، "المسيح بعد الصَّلب"، "سربروس في بابل"، "ليلة في العراق"، "النبوءة الزائفة"، "المعبد الغريق"، "تموز جيكور". ويرى الباحثُ أنَّ الهجرة إلى المدينة برغم ما فيها من الألم والشُّعور بالضآلة والمرارة إلَّا أنَّ ذلك كان فأل خيرٍ على شعر السَّيَّاب الذي أصبح يتبنَّى مشكلة الجماعة وتحليل أمراض المجتمع، علي نحو ما نجده في "المؤمس العمياء"، و"الأسلحة والأطفال"، هذا بالإضافة إلى الثورية الواضحة في أشعاره، وما هي إلَّا انعكاس طبيعي لفشله في الحصول على ما أراده من هجرته، فكانت ثورته على كل شيء، وبقدر العنف الذي قابلته به المدينة من ألمٍ ومرارة وحرمان وعوز وحاجة.

****

المبحث الثالث:

نظرة السَّيَّاب إلى المرأة

بدأتْ نظرة السَّيَّاب للمرأة تتبلور وهو في سن السَّادسة من عمره، ذلك عندما توفيت أُمّهُ وطواها الرَّدى، وبفقدها أحسَّ السياب بالضياع والحرمان، وَلَعلَّ هذا ما يُفسِّر المكانة العليَّة التي حفظها الشاعر لجيكور في أشعاره فهو حينما يتحدَّث عن بيت العائلة في جيكور إنَّما يعني البيت الذي ولد فيه، وفيه عاش سنوات الطفولة الأولى في ظلِّ أمِّه، فلأجل أمه أحبَّ جيكور وبويب، فكانت هي المرأة الأولى في حياته، وبكاها بحرقة في كلِّ أشعاره ؛ ولعلَّنا نلاحظ هذا التعلُّق بوضوح في قصيدته "الباب تقرعه الرياح"[55]:

البَابُ مَاْ قَرَعَتْهُ غَيْرُ الرِّيْحِ فِي اللَّيْلِ العَمِيقْ،
البَابُ، مَا قَرَعَتْهُ كَفُّكِ، أَيْنَ كَفُّكِ وَالطَّرِيقْ؟
نَاءٍ، بِحَارٌ بَيْنَنَا، مُدُنٌ، صَحَارَىْ مِنْ ظلامْ،
الرِّيْحُ تَحْمِلُ لِيْ صَدَى القُبُلَاْتِ، مِنْهَا كالحَرِيقْ،
مِنْ نَخْلَةٍ يَعْدُو، إِلَىْ أُخْرَىْ، وَيَزْهُوْ فِي الغَمَامْ.

* * *

البَابُ مَاْ قَرَعَتْهُ غَيْرُ الرِّيْحْ،
آهٍ لَعَلَّ رُوْحًا فِي الرِّيَاحْ،
هَامَتْ تَمُرُّ عَلَى المَرَافِئ، أَوْ مَحَطَّاتِ القِطَارْ،
لِتُسَائِلَ الغُرَبَاءَ عَنِّيْ، عَنْ غَرِيْبٍ أَمْسِ رَاحْ،
يَمْشِي عَلَىْ قَدَمَيْنِ، وَهُوَ يَزْحَفُ فِي انْكِسَارْ،

[55] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص614.

هِيْ رُوْحُ أُمِّيْ هَزَّهَا الحُبُّ العَمِيقْ،
حُبُّ الأُمُوْمَةِ فَهْيَ تَبْكِيْ،
آهِ يَاْ وَلَدِي، البَعِيْدَ عَن الدِّيَارْ،
وَيْلَاهُ، كَيْفَ تَعُوْدُ وَحْدَكَ، لَاْ دَلِيْلَ وَلَاْ رَفِيقْ،
أُمَّاهُ، لَيْتَكِ لَمْ تَغِيْبِيْ خَلْفَ سُوْرٍ مِنْ حِجَارْ،
لَاْ بَاْبَ فِيْهِ، لِكَيْ أَدُقَّ، وَلَاْ نَوَاْفِذَ فِي الجِدَارْ.
كَيْفَ انْطَلَقْتِ عَلَى طَرِيْقٍ لَاْ يَعُوْدُ السَّائِرُونْ،
مِنْ ظُلْمَةٍ صَفْرَاءَ فِيْهِ كَأَنَّهَا غَسَقُ البِحَارْ،
كَيْفَ انْطَلَقْتِ، بِلَا وَدَاعٍ فَالصِّغَارُ يُوَلْوِلُونْ،
يَتَرَاكَضُونَ عَلَى الطَّرِيْقِ، وَيَفْزَعُونَ، فَيَرْجِعُونْ،
ويُسَائِلُونَ اللَّيلَ عَنْكِ، وَهُم لِعَوْدِكِ فِي انْتِظَارْ؟
البَابُ تَقْرَعَهُ الرِّيَاحِ، لَعَلَّ رُوْحًا مِنْكِ زَارْ،
هَذا الغَرِيْبُ!!، هُوَ ابْنُكِ السَّهْرَانُ يُحْرِقُهُ الحَنَينْ،
أُمَّاهُ لَيْتَكِ تَرْجَعِينْ،
شَبَحَاً، وَكَيْفَ أَخَافُ مِنْهُ، وَمَا امَّحَتْ رَغْمَ السِّنِينْ،
قَسَمَاتُ وَجْهِكِ مِنْ خَيَالِيْ؟
أَيْنَ أَنْتِ؟ أَتَسْمَعِينْ،
صَرَخَاتِ قَلْبِيْ وَهْوَ يَذْبَحُهُ الحَنِيْنُ، إِلَىْ العِرَاقْ؟
البَابُ تَقْرَعُهُ الرِّيَاحُ، تَهُبُّ مِنْ أَبَدِ الفُرَاقْ.

ثم ظهر في حياته نموذجٌ آخر للمرأة ممثلًا في زوجة أبيه تلك المرأة التي احتلتْ مكان أُمِّهِ، وأبعدتْ الأب عن أبنائه الذين لم يبقَ لهم غيره، وليس هذا

فحسب بل هذه المرأة في نظر الشاعر، كانت السبب الذي دفع الأب إلى خيانة الرباط المقدس الذي كان بينه وبين أم السَّياب؛ لهذا كانت بقيع تظهر باهتة في أشعار السَّياب. ومن الذكريات المؤلمة في حياة السَّياب بسبب المرأة، وفاة جدته لأُمِّه التي كانت الملاذ الآمن له بعد وفاة أُمِّهِ، يظهر ذلك من خلال تلك الرسالة التي كتبها لصديقه الشَّاعر خالد الشواف: "أفيرضى الزمن العاتي أيرضى القضاء أنْ تموت جدتي أواخر هذا الصيف، فحرمتُ بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو على، أنا أشقى من ضمَّت الأرض"[56].

الملاحظ أنَّ السَّياب لم يرفق هذا التَّفجُّع بقصيدة في رثائها، وإنَّما كتب بعد خمسة أسابيع رسالة إلى صديقه الشَّواف، ضمَّنها رثاءه لجدته[57] وهى قصيدة صبيانية تمامًا فأكثر ما يحاوله الشاعر من معان وصياغة، كأنْ يقول:

رَفَعُوا نَعْشَها وَنَحْنُ حَيَارَىْ فَاسْتَفَاضَتْ نُفُوْسُنَا بِالجُنُونِ

لَوَدَدْنَا لَوْ استَطَالَ الدُّجَى أَوْ رَجَع الفَجر عَوَدَة المُسْتَكِينِ

فَبُكَائِي عَلَى الحَبِيْب بِلَيْل وَهَو قربي والدَّمْع مِلء جُفُوْنِي

كَانَ خَيْرًا مِنْ الوَدَاع صَبَاحًا وَحَبِيْبِي اغْتَدى بِرَكْب المَنُونِ

ولا يرتفع سائرها عن هذا النسق، وتفسير ذلك أنَّ بدرًا لم يستطع تَمثُّل تجربة الفقد لقسوتها، وإذا كان فقد جدته لم ينجب شعرًا رثائيًا صالحًا، فإنَّه عمَّق لديه منابع الحزن، وأشعره من جديد بحاجته المُلِحَّة إلى الحبِّ والحنان.

أحبَّ السَّياب في بواكير حياته، وهو شاب تحتضنه قرية جيكور الخضراء الحالمة، يتراءى لنا بدر في قصائده الأُولى مرحًا يتنقَّلُ في حقول جيكور يستريح

[56] رسالة إلى خالد؛ البصرة 1942/11/23، انظر بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص33.
[57] السَّياب: ديوان اقبال، دار الطليعة، بيروت لبنان، حزيران، 1965م، ص78. وتاريخ الرسالة 1943/1/2م.

في ظلِّ هذه النخلة أو تلك، ويأوي عند هذا المنحنى أو ذاك، وفي هذه اللحظات السعيدة من حياته التقى براعية (هويل) ولعلَّها لم تكن راعية، بل فتاة قروية اعتادتْ بين الفينة والأُخرى أنْ تُراقبَ بقرة العائلة أو الشياه، وتطلَّع إليها بدر وتطلَّعتْ إليه، وتغلغلتْ النظرة إلى أعماق ذاته وإلى أعماق ذاتها، فأحسَّ كلٌّ منهما إحساسًا غريبًا.. وما هي إلا برهة فَتَبْسُمْ له ويبسم لها ابتسامة بيضاء مشرقة، وتعقب الابتسامة أحاديث وتحايا، وتمتدُّ أواصر المحبة وتقوى، وتتعمَّق وشائج اللُّقيا، وتتعدَّد أسبابها، وإذا بالمواعيد تضمُّهما معًا عند شاطئ بويب حينًا وفي منحنى طريق ريفي حينًا آخر. يقول البصري واصفًا المشهد: "ويأبيان إلَّا أنْ يعيشا الأماسي وأوقات الصباح معًا يَرسمانِ خطوط لوحة الغد وهما غارقان في النَّشوة بين كوخ قصبي صغير يحميهما من أعين الرُّقباء"[58].

ويضئ الحبُّ أمام السَّياب كل معالم الرِّيف وشواهده فيجد في النَّخلة والشِّراع وأعشاش العصافير وقواقع النَّهر معاني جديدة لم يعرفها من قبل أنْ يتحابا.

هنا يقفز إلى الذِّهن سؤال: كيف تأتَّى للسَّياب أنْ يهيمَ حُبًّا بالرُّعاة وحياتهم وكل الشَّباب المتعلِّم في العراق يتطلَّع إلى المدنية، "الحضارة الحديثة" والسَّياب كغيره من الشباب هاجر إلى المدينة؟!

الإجابة عن هذا السؤال نجدها فيما كشفته الدراسة أثناء حديثنا في المبحث الثاني من هذا الفصل، والذي وسمناه بالهجرة إلى المدينة، فقد عانى الشَّاعر صنوفًا من الضياع وألوانًا من العذاب؛ الحاجة إلى المال والفقر، والشعور بالغربة، ومرارة السجن، والطَّرد من وطنه العراق، كل هذه المواقف

[58] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص7.

جعلت المدينة تفقد سحرها تمامًا في نظر السَّيَّاب، فنجده يُكثِرُ من شكواه ومن ذلك قوله في "غريب على الخليج"[59]:

فَلْتَنْطَفِي، يَا أَنْتِ، يَا قَطَرَاتُ، يَا دَمُ، يَا.. نُقُودْ،
يَا رِيْحُ، يَا إِبَرًا تَخِيْطُ لِيَ الشِّرَاعَ مَتَى أَعُودْ،
إِلَىْ العِرَاقِ؟ مَتَى أَعُودْ؟
يَا لَمْعَةَ الأَمْوَاجِ رَنَّحَهُنَّ مِجْدَافٌ يَرُودُ
بِيَ الخَلِيجْ، وَيَا كَوَاكِبَهُ الكَبِيْرَةَ .. يَا نُقُودْ!
مَا زِلْتُ أُنقِصُ يَا نُقُوْدُ بِكُنَّ مِنْ مدَدِ اغْتَرَابِيْ،
مَاْ زِلْتُ أُوْقِدُ بِالْتِمَاعَتَكُنَّ نَافِذَتِي وَبَابِيْ،
فِي الضَّفَّةِ الأُخْرَى هُنَاكَ فَحَدِّثِيْنِيْ يَا نُقُوْدُ مَتَى أَعُوْدْ؟ مَتَى أَعُودْ؟

إضافة إلى أنَّ السياب ظلَّ طوال حياته أسيرًا لذكريات الماضي "الطفولة "؛ ولهذا كانت أقوى صور الماضي يقظةً في نفسه هي جيكور "صورة الأم"؛ فالرعاة أيضًا جزء من الرَّيف ومن السَّهل التطابق بين حياة الرِّيف والرَّعي، ذات الحياة البسيطة البريئة، والحبّ الطاهر، والجمال الطَّبَعِيّ؛ ولكنَّ عاملًا آخر دخل في حياة السَّياب جعل الريف في عينيه مجتمعًا للرعاة. ومفتاح هذا في قصيدته "مريضة" التي أرسلها إلى صديقه خالد الشَّواف وقد صَدَّر تلك القصيدة بقوله: "إلى التي لا تفهم الشَّعر، ولا تسمع قصيدتي هذه، ولن تسمعها، أرفع هذه الآهات لعلَّها تنوبُ عن زيارتها وهي على فراش المرض[60]؛ ومن تلك القصيدة التي أوردناه آنفًا في الهامش:

[59] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص7.
[60] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره ، ص42.

مَرَيْضَة؟ لك رَبّي يَا "هُويل" وَلِي وللقُلُوْبِ الَّتِي ضَلَّتْ مَقَاصِدَهَا
مَرَيْضَة؟ لم ينلك الـداء واحـدة فالروح مثلك عاد الداء وافدها

كانت "هويل" هذه واسمها "هالة" بدوية من إحدى القبائل العربية الَّتي تعيش في الحدود الإيرانية، ثمَّ انتقل أهلها فسكنوا في أرض لهم بأبي الخصيب، وفي إحدى السنوات غطى الماء أراضيهم فأعطاهم السَّيَّاب الجَدُّ قطعة أرض ليقطنوا فيها. فأصبح السَّياب هو الرَّاعي صاحب الناي والتلاحين الحزينة فنراه يقول في قصيدته "مزمار الراعي"[61]:

لأَجْلك أَطْـــوِي الرُّبَى شَـــارِدًا أُرَدِّدُ أَنْغَامِيَ الضَـائِعَة
وَأَسْكُبُ فِي النَّاي قَلْبِي الكَئيب فتغمره النَّشوة الخادعة
وكان لحـــونًا دعـتها الـرُّبى فقرَّتْ بأحلامها الرائعة
يُسَلْسِلُـــها اللَّيلُ فـي صَـمْتِهِ فتوقظ أشواقه الهاجعة

لكنَّـه يحـدثُها أنَّـه حـاول أنْ يغنـي فلـم يسـتطع: "خبـا لحـن قلبـي ومـات الصدى"...؛ ولذا فإنَّه يكتفي بذكريات الأمس:

وفي ذكـر أمسِ عـزاءٌ لنا ومـا عـذاب الأمـس للذاكر
فكم قبلة ذاب فيها الـغرام تطـوف علـى قـلبي الـحائر
فيا لمحة من شعاع الخلود سرى الوجد في حلمها العابر
ويا نسمة في قلـوب الرعاة يفـيض بأنغامـها خاطـري
دعاك فـؤاد طـوى صفوه وكـفنه بدمـــوع المـقل
أقام الهوى منه محرابه فـــرددت ثم صـلاة القبل
ولكِنَّكِ اليـــومَ حَطَّمْـتِهِ واطفأت فيه شعـاع الأمل

[61] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره ، ص42.

أينشد مـن راودته الشجون كمن أسكرته لحون الجذل

كانت سنوات دراسته بكلية التربية مليئة بحنينه إلى قرويته الحسناء، حيث ينتظر العطلة بفارغ الصبر، ويدعوه حنينه إلى أنْ يخاطب اللَّيالي، بأَنَّ الخريف عريان لائذ بالتلال، فلتنزع من يمينه صبغة الموتى وترش بها اخضرار الدوالي؛ لكي يقترب موعد لقيا الحبيبين، وذات يوم، بينما هو عائد من بغداد، يلتقي حبيبته لقاءً شاحبًا فتُخْبِرُهُ بأَنَّها لم تعدْ له، وإنْ كان قلبها لم يزل عامرًا بحبه وهواه، إنَّ أهلها عقدوا قِرانها على شخص سواه فتؤلمه المفاجأة إيلامًا شديدًا ويجنُّ جنونه ويشعر بالمرارة والقسوة، ويمنعه ذهوله وشرود عقله من تصديق الخبر، ويستمرُّ الشَّاعر بعد هذا اللقاء، يندب حظَّه العاثر، ويتطلَّع إلى السَّراب والوهم لاعنًا العادات الشعبية، وكافرًا بالتقاليد، باحثًا عن ضوء في القرية المظلمة، وتلك هي أولى تجاربه المريرة في الحب. وقد عبَّر الشاعر عن إخفاق هواه وأيام المرارة والعذاب تعبيرًا رائعًا ولعلَّ قصيدة "في السُّوق القديم"[62]، أقوى الشواهد إحاطة بهذه التجربة . وكان قد نظمها وهو مدرس للُّغة الإنجليزية في ثانوية الرمادي في أُولى سنواته في معترك الحياة، تبدأ القصيدة بصفة الليل الذي خيَّمَ على السوق فنجده يقول:

اللَّيْلُ، وَالسُّوْقُ القَدِيمْ،
خَفَتَتْ بِهِ الأَصْوَاتُ، إِلَّا غَمْغَمَاتِ العَابِرِينْ،
وَخُطَى الغَرِيْبُ، وَمَا تَبُثُّ الرِّيْحُ مِنْ نَغَمٍ حَزِينْ،
فِيْ ذَلِكَ اللَّيْلِ البَهِيمْ.
اللَّيْلُ، وَالسُّوْقُ القَدِيْمُ، وَغَمْغَمَاتُ العَابِرِينْ؛

[62] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص21.

وَالنُّوْرُ تَعْصِرُهُ المَصَابِيْحُ الحَزَانَىٰ، في شُحوبْ،
مِثْلَ الضَبَابِ عَلَى الطَّرِيقْ.
مِنْ كُلِّ حَانُوْتٍ عَتِيقْ،
بَيْنَ الوُجُوْهِ الشَّاحِبَاتِ، كَأَنَّه نَغَمٌ يَذُوبْ،
في ذَلِكَ السُّوْقِ القَدِيمْ.

يتذكَّر الشاعر وهو في السوق القديم الليالي المقمرات، ويحلمُ بالرحيل وتتراءى له المناديل الحيارى تؤمي بالوداع، ويصف قلبه في وحشة كالمنزل المهجور أو كالسُّلَّمِ المُنْهَارِ لا ترقاه في الليل الكئيب قدم، ولا قدم ستهبطه إذا التمع الصباح إلى أنْ يصوِّر لقاءهما الأخير وذهوله:

مَا كَانَ لِيْ مِنْهَا سِوَىْ أَنَّا التَقَيْنَا مُنْذُ عَامْ،
عِنْدَ المَسَاءِ، وَطَوَّقَتْنِيْ تَحْتَ أَضْوَاءِ الطَّرِيقْ،
ثُمَّ ارْتَخَتْ عَنِّيْ يَدَاهَا، وَهْيَ تَهْمِسُ والظَّلَامْ،
يَحْبُوْ، وَتَنْطَفِئُ المَصَابِيْحُ الحَزَانَىٰ، والطَّرِيقْ،
" أَتَسِيْرُ وَحْدَكَ فِي الظَّلَامْ؟
أَتَسِيْرُ؛ وَالأَشْبَاحُ تَعْتَرِضُ السَّبِيلَ، بِلَاْ رَفِيقْ؟ "
فَأَجَبْتُهَا، والذِئبُ يَعْوِي مِنْ بَعِيدْ، مِنْ بَعِيدْ،
أَنَا سَوْفَ أَمْضِي بَاحِثًا عَنْهَا، سَأَلْقَاهَا هُنَاكْ،
عِنْدَ السَّرابِ وَسَوفَ أَبْنِيْ مَخْدَعَيْنِ لَنَا هُنَاكَ".

يواصل الشَّاعر نقل الحوار الذي دار بينهما ثم يقول في ختام القصيدة:

دَعِيْنِي أَسْلُكُ الدَّرْبَ البَعِيدْ،
حَتَّى أَرَاهَا فِي انْتَظَارِي: لَيْسَ أَحْدَاقِ الذِّئابْ،

أَقْسَىٰ عَلَيَّ مِنْ الشُّمُوعْ،
فِيْ لَيْلَةِ العُرْسِ الَّتِيْ تَتَرَقَّبِيْنَ، وَلا الظَّلَامْ،
والرِّيْحُ والأَشْبَاحُ، أَقْسَى مِنْكِ أنتِ أَوْ الأَنَامْ!
أَنَاْ سَوْفَ أَمْضِيْ! فَارْتَخَتْ عَنِّيْ يَدَاهَا، وَالظَّلَامْ،
يُطْغِيْ ..
وَلَكِنِّيْ وَقَفْتُ وَمِلءُ عَيْنَيَّ الدُّمُوعْ.

قد ألحَّ الشاعر على هذه المعاني، وخاصة معاني الشُّرود، والبحث عنها، وعدم التصديق بأنَّها تزوجتْ، فهي ما زالتْ هناك في انتظاره، متلهفة متشوقة، يظهر ذلك في كثير من قصائده، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر؛ قصيدة "اللقاء الأخير"[63]:

وَالْتَفَّ حَوْلَكِ سَاعِدَايَ، وَمَالَ جِيْدُكِ فِي اشْتِهَاءْ،
كَالزَّهْرَةِ الوَسْنَىٰ، فَمَا أَحْسَسْتُ إِلَّا وَالشِّفَاهْ،
فَوْقَ الشِّفَاهِ وَلِلْمَسَاءْ،
عِطْرٌ، يَضُوْعُ فَتَسْكَرِيْنَ بِهِ، وَأَسْكَرُ مِنْ شَذَاهْ،
فِيْ الجِيْدِ وَالفَمِ وَالذِّرَاعْ،
فَأَغِيْبُ فِي أُفُقٍ بَعِيْدٍ، مِثْلَمَا ذَابَ الشِّرَاعْ،
فِيْ أُرْجُوَانِ الشَّاطِئِ النَّائِيْ وَأَوْغِلُ فِي مَدَاهْ!

تظهر الفاجعة الكبرى والمرارة العظيمة حين نجده في ذات القصيدة يحدثنا عن اليوم الأخير مع حبيبته:

هَذَا هُوَ اليَوْمُ الأَخِيرْ؟!

[63] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص29.

وَاْحَسْرَتَاهْ! أَتُصَدِّقِينْ؟ أَلَنْ نَخِفَّ إِلَىْ لِقَاءْ؟!
هَذَاْ هُوَ اليوْمُ الأَخِيرُ، فَلَيْتَهُ دُوْنَ انْتِهَاءْ!
لَيْتَ الكَوَاكِبْ، لَاْ تَسِيرْ؛
وَالسَّاعَةُ العَجْلَىْ، تَنَامُ عَلَىْ الزَّمَانِ، فَلَاْ تَفِيْقْ!
خَلَّفْتِنِيْ وَحْدِيْ، أَسِيْرُ إِلَىْ السَّرَابِ بِلَاْ رَفِيقْ.
يَا لَلْعَذَابْ، أَمَاْ بِوسْعِكِ أَنْ تَقُوْلِيْ يَعْجَزُونْ
عَنَّاْ فَمَاذَاْ يَصْنَعُونْ،
لَوْ أَنَّنِيْ حَانَ اللِّقَاءْ،
فَاقْتَادَنِيْ نَجْمُ السَّمَاءْ،
فِيْ غَمْرَةٍ لَاْ أَسْتَفِيقْ،
إِلَّا وَأَنْتَ تَلُفَ خَصْرِيْ تَحْتَ أَضْوَاءِ الطَّرِيقْ؟!

وفي قصيدة "أساطير"[64]، نجده يستدعي الأُسطورة التي تحكي عن أنَّ اختلافهما في المذهب وقف حائلًا بينهما وبين السعادة فآلى هو أنْ يلعن الأوثان! "قصة حبٍّ في اليونان الوثنية"، ولعلَّ الشاعر إنَّما أراد استدعاء هذه الأُسطورة لِيُوضِّح الفارق الطبقي، بينه وبين ذلك الغريب الذي أخذ حبيبته فهو يملك النُّضَار والشَّاعر فقير معدم فنراه يقول بأسىً بالغ:

أَسَاطِيْرُ مِثْلَ المُدَىْ القَاسِيَاتْ،
تَلَاْوِيْنُهَا مِنْ دَمِ البَائِسِينْ،
فَكَمْ أَوْمَضَتْ فِي عُيُوْنِ الطُّغَاةْ،
بِمَا حُمِّلتْ مِنْ غُبَارِ السِّنِينْ،

[64] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص34.

يَقُوْلُوْنَ: وَحْيّ السَّمَاءْ،
فَلَوْ يَسْمَعُ الأَنْبِيَاءْ،
لَمَا قَهْقَهَتْ ظُلْمَةُ الهَاوِيَةْ،
بِأُسْطُوْرَةٍ بَالِيَةْ ... إلخ

فالشاعر يردِّدُ ذات النغمة في كثير من قصائده. وقد أصبحتْ "هالة" رمزًا للحُبِّ في الرِّيف، ظلَّتْ عالقة في ذهنية السَّيَّاب برغم المشاهدات الجديدة في المدينة، وتظهر خيبة الأمل في رؤية الحبيبة برغم سفره للريف في قصيدته "تنهدات"، إذ نراه يقول فيها مخاطبًا سعفَ النخيل:

مَنْ كُنْتُ أحْذَرُ أنْ تُحَجِّبَ طيفَها عن ناظري نزلتْ بأبعد منزلِ
سيان عندي اليوم قفرٌ موحشٌ وظلالُ روضٍ مستطابِ المنهلِ

وحين جاء السَّياب بغداد عام "1943- 1944م" ليلتحق بدار المعلمين العالية، كانت تحدوه الرَّغبة في استكناه عالمها الغامض، الذي شكَّل في نفسه رغبة عظيمة جعلته يرى مجرَّد التفكير فيه يعتبر حلمًا من أحلام اليقظة، فقد كانت بغداد رمزًا مجهولًا يكتنفه السِّحر والتهويم، فهي جنة الله في أرضٍ يجري نهر دجلة العظيم من تحتها فيجعلها وارفة الجمال، ساحرة النَّفس، لا يقوى المرء على تَحَمُّل رؤيتها، بل أنَّ الشاعر قد يُسلب موهبة النَّظم إذا رأى دجلة ينساب نحو الجنوب، هكذا كانت صورة بغداد في مخيلة بدر[65]. هذه الصورة الجميلة التي ارتسمتْ في مخيلة السَّيَّاب عن بغداد، أعرب عنها السَّياب نفسه في الرسالة التي كتبها لصديقه الشاعر خالد الشَّوَّاف، مؤرخة في 26 مارس 1942م، يقول فيها: " لقد رأيتُ عجبًا في الحلم، وذاك إني ذهبتُ إلى بغداد على شاطئ دجلة؛

[65] عبد الرضا علي: الأُسطورة في شعر السَّياب،ط2، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، 1984م، ص85.

ولكنِّي عجزتُ عن النَّظم لمَّا رأيتُ من جمال دجلة، فهل هو كما رأيت في المنام، أم أنَّه يلهم الشِّعر؟"[66] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كانت بغداد بالنسبة له البيئة المتحضَّرة التي تفسحُ له مجال البحث عمَّنْ تَسُدُّ فراغ الحرمان والعطف فحاول تجاوز الأزمة والبحث عن عزاء لذلك الحُب الذي ضاع وانتهى في الرِّيف "هويل"؛ لهذا فليس غريبًا أنْ نجد السَّياب يقع في حبِّ كل من تبتسم في وجهه، أو تحدِّثه أو تستعير منه ديوانه، أو تجده لا يفرِّق بين النساء كبيرةٍ كانت أم صغيرة، غنيةٍ أم فقيرة، عربيةٍ أم أجنبية، تظلّ المرأة عند السَّياب عنوان الجمال والخصب والتَّجدُّد فهي هي كيفما كانت وبأي دين دانتْ، فلم يستطع احتمال قليل من العطف، من اثنتين كانتا تعاملانه بلطفٍ وتستمعان إلى شعره وتبديان إعجابهما بذلك الشعر، ومن هنا وجد السَّياب نفسه أسير حُبٍّ جديد في دار المعلمين، أمَّا إحدى الفتاتين فقد سمَّاها "الأقحوانة"[67]، وأمَّا الأُخرى، فسمَّاها "ذات المنديل الأحمر"[68]، وقد كان عرف من الأحاديث المتبادلة بينهما في الكلية، أنَّها تكبره بسبع سنوات[69]، فنراه يؤكِّد تلك الحقيقة مشيرًا إلى ذات المنديل الأحمر في قصيدة "أحبيني"[(3)]، يقول:

وَتِلْكَ .. لِأَنَّهَا فِي العُمْرِ أَكْبَر أَمْ لِأَنَّ الحُسْن أَغْزَاهَا
بِأَنِّي غَير كُفْءٍ، خَلَّفَتْنِي كُلَّمَا شَرِبَ النَّدَى ورقُ

---

[66] رسائل السَّياب، ص9.

[67] هي الأديبة ديزي الأمير، وكان يسمسها الأقحوانة، و" ذات الغمازتين"، وقد كتب فيها بعض قصائده، منها "ديوان شعر"، و"عودة الديوان" و" الوردة المنثورة" و" مقطع بلا عنوان". انظر دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص96.

[68] هي لبيبة أو لباب وكان السَّياب يُسميها "ذات المنديل الأحمر"، فقد كتب فيها قصائد عديد منها "خيالك"، و" أراها غدًا"، و" في المساء" و" الشعر والحب والطبيعة". انظر رسائل إلى خالد الشواف، في 1944/7/11م، 1944/7/26م، رسائل السَّياب، ص25-28.

[69] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص640.

وَفتَّحَ برعمٌ مثَّلتُها وشممتُ ريَّاها؟
وأمسِ رأيتُها في موقف للباص تنتظرُ
فباعدتُ الخطى ونأيتُ عنها؛ لا أريد القربَ منها،
هذه الشمطاءُ
لها الويلاتُ؟ ثمَّ عرفتها: أحسبْتِ أنَّ الحسنَ ينتصرُ
على زمنٍ تحطَّمَ سور بابل منه، والعنقاء
رماد منه لا يذكيه بعثٌ فهو يستعر؟

فكل حظّه منها أنَّها كانت جميلة أمَّا قلبها، فلم يخفق بحبه، بل لم تلتق نظراته برقة كرقة الأقحوانة؛ ولكنَّها استطاعتْ أنْ تشغله عن هالة وأنْ تحجب صورتها؛ والحقيقة أنَّ هالة ضاعتْ من عالمه علي نحو عفوي .كما سيضيع المنديل الأحمر وصاحبته – ولكنَّ أثر الحب الأول استحال إلى قوة داخلية، تشكِّل كلَّ حبٍّ جديد؛ لأنَّ الحبَّ دائمًا لا يفهم إلا في الإطار الرّيفي، خاصَّة إذا كان الحديث عن السَّياب، إذ إنَّ أبعاده النَّخلة والنَّهر والمحار والكوخ، في ربوة مطلَّة على الجدول فهذه إحالة كاملة إلى الطُّفولة في أحضان الأُم، تلك الصِّلة بين الطفل والقبر الذي ظلَّ محفورًا في ذاكرة السَّياب حفرًا غائرًا، وقد استصحبنا في حديثنا ما ذكره الدُّكتور عبد الجبار البَصْرِي سمراءه الريفية بعد عودته إلى الرِّيف وإخفاقه مع الأقحوانة فقد نقلتْ له أنّ أهلها عقدوا قرانها على شخص سواه، وأنَّها لم تعدْ له على الرغم من أن قلبها ما زال عامرًا بحبِّهِ[70]، حينها جَنَّ جنونه فنجده يقول في قصيدته "أهواء"[71]، التي نظمها في العام، 1947م، وكتب

[70] انظر بدر شاكر السَّياب رائد الشعر الحر، ص8 وما بعدها.
[71] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص19.

عليها تعليقًا إلى المنتظرة، وهي من بحر المتقارب، متعددة القوافي:

أَمَا كُنْتُ وَدَّعْـتُ تِلْكَ العُـيُوْن الظَّلِيْلَاْتِ وَالْخُصْلَةِ النَّافِرَةْ؟

كأنّي تَرَشَّفْـتُ قَـبْلَ الـــغَـدَاة سِنِّيَ هَـذِهِ النَّظْرِةِ الآسِرَةْ!

أَمَاْ كَانَ فِي الرِّيْفِ شَيءٌ كَهَذَا؟ أَمَاْ تَشْـبَهُ الرَّبَّة الغَابِرَة ؟!

ونجده كذلك قد صوَّر لنا هذه القصة فقال عنها في قصيدته، "أحبيني"[72] التي استعرض من خلالها كل تجاربه مع محبوباته العديدات، يقول:

وتلك كأنَّ في غمَّازتيها يفتح السحرُ

عيون الفلِّ واللبلاب، عافتني إلي قصر وسيارة،

إلى زوج تغيَّر منه حالٌ، فهو في الحاره

فقيرٌ يقرأ الصحفَ القديمةَ عند باب الدار في استحياء،

يحدِّثها عن الأمس الذي ولَّى فيأكلُ قلبها الضجرُ.

إنَّ إشارة السَّياب إلى أنَّ "ذات المنديل الأحمر"، تكبره بسبع سنوات، تكشف عن حقيقة في غاية الأهمية، فهو ما فتئ يبحث عن "أم"، وهذه أم وحبيبة معًا، وهذا ما نستشعره في قوله:

خَيَأُلك مـن أهـلي الأقـربين أبـر، وإنْ كـان لا يعقـل

أبي مـنه قد جردتني النـساء وأمي طواها الردى المعجل

ومـا لي من الدهر إلا رضاك فرحماك فالـدهر لا يعـدل

فالواضح من خلال ما ذُكِر أنَّ تداعيات البيئة الأولية والطفولة – تسيطر على نفسية الشاعر تمامًا، من خلال هذه القصيدة، وما خلفته من عميق الأثر في نفسيته، ذلك الأثر الَّذي يظهر في هذه الضَّراعة والاستعطاف اللذانِ يدلانِ على

[72] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص640.

الانكسار والضَعف، وكأنَّنا بالسَّياب لا يُخاطب حبيبة، وإنَّما يخاطب أُمَّه التي أصبحتْ تُشكِّل نظرته للمرأة عمومًا، ولعلَّ كثرة الحرمان والفقد جعلا الشَّاعر مُصاب بعقدة أُخرى هي "عقدة أوديب" على حَدِّ اصطلاح علماء النفس. فهو يشبع فقد أُمِّه في العطف الذي يجده من هذه الفتاة فلم يجد من رباط يتعلَّلُ به ليستمر التواصل بينهما غير توهم الحُب. ولعلَّ من الأشياء المهة جدًا في هذا السَّياق والتي تمثِّل الأزمة الأساسية للسَّياب، أنَّ حبَّه دائمًا كان من طرف واحد والدليل على ذلك قصيدته "أراها غدا":

أَغُضُّ – إِذَاْ مَا بَدَتْ – نَاظِرَيَّ فَهَيْهَاتَ تَعْلَمُ كَمْ سُهِّدا
وَلَوْ أَنَّهَا نُبِّئَتْ بِالغَرَامِ – غَرَامِيْ– لَقَرَّبَتِ المُنْشِدَا
وَقَالَتْ أَيُعْصَىٰ نَدَاءَ المُحِبّ حُرِمْتُ الهَوَىٰ إِنْ عَصَيْتُ النِّدَا

من هذه القصيدة يتضح لنا أنَّ "ذات المنديل الأحمر" لم تكنْ تعلمُ شيئًا عن هذا الحبِّ، وهذه التَّهويمات بالخيال عند الشاعر إنَّما هي نتاج الفكر الرومانسي، وهو مصدر شقاء الشاعر، فهو هروب من الواقع المرير؛ لذلك نجده يغني نفسه دون أنْ يشعر به الآخر. يظهر ذلك من خلال موقفه من "الأقحوانة" (فإنَّ إعجابه بها لم يرقَ إلى مستوى الحبِّ؛ ولكن رقتها حرَّكتْ مشاعره بوجد المحروم، وإعجابها بشعره قد استثار رضاه؛ وحين استعارتْ منه ديوان شعره، ذهبت به الأخيلة مذاهب، وأخذ يترنم بالسعادة التي نالها ديوانه فهو حينًا فوق النَّهدينِ، وحينًا تحت وسادة إحدى الغيد، إنَّ الأقحوانة لم تستعره لتنفرد بقراءته؛ ولكنَّه سيسافر في"رحلة معطرة" بين الأيدي الجميلة الناعمة)[73] ، فنراه يقول في

[73] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص53.

قصيدته " ديوان شعري"[74]:

ديوان شعـر ملؤه غــزل بيــن العــذارى بات ينتقــلُ
أنفاسي الحرَّى تهيم على صفــحاته، والحــب والأمــلُ
وستلتقـي أنفاسهنَّ بــها وتـــرفٌ في جنباته القــبلُ

***

وإذا رأينَ الـنَّوحَ والشـكوى كُلٌّ تقولُ: مــن التي يهــوى؟
وسترتمي نظراتهنَّ على الـ صفحات بين سطوره نشــوى
وَلَسَوْفَ ترتجُّ النُّهُوْدُ أسىً ويثيرها ما فـيه من نجـــوى
وَلَربَّمـــا قَــرَأتْهُ فاتنتي فمضتْ تقولُ: من التي يهوى

وليس ذلك فحسب بل نجد السياب يتمنَّى لو أنَّه كان هو مكان ديوانه:

يا ليتني أصبحتُ ديواني لأفرَّ من صدرٍ إلى ثانِ
قد بتُّ من حسدٍ أقولُ له يا ليتَ من تهواكَ تهواني
ألك الكؤوس ولي ثمالتُها ولك الخلــودُ وإنَّني فانِ؟

فالسياب محبٌّ لا يملك من كتاب الحبِّ إلا الفهرستْ، ولعلَّه قد قام بتحليل ذاته بموضوعية كاملة بعد عشرين عامًا من الحبِّ المُتَوَهَّمْ، وكانت المرأةُ والحبُّ من المشكلات الرئيسة للشاعر بدر شاكر السياب، ولعلَّ الأسباب في هذا السياق كثيرة جدًّا وعلى رأسها ذلك القبح الذي عانى منه الشاعر كثيرًا؛ إذ كان السبب الأساسي الَّذي باعد المسافة بينه وبين الوصول إلى قلوبِ الحِسان، إضافة إلى الفقر، والمرض، فنجده يقول في قصيدته "أحبيني"[75]:

[74] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص108.
[75] المصدر السابق، ص639.

وَمَاْ مِنْ عَاْدَتي نُكْرَانَ مَاضِيَّ الَّذِيْ كَانَا،
وَلَكِنْ.. كُلُّ مَنْ أَحْبَبْتُ قَبْلَكِ مَا أَحَبُّوْنِي،
وَلَاْ عَطَفُوا عَلَيَّ ؛عَشِقْتُ سَبْعًا كُنَّ أَحْيَانًا،
تَرُفُّ شُعُوْرُهُنَّ عَلَيَّ، تَحْمِلُنِي إِلَىْ الصِّيْنِ،
سَفَائِنُ مِنْ عُطُورِ نُهُوْدِهِنَّ، أَغُوْصُ فِي بَحْرٍ مِن الأَوْهَامِ وَالوَجْدِ
فَألتَقِطُ المَحَارَ أَظُنُّ فِيْهِ الدُّرَّ، ثُمَّ تَظَلُّنِي وَحْدِيْ
جَدَائِلُ نَخْلَةٍ فَرْعَاء
فأبحثُ بين أكوامِ المحارِ، لعلَّ لؤلؤة ستَبْزُغُ منه كالنجمة،
وإذ تدمي يداي وتُنزع الأظفار عنها، لا ينزُّ هناك غيرُ الماء
وغير الطين من صَدَفِ المحار، فتقطر البسمة
على ثغري دموعاً من قرار القلب تنبثقُ،
لأنَّ جميع من أحببتُ قبلك ما أحبوني.
وأجلسهنَّ في شُرَف الخيال.. وتكشف الحُرَق
ظلالاً عن ملامحهنَّ: آه فتلك باعتني بمأفونٍ
لأجل المال، ثمَّ صحا فطلقها وخلاها.

ليس هناك ما هو أشدُّ مرارةً من تصوير ذلك التشبث بالوهم كما تنقله هذه القطعة، ولعلَّ كثرة الإخفاقات العاطفية التي واجهها السياب هي التي دفعته إلى معانقة الوهم، إذًا فالسَّياب كان يبحث بين أكوام المحار، لعلَّ لؤلؤة ستبزُغُ كالنَّجمةِ وتحملُ إليه السعادة التي ينتظرها، غير أنَّ بحثه كان في بحرٍ من الأوهام؛ إذ تدمى يداه، وتنزع أظافره عنها، ولا ينزُّ من المحار إذ ذاك غير الماء والطين، فيعود ثانية للبحث من جديد. وهكذا ظلَّ ينتظر "المنتظرة" التي يحلم

بحبِّها؛ لأنَّ" ذات المنديل الأحمر" و"الأقحوانة" لم تستجيبا لنداء قلبه كما ظن. وحين تعرف على زميلة ثالثة[76]، في دار المعلمين العالية في عام 1946م، ووجدها تشارك في التَّظاهرات والاحتجاجات، ظنَّ أنَّه وجد اللؤلؤة التي كان يبحث عنها، فَشُغِفَ بها حُبًّا ووجدًا، وزاد في لهيب هذا الحُبِّ أنَّها كانت شاعرة أيضًا، فبثَّها شجونَه وراحَ ينظم فيها القصيدة تلو الأُخرى، وقد كتب فيها قصائد منها: " هوى واحد" و" لن نفترق" و"سوف أمضي"، و" أساطير"، و"لا تزيديه لوعة"، و" اتبعيني"، و" ملال"، و" نهاية". ويبدو أنَّها سمحتْ له بذلك، إذا لم نقل أنَّها استجابتْ لحبِّه؛ لأنَّ ما بين أيدينا من قصائد ورسائل يفْصِحُ عن أكثر من هذا[77]، غير أنَّ الدين وقف حائلًا بينهما، فكانت هذه التَّجربة صدمة نفسية عظيمة له، يجد القارئ أبعادها في ديوانه "أساطير"، فقد ظلَّتْ هذه التجربة ماثلةً في قلبه، يتذكَّرها عند كلِّ استرجاعٍ لماضيه، فنجده في قصيدته "سِفْر أيوب"[78]، والتي تتداعى أمامه فيها ذكرى لميعة يقول:

ذكرتُكِ يا لميعةُ والدُّجَىْ ثلجٌ وأمطارُ،

ولندنُ مات فيها الليلُ، مات تنفُّسُ النورِ.

رأيتُ شبيهةً لك شعرها ظُلَمٌ وأنهارُ،

وعيناها كينبوعين في غابٍ من الحورِ.

[76] هي الشَّاعرة لميعة عباس عمارة، وكان يسميها "الهوى البكر"، و"المنتظرة"، انظر دراسات في الشِّعر العربي المعاصر، ص97.

[77] انظر رسائل السَّياب، ص39، رسالة إلى خالد الشواف، ص54، رسالة إلى صالح جواد الطعمة.

[78] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص269.

ولعلَّ أجمل حديث له عنها كان في قصيدة "أحبيني"، إذْ صوَّر فيها كيف كان يرتشف الشِّعرَ من أحداقها، وكيف قادها الحُبُّ إلى زيارته في جيكور في أصيل أحدِ الأيامِ الصيفية، يقول:

وَتِلْكَ شَاعِرَتِي الَّتِيْ كَانَتْ لَيَ الدُّنيا وما فيها،
شَرِبْتُ الشِّعرَ مِنْ أَحْدَاقِهَا وَنَعِسْتُ فِيْ أَفياء
تنشِّرها قصائدُها عليَّ: فكل ماضيها
وكل شبابها كان انتظار لي على شطّ يهوم فوقه القمر،
أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

لعلَّ الذي عاشه السياب في علاقاته مع المرأة ضرب من الوهم، فالحُبّ عند السياب كان دائمًا مربوطًا بنقطة البداية فقد أُمِّهِ، فإذا هو دائمًا عودة إلى الطفولة، إلى الأم، إلى تلك النَّخلة الفرعاء وهو يبحث عن "دُرَّةٍ" بين المحار فلا يجدها، وكل ما تجاوز هذه النَّخلة وظلّها الوارف فهو ليس حبًّا وإنَّما هو إخفاق، أو موت؛ ولهذا كان كلّ حبٍّ مخفقًا منذ البداية؛ لأنَّه لا يمثل تجربة نمو، وكان الشَّاعر يقاوم هذا النمو دائمًا؛ لأنَّه يعني الانفصام عن جذع النَّخلة؛ لذا نراه في قصيدة "في السوق القديم"[79]، يقرر هذه الحقيقة، ويقول:

أَنَا أَيُّهَا النَّائَيْ القَرِيبْ،
لَكَ أَنْتَ وَحْدَكَ؛ غَيْرَ أَنِّيْ لَنْ أَكُوْنَ،
لَكَ أَنْتَ، أَسْمَعُهَا، وَأَسْمَعُهُمْ وَرَائِيْ يَلْعَنُونْ،
هَذَا الغَرَامُ أكادُ أسمعُ أيُّها الحُلُمِ الحَبِيبْ
لَعَنَاتِ أُمِّيْ وَهَي تَبْكِيْ.

[79] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص27.

ومن هنا عاد السياب ثانية إلى بيئته الأولى، "عالم القرية"، تاركًا لأهله أنْ يختاروا، فتزوج قريبة له من خريجات معهد المعلِّمات[80]، محاولًا إسكات ما في داخله من صوت، وتحقيق حلمه في الحياة في إيجاد الراحة والطمأنينة، فقد ظنَّ أنَّ زواجًا دون تجربة اكتواء بلهيب، يعدُّ ناقصًا، فاختار هذه المرَّة بيئة الغربة مجالًا لتحقيق ما لم ينله، فرأيناه يقع في حبِّ ممرِّضة جميلة[81]، كانت تقوم على خدمته في فندق "سان بول" في بيروت بعد خروجه من المستشفى الأمريكي، حيث شغف بها وبثَّها شعره وحبَّه واحتفظ بخصلة من شعرها، وحاول أنْ يجعل منها شاعرة تسدُّ مجال شاعرته الأولى "المنتظرة"، فتعلقه بـ "ليلى" جعله يذهب بعيدًا في أوهامه؛ إذ تصوَّر أنَّ اهتمامها الإنساني به، وعطفها عليه، ورعايتها له كان بسبب تعلّقها به، فراح يصوِّر لها قدراته وطاقاته، الجنسية الكامنة فيه والتي تنتظر الانفجار بشكل جعلنا نحسُّ بأنَّ وراء هذا الحديث عن الخزين الجنسي، يكمن شيءٌ آخر هو إحساسه الحقيقي بعدم القدرة الجنسية؛ ولعلَّ ذلك واضحٌ من خلال القصائد التي كتبها عنها، ومنها: "رحل النهار"، و"هدير البحر والأشواق"، "خذيني" و" سفر أيوب6"، و"ليلة في لندن"، و "غدًا سألقاها"، و"كيف أحببك"، و" ليلى"، ومن الجدير بالملاحظة أنَّ بعض هذه القصائد كان طافحًا باللهاث الجنسي[82]. ولعلَّ ذلك واضحٌ في "غدًا سألقاها"[83]:

وغداً سألقاها،

سأشدُّها شدًّا فتهمس بي

[80] هي اقبال طه عبد الجليل، عقد بدر قرانه عليها عام 1954م، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص97.
[81] كان اسمها ليلى، انظر دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص98.
[82] دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص97.
[83] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص647.

" رحماك" ثمَّ تقول عيناها:
" مزِّق نهوديَ، ضُمَّ – أواها– "
ردفيَ... وأطوي برعشت اللهبِ
ظهري، كأنَّ جزيرة العربِ
تسري عليه بطيب ريَّاها".

وهو ملقى على السَّرير في لندن ينتظر معجزة الشفاء؟ على أنَّنا يجب أنْ نتذكَّر أنَّ العجز الجنسي، يؤدِّي إلى هزيمة الجسد، ومثل هذه الهزيمة لا يرضى بها السياب؛ لأنَّها تحمل معنى الانطفاء، ولمَّا كان السياب شاعر تجدد الحياة، فلابد له أنْ يقاوم الموت، ولا سبيل إلى مقاومته بغير المرأة، باعتبارها عنصر الخلق والتجدُّد، فارتباطه بها– حتَّى وإنْ كان في الوهم – يطمئن عنده غريزة البقاء؛ لهذا فعندما تَعَرَّفَ في باريس على أديبة فرنسية[84]، كانت تزوره في فندقه وتحمل إليه باقات الورد صباح كل يوم، ظنَّ أنَّها وقعتْ في حبِّه، فكتب فيها قصيدتين من أجمل قصائده الغزلية، هما: " ليلة في باريس"، و"أحبيني"، وعند عودته إلى العراق حسَّ بأنَّه يفتقدها، فكتب يسأل عنها. كما لا يفوتنا أن نشير هنا إلى بعض حبيباته اللائى لم نستدل عليهن في هذا المبحث ومنهن ابنة الجلبي التي تحدثنا عنها في المبحث الأول من هذا الفصل وهي أيضًا تدخل في دائرة الوهم إذ إنَّه لم يثبت أنَّ للجلبي ابنة، فالسَّياب فقط يستعيد شريط ذكرياته القديمة، فكان من بين ذكريات الطفولة، ذلك البيت الإقطاعي الذي اتَّخذه السَّياب رمزًا للجاه والثراء، وتوهم أنْ تكون ابنة هذا الجلبي علي درجة من

[84] هي لوك نوران، وقد كتبت عنه مقالة بعد موته "بالفرنسية" في نشرة "محاضرات الندوة اللبنانية"، السنة التاسعة عشرة، العدد الثاني، بيروت، 1964م، ص48. نقلًا عن دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص98.

الجمال، فرُبَّما لم يكن لهذا الجلبي ابنة، وإنَّما هو توهم من الشاعر، خاصة وأنَّه قد دهش حين أرسل إليه صديقه خالد الشواف، قصيدة غزلية فيها ذكر لبعض الأسماء، وصرَّح له بأنَّ مثل هذه الأسماء من نسج الخيال، جنَّ جنونه وتملَّكته الدهشة، كيف يمكن ذلك؟!، وصديقه نموذج حي للوسامة والعافية وقوة الشباب، فتى ملأ إهابه حيويةً ونضارةً وجمالًا، ثمَّ لا يعرف فتاة من لحم ودم؟ إذًا ليس القُبح هو العقبة الوحيدة في سبيل الحب"[85].

ولعلَّ كثرة الحبيبات في شعره يرجع لهذا السبب هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان ذلك سببًا من أسباب القلق في حياته الزَّوجية، ومثارًا للغيرة والنكد، وإلى هذا يشير – بصراحة– في قوله يخاطب زوجته "إقبال" من بعد؛ في قصيدته "ليلة وداع"[86] وقد كتب تحت عنوانها إلى زوجتي الوفية يقول:

ربَّما أبصرتِ بعض الحقد، بعض السأم
خُصلةً من شَعْرِ أخرى أو بقايا نغمِ
زَرَعَتْها في حياتي شاعرة
لستُ أهواها كما أهواك يا أغلى دمِ سَاقَي دمي.
إنَّها ذكرى ولكنَّك غَيْرَى ثائرة
من حياةٍ عشتها قبل لقيانا.
وهوى قبل هوانا.

ومما لا شك فيه أنَّ هذه الاعترافات تُشير بوضوح إلى نقطة الضعف فيه لا إلى الثقة بالنَّفس، فقد كانت لَذَّتُه الكبرى استدعاء الماضي، فقد ظلَّ للمؤثرات البيئية

[85] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص34.
[86] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص651.

والنفسية أثرها الواضح في تكوينات السياب التي انعكست على نصه الشعري.

وقد كان من شقاء بدر الذي ورث الضعف الجسماني عن أبيه، أنْ أنفق حياته القصيرة منذ أدرك الحلم إلى أنْ مات، وهو يبحث عن القلب الذي يخفق بِحبِّهِ، دون أنْ يجده، وكان افتقاره إلى الوسامة هو القفل المصمت على القلوب العديدة التي حاول أنْ يفتحها، يقول السياب: (فقدتُ أُمِّي ولا زلتُ طفلًا صغيرًا، فنشأتُ محرومًا من عطف المرأة وحنانها وكانت حياتي... كلها بحثًا عمن تسدُّ هذا الفراغ، وكان عمري بحثًا عن المرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أنْ يكون لي بيتٌ أجدُ فيه الرَّاحة والطمأنينة، وكنت أشعر أنَّني لن أعيش طويلًا)[87] ؛ [لهذا] كانت المرأة أكبر حافز دفعني إلى كتابة الشعر، ويبدو هذا الأثر واضحًا في ديواني "أزهار ذابلة"، و"أساطير"، وإنْ تكن المرأة قد خرجت من أفاقي الشَّعرية الآن"[88].

لعلَّ هذه العبارة الأخيرة: "وإنْ تكن المرأة قد خرجت من أفاقي الشِّعرية الآن"، إنَّما هي مغالطة من السَّياب لشعره ووجدانه، فالَّذي يقرأ شعر السَّياب يخالفه بالتأكيد؛ لأنَّ المرأة ظلَّتْ حافزًا أثيريًا في شعره كما كانت أول الأمر حينما دفعته إلى كتابته[89]، وإذا كان السَّياب قد أخبر صديقه خالد الشَّوَّاف عن حبِّه لهالة الرَّاعية[90]، فإنَّه لم يصرِّح بما قد كبته من معاناة وحرقة وهو يكتوي بنار

---

[87] مقدمة أساطير، ص6.

[88] من إجابت السياب لمجلة "الحياة" العراقية سنة 1956م، انظر محمود العبطة: بدر شاكر السَّياب والحركة الشَّعرية الجديدة في العراق، بغداد، 1965م، ص83.

[89] عبد الرضا علي: دراسات في الشِّعر العربي المعاصر، ط1، دار الفارس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، عمان- الأردن، 1995م، ص76.

[90] بعث السَّياب رسالة إلى خالد الشَّوَّاف في 1942/11/15م، كشف فيها اسم "هويل" حبيبته: مريضة؟
لك ربي يا "هـــــــــويل" ولـــــي وللقلوب التي ضلَّتْ مقاصدها
مريضة؟ لم ينلك الـداء واحدة فالروح مثلك عاد الداء وافدها
انظر رسائل السَّياب، ص20.

"وفيقة"[91] حينما تطلُّ من شباكها النشوان في القرية إذْ ذاك، ولا بخيال "ابنة الجلبي"[92]، وهي مقبلة في الوهم إليه؛ لأنَّ ذلك كان جزءًا من المحظور، فبقي خزينًا في ذاكرته حتَّى تفجَّر في أخريات حياته، حين لم يسطع كبح جماحه، فكان شعرًا دافقًا صوَّر معاناة الرغبة والانبهار لدى الفتى المرهق، الباحث عن حنان المرأة ودفئها بعد أنْ زال المحظور بانتقالها إلى الحياة الأخرى[93].

فإذا أضفنا إلى ذلك ما ذكره إحسان عباس: "وكم استأنس بومضةِ عينٍ، ونَسَجَ من شعاعِها قصة حبٍّ يخدِّر بها إخفاقه، ولكنَّه كان في قرارة نفسه واعياً بأنَّ الحبَّ في كلِّ مرَّةٍ كان من جانب واحد"[94]. وإذا أضفنا ما أورده إحسان عباس في وصف السياب: "غلام ضاو نحيل كأنَّه قصبة، رُكِّبَ رأسه المستدير كحبةِ الحنظل، على عنقٍ دقيق تميلُ إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أذنانِ كبيرتانِ، وتحت الجبهة المستعرضة التي تنزل في تحدُّب مُتدرِّج، أنف كبير يصرفك عن تأمله أو تأمل العينين الصغيرتين العاديتين على جانبيه فم واسع، تبرز الضبة العليا منه ومن فوقهما الشفة بروزًا يجعل انطباق الشفتين فوق صفي الأسنان كأنَّه عمل اقتساري..."[95].

تبيَّنَ لنا أنَّ السَّياب كان يُعاني من مُركبات نقص أو عقد نفسيَّة عديدة ولعلَّ من أكثر هذه العقد وضوحًا في نفسيته "عقدة القبح"، إنْ جاز المصطلح .

---

[91] هي وفيقة ابنة صالح السَّياب "ابن عم جده"، فتاة مكتملة، أحبَّها يافعًا "وكانت راشدة "حبًّا مكتومًا، سرًّا من أسرار النَّفس وقد كتب فيها بعد ذلك قصائد عديدة منها: "شبَّاك وفيقة"(1)، "شبَّاك وفيقة"(2)، "حدائق وفيقة". انظر دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص95.

[92] انظر ص11، من هذه الدراسة.

[93] انظر دراسات في الشِّعر العربي المعاصر، ص76.

[94] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره "، ص26.

[95] المرجع السَّابق، ص25.

المبحث الرابع:

السَّياب وأزمة الموت

ظلَّ الإحساس الفاجع بالموت يلازم الإنسان منذ بداية الخليقة، بل هو أكثر مشكلاته تعقيدًا؛ لأنَّه الخاتمة الفاجعة لحياته، والنَّهاية الجبرية التي لا مفر منها؛ لذلك ظلَّ الإنسان يبحث عن حلٍّ إيجابي لهذه المشكلة الأزلية، وضاع سعيهُ عبثًا من أَجلِ التَّوصُّل إلى "سرِّ الخلود" وإيجاد "إكسير الحياة" وكل ما تخلف عن هذا السَّعي حكايا عن الخلود والخالدين تضمنتها أساطيره، إذا كان الأمر كذلك عند عامة الناس، فالشعراء أشدُّ الناس إحساسًا بالفجيعة، وبالتالي أعمقهم تأثرًا بمأساة الموت، وبخاصة أولئك الذين لازمهم إحساس بقرب المنية، فعند هؤلاء عبَّر الخوف من الموت عن نفسه بأشكال طريفة؛ فعند " كيتس" مثلًا، عبَّر عن الخوف من الموت بعشق الموت، وعند "الشابي" كان الموت قيمة جمالية يتغني بها تغنيه بالقيم الجمالية الأخرى[96]. وتضيف نازك الملائكة: إنَّ هذين الشاعرين لهما الريادة في أشعار الموت بالإلفة والصداقة. لقد مات هذانِ الشاعرانِ بمرض السُّل وهما في ريعانِ الشَّباب، وكأنَّ شعورهما بقربه منهما قد ألَّف بينهما وبينه، أمَّا الشاعر ت. س.إليوت، فإنَّه يقرن مشكلة الموت بمشكلة الزمن، وعزلة الإنسان المريرة في حضارتنا الحديثة، التي ينظر إليها هذا الشاعر نظرته المعروفة في "الأرض الخراب" وغيرها من قصائده المشهورة[97]. أمَّا السَّيَّاب فموقفه من الموت يختلف عن مواقف كل هؤلاء، كان السَّيَّاب يشعر دائمًا بدنو أجله، وكان هذا الشعور يُعَذِّبُهُ كثيرًا، ويُنغِّص عليه حياته حتى ولَّد عنده عقدة

[96] انظر "الشِّعر والموت"، نازك الملائكة: مجلة الآداب العدد السَّابع، السَّنة الثانية، بيروت، 1954م، ص42.
[97] انظر بحث سامي مهدي: "السَّياب والموت"، مجلة الآداب العدد الرابع السنة الثالثة عشرة، بيروت، 1965م ص44.

نفسية فظيعة، ففي الوقت الذي يُؤكِّد فيه أصدقاؤه بأنَّه لم يكن مصابًا بالسُّلِّ، نجد السَّيَّاب يخالفهم ويدَّعي إصابته بهذا المرض في قصيدة "رئة تتمزق"[98]:

الدَّاءُ يُثْلِجُ رَاحَتَيَّ، وَيُطْفِئُ الغَدَ فِيْ خَيَالِي
وَيَشُلُّ أَنْفَاسِيْ، وَيَطْلِقُهَا كَأَنْفَاسِ الذُّبَالِ
تَهْتَزُّ فِي رِئَتَيْنِ يَرْقُصُ فِيْهِمَا شَبَحُ الزَّوَالِ
مَشْدُوْدَتَيْنِ إِلَى ظَلَامِ القَبْرِ بِالدَّمِ والسُّعَالِ
وَاحَسْرَتَاهُ! أَكَذَا أَمُوْت؟ كَمَا يَجِفُّ نَدَى الصَّبَاحِ

لقد كان مصابًا بعقدة الموت إنْ صحَّ التعبير؛ وَلَربَّما كانت هذه العقدة سببًا في إرهاق أعصابه، هذا الإرهاق الذي أفضى به إلى الشَّلل فيما بعد، وعلى أيَّة حال سواء أكان السَّياب مريضًا بالسُّل أم لا فإنَّه كان يشعر بأنَّه لن يُعَمَّرَ طويلًا. وكان دائمًا ما يردِّد ذلك في أشعاره، يقول في قصيدته: "سوف أمضي"[99].

سَوَفَ أَمْضِي لَاْ هَدِيْرُ السَّيْلِ صَخَّابًا رَهِيْبًا
يُغْرِقُ الوَادِي،
وَلَاْ الأَشْبَاحُ تُلْقِيْهَا القُبُوْر فِي طَرِيْقِيْ،
تَسْأَلُ اللَّيْلَ إِلَى أَيْنَ أَسِيرْ
كلُّ هَذَا لَيْسَ يُثْنِيْنِي، فَعُوْدِي وَاتْرُكِيْنِيْ،
وَدَعِيْنِي أَقْطَعُ اللَّيْلَ غَرِيْبًا.

[98] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص42.
[99] المصدر السابق ، ص47.

إِنَّهَا تَرْنُو إِلَىٰ الأُفْقِ الحَزِينْ

في انتظاريْ.

إنَّ الخوف من الموت عند السَّيَّاب لم يولد ما ولده عند " كيتس" و" الشابي" من إلفة بينهما بل ولَّد لديه حبًّا شديدًا للحياة وتشبثًا قويًا بها، إلى حدٍّ جعله يتجاوز آراءه السياسية، ويمدح عبد الكريم قاسم ليحصل على مالٍ يستعين به لمعالجة نفسه، وإحساسه بالفاجعة الحقيقية لقرب المنيَّة منه، وذلك حين نجده وهو يصرخ بحرقة في"رئة تتمزق":

وَاحَسْرَتَاهُ! أَكَذَا أَمُوْت؟ كَمَا يَجِفُّ نَدَى الصَّبَاحِ

إنَّ الموت عند السَّياب فاجعة قاسية تحرمه ممن يحب وطنًا وأطفالًا وزوجة وحبيبة، وتحرمه أيضًا من متع الحياة التي لم يحظ منها إلَّا بالقليل، بل تحرمه من الحياة نفسها التي طالما عزَّتْ عليه، فآلى رغم وحش الداء، والآلام والأرق، ورغم الفقر أنْ يحيا، "المعول الحجري"[100]:

وَأَسْفَحُ نَفْسِيَ الثَّكْلَى عَلَى الوَرَقِ

لِيَقْرَأَهَا شِقَيٌّ بَعْدَ أَعْوَامِ

لِيَعْلَمَ أَنَّ أَشْقَى مِنْهُ عَاشَ بِهَذِهِ الدُّنْيَا

وَآلَىْ رَغْمَ وَحْشِ الدَّاءِ والآلامِ وَالأَرَقِ

وَرَغْمَ الفَقْرِ أَنْ يَحْيَا

وَيَا مَرَضِيْ، قِنَاعُ المَوْتِ أَنْتَ،

وَهَلْ تَرَىْ لَو أَسْفَرَ المَوْتُ

أَخَاف؟ ...

[100] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص702.

يقول الدكتور سامي مهدي:(... لذلك كان يخاف الموت، كان يخافه في كلِّ شكل ظهر به له، وكيف لا يخافه وقد عايش رعبه سنوات عديدة منذ أنْ أُصيبَ بالشَّلل، إذ وجد نفسه لسنين ينتقَّلُ من مستشفى إلى مستشفى على نقالة، فإنْ تَحَسَّنَ فعلى عصا، عصا لا تلتهم الأفاعي كعصا موسى، بل تطرح لحمه لها لتنهشه، على أنَّ تَحَسُّنَهُ ما كان ليطول، فقد كان المرض يصعد شيئًا فشيئا من قدميه إلى أقسام جسمه العليا)[101]. نلاحظ أنَّ عقدة التشاؤم عند السَّياب، لم تقمْ على بُعْدٍ فكري أو فلسفي بقدر ما اعتمدتْ على تجربته الفردية، فالموت لم يكن بالنسبة له غفوة هادئة يستريح الجسم بها على نحو ما نجده عند المعري، أو نهاية مفاجئة لا تترك فرصة للتألم والخوف، بل كان جلادًا يَضْرِبُ طويلًا قبل أنْ يقتل، لقد كان السَّياب يراه في كل نقالة، وفي كل مريض يموت بالقرب منه، لقد كان واثقًا من موته للحدِّ الذي جعله يكتب الوصايا ويتدبَّر أمر الرِّثاء ويستعجل تحضير الشَّاهد فنسمعه يقول في قصيدة الوصية[102]:

مِنْ مَرَضِيْ،

مِنْ السَّرِيْرِ الأَبْيَضِ

مِنْ جَارِيْ أَنْهَار علي فراشه وحشرجا

يمص من زجاجةٍ أنفاسه المصفرة،

من حُلُمي الذي يمدُّ لي طريق المقبرة ...

أكتبها وصيَّةً لزوجتي المنتظرة

وطفليَ الصارخ في رقاده: "أبي، أبي"

[101] السياب والموت"، 44.

[102] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص217.

في هذه القصيدة يظهر الشاعر خوفه الشديد من شبح الموت فنجده يقول:

أخاف من ضبابةٍ صفراء!

أخاف أنْ أزلق من غيبوبة التخديرِ

إلى بحارٍ مالها مرسى

أخاف أنْ أُحس بالمبضع حين يجرحُ

فأستغيثُ صامتَ النداءِ

أصيح لا يردُّ لي عوائي

سوى دمٍ من الوريد ينضحُ

ثم يُقدِّم لنا الشَّاعر بذات الكاميرا الدقيقة صورة حقيقة لذلك الإحساس والخوف من شبح الموت فصور لنا خوفه مما وراء الموت، عزرائيل والقيامة وتمنَّى أنْ لم يكن بعد الموت بعث ونشور؛ ولعلَّ تفسير ذلك إنَّما يعود إلى تراجع الوازع الديني عند السَّياب في لحظات اليأس، فنجده يقول في القصيدة ذاتها:

وكيف لو أفقت من رقاديَ المخدَّرِ

على صدى الصور، على القيامة الصغيرة:

يحمل كلّ ميتٍ ضميرَه

يشعُّ خلف الكفنِ المدثّرِ،

يسوق عزرائيل من جموعنا الصفر إلى جزيرة

قاحلةٍ يقهقه الجليدُ فيها،

يصفر الهواء في عظامنا ويبكي.

ماذا لو أنَّ الموتَ ليس بعده من صحوة

ونلحظُ من زاوية أخرى أنَّ خوف السَّياب من الموت أخذ يتراجع عندما أصبح موته وشيكًا، وذلك ليأسه نهائيًا من الحياة ولسأمه من الخوف نفسه، وقد تحول جزء كبير من هذا الخوف إلى استسلامٍ في آخر أيامه؛ ولكنَّه استسلام المكرهين ففي قصيدة "المعول الحجري" – سابقة الذكر– نجده يقرر تلك الحقيقة:

فأين أبي وأُمي أين جدي أين آبائي

لقد كتبوا أساميهم على الماء

ولستُ براغبٍ حتى بخط اسمي على الماءِ

ويقرر السَّياب حقيقة أخرى أنَّ الموت حقيقة خالدة فهو أبقى وأخلد من كلِّ ما في الحياة، فنجده يقول في قصيدته "نداء الموت": [103]

جدودي وآبائي الأولون سراب علي حد جفني تهادى.

وبي جذوة من حريق الحياة تريد المحال.

وغيلان[104] يدعو "أبي سر، فإنّي على الدربِ ماشٍ أريد الصباح".

وتدعو من القبر أمي "بُنيَّ احتضني فبرد الردى في عروقي

فدفءِ عظامي بما قد كسوتُ ذراعيكَ والصدر، واحمِ الجراح

جراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحرفنَّ الخطى عن طريقي

ولا شيء إلا إلى الموت يدعو ويصرخ، فيما يزولْ،

خريف، شتاء، أصيل، أفولْ.

وباق هو الليلُ بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كلِّ ما في الحياة

[103] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص236.

[104] غيلان هو ابن الشاعر بدر شاكر السَّياب.

ومن خلال ما ذُكِر نجد أنَّ هذه النصوص تشير إلى مدى طغيان الموت على شخصية السَّياب ومدى ضعفه وضآلته أمامه، لقد كان الموت شيئًا ضخمًا لا قِبَلَ للشاعر بمجابهته رغم ما في نفسه من أمل وحب للحياة، ورغم صبره الطويل، وقد ذهب إلى أبعد من ذلك حين تساءل في قصيدة الوصية:[105] عمَّا إذا كان الموت غاية الحياة، ولا سيما وأنَّ تساؤله حملَ من الاقتناع أكثر مما حملَ من الاستفسار، فقد نظر السياب إلى الحياة، فإذا كل شيء فيها آيلٌ إلى الموت، ومنتهٍ به، فليس الموت بعد هذا غاية الحياة.

أكل ذاك الأنسِ، تلك الشقوة

والطمع الحافر في الضمير

والأمل الخالق من توثب الصغير

ألف أب زيد تفور الرغوة

من خيله الحمراء كالهجير ...

أكُلُّها لهذه النهاية؟

ترى الحِمامُ للحياةِ غاية؟

إذا كان الموت غاية الحياة، فإنَّ الحياة رغم هذه الغائية تتضمَّن معنىً عبثيًا إنْ لم تكن هي البث عينه. ويتركز هذا المعنى العبثي أكثر فأكثر في قصيدته المعول الحجري فقد أصبح العبث هو تلك الحقيقة التي توصل إليها بعد ثمانية وثلاثين عامًا من الحياة.

فأين أبي وأُمِّي أين جدِّي أين آبائي

لقد كتبوا أساميهم على الماء

[105] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص221.

ولستُ براغبٍ حتى بخط اسمي على الماء.

فهل هناك أكثر عبثية من حياةٍ ليستْ سوى كتابة اسم على ماء؟!. إنَّ مثل هذه الحياة لا تستحق أنْ تُعاش، فهو لا يرغب حتى في كتابة اسمه على الماء كما يقول، ولا شكَّ في أنَّ هذا الإحساس بالذات، هو الذي دفعه إلى طلب الموت في قصيدة " أمام باب الله "[106]:

نحن، نهيمُ في حدائق الوجوه. آه

من عالم يرى زنابق الماء على المياه

ولا يرى المحار في القرار

واللؤلؤ الفريد في المحار!"

منطرحًا أصيحُ، أنهش الحجار:

" أريد أنْ أموت يا إله!"

ففي هذه القصيدة يظهر لنا السياب مخذولًا، هزمته الحياة، وهدته صروفها، فتعب منها وما عاد يحياها، بل "يتصنعها" حتى تعب من التصنع أيضًا، وراح يصرخ:

" أريدُ أنْ أموت يا إله!"

يقول الدكتور سامي مهدي:(أنْ يتعب الإنسان من الحياة ويحس بلا جدواها فيريد الموت شيء، وأَنْ يشرع بالموت- أو على الأصح بالانتحار- شيء آخر، صحيح أنَّ السياب سئم الحياة؛ ولكنَّه لم يسأم إلَّا الحياة التَّعسة،

[106] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص139.

حياة المرض والفقر والألم، أمَّا الحياة السَّوية – أو الحياة العادية على الأقل– فقد كان السَّياب يُحبُّها)[107].

لعلَّ الدكتور إنَّما يشير بقوله هذا إلى قصائد السَّياب التي أظهر فيها التَّحلِّي بالصبر والتَّضرُّع إلى الله لِيُنْعمَ عليه بالشفاء؛ لذلك نجده استدعى كثيرًا من القصص الديني في هذه القصائد طلبًا لمعجزةٍ في الشفاء؛ لأنَّه بلغ حدًّا من اليأسِ استحالتْ معه إمكانية الشِّفاء، برغم حُبِّهِ للحياة السَّويَّة – كما يقرر ذلك الدكتور. لذلك نراه يستدعي هنا قصة مرض سيدنا أيوب ومعجزته في الشفاء، فقد رمز لنفسه بأيُّوب الذي ظلَّ طريحًا أطول مدة عرفها مريض حتى شُفِيَ. فنجده يقول في قصيدته "قالوا لأيُّوب"[108]:

قَالُوا لِأَيُّوبَ: "جَفَاكَ الإِلَهْ !"
فَقَالَ: "لَاْ يَجْفُوْ،
من شَدَّ بِالإِيْمَانِ، لَاْ قَبْضَتَاهُ
تُرْخَىْ وَلَاْ أَجْفَانَهُ تَغْفُوْ".
قَالُوْا لَهُ: "وَالدَّاءُ مَنْ ذَاْ رَمَاهُ
فِيْ جِسْمِكَ الوَاهِيْ وَمَنْ ثَبَّتَهْ؟
قَالَ: "هُوَ التَّكْفِيرُ عَمَّا جَنَاهْ،
قَابِيْلُ وَالشَّارِيْ سَدَىْ جنَّتِهِ.
سَيُهْزَمُ الدَّاءُ: غَدًا أَغْفُوْ،
ثُمَّ تَفِيْقُ العُيْنُ مِنْ غَفْوَةٍ

[107] السَّياب والموت، ص46.
[108] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص296.

فَأَسْحَبُ ٱلسَّاقَ إِلَى خُلْوَةٍ
أَسْأَلُ اللهَ أَنْ يَعْفُوْ.
عَكَّازَتِيْ فِيْ المَاءِ أَرْمِيْهَا،
وَأَطْرِقُ البَابَ عَلَىْ أَهْلِيْ،
يَنْفَتِحُ البَابَ فَيَا وَيْلِيْ،
مِنْ صَرْخَةٍ مِنْ فَرْحَةٍ مَسَّتْ حَوَافِيْهَا،
دَوَّامَةُ الحُزْنِ وَأَيُّوبَ ذَاكْ،
أَمْ أَنَّ أُمْنِيَةَ يَقْذِفُهَا قَلْبِي فَأُلْفِيْهَا،
مَاثِلَةٌ فِيْ نَاظِرِيْ حَيَّ.

نتيجة لتشبُّث السَّياب بالحياة تَوهجتْ العاطفة الدينية عنده أيَّام مرضه، فقد أَحسَّ السَّياب بالهجر وافتقد المساعدة فلم يجد غير "باب الله" فَرَبُّ المعجزات، الرَّب الذي شفى أيُّوب – بعد طول مرض– هو وحده القادر على شفائه؛ ولهذا أيضًا أخذ يندم على أخطائه وخطيئاته، لَعلَّ الله يقبل دعاءه وما الأمل الذي كان يراوده في الشفاء إلَّا وليد هذه العاطفة التي جاشت في صدره. فنسمعه يقول في قصيدته" ليلة في باريس"[109]:

أَعِدْنِيْ يَاإِلَه الشَّرْقِ والصَّحْرَاءِ وَالنَّخْلِ
إِلَىْ أَيَّامِيَ الحُلْوَةْ،
إِلَىْ دَارِيْ، إِلَىْ غَيْلَانَ أَنْثُمُهُ، إِلَىْ أَهْلِيْ.

نُلاحظ أنَّ العاطفة الدينية قد خبتْ عند السَّياب، فالَّذي يقرأ ديوانه الأخير: "شناشيل ابنة الجلبي" يُلاحظ ذلك؛ ولعلَّ هذا يرجع إلى يأسه التَّام من

[109] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص620.

أيِّ شفاء، وإحساسه بأنَّ تشبُّثَهُ بالله لم يجده شيئًا، ولم ينجه من مرضه؛ إذْ إنَّ حالته الصحيَّة كانت تسوء يومًا بعد يوم والشَّلل يتمكَّنُ منه أكثر فأكثر، وغير هذا فقد أيقظ له يأسه من الشِّفاء كثيرًا من الذكريات المخزونة. ورغم ما في هذه الذكريات من حرمان وألم، صَبَّها السَّيابُ في شعرٍ زاخرٍ باللهفة والحسرة، إذ إنَّ استرجاع الذكريات – في حقيقته – ليس إلَّا شكلًا من أشكال التَّعلُّق بالحياة. والذِّكريات – على ما فيها من حلو ومر. تعز أكثر لدى المستشرفين على الموت؛ لأنَّها تمثل حركة حياتهم وفاعليتها واسترجاعها، وإنْ كان يبعث على الأسف أحيانًا، إلَّا أنَّه يريح ويُدفيء أطرافه المقرورة بثلج الاحتضار إلى الموت. وهكذا كانت تداعيات الذِّكرى والماضي في كل أشعاره التي كتبها أبَّان مرضه تمثل "تراجعًا" إلى مراحل سابقة من حياته ليعيش فيها ويرتاح قليلًا. وإذا أخذنا ما ذكره الأُستاذ محمود العبطة وهو يتحدَّث عن دور مبكر في وقفات السَّياب أمام مستمعيه: "وأخذ يقرأ شعرًا من أنماطٍ شتى بأسلوبٍ مؤثِّر وحركاتٍ غريبة، إذ كان يندمج في جو شعره اندماجًا عجيبًا، ويؤشر إشاراتٍ تُفصحُ عمَّا في قلبه"[110].

وما قاله الشاعر بلند الحيدري: "ولم نكن لنَمَلَ سماعه رغم ما في إلقائه من دراماتية لا تبدو مريحة في أحيان كثيرة"[111].

فإذا أضفنا إلى ذلك قوله:" إنَّ السياب إنسانٌ حساس إلى حدِّ المرض"[112]. والإنسان الحساس يمتاز بشدة انفعاله بالأحداث وقدرته الفائقة على التَّذكُّر. أمَّا إذا كان لهذا الإنسان مثل درجة حساسية السَّياب، وأمَّا إذا ظلَّ مثله مطروحًا على فراش الموت طيلة سنين يعاني الحزن والوحدة والهزيمة، ففي هذه

[110] بدر شاكر السياب "دراسة في حياته وشعره"، ص48.
[111] المصدر السَّابق، نفس الصفحة.
[112] السَّياب والموت، ص46.

الحالة تكون قدرته على التذكُّر في ذروتها. إنَّ ذكريات السَّياب ذكريات خصبة وغنية، إلا أنَّها مؤلمة؛ لأنَّها ذكريات الخيبة والحرمان، وأشدّ ما تتجلَّى فيه خيبة السَّياب قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي"[113]:

ثلاثونَ انقضَتْ، وَكَبَرْتُ: كم حبٍّ وكم وجدِ

تَوَهَّجَ في فُؤادِي!

غيرَ أنِّي كُلَّمَا صَفَقَتْ يدا الرَّعدِ

مَددتُ الطرفَ أرْقُبُ: ربَّما ائتلقَ الشناشيلُ

فأبصرتُ ابنةَ الجلبي مقبلةً إلى وعدي!.

وَلَمْ أَرَهَا. هَبَاءٌ كُلَّ أَشْوَاقِيْ، أَبَاطِيْلٌ

وَنَبْتٌ دُوْنَمَا ثَمَرٍ وَلَاْ وَرْدِ.

إنَّ هذه الأبيات التي أفرزتها ذكرياته عن ابنة الجلبي تحمل في طيَّاتها خلاصة لحياته. تحمل تطلعه إلى مرقى أعلى وفشله في الوصول إلى هذا المرقى، إنَّها تمثِّل سعيه إلى الانفلات من واقعه البائس من خلال الاستحواذ على ابنة الغني، وكم من فتاة غنية أحبَّها السَّياب فتنكَّرت له، وكم من فقيرة أحبها فاستحوذ عليها غني؛ لذلك يمكننا القول بأنَّ أحداث ذكرياته التي وردتْ في هذه القصيدة، أو في غيرها من القصائد، كانت أحداثًا رئيسة في حياته، ومن هنا كان لها أثرها العميق على سلوكه وتفكيره، لا لأنَّها فرضت عليه عندما فقد الأمل في الشفاء ويئس من الحياة ، بل لأنَّها شكَّلتْ تكوينه النفسي المعقد؛ لذلك كان الباحث حريصًا على تصدير هذا الفصل بذكريات الطفولة، ليس لما لها من الأثر النفسي الكبير على الشاعر فحسب، بل لأنَّها شكَّلتْ هذا التَّكوين بِرُمَّتِهِ،

[113] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص601.

والواقع أنَّ السَّياب كان صريع مركبات نقص عديدة، وقد تحكَّمتْ في نفسيته عقد كثيرة، أبرزها: عقدة الفقر، لقد كان لهذه العقدة أثرها المباشر الخطير عليه، إذْ سببتْ له مُركَّب نقص فظيع، فعلى ما يقول البعض إنَّها هي التي دفعته إلى العمل السياسي[114]، وهي التي تسببتْ في فشل أكثر من حبٍّ له، وفي عجزه عن معالجة مرضه كما ينبغي؛ لهذا نجده منذ قصائده الأولى يلعن "المال" ويذكره كمشكلة من مشاكله. فالمال عنده "شيطان المدينة" ولعنة الحضارة الحديثة، "ومالكها كائن حارت البرية فيه". وبقدر ما يتعلَّق الأمر بعلاقة فقر السياب بموته، فإنَّه عندما اعتلت صحته واشتدَّ به المرض زاد افتقاره إلى المال من يأسه فهو بلا أمل؛ لأنَّه بلا مال فنجده يقول في قصيدته "منزل الأقنان"[115]:

غَرِيْبٌ غَير نَارَ اللَّيْل مَا وَاسَاهُ مِنْ أَحَدِ
بَلا مَالٍ، بِلا أَمَلٍ، يُقَطِّعُ قَلبه أَسَفَا.

ويقول:

وَمَا أَمَلُ العَلِيْلِ لَدَيْكِ شَحَّ المَال ثُمَّ رَمَتْهُ بالدَّاءِ
سِهَامٌ فِي يَدِ الأَقْدَارِ تَرْمِيْ كُلَّ مَنْ عَطَفَا
عَلَىْ المَرْضَىْ إلخ.

إنَّ الموت والفقر قرينان في شعر السياب وتفكيره، فكلَّما فكَّر في مرضه، فكر في فقره، وكُلَّما طلب الشِّفاء أَطَلَّ عليه غول الفقر، فافتقاره إلى المال كان

[114] "لم يكن السياب شيوعيًا حقًا، ولم يكن بالرَّجل الذي يتوقع منه أنْ يكون كذلك، فقد كان على خصامٍ دائم مع العديد من الشيوعيين أضف إلى ذلك أنَّه كان قوميًا وطنيًا مفرط الحساسية في هذا الميدان بحيث انتهى به المطاف إلى سلسلة من المقالات في مجلة الحرية البغدادية تحت عنوان: "كنت شيوعيًا"، يهاجم فيها الشيوعية هجومًا عنيفًا وتحامل عليهم وعلى أفكارهم وتصرفاتهم، فلم يعتنق السياب الشيوعية عن قناعة فكرية بقدر ما كان اعتناقه لها ردة فعل لما أصابه في حياته من حرمان ومشقة وما أصابه وأصاب قومه ووطنه العراق من ذل المستعمر غطرسته، لقد كان السياب ثائرًا من الثائرين...؛ ولذلك التقى في فترة من الفترات مع الشِّيوعيَّة؛ ولكن ما لبث أنْ انسحب منها".
مختارات من الشعر العربي الحديث، ص72 .

[115] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص280.

يدني منه شبح الموت، إذ إنَّ مرضه مرض عضال، وتكاليف علاجه باهظة لا قدرة له على تحملها، وحتى المساعدة التي طأطأ جبينه من أجلها كانت شحيحة بخسة، وكم كانت خيبته تَشتدُّ عندما كان يَعِدُّ ما معه من النقود، فقد كان يَحَارُ كثيرًا، وهذه الحيرة نجدها واضحة من خلال قصيدته؛ "اسمعه يبكي"[116]:

غيلان لم أهجرك عن قصد...

الداء، يا غيلان، أقصاني

إنّي لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدُّجى وحدي

ويستثير اللَّيل أحزاني.

فكلَّما مرَّ نهار وجاء

ليل من البردِ،

ألفيتني أحسب ما ظلَّ في جيبي من النقد

أيشتري هذا القليل الشفاء؟

لكنَّ أحدًا لم يسمعه، بل لم ينصت له، إذ تُركَ وحيدًا وهو الجدير بكل تبنٍ وإعانة، والملاحظ أنَّ خوف السَّيَّاب في هذه القصيدة بالذات لم يكن من شبح الموت، وإنَّما كان أيضًا من شبح الفقر على أولاده من بعده، فهو لا يحتاج إلى المال عند موته، فنسمعه في ذات القصيدة يقول:

"لا مال في الموت ولا فيه داء!"

[116] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص288.

فاستبدتْ به العلتان الفقر والمرض، فكان قلقه عليهم يزيد تبعًا لذلك، من ذلِّ الحاجة ولا يجد غير أنْ يتعجَّل الموت ليتخلَّص من قلقه فنراه يصرخ في وجه "الموكَّل" بالجحيم في قصيدته "عكاز في الجحيم"[117]:

لم تترك بابك مسدودًا؟؟

ولتدعُ شياطين النار

تقتص من الجسد الهاري

تقتص من الجرح العاري

ولتأتِ صقورك تفترس العينين وتنهش القلبا

فهنا لا يشب بي جاري

أو تهتف عاهرة مرَّتْ من نصف الليل على داري:

"بيت المشلول هنا، أمسى لا يملك أكلًا أو شربا

وسيرمون غدًا بنتيه وزوجته دربا

وفتاة الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجارِ"

انثرني، ويكَ، أباد يدا

وافتح بابك لا تتركه أمام شقائي مسدودا

ولتطعم جسميَ للنار!!

مات السَّياب وهو ينزف الشعر بغزارة عجيبة غير معهودة في من هم على مثل حالته، ويرى الباحثُ أنَّ السَّياب أراد من هذا النزف أنْ يسمع أنينه للذين صكوا آذانهم وصدُّوا عنه، أو أراد أنْ يؤكِّد خلوده في عالم الشِّعر بعد أنْ عجز عن دفع الموت عنه، أو أنْ يطمئن نفسه بأنَّه مازال قادرًا على مصارعة

[117] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص692، ص693 .

المرض وسيمتد به العمر، بدليل أنَّه لم يعجز عن قول الشعر رغم مرضه العضال. ومهما كان السبب في هذه الغزارة، فإنَّه لا يمكن أنْ يكون السبب الإثبات للآتين من الأشقياء بأنَّ إنسان ما عاش قبلهم كان أشقى منهم، كما أدَّعى في قصيدة "المعول الحجري"؛ ولكنَّ السَّياب، استطاع من خلال معاناته الذاتية، وتجربته الفردية الصادقة أنْ يُعمِّقَ إنسانية في أشعاره، فالسَّياب لم يحصر المشكلة بينه وبين الموت، بل ربط إلى جانب موقفه منه عائلته أحباءه ووطنه أيضًا، وذكرياته وحياته كلها. وأنَّ أحدًا من الشعراء العرب السابقين أو المعاصرين لم يطرح قضية الموت بمثل هذا الإلحاح، وأنَّ أحدًا من هؤلاء لم يسبقه في معايشة الموت شعريًا كما عايشه.

يقول الدكتور عبد الجبار البصري: "وهذا الشاعر الذي انغمس في الأحداث وغناها بألمٍ ومرارة لم يستطع أنْ يصمد أمام القدر أخيرًا، إلا في نفسيته المتعالية، وإيمانه القوي، وإخلاصه لفنه. لقد أصبح طريح الفراش.. شَحُبَ لونه، ونحل جسمه، وذاب عقله، وضعف عظمه، وأصبح تحت أغطيته بقية إنسان...مؤلم جدًا.. ومرير جدًا أنْ تزور هذا الشَّاعر العظيم في داره، أو في إحدى غرف مستشفى المواني، إنَّه لا يتحدَّث عن الصّحة ونعمتها على الأصحاء، ولا يحلم إلَّا بالموت والأموات من أقربائه وأحبائه، ولا يوصي إلا بغيلان وغيداء وآلاء.

طالت تجربة المرض الوبيل الذي عاناه السَّياب وأصبح لا يندمل جرح إلَّا ويولد جرحٌ آخر..عرف من الأدوية أنواعها: ما يدهن به، وما يحتسى، وما يزرق

تحت الجلد، ولكثرتها وقلة جدواها ضعف حتى إيمانه بالعلم وبقدرة الطب في محاربة الميكروب"[118].

ويضيف قائلًا: "اجتاز السَّياب في مرضه مراحل من السِّيئ إلى الأسوأ فكانت المرحلة الأخيرة حيث تخونه قدماه ويعجز عن السَّير فيسافر إلى بيروت ويمكث في مصحاتها، وتستنفد ماله ثم يعود بلا جدوى، ويسافر مرة أخرى إلى الغرب.. إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وينزل في مستشفيات مدينة الضباب، ويعود من الغرب إلى آسيا.. إلى العراق.. إلى البصرة وهو كما كان سابقًا فتزداد الوطأة ويضاف إلى ساقيه قرحة في المعدة وذات الجنب. وسافر بعد جهدٍ جهيد إلى الكويت، وفي الكويت يجد من يحنو عليه وعلى شعره في شخص الأديب "علي السبتي" وقد شاء الله أنْ يتعهد إيصال جنازته إلى البصرة وأنْ يشرف على دفنه في مقبرة الحسن البصري في قضاء الزبير"[119].

وقد كتب عبد الجبار السامرَّائي في مجلة العربي مقالًا بعنوان: "الروح في حضرة الموت" مرور أربعون عامًا على رحيل السَّياب، معربًا عن إعجاب الشاعر الكويتي علي البستي بالسَّياب، يقول البستي: " كنت معجبًا إلى حدٍّ كبيرٍ بشعر السَّياب، وعندما التقيته لأول مرَّة في البصرة ازداد إعجابي به، وأصبح من أعزّ أصدقائي، ثمَّ باعدتْ بيننا الأيام، إلى أنْ وقع أمام عيني مقال منشور في مجلة "الحوادث" اللبنانية بقلم الأستاذ إلياس سحَّاب يتحدَّث فيه عن بدر الشاعر المريض الذي لا يحصل على العلاج الكافي، وأنَّه مهمَل في المستشفيات، وطريق الموت يتسع أمامه. لقد هزَّ مشاعري هذا المقال، وتألَّمتُ كثيرًا على

[118] بدر شاكر السَّياب رائد الشعر الحر، ص20.
[119] المصدر السَّابق، ص22.

بدر، فكتبتُ بدوري مقالًا في مجلة "صوت الخليج" الكويتية طلبتُ من السيد وزير الصحة الكويتي أنْ يتبنى علاج بدر في المستشفيات الكويتية، وفعلًا اهتمَّ السِّيد الوزير بما جاء في المقال، حيث اتصل بي طلبًا عنوان بدر للاتصال به..."[120].

****

[120] مجلة العربي الكويتية، شهرية، تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت، العدد 551، أكتوبر، 2004م، ص116.

الفصل الثاني:

تداعيات الموروث الثقافي الإنساني في شعر السَّيَّاب

المبحث الأول: تداعيات التُّراث العربي

المبحث الثاني: تداعيات التُّراث الدِّيني ومفردات الثَّقافة الإسلاميَّة

المبحث الثالث: تداعيات الموروث الثَّقافي الغربي

المبحث الأول:

تداعيات التُّراث العربي

إنَّ السَّياب في بحثه عن منبع شعريٍّ يتلاءم وطبيعته ومنهجه وقع تحت تأثير كثير من الأدباء الشَّرقيين والغربيين، فقد حشد السَّياب عددًا كبيرًا من الأساتذة يمتدون من دانتي حتى إليوت، ومن أبي تمام حتى الجواهري،عندما سئل عمنْ يُعْجَبُ بهم أو عمَّنْ أثروا فيه؛ ولكنَّ الحقيقة كانت أقلّ من ذلك كثيرًا، فقد ظلَّ دانتي والمتنبّي وشكسبير أسماء تُذكر في معرض المباهاة الثَّقافية، كما توارت صورة إليوت ومن قبلها صورة كيتس، ولم تبقَ من الشَّاعر علي محمود طه المهندس إلا أصداء باهتة ذابت قبيل أُنشودة المطر، وآخر ما يمثلها قصيدة "أم في نقرة السلمان" التي نُسِجَتْ على منوال "حانة الشُّعراء" للمهندس[1].

وقد ورد ذلك من خلال إجابات السَّياب نفسه لخضر الولي، يقول السَّياب: (قد تأثَّرتُ أنا شخصيًا في بدء حياتي الشِّعرية، بعدد كبير من الشُّعراء، بالبحتري وعلي محمود طه المهندس، أول الأمر، ثمَّ بأبي تمَّام من الشُّعراء العرب...)[2]. ونجده في موضع آخر يقول:(وحين استعرض في هذا التاريخ الطويل من التأثر أجد أنَّ أبا تمام وإديث هما الغالبان، وحينما أراجع إنتاجي الشِّعري، ولا سيما في مرحلته الأخيرة، أجد أثر هذين الشاعرين واضحًا، فالطَّريقة التي أكتب بها أغلب قصائد الآن، هي مزيج من طريقة أبي تمَّام وطريقة إديث: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين، في كتابة الشعر)[3].

---

[1] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص250.
[2] خضر الولي: آراء في الشعر والقصَّة، مطبعة دار المعرفة للطباعة والنَّشر، بغداد، 1956م،ج1، ص13.
[3] المصدر السَّابق، ص14.

نلحظُ من خلال كلام السَّياب أنَّ هناك عدم دقة في إطلاق المصطلحات، فنجده في كلامه السَّابق يحدثنا عن التأثُّر بهؤلاء الشُّعراء، ثم نجده يتحدَّث عن الإعجاب في موضع آخر فهل يُعدُّ الإعجاب تأثُّرًا من وجهة نظر السَّياب؟!، يقول السَّياب:(يُعجبني من الشُّعراء العرب المعاصرين الجواهري أستاذ هذا الجيل الطالع من الشُّعراء العراقيين، والحقُّ أنِّي والكثيرين من الشُّعراء الشَّباب الآخرين مدينون له بالشيء الكثير... وهو قمة من قمم الشِّعر العربي في كل عصوره، وأعظم شاعرٍ خُتِمَ به النَّهج التقليدي للشِّعر العربي، وإلياس أبو شبكة من "الشُّيوخ"، ويعجبني محمد مفتاح الفيتوري من"الشَّباب"، أمَّا الشُّعراء العراقيون فلعلَّ الصَّداقات التي تربط بيني وبين الكثيرين منهم لا تجعلني منصفًا في الحكم عليهم؛ ولهذا أوثر السُّكوت. أمَّا لماذا أعجبتُ بالجواهري وأبي شبكة والفيتوري، فلأنَّ شعر كل منهم – على ما بين الثلاثة من فوارق – تتحقق فيه أكثر المُثل الشِّعرية التي أعتبرها كفيلة بأنْ تجعل الشَّاعر مُجيدًا: متانة الأسلوب، حرارة العاطفة دون ميوعة، والموازنة بين الفكرة والصُّورة والعاطفة والاتجاه الواقعي)[4].

هذا ما أشار إليه بوضوح تام الدكتور عبد الرِّضا علي، يقول: (أمَّا عن أثر الشُّعراء العرب – وخاصة العراقيين – والأجانب في شعر السَّياب، فيبدو أنَّ حديث السَّياب يكتنفه شيءٌ من الاضطراب وعدم الدقة من جانب، إلى جانب كونه مقرونًا بأثر الظروف التي كانت تُملئ عليه بعض الآراء، فعلى الرّغم من ذكره لكلِّ تلك الأسماء واطِّلاعه على شعرهم فإنَّ ذلك لا يعني التَّسليم بكلِّ ما جاء فيه؛ لأنَّ اطِّلاع الشَّاعر على تجارب الآخرين، وإعجابه بهم يُعدُّ من

[4] آراء في الشِّعر والقصة، ص17.

مكوناته الثقافية المطلوبة، وليس الإعجاب تأثُّرًا؛ لهذا فلابد من التأكُّد من أنَّ الإعجاب غير التأثير، وهذا ما نلمحه أيضًا خلال حديث السَّياب نفسه، إلا أنَّنا لمحنا أثرًا لبعضهم فقط دون الآخرين)[5].

والملاحظ من خلال ما ذكر أنَّ د. إحسان عباس يؤكِّد أمرين أوَّلهما: يظهر من خلال قوله: "فقد ظلَّ دانتي والمتنبي وشكسبير أسماء تذكر في معرض المباهاة الثقافية، كما توارت صورة إليوت ومن قبلها صورة كيتس"، وثانيهما في قوله:" ولم تبقَ من علي محمود طه إلا أصداء باهتة ذابت قبيل أنشودة المطر وآخر ما يمثلها قصيدة "أم في نقرة السلمان" التي نسجت على منوال "حانة الشعراء".

أمَّا د. عبد الرِّضا، فيبدو أكثر موضوعية، إذ إنَّ رؤيته تخلو من التَّعميم هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، أنَّه تناول ثلاثة جوانب في غاية الأهمية: أَوَّلُها، "أنَّ حديث السَّياب يكتنفه شيءٌ من الاضطراب وعدم الدقة من جانب، إلى جانب كونه مقرونًا بأثر الظروف التي كانت تُملئ عليه بعض الآراء". وثانيها، "على الرغم من ذكره لكلِّ تلك الأسماء واطِّلاعه على شعرهم فإنَّ ذلك لا يعني التَّسليم بكلِّ ما جاء فيه؛ لأنَّ اطِّلاع الشَّاعر على تجارب الآخرين، وإعجابه بهم يُعدُّ من مكوناته الثَّقافية المطلوبة، وليس الإعجاب تأثُّرًا". وثالثها: ذلك الاستثناء الموضوعي، "إلَّا أَنَّنا لمحنا أثرًا لبعضهم فقط دون الآخرين".

فمَنْ مِنْ الشُّعراء ظهر تأثَّر السَّياب بأسلوبه، أو استدعى شذراتٍ أو عبارات من شعره؟! نذكر من ذلك، استدعاء معاني أبي العلاء المعرِّي، إذ يقول في قصيدته" ضجعة الموت"[6]:

---

[5] دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص81.

[6] أبو العلاء أحمد بن سليمان المعرّي: شرح ديوان سقط الزند، شرح وتعليق الدكتور ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، 1987م، ص7.

خَفِّفِ الوَطءَ مَا أَظُنُّ أَدِيْمَ الـ أَرْضِ إِلَّاْ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ

وَقَبِيْحٌ بِنَا، وَإِنْ قَدُمَ العَهْـ دُ ، هَوَانُ الآبَاءِ وَالأَجْدَادِ

وفي ديوان اللزوميات نجده يقول في قصيدته "أولو الفضلِ في أوطانهم غرباء"[7]:

عَلَىْ الوُلْدِ يَجْنِيْ وَالِدٌ، وَلَوْ أَنَّهُمْ ولاةٌ عَلَىْ أَمْصَارِهِمْ خُطَبَاءُ

فنجد السَّياب يستدعي هذين البيتين ويوردهما في قصيدة واحدة، بل وفي دفقة شعورية واحدة وذلك واضح من خلال قصيدته:المومس العمياء"[8] إِذْ يقول:

لَاْ تَنْقُلَنَّ خُطَاكَ فَالمَبْغَىْ،

"عَلَاْئِيُّ" الأَدِيمْ:

أَبْنَاؤُكَ الصَّرْعَىْ،

تُرَابٌ تَحْتَ نَعْلِكَ مُسْتَبَاحْ،

يَتَضَاحَكُوْنَ وَيُعْوِلُوْنَ،

أَوْ يَهْمُسُونْ،

بِمَا جَنَاهُ أَبٌ يُبَرِّؤُهُ الصَّبَاحْ،

مِمَّا جَنَاهْ،

وَيَتْبَعُونَ صَدَىْ خَطَاكَ إِلَىْ السُّكُونْ.

كذلك نجد السَّياب يلتقي مرَّةً أخرى بالمعرّي في قصيدته "ضجعة الموت"، يقول[9]:

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مِرَارًا، ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأَضْدَادِ

وَدَفِـيْنٍ عَلَىْ بَقَـــايَا دَفِيْنٍ، فِيْ طُـوَيْلِ الأَزْمَانِ وَالآبَادِ

---

[7] أبو العلاء أحمد بن سليمان المعرّي: ديوان اللزوميات، ق جماعة من الاخصائيين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986، ج1، ص36.

[8] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص512.

[9] ديوان سقط الزند، ص7.

فنجد هذه المعاني تتداعى من خلال نصّ السَّياب، في قصيدة: "في المغرب العربي"[10] يقول:

قَرَأْتُ اسْمِيْ عَلَىْ صَخْرَةْ،
عَلَىْ قَبْرِيْنِ بَيْنَهُمَا مَدَىْ أَجْيَالْ،
يَجْعَلُ هَذِهِ الحُفْرَةْ،
تَضُم اثْنَيْنِ: جَدُّ أَبِيْ- وَمَحْضُ رِمَالْ.

ولعلَّنا من خلال ما ذُكر نلاحظ التقارب النَّفسي والفكري بين الاثنين من خلال التأملات العميقة والنَّظرة إلى مآل الحياة، ومراعاة حرمة الأبناء والآباء والأجداد من خلال مفردة القبر، الذي هو محل راحة واستراحة لدى كِلا الشاعرينِ، ولعلَّ السَّياب قد ردَّد هذه النَّغمة في كثيرٍ من قصائده وليست قصيدة "أم البروم" ببعيدة عن ذلك، فالقبر عند السَّياب هو محل الاتِّحاد مع الأم التي فقدها وهو راحة من تعب الحياة، وهو كذلك عند المَعْرّي؛ لا نستغرِب حين نجده يقول[11]:

ضَجْعَةُ المَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيْحُ الـ جَسْمُ فِيْهَا، وَالعَيْش مِثْل السُّهادِ

ومن استدعاء السَّيَّاب للتراث العربي القديم، استدعاءه ألفاظًا من أبيات عنترة بن شداد في الحماسة، والفروسية والنبل، والتي منها قوله[12]:

إِنِّيْ امْرئ سَمْـحُ الخَلِيْقَةِ مَـاجِدٌ لَاْ أُتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوْجَ هَوَاهَا
مَا اسْتَمْتُ أُنْثَى نَفْسَهَا فِي مَوْطِنٍ حَـتَّىْ أُوَفِّيْ مَهْـرَهَا مَـوْلَاْهَا
وَأَغُضُّ طَـرْفِيْ مَابَدَتْ لِيْ جَارَتِيْ حَـتَّى يُوَارِيْ جَـارَتِيْ مَـأْوَاهَا

[10] ديوان بدر شاكر السياب الأعمال الكاملة، ص396.
[11] ديوان سقط الزند، ص8.
[12] عنترة بن شداد: شرح ديوان عنترة، المكتبة الثقافية بيروت ـ لبنان، د. ت، ص154.

لعلَّ السَّياب قد قام بتحوير البيت الثالث عن معناه في قصيدة عنترة، ورحَّله من موضوع الحماسة والفخر والقوة والمروءة، إلى مقام الانكسار والضَّعف واللِّين أمام المحبوبة، وذلك واضح من خلال قصيدته "أراها غدًا" يقول:

أَغُضُّ – إِذَاْ مَا بَدَتْ – نَاظِرَيَّ فَهَيْهَـــاتَ تَعْلَمُ كَـــمْ سُـــهِّدا

وَلَـــوْ أَنَّـــهَا نُبِّئَـــتْ بِالغَـــرَامِ – غَـرَامِيْ– لَقَـــرَّبَتِ المُـنْشِدَا

وَقَـالَتْ أَيُعْصَىٰ نَدَاءَ المُـحِبِّ حُـــرِمْتُ الهَوَىٰ إِنْ عَصَيْتُ النِّدَا

وفي قصيدته "إرم ذات العماد"[13]. وردت إشارة تراثية، لعنترة وعبلة، عمل على توظيفها في حديثه عن إرم يقول:

وانفرجَ الغيمُ فَلَاْحَتْ نَجْمَةٌ وَحِيْدَةْ،

ذَكَرْتُ مِنْهَا نَجْمَتِيْ البَعِيْدَةْ،

تَنَامُ فَوْقَ سَطْحِهَا وَتَسْمَعُ الجِرَارْ،

تَنْضَحُ، يَاْ وَقْعَ حَوَافِرٍ عَلَىٰ الدُّرُوبْ،

فِيْ عَالَمِ النُعَاسْ؛ ذَاكَ عَنْتَر يَجُوبْ،

دجَىٰ الصَّحَاري. إِنَّ حَيَّ عَبْلَةَ المَزَارْ.

ومن استدعاء السَّياب للأسلوب، قول **المُتنبّي**[14]:

إِذَاْ كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفًا لِدَوْلَةٍ فَفِيْ النَّاسِ "بُوْقَاتٌ" لَهَا وَطُبُوْلُ

فـ "بوق" مذكَّر وليس مؤنث ويجمع على "أبواق"؛ ولكنَّ السِّياق الفنِّي جعل المتنبِّي يأتي به على جمع التأنيث ليغض من مكانة الغير ويرفع ممدوحه وهو سيف الدولة بن حمدان، الَّذي جعله المتنبِّي سيفًا "مذكَّرًا" وسواه "بوقات" على

[13] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص604.

[14] أبو الطيب أحمد بن الحسين: شرح ديوان المتنبي، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، ط1 دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1980م، ج3، ص229.

صيغة المؤنث في الجمع رغم ذكورته، وكأنَّه يفرغهم من الذكورة، فظهر هذا الأسلوب عند السَّياب في قصيدته "هَاْ..هَاْ..هُوه"– صياح البط البرّي[15]، إذ يقول:

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ.
لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمتْ، الَّذِيْ كَانَ يُثْمِرُ،
مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوْقَاتْ، أَوْ نَوْحِ بَائِعِ،
بِتِيْنٍ مِنْ الذِّكْرَىْ، وَكَرْمٍ، يُقَطَّرُ،
عَلَىْ كُلِّ شَارِعِ، فَيَحْسُوْ وَيَسْكَرُ،
بِرِفْقٍ فَلَاْ يَهْزِيْ وَلَا يَتَنَمَّرُ.

ومن استدعاء السَّياب، نجده يُضِمَّن شطرًا كاملًا، من بيت **علي بن الجهم**[16]:

عُيُوْنُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجَسْرِ جَلَبْنَ الهَوَىْ مِنْ حَيْثُ أَدْرِيْ وَلَاْ أَدْرِيْ

فيقول السيَّاب في قصيدة "المبغى"[17]:

عُيُوْنُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجَسْرِ
ثُقُوْبُ رَصَاصٍ رَقَّشَتْ صَفْحَةَ البَدْرِ؛

وفي ذات القصيدة يمتصّ طريقة **عمرو بن كلثوم** في وصف الحبيبة، والتي تُعَدُّ مقاييس الجمال فيها جاهلية خالصة، ونموذج الجمال فيها قديم، لا يتناسب والأمثلة الآنية للجمال في عصر السياب، يقول عمرو بن كلثوم[18]:

تُرِيْكَ إِذَاْ دَخَلْتَ عَلَىْ خَـلَاْءٍ وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُوْنَ الكَاشِحِيْنَا
ذِرَاْعَيْ عَيْطَلٍ أَدْمَـاءَ بِكْـرٍ هِجَـانَ اللَّـوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِيْنَا

---

[15] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص635.
[16] التناص، "تحوير النص في الشعر العربي الحديث معارضات البارودي نموذجًا"، خالد عباس مصطفى عبد السلام، رسالة ماجستير، جامعة الجزيرة – السودان، فبراير2002م، ص22.
[17] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص450.
[18] المعلقات العشر، ص90.

وَثَدْيَاً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رَخْصًا حَصَانًا مِنْ أَكُـفِّ اللَّامِسِيْنَا
وَمَتْنَيْ لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وَطَالَتْ رَوَادِفُـهَا تَنُـوْءُ بِمَـا وَلِيْنَا
وَمَأكَمَةً يَضِيْقُ البَابُ عَنْـهَا وَكَشْحاً قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جُنُوْنَا

فنجد يقول السياب – قصيدة المبغى:

حَبِيْبَتِيْ الَّتِيْ لُعَابُهَا عَسَلْ،
صَغِيْرَتِيْ الَّتِيْ أَرْدَافُهَا جَبَلْ
وَصَدْرُهَا قُلَلْ).

أمَّـا قصـيدة " بورسـعيد"، فنجـد السـياب يسـتدعي مـن خلالهـا، بعـض الشخصيات التي أسهمتْ في تشكيل خارطة التاريخ العربي، مثل **صلاح الدين الأيوبي**، وأمير المؤمنين **عمر بن الخطاب، وسيف الدولة بن حمدان**، إضافة إلى أنَّ القصيدة في مجموعها تعتبر نموذجًا للقصيدة الوثائقية، والتي تشكل من زاوية أخرى محتوى قصيدة السياب، فنجده يقول[19]:

وَ اسْتَنْفَرَ الشَّرْقَ حَتَّىْ كَادَ مَيِّتَهُ يَسْعَىْ؟ أَهَذَا صَلَاْحُ الدِّيْنِ أَمْ عُمَرُ؟
هَذَا الَّـذِيْ حَدَّثَتْنَا عَـنْهُ أَنْفُسُنَا فِـيْ كُـلِّ دَهْيَاءَ نَبْلُـوْهَا وَنَنْتَظِـرُ
هَـذَا الَّذِيْ كلَّ عَنْ سحقٍ لبذرته بالخَـيلِ والذَّابِلَاْت، الـرُّوْمُ والتتر
يا أُمَّة تصنع الأَقْدَارَ مِنْ دَمِهَا لَاْ تَيْأَسِيْ، إِنَّ "سَيْفَ الدَّولةِ" القدر

ولم يقف الأمر معه عند هذا الحدِّ، بل نجده في قصيدة " قارئ الدم"[20]، يستدعي بعض العادات المحلية لبيئته العراقية، وهي زيارة قبور الأولياء، للوفاء بالنذور، ولعلَّ هذه العادة موجودة عندنا في السُّودان حتي عصرنا الحالي في

[19] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص506.
[20] المصدر السَّابق، ص444.

بعض البيئات التي تفشت فيها آفة الجهل، يقول السَّياب:

وَالحَامِلَاْت نُذُوْرهُنَّ إِلَىْ قُبُوْرِ الأَوْلَيَاءْ

كذلك مثل ما سبق، قصيدته "مرثية جيكور"[21]، ففي التُّراث العربي، كان العريس في ليلة العرس يبرز منديلًا ملطخًا بالدِّماء، يشهد على فحولته، وعلى أنَّ العروس عذراء، وقد صور لنا السَّياب ذلك إذ يقول:

والعَشَاء السَّخي فِيْ لَيْلَةِ العُرْسِ، وَتَقْبِيْلَةُ العَرُوْسِ الوَدُوْدْ،

وَانْتِظَارٌ لَهُ عَلَىْ البَابِ؟

"مَحْمُوْدْ، تَأَخَّرْتَ يَاْ أَبَا مَحْمُودِ

نَادِ مَحْمُوْدْ!"

ثُمَّ يُوْفِي عَلَىْ الجَمْعِ بِمَنْدِيْلِ عُرْسِهِ المَعْقُوْدْ،

نَقَّطَتْهُ الدِّمَاءُ يَشْهَدَنَ للخِدْرِ بِعَذْرَاءْ، يَا لَهَا مِنْ شُهُوْدْ.

كما نجده في قصيدته "منزل الأقنان" في جيكور، يحذو حذو الأقدمين في الدُّعاء لديار المحبوبة بالسُّقيا، فنسمعه يدعو لمنزل الأقنان في جيكور بذات الدُّعاء القديم، يقول[22]:

أَلَاْ يَاْ مَنْزِلَ الأَقْنَانِ، سَقَتْكَ الحَيَا سُحُبٌ

تُرَوِّيْ قَبْرِيَ الظَّمْآن،

تَلْثُمُهُ وَتَنْتَحِبُ!.

ويعتبر شعر السَّياب ماعونًا استوعب كثيرًا من مفردات التراث العربي، والتي تتداعى من خلال نصوصه الشعرية، ففي "مرثية جيكور" تتداعى أسماء

[21] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص404.

[22] المصدر السابق، ص280.

ومواقف وقصص نقلتها لنا كتب السِّير والأخبار من التراث العربي، من ذلك بلاط هارون الرشيد، وحرب البسوس، وقصة يزيد بن معاوية، والشَّمر قاتل الحسين بن علي، وأبو زيد الهلالي، يقول السَّياب[23]:

جالس القرفصاء في شمس آذار وعيناه في بلاط "الرشيد"،
يمضغ التواريخ والأحلام، بالشدق والخيال الوئيد
ما تزال "البسوسُ" محمومة الخيل لديه، وما خبا من "يزيد"
نار عينينِ ألقتاها على "الشَّمر" ظلالًا مذبحات الوريد!
كُلَّما لَزَّ شمره الخيل أو عرّي أبو زيده التحام الجنود

كما نجد السياب معجبًا بشخصية **أبي زيد الهلالي**؛ لذلك أورد ذكرها في قصائد كثيرة، منها بالإضافة إلى القصيدة أعلاه، قصيدة "أفياء جَيْكُورِ"، إذ نجده يقول[24]:

رُدِّيْ إِلَيَّ الَّذِيْ ضَيَّعَتُ مِنْ عُمُرِيْ،
أَيَّامَ لَهْوِيْ.. وَرَكْضِيْ، خَلْف أَفْرَاسِ،
تَعْدُوْ مِنْ القَصَصِ الرِّيْفِيِّ والسَّمَرِ؛
رُدِّيْ أَبَا زَيْدٍ، لَمْ يَصْحَبْ مِنْ النَّاسِ خُلًّا عَلَىْ السَّفَرِ
إِلَّا وَمَا عَادْ.

ونجده أيضًا وقد ذكره في هذه القصيدة، "أفياء جيكور" لفظة جاهلية صرفة وهي "أمراس" بمعنى حبال، يقول:

رُدِّيْ السِّنْدِبَادَ وَقَدْ أَلْقَتْهُ فِيْ جُزُرِ،

[23] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص408.
[24] المصدر السابق، ص189.

يَرْتَادَهَا الرُّخُ رِيْحٌ ذَاتُ أَمْرَاسِ.

ونلتقي بالكلمة مرَّة أخرى في قصيدة "المعبد الغريق"[25]، مرتين، يقول السياب:

وَلَيْتَك فِي قِطَارٍ مَرَّ حِيْنَ تَنَفَّسَ السّحرُ

فَقصَّ، عَلَىْ سَرِيرِ السِّكَّةِ المَمْدُوْدِ، أَمْرَاسَا

تعلَّق في نهايتهنّ جسمٌ يحصدُ النَّظرُ

عليه الجرحَ بعد الجرح أكْداسا

ليهويَ جسم "حفصة"[26] لابسًا فوق النجيع دَمًا وَأَمْرَاسَا

ولعلَّ مثل هذه اللفظة كانت شائعة في الشعر العربي القديم وخير شاهدٍ على ذلك تلك الأبيات في معلقة امري القيس، في وصف طول الليل، والتي منها قوله[27]:

فَيَالَكَ من لَيْلٍ كأنَّ نجومه بأَمْرَاسِ كِتَّانٍ إِلَىْ صُمِّ جَنْدَلِ

كما نجد في قصيدته في "المغرب العربي"، إشارة واضحة إلي **يوم ذي قار ودروع النعمان**؛ فنجده يقول[28]:

إِلَه الكَعْبَةِ الجَبَّارْ،

تَدَرَّعَ أَمْس فِيْ ذِيْ قَارْ،

بِدِرْعٍ مِنْ دَمِ النُّعْمَانِ فِيْ حَافَاتِهَا آثَارْ.

ولعلَّ من التداعيات المهمة ما نجده في قصيدة "أغنية في شهر آب"[29]، إذ يقول السَّياب:

---

[25] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص182.

[26] إحدى شهيدات الموصل (العراق)، انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، نفس الصفحة.

[27] المعلقات العشر، ص18.

[28] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص397.

[29] المصدر السابق، ص332.

بِاللَّهِ تَعَالْ

فَالنَّاسُ كَثِيرٌ.. وَالظَّلْمَاءْ

نَقَّالَةُ مَوْتَىْ سَائِقُهَا أَعْمَىْ، وَفُؤَادكَ جَبَّانَةْ.

ومثل هذا نجده عند بشار بن برد[30]، من خلال القصَّة التي أوردها صاحب الأغاني مفادها: لم يكن بشار يعترف بعماه، وكان يستعلي على عاهته، يروى أنَّ رجلًا سأله عن منزل رجلٍ ذكره له فجعل يفهمه ولا يفهم، فأخذ بشار بيده وقام يقوده إلى منزل الرَّجل، وهو يقول: (من البسيط)

أَعْمَىْ يَقُوْدُ بَصِيْرًا لَاْ أَبَالَكُم قَدْ ضَلَّ مَنْ كَانَتْ العُمْيَانُ تَهْدِيهْ

حتى صار به إلى منزل الرَّجل، ثمَّ : قال له: هذا هو منزله يا أعمى**!**[31].

لعلَّ هذه المعنى الذي تضمَّنه البيت أعلاه هو المعنى نفسه الذي أراده السَّياب، وكأنَّي بالسَّياب يحيلنا إلى هذه القصَّة للاطِّلاع على موروث أُمتنا الثَّقافي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى إنَّما يظهر الشَّاعر على اطِّلاعه الواسع، ومن ثم يبرز براعته وقدرته على توظيف هذا التراث لخدمة نصِّه. هذا جانب من تداعيات التراث العربي القديم، من خلال نص السياب الشعري، وبقى أنْ نتحدث عن شعراء زمانه وبلده الذين كانت لهم بصماتٍ واضحة من خلال

[30] بشار بن برد بن يرجوخ من سبي المهلَّب بن أبي صُفرة، ويكنَّى أبا معاذ، ويلقَّب بالمُرَعَّث، و" قيل أنَّه سمِّي بهذا الاسم لأنَّه كان في أذنه وهو صغير رِعاثٌ الرِّعاث: القرطة"، ولد سنة 710م تقريباً. كان هو وأبوه من قِنّ خيرة القشيريَّة امرأة المهلَّب، و"القن: هو العبد الذي ملك هو وأبواه وهو بلفظ واحد للمذكَّر والمؤنَّث"، ولد بشار أعمى فما نظر إلى الدنيا قط، إلا أنَّه كان شديد الذكاء كثير السؤال يصف الأشياء ببعضها... انظر د. هاشم مناع: بشار بن برد حياته وشعره، ط1، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1994م، ص7 وما بعدها.

[31] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء الدار التونسية للنشر تونس، دار الثقافة، بيروت، 1983م، ج3، ص220.

نصه الشِّعري، ومن هؤلاء، الجواهري[32] أستاذ الجيل كما يحلو للسَّياب أنْ يسميه، والملاحظ أنَّ شعر الجواهري يكاد يخلو من الرُّموز، وأجمل ما كتب رمزيًا تلك المقدمة النَّثرية للجزء الأول من ديوانه المنشور في العام 1949م، بعنوان: "على قارعة الطريق"، وهذا الجزء من المقدمة يوضِّح جانبًا من ثورية الجواهري وفيه يتحدَّث عن ثلاثة محاور "الشَّاعر، والحاكم، والمدينة" يقول فيها:

"قال: وأبوك؟

فقلتُ له: إنَّه لا يشغلُ بالي من أمره

أكثر من أنَّه كان يتحمل الألم ولكن بصمت، بلا ثورةٍ

على الألم- بلا تجديف- وأنَّه كان يغني ثمَّ

خاف، فترك الميدان، وكل مَنْ هو على شاكلته

من المغنين لا يشغل بالي من أمرهم شيء!

قال: ومتى عهدك بالمدينة وأهلها؟

قلت: منذ تركتها.. أمَّا عهدي بأهلها

فمنذ تشاجرتُ مع حاكمها لكثرة ما يحملهم

على الرَّقص كالقرود.. وقد استمروا يرقصون

حتى بعد أنْ طردني الحاكم شرَّ طردة من أجلهم ...

طردني أنا ومَنْ معي.

قال: أفانت حاقدٌ عليهم من أجل ذلك؟

[32] محمد مهدي الجواهري ولد سنة 1899، في النَّجف نشرتْ أول قصيدة له عام 1921م، غادر النَّجف إلى بغداد ليعمل في التعليم، توفيتْ عقيلة الجواهري سنة 1939م، وكذلك زوجته في عام 1992م، ذاق مرارة السجن إذ إنَّ الجواهري كان ثوريًا. انظر محمد مهدي الجواهري: المختار من شعر الجواهري، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ج1، ص12 وما بعدها.

قلتُ: لا، أبدًا.. بل غاضب.

قال: أَوَلَا تريدُ أنْ تراهم؟

قلتُ: إنَّ بريق الغضب في عينيَّ ليصدُّني عن رؤيتهم.

يتَّضح لنا أنَّ الجواهري خاض ذات التجارب التي عاشها السَّياب، فقد ذاق كلٌّ منهما تجربة الفقد، وعانى كلاهما الفقد "الموت"، وذاق مرارة الفقر وهاجر إلى المدينة وذاق فيها السِّجن والطَّرد، وكلاهما كان ثوريًا، ولعلَّ السَّبق الزَّمني كان للجواهري؛ لذا حُقَّ للسَّياب أنْ يطلق عليه "أستاذ الجيل" وهذا يُشير من ناحية أُخرى إلى إعجاب السَّياب به؛ لذا لا نستغرب إذا وجدنا أثرًا من أفكاره وشذرات من أشعاره تتداعى من خلال نص السَّياب الشِّعري، ولعلَّ استدعاء التراث العربي من أهمَّ ما تميَّزتْ به قصيدة الجواهري، وأقدم قصيدة عنده ترجع إلى عام 1921م، عنوانها: "الثورة العراقية" وهو يقول إنَّها: " نظمتْ في أعقاب الثورة العراقية عام1920م، وكان الشَّاعر لا يتجاوز عمره آنذاك العشرين عاما"[33].

إنَّ المرء ليستشف في هذه القصيدة، على بساطتها، بذورًا لشعره اللاحق: فكان من الإنصاف أنْ يبدأ شاعر الثورات بقصيدة عن أُولى الثَّورات العراقية الكُبرى في هذا القرن غير أنَّ معظم شعره في العشرينيات، شعر طراوة وألوان ومجون تدلُّ كلُّها على عين تؤخذ بروعة الجمال في النَّاس والطبيعة، واستجابة حسِّيَّة رهيفة تتسق مع لغة غَضَّة نضرة. وفيها كلها نَفَسٌ رومانسي، تتماذج فيه أصداء من البحتري وأبي نواس وشعراء الأندلس، بل والشعراء الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين. ولعلَّ فيها أيضًا أثرًا لشعراء المهجر، ولا سيَّما جبران وأبي ماضي.

[33] النار والجوهر دراسات في الشِّعر، ص13.

من هذه القصائد مثلًا،: قصيدة: "الشَّاعر"، وفيها هذا البيت[34]:

رنَّة المِعْوَلِ فِي الحُفْرَةِ صَوْتٌ للمَنَايَا

ولعلَّ هذا المعول هو ذات المعول الذي كان يَرنُّ في ذهن بدر شاكر السَّياب حين كتب قصيدته، "المعول الحجري" التي يستهلها بقوله[35]:

رَنِيْنُ المِعْوَلِ الحَجَرِيْ فِي المُرْتَجِ مِنْ نَبْضَيْ

يُدَمِّرُ فِيْ خَيَالِي صَوْرَةَ الأَرْضِ.

ولعلَّ أهمَّ ما يلفت الانتباه ذلك النُّزوع الواضح عند الجواهري إلى الشُّعوب العربية والإحساس بآلامها ولعلَّ قصائد الجواهري الآتية خير شاهدٍ على ذلك: "الجزائر"، "الجواهري والعراق"، "الجواهري ومصر"، "بورسعيد"[36] "الجواهري وسوريا"، "إلى الشَّباب السُّوري"، "دمشق يا جبهة المجد"، "دمشق"، "الجواهري ولبنان"، "لبنان"، "لبنان يا خمري وطيبي"، "الجواهري وفلسطين"، "يافا الجميلة"، "فلسطين"، "الجواهري والأردن"، "الجواهري واليمن"، "الجواهري والخليج"، "الجواهري والمغرب"، "الجواهري وتونس"، "تونس"، "الجواري والجزائر"[37].

إذا أردنا استقصاء أثر ذلك في شعر السَّياب نجد أنَّ السَّياب وسَّع الأمرَ كثيرًا أَيْ فقد وصل به إلى مدن الغرب فنجده تحدَّث عن لياليه التي سمَّاها " ليالي السُّهاد" منها " ليلة في العراق"، و"ليلة في باريس" و" ليلة في لندن" و"حنين في روما" و "بورسعيد" و "في المغرب العربي" و "يوم الطغاة الأخير"، وقد كتب السَّياب تعليقًا على هذه القصيدة أُغنية ثائر عربي من تونس لرفيقه، و"غريب

[34] هذا البيت لم يُضَمَّن ضِمْنَ المختار من شعر الجواهري، ويمكن الرُّجوع إلى المرجع السَّابق، ص14.
[35] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص701.
[36] المختار من شعر الجواهري، ج1، الصفحات مرتبة حسب ورودها في البحث (135،19، 181).
[37] المختار من شعر الجواهري، ج2، أرقام الصفحات مرتبة حسب ورودها في البحث (15، 17، 51،44، 55، 61، 81، 89،93، 107، 117، 127، 143، 173، 175، 181.

على الخليج" و"قصيدة إلى العراق الثائر"[38]. وإذا كان الجواهري كتب قصائد إلى شخصيات عربية مثل قصائد: " شوقي وحافظ"، و"حافظ إبراهيم"، و"أحمد شوقي"، و"أحييك طه"، و" ذكرى عبد الناصر"، و"عمر فاخوري"، و"أخي إلياس"، و"الملك حسين". فإنَّ السَّياب كتب قصائد عن شخصيات عربية وغربية من مثل: "جميلة بوحيرد"، و"غارسيا لوركا"، "الشَّاعر الرجيم"، التي كتب عليها هذا التعليق: "إلى شارل بودلير".

والمُلاحظ أنَّ قمة الجواهري الشِّعريَّة في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، تعاصرها بداية الحركة الشِّعرية الجديدة في العراق، لم يترك الجواهري للشُّعراء الشَّباب مُتَّسعًا للمنافسة، تبقى تجربة الجواهري تجربة التَّمرُّد الَّذي لا بد له مما يُتَمرَّد عليه باستمرار، إذا تحقق ما يصبو إليه، فإنَّه يتمرَّد من جديد؛ لأنَّه لا يستطيع الانصياع، حتى لِما يريد، استكمالًا لمثاليته المطلقة، إنَّه تمرُّد يتوخى ما ينسجم مع إنسانيته؛ ولكنَّه يضع لنفسه أهدافًا قريبة تتصل بالحدث السَّياسي المباشر، غير أنَّ الحَدثَ السِّياسي يجيءُ دائمًا "بديالكتيك" لاحق، أمَّا تجربة السَّياب، فإنَّها تتخطي هذا كلَّه إلى تجربة ذاتية، تنفذ من خلال الحدث السِّياسي بل تتفلَّتْ منه إلى التَّجربة الإنسانية الشَّاملة، تجربة المسيح في صلبه وبعد الصَّلب بهذا يخرج تمرد السَّياب عن الديالكتيك الحدثي لتجربة البطولة والفدائية[39]. أمَّا صور الماء في شعر الجواهري، فهي أصيلة وكثيرة لم يسبقه إليها أحد، فقد ظهر الماء في شعره، منسابًا، مسدودًا، هادرًا، هامسًا، عاكسًا خفايا النَّفس العراقية في روعة لا تُحد[40]. ويظهر ذلك جليًا من خلال

[38] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص621،625، 618، 149، 492، 394، 375، 317، 309.
[39] انظر النَّار والجوهر"دراسات في نقد الشعر"، ص36.
[40] المصدر السَّابق، ص36.

شعر السَّياب في مائياته، الكثيرة نذكر منها على سبيل المثال: "مدينة بلا مطر" "أنشودة المطر" وغيرها، حيث تتعدد دلالات الماء الذي يكون تارة رمزًا للخصب والنَّماء، وأُخرى يكون رمزًا للظُّلم والدَّمار، وأخذت مائيات السَّياب تتراوح بين هذه الثنائية العجيبة[41].

أمَّا عن صور الدَّم في شعر الجواهري، فيظهر حيًّا، متكلمًا، واثبًا، عجيبًا في استبطانه معاني البقاء والمقاومة التي لا تقهر وكلها مرايا تتوالى فيها انعكاسات متداخلة لا تنتهي وتظهر في خصام الشَّاعر مع الحاكم حول المدينة، هذه المدينة التي يتقاسمانها مستثنيًا كلاهما الآخر غير معترف أحدهما بالآخر إلا على مضض، وكذلك كان الحال في شعر السياب. ولعلَّ من الشعراء المعاصرين الذين استدعى السَّياب كثيرًا من معانيهم وألفاظهم وصورهم، **الشَّابي**[42]، وأوضح صور ذلك في "أنشودة المطر"[43]، يقول السَّياب:

وأسمع الصدى

يرنُّ في الخليج

" مطر.

مطر..

مطر...

[41] أحمد زياد محبك: الاستدعاء الثَّقافي في أُنشودة المطر، مجلَّة باسل الأسد لعلوم اللغات، تصدر عن وزارة التعليم العالي، الجمهورية العربية السُّورية، العدد (1)، تموز 1998م، ص15.

[42] أبو القاسم الشابي (1909-1934م)، والده الشيخ محمد بن بلقاسم الشَّابي سليلُ أُسرةٍ "الشَّابية" بتونس، أقام بمصر ثمَّ درس بجامع الزيتونة، وحصل على إجازة نهاية الدراسة، ثمّ عُيّنَ قاضيًا شرعيًا لسنة من قبل ولادة بكره أبي القاسم، كان أبوه من حملة العلم والسيف، قال الشَّاعر مُتحدّثًا عن أبيه: " إنَّه أفهمني معاني الرَّحمة والحنان، وعلَّمني أنَّ الحق خير ما في هذا العالم، وأقدس ما في الوجود"، انظر ديوان أبي القاسم الشَّابي: "أغاني الحياة"، ترجمة محمد الأمين الشَّاذلي، ط1، دار الكتب الشَّرقية، تونس، 1955م، ص9.

[43] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص481.

في كلِّ قطرةٍ من المطْرْ
حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ.

السَّطران الآخيران يُعبِّران عن رؤية ريفية تُشير إلى انبعاث الحياة بعد الموت، من خلال انبعاث الربيع بعد الشِّتاء، وهذه الرؤية بما فيها من إيجاز وتكثيف تستدعي صورة مشابهة تقوم على الإسهاب والإطناب، عبَّر عنها الشَّابي، في قصيدته "إرادة الحياة"[44]، وفيها يصوِّر قدوم الخريف وموت الأوراق، وسقوط البذرة، ودفنها تحت الثرى وحلول الشتاء والبرد وهي ما تزال تحت الثرى تحلم بالهواء والنور والحياة، ثمَّ يأتي الربيع، فتخرج، ليمنحها قبلة الحياة، ولقد صوَّر الشَّاعر تلك الرحلة من الموت إلى الحياة بأُسلوب قصصي جميل في ثلاثة وثلاثين بيتًا، هي صلب قصيدته الشهيرة التي شاع منها مطلعها:

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الحَيَاةَ فَلَاْ بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيْبَ القَدَرْ

ومنها قوله:

وقال لي الغابُ في رقَّةٍ محبَّبةٍ مثل خفق الوترْ:
يجئ الشتاء، شتاء الضبابِ شتاء الثلوج، شتاء المطرْ
فينطفئ السِّحر، سحر الغصون وسحر الزهور، وسحر الثمر
ويفنى الجميعُ كحلمٍ بديع تألَّق في مهجةٍ واندثرْ
وتبقى البذور، التي حُمِّلَتْ ذخيرةَ عمْرٍ جميلٍ،غَبرْ
معانقةً وهي تحتَ الضباب وتحتَ الثلوج، وتحتَ المدرْ
لطيفِ الحياةِ الذي لا يُمَلُّ وقلبِ الربيع الشَّذيِّ الخَضِرْ
وحالمةً بأغاني الطيور وعِطْرِ الزهور، وطعمِ الثمرْ

[44] ديوان أبي القاسم الشابي "أغاني الحياة"، ص168.

وما هو إلا كخفقِ الجنا ... ح حتى نما شوقها وانتصرْ
فصَدَّعتْ الأرضَ من فوقها ... وأبصرتِ الكونَ عذْبَ الصورْ
وجاء الربيع، بأنغامِهِ ... وأحلامِهِ وصِبَاهُ العَطِرْ
وقبَّلها قُبَلًا في الشِّفاه ... تُعِيْدُ الشَّبَاب الَّذِي غَبَرْ
وَقَالَ لَهَا: قَدْ مُنِحْتِ الحياةَ ... وخُلِّدْتِ في نسلِكِ المُدَّخَرْ
إليك الفضاء، إليك الضياء ... إليك الثرى، الحالمَ المزدهر!
فميدي كما شئتِ فوق الحقول ... بحلوِ الثِّمارِ وغضِّ الزَّهرْ
وناجي الحياةَ وأشواقها ... وفتنةَ، هذا الوجود الأغرْ

ويبدو أنَّ السَّياب في هذه القصيدة قد استدعى أُسلوب **الشَّابي**، الذي أصبح سمة مُمَيِّزَة لأُسلوب السَّياب فيما بعد، ويظهر ذلك من خلال تتابع عدة تشبيهات عمادها جميعًا أداة التَّشبيه الكاف، وذلك واضح في قوله:

بلَاْ انْتِهَاءْ، كَالدَّمِ المُرَاقِ، كَالجِيَاعْ،
كَالحُبِّ، كَالْأَطْفَالِ، كَالمَوْتَىْ هُوَ المَطَرْ!

فتتابع هذه التشبيهات مع اعتمادها على أداة تشبيه واحدة هي الكاف، يستدعي على الفور، بيتين للشَّاعر **أُبو القاسم الشابي** في قصيدته: "صلوات في هيكل الحب"[45]

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطُّفُوْلَةِ، كَالأَحْلَام ... كَاللَّحَنِ، كَالصَّبَاحِ الجَدِيْدِ
كَالسَّمَاءِ الضَّحُوْكِ كَاللَّيْلَةِ القَمْرَاءِ ... كَالوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الوَلِيْدِ

ولعلَّ طريق الشابي هنا تشير بوضوح إلى أنَّ أسلوب السَّياب في كثير من قصائده، يعتمد التشبيه، حتي أصبحت هذه الجملة سمة مميزة لبدر شاكر

[45] ديوان أبي القاسم الشابي "أغاني الحياة"، ص121.

السَّياب؛ لهذا رأى الباحث ضرورة تضمين ذلك ضمن أُسلوب السَّياب في الفصل الرابع من هذه الدراسة، كما أنَّنا نلاحظ أنَّ عنوان قصيدته " أُنشودة المطر"، استدعاء مباشر لقصيدة أُخرى للشَّابي وهي " نشيد الجبار" أو "هكذا غنى بروميثيوس"، ومطلعها[46]:

سَأَعِيْش رغمَ الدَّاءِ وَالأَعْدَاءِ كَالنَّسرِ فَوْق القِمَّةِ الشَّمَّاءِ

وإِذَاْ كان الشَّابي قد استعار "نشيد الجبار بروميثيوس"، ليعبِّر عن غناء فردي ذاتي يتمرَّد فيه على ألمه ومرضه ويؤكِّد قدرته على الفعل والعطاء، فإنَّ السَّيَّاب قد استعار نشيد الطبيعة في مطرها الَّذي يحوِّل العالم من موت إلى حياة، ومن يبابٍ إلى خَصْب، فكان نشيده طبيعيًا واجتماعيًا، حقق به ثورة شاملة في الطبيعة والمجتمع. أمَّا من حيث التقفية، فنجد أثر الشابِّي واضحًا في شعر السياب؛ إذ إنَّ أُنشودة المطر تتنوَّع فيها أحرف الروي، ولا تلتزم طريقة واحدة في التقفية؛ ولكن يظهر واضحًا حرف الرَّاء السَّاكنة، وقد تتابع متواليًا في مقاطع عدَّة، ولا سيَّما المفتتح، وهذا الروي السَّاكن يوحي في الواقع بحركة قوية ممتدة صاخبةً مزمجرة هي حركة الطبيعة والمجتمع، في ثورتهما، التي وحَّدها المطر، ورمز إليها. وهذا كلّه يستدعي على الفور حرف الرَّوي الَّذي التزمه أبو القاسم الشَّابي في قصيدته: "إرادة الحياة" وهو الرَّاء السَّاكنة التي تُحدِثْ بسكونها دويًّا مزمجرًا يمتدُّ ويستمر وهو في تحركه الداخلي، كتحرك الطبيعة والمجتمع في القصيدة نفسها. ويقوِّي ذلك كله أيضًا مجئ القافية في كلتا القصيدتين، على وزن " فعو"، فقد استخدم الشِّابي "فَعُوْلُنْ" (//0 /0)، وقطعها عند "فَعُوْ" (//0)، كما استخدم السَّياب "مُسْتَفْعِلُنْ" (/0 /0 //0)، وحوَّلها "مُتَفْ" (//0)، وقد استخدم

[46] ديوان أبي القاسم الشابي "أغاني الحياة ، ص179.

السياب في قصيدته الأصوات المنقولة، وهي صوته، وصوت الطبيعة، وصوت الفلاحين المهاجرين، وصوت الثورة، ويظهر ذلك فيما يأتي:

أَصِيْحُ بِالخَلِيْجْ: "يَاخَلِيجْ،
يَا وَاْهَبَ اللُّؤلُؤ، وَالمَحَارِ، والرَّدَىْ"
فَيَرْجَعُ الصَّدَىْ،
كَأَنَّهُ النَّشِيجْ:
"يَا خَلِيجْ،
يَا وَاْهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَىْ".

وفي قوله أيضًا:

أَكَادُ أَسْمَعُ النَّخِيْلَ يَشْرَبُ المَطَرْ،
وَأَسْمَعُ القُرَىْ تَئِنُّ وَالمُهَاجِرِينْ،
يُصَارِعُوْنَ، بِالمَجَادِيْفِ وَبالقُلُوعْ،
عَوَاصَفَ الخَلِيْجِ وَالرُّعُود، مُنْشِدِينْ:
مَطَرْ.. مَطَرْ.. مَطَرْ.

ثمَّ ينقل في القصيدة صوت الفلاحين وهم ينشدون، ويمتدُّ نشيدهم على أربعة وثلاثين سطرًا، وفي قوله أيضًا:

فِيْ كُلِّ قَطْرَةٍ مِنْ المَطَرْ،
حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهَرْ،
وَكُلُّ دَمْعَةٍ مِنْ الجَيَاعِ وَالعُرَاةْ،
وَكُلُّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ،
فَهْيَ ابْتِسَامٌ فِيْ انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيدْ،

أَوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَىْ فَمِ الوَلِيدْ،

فِيْ عَالَمِ الغَدِ الفَتِيْ وَاهِبَ الحَيَاةْ.

وهذا التَّعدد في الأصوات، بما فيها صوت الشاعر وصوت الطبيعة، وصوت الشعب يستدعي بشكل واضح تعدُّد الأصوات أيضًا في قصيدة أبي القاسم الشَّابي: "إرادة الحياة" وفيها ينقل الشاعر صوت الريح في ثلاثة أبيات، وصوت الأرض في ستة أبيات، ثمَّ ينقل صوت الغاب، وهو يحكي له حكاية البذرة التي تُدفن تحت الثرى في الشِّتاء ثمَّ تبعث في الربيع، وتمتد الحكاية بصوت الغاب على ثلاثة وثلاثين بيتًا، ثمَّ يختم الشَّاعر القصيدة بصوت الحياة المقدس، فيقول:

ورنَّ نشيد الحـــياة المقدس في هيكل حالم قد سُحِرْ

وأُعْلِنَ في الكون:"إنَّ الطموح لهيب الحياة وروح الظفرْ

إذا طمحتْ للحـــياة النفوسُ فلابد أنْ يستجيب القــدرْ

وقد أنهى السَّيَّاب قصيدته بتكرار مقطع كان ورد في صلب القصيدة، وهو المقطع الذي يؤكِّد فيه خلاص المجتمع بالمقارنة مع صورة انبعاث الرَّبيع في الطبيعة، ويكرره في نهاية القصيدة. وهذا التكرار ظاهري في الشَّكل؛ ولكنَّه في العمق مختلف، إذْ إنَّ المقطع يرد في صلب القصيدة، في نشيد الفلاحين، على أنَّه حلم وأمنية، ويسبقه قول الشاعر: "أكاد أسمع". ثمَّ يرد المقطع نفسه في نهاية القصيدة على أنَّه حقيقة، يردِّدُه الواقع، ويسبقه قول الشاعر:

وَأَسْمَعُ الصَّدَىْ،

يَرِنُّ فِيْ الخَلِيجْ

والملاحظ أنَّ التِّكرار يستدعي قصيدة الشَّابي سابقة الذكر، فقد افتتحها بقوله:

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًــا أَرَادَ الحَــيَاةَ فَلَاْ بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيْبَ القَــدَرْ

واختتمها بالشطر الثاني من البيت نفسه، مع ملاحظة أنَّ الشطر كان في البداية افتتاحاً على لسان الشاعر، على حين كان في النهاية اختتاماً ينطق به نشيد الحياة المقدس. والذي يقوِّي هذا الاستدعاء ويدعمه قول السياب:

وَأَسْمَعُ الصَّدَىْ،

يَرُنُّ فِيْ الخَلِيجْ

وقول الشَّابي:

ورنَّ نشيد الحــياة المقدس في هيكل حالم قد سُحِرْ

ولعلَّ من الشعراء المعاصرين للسَّياب الَّذين ظهرتْ بصماتهم واضحة من خلال استدعاء السَّياب، **إلياس أبو شبكة**، في قصيدته "غلواء"، يقول الشاعر:

أُيُّ خَيَالٍ حَلَّ فِيْ غَلْوَاْء[47] أَيُّ رؤى مُحَرِقَةٍ سَوداءَ

تعلَّقتْ أجفانها العذراء

فَهَرَّبتْ إِلَىْ ضِفَافِ البَحْرِ وَطَوَّفَتْ بَيْنَ بَقَايَا الدَّهْر

من خربة لرجمة لقبر

وَكانَت المِياهُ وَالصُّخُوْرُ قَائِمَةً مَا بَيْنَها القُبُورُ

حتى السُّكون حولها مسحور

وَالمَوجُ بَعْدَ المَوْجِ كَيْفَ ذَابَا مُسْتَسْلِمًا عَلَىْ الحَصَىْ مُنْسَابَا

يقبِّلُ القبور والترابا.

[47] غلواء وهي فتاة ذهبت لزيارة قريبة لها في صور، وفي إحدى اللَّيالي تنبَّهتْ من نومها فوجدتْ تلك القريبة في لقاء مع أحد عشاقها فنقل إلياس هذه الصورة من خلال هذه القصيدة. انظر مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،1981م، ص177.

كَأَنَّهُ جَمْعٌ مِنْ العَذَارَىْ أَوْ ذِكْرَيَاتُ عَاشِقٍ تَوَارَىْ

تهمس في أذن الردى أسرارا

وَلِلْمِيَاهِ زَبَدٌ كَثِيْفُ يُنْسَجُ مِنْهُ كَفَنٌ خَفِيْفُ

عليه من نور الدجى حروف

وَسَمِعَتْ غَلواءُ طَيْرَ البُومِ يَنْعَقُ كَالشُّؤمِ عَلَى الرُّسُومِ

مدنِّساً نقاوة النسيم.

الملاحظ من خلال النَّص أنَّ الفكرة الأساسية التي تسيطر عليه هي الشُّعور بالذنب، فهذه الفتاة المتنبِّهة من نومها، أَحسَّتْ أنَّها صاحبت الخطيئة، ولعلَّ البحر من خلال القصيدة إنَّما يرمز إلى الرّحم الذي تطلب هذه الفتاة العودة إليه، وهذا الذي وجد في قصيدة غلواء من نزعة العودة إلى الرحم، هي ذات العقدة التي كان يشعر بها السَّياب فلجأ إلى الخليج بحثًا عن "المحارة" التي ترمز إلى الاحتضان والرَّدى الذي هو اتحاد في رحم الأرض التي هي الأم عنده، يقول في"أنشودة المطر:

أَصِيْحُ بِالخَلِيْجْ: "يَاخَلِيجْ،

يَا وَاْهَبَ اللُّؤلُؤ، وَالمَحَارِ، والرَّدَىْ"

فَيَرْجَعُ الصَّدَىْ،

كَأَنَّهُ النَّشِيجْ:

"يَا خَلِيجْ،

يَا وَاْهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَىْ".

ولعلَّ من أكثر الشعراء الذين ظهر أثرهم من خلال استدعاء السَّياب الشِّعري،

علي محمود طه المهندس في قصيدته "أغنية الجندول"[48]، ومنها قول الشَّاعر:

آهِ لَوْ كُنْتَ مَعِيْ نَخْتَالُ عَبْرَهْ
بِشِرَاعٍ تَسْبَحُ الأَنْجُمُ إِثْرَهْ
حَيْثُ يَرْوِيْ المَوْجُ فِيْ أَرْخَمِ نَبْرَهْ
حُلْمَ لَيْلٍ مِنْ لَيَالِيْ كِيلبَتْرَهْ
أَيْنَ مِنْ عَيْنَيَ هَاتِيْكَ المَجَالِيْ يَا عَرُوْسَ البَحْرِ يَاْ حُلْمَ الخَيَالِ
راقص الجَنْدُوْل كَالحُلْمِ الوَضِيء فَاشْدُ يَا مَلَّاْحُ بِالصَّوْتِ السَّجي

والسَّياب يُقدِّمُ لنا صورة النَّهر يجول فوق صفحته زورق يحرِّك أمواجه، من خلال قصيدته "أُنشودة المطر"[49]، يقول السَّياب:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ،
أَوْ شُرْفَتَانِ رَاْحَ يَنْأَيْ عَنْهُمَا القَمَرْ،
عَيْنَاكِ حِيْنَ تَبْسِمَانِ تُوْرِقُ الكُرُومْ،
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ كَالأَقْمَارِ فِيْ نَهَرْ،
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنًا سَاعَةَ السَّحَرْ،
كَأَنَّمَا تَنْبِضُ فِيْ غَوْرَيْهِمَا النُّجُومْ.

لعلَّ استدعاء معاني علي محمود طه في نص السَّياب، واضح في رقص الجندول مثل النَّجم، ورقص الأضواء في نهر يرجّه المجداف. والذي يقف على ديوان علي محمود طه المهندس، يجد أنَّه يمازج بين ما هو عمودي، وبين ما على طريقة التفعيلة في القوافي المتنوّعة، ففي ديوان "الملاح التايه" نجد قصيدته:

[48] علي محمود طه: ديوان ليالي الملاح التايه، دار العودة، بيروت، 1988م، ص120.
[49] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص474.

"نشيد"[50]، وقد تعدَّدتْ قوافيها، وفي ذات الديوان تطالعنا قصيدة "المَلَّاح التايه"[51]، وقد كُتِبَتْ على طريقة القصيدة العمودية، ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ قصيدته "رجوع هارب"[52] تُعَدُّ نموذجًا واضحًا للاستخدام الأسطوري الذي أولع به السَّياب كثيرًا، فنجده في هذه القصيدة يستحضر "كيوبيد"، هذا إلى جانب بعض الإشارات والعبارات التي نجدها هنا وهناك، ونجدها عند السَّياب في صورة تضمين أو تحوير أو إحالة، وذلك واضح من خلال "أغنية ريفية"، "في القرية"، و"قاهر الموت"، "الموسيقية العمياء" عام 1935م، "النهر الظامي" أرواح وأشباح"، "نشيد أفريقي"، وقد أهدى هذا النشيد إلى الذين قدَّسوا الحياة بحب الموت، إضافة إلى الطريقة التي رأينا عند السَّياب والجواهري وهي كتابة قصائد بأسماء شعراء شرقيين وغربيين، وذلك من مثل قصيدته؛ " حافظ إبراهيم" و" شوقي"، و"البحيرة" وقد كتب عليها التعليق الآتي: "لألفونس لامرتين" الشاعر الفرنسي المشهور، وختامًا فهذه شذرات من استدعاء التراث العربي في شعر السياب.

****

[50] علي محمود طه: ديوان "الملاح التايه"، دار العودة، بيروت،1988م، ص16.
[51] المصدر السَّابق، ص19.
[52] نفسه، ص23.

المبحث الثاني:

تداعيات التراث الديني ومفردات الثقافة الإسلامية:

تُعَدُّ "مرثية الآلهة" من أهمِّ القصائد التي تعبِّر عن أثر الثقافة الدينية على نصِّ السَّيَّاب الشِّعري، فالإنسان بطبيعة الحال كان منذ القِدم يعبد ما يخافه، وأنَّه هو الذي يؤلِّه الأشياء ويعطيها أسماء تجعلها رمزًا للقداسة فاللَّات والعزة وهبل ومنآة وتموز وغيرها، كلّها إشاراتٌ واضحة إلى حقيقة الاعتقاد قديمًا، فالسَّياب يشيرُ إشارةً واضحةً في هذه القصيدة إلى القصة المشهورة التي أضحكتْ سيدنا عمر بن الخطاب بعد الإسلام أَلَاْ وهي قصة إله العجوة الذي أكله ليسدَّ به رمقه؛ فنجده يقول في "مرثية الآلهة"[53]:

أَلَاْ كَمْ رَفَعْنَا مِنْ إِلَهٍ وَكَمْ هَوَىْ إِلَهٌ وَأَضْحَىْ ثَالِثْ وَهُوْ رَابِعُ
فَمَا جَاوَزتنا صورةٌ منه خطَّها على غفلةٍ منَّا مُجيْعٌ وجائعُ
وما كان معبودًا سوى ما نخافه ونرجوه أو ما خيَّلته الطبائعُ
فتموز مثل اللاتِ، والرعد ما رمى بغير الَّذي تُطوى عليه الأضالعُ
وكم ألَّه التمر التهاميّ معشرٌ لما ليس يحيا دونه الناس راكعُ

فهذه الأبيات مجتمعة تدلُّ على حقيقة غيبية كبيرة هي أنَّ الإنسان الأول ظل يتخبط أمام كثير من هذه الحقائق هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ليس هناك خط فاصل ما بين الألوهية والإنسانية، فوحدة الوجود التي آمن بها الحلاج تعني من منظور السَّياب أنَّ قتل الحلاج يترتب عليه فقدان الطرف الثاني من تلك الوحدة؛ لذلك نجده يقول في ذات القصيدة[54]:

[53] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص351.
[54] المصدر السَّابق، ص354.

وَيَا عَــهْدُ كُنَّا كَابْنِ حَلَّاْجِ: وَاحِـدًا مَعَ اللهِ إِنْ ضَاعَ الوَرَىْ فَهُوْ ضَائِعُ
أكلّ الرِّجال الجوف أنْ يمــلأوا به خــواء الحشا هـذا الإلـه المضارعُ
فعاد الفقير الرّوح من ليس كاسيًا به ظـاهرًا مــنَّا ... فحــلَّ الـتنازعُ

فهذه النغمة لم نكن نسمعها من قبل أبدًا في شعره، إذ إنَّ المفارقة تبدو واضحة فقد أفاد السَّياب من الثقافة الدينية للحد الّذي جعله يعمل على إبداء موقفه واضحاً تجاه روح التدين، إذ نرى استخفافه صريحاً بفكرة التأليه، وكأنه يبحث بجدية عن الإله الذي تستقيم بقوته كل المشكلات الحياتية في جوهر المجتمع الإنساني عمومًا والمجتمع العربي بصفة خاصة، وهذا يدل على الأثر القوي لروح التَّديُّن في نفس الشَّاعر وقد يبدو ذلك مستغربًا- أول الأمر- أنْ تعلو هذه النغمة في قصائده التي تتحدَّث عن النِّضال العربي أو الأوضاع العربية عامة؛ ولكن هذه الحقيقة نفسها تؤكِّد أنَّ هذه الظاهرة إنَّما كانت ذات دلالة عكسية، أي أنَّها تدلُّ على الألم الدفين لاندحار الإنسان وما يؤمن على نحو ما أوضحناه في قصة الحَلَّاج أعلاه.

ولعلَّ ما أشرنا إليه آنفًا نجده أيضًا في قصيدته "في المغرب العربي"[55]، فنراه يقول:

قرأتُ اسمي على صخرة
هنا، في وحشة الصحراءْ ،
على آجرةٍ حمراء،
على قبرٍ. فكيف يحسُّ إنسانٌ يرى قبره؟
يراه وإنَّه لَيحارُ فيه:

[55] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص394.

أحيٌّ هو أم ميت؟ فما يكفيه

أنْ يرى ظلاً له على الرمالْ،

كمئذنةٍ معفرةٍ

كمقبرةٍ

كمجد زالْ.

ففي هذه القصيدة تزداد تلك النغمة فنجده يتحدَّث بمرارة عن تردّي الوضع العربي وزوال ذلك المجد في بلاد الأندلس وليس هذا فحسب بل نجد عبارة "قرأتُ اسمي" تحمل مضامينَ عدة، فهي تشير إلى العروبة التي ضاعت نتيجة التماذج الغربي، ولعلَّ هذا المعني يشير إلى القومية العربية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يشير إلى الدِّين الإسلامي الَّذي ضاع في تلك البلاد. ولعلَّ السَّياب عبَّر عن هذا الموقف بعبارات ثلاث، هي من صميم مراد الشاعر وهي: "مئذنة معفرة" و"مقبرة" و"مجد زالْ". هذا كل ما تبقى وكأنَّه يحكي لنا عن حال العرب والمسلمين اليوم، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل نراه يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول:

كمئذنةٍ تَرَدَّد فوقها اسم الله

وخُطَّ اسم له فيها،

وكان محمدٌ نقشًا على آجَّرةٍ خضراء

يزهو في أعاليها..

فأمسى تأكل الغبراء

والنيرانُ، من معناه،

ويركله الغزاة بلا حذاء

بلا قدم

وتنزف منه، دونَ دمٍ،

جراحٌ دونما ألمِ

فقد ماتْ...

ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء.

ولعلَّ الشَّاعر في هذه الأبيات، يتحدَّث بمرارة لا تحتاج إلى توضيح وكأنَّه يتنبأ بما سيحدث وتلك غيرة المسلم الذي يحثُ أمته ويعكس لها ذلك التَّردّي الواضح في حياتها، بل ويؤكّد على حقيقة مهمَّة جدًّا، وهي ضُمور الوازع الدِّيني والغيرة على الإسلام؛ لذلك نراه يستخدم عبارات وألفاظًا فيها من الجُرأة وعدم التَّورُّع؛ لأنَّها جديرة بتوضيح هذه الحقيقة، ومن مثل ذلك، قوله:

فَنَحْنُ جَمِيْعُنَا أَمْوَاتْ،

أَنَاْ وَمُحَمَّد وَالله.

وَهَذَا قَبْرُنَا: أَنْقَاضُ مِئْذَنَةٍ مُعَفَّرَةٍ

عَلَيْهَا يُكْتَبُ اسم مُحَمَّدٍ وَالله .

لعلَّ الأبيات تصوِّر ما آلت إليه المقدسات الإسلامية، والشَّاعر إذ يُصور ذلك إنَّما يحكي عن المرارة والأسف الشَّديدين على ماضي الإسلام التليد في تلك البلاد، كما أنَّه أراد أنَّ يؤكِّد على أنَّ ذلك كله بما جنتْ أيدي الناس من التهاون في تضييع الحقوق والمقدسات، وكأنَّ المسلمين بغير إسلام.

بهذه الهمَّة العالية وهذا الاستعداد النَّفسي القوي بدأ السَّياب يستدعي مفردات الثقافة الإسلامية فنجده يستحضر قصة "أبرهة" ومحاولته هدم الكعبة على نحو

ما وردتْ في النص القرآني[56]: ﴿أَلَمۡ تَرَ كَيۡفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصۡحَٰبِ ٱلۡفِيلِ﴾ يقول في قصيدته " في المغرب العربي":

فيا قبر الإله، على النَّهار

ظلٌّ لألف حربةٍ وفيلْ

ولون أبرهة وما عكسته يدُ الدليل،

والكعبة المحزونة المشوَّهه.

ثمَّ يستدعي كل موروث أمته الحافل بالجهاد والبطولات، وأنَّ هذا المقام هو مقام الثورة، تلك هي مقامات الربانيين الذين تحدث عنهم التأريخ في يوم " ذي قار" مصوراً هذه الأحداث تصوير الحاذق الذي ألم بموروث أمته الثقافي والسياسي والديني فنراه يقول[57]:

إلهُ الكعبة الجبارْ،

تدرَّع أمسِ في ذي قار

بدرعٍ من دم النعمان في حافاتها آثارْ.

إله محمد وإله آبائي من العرب

تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار،

وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار...

وأبصرناه يهبط أرضنا يوماً من السحبِ:

جريحاً كان في أحيائنا يمشي ويستجدي

[56] سورة الفيل، الآية1.

[57] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص397.

فلم نضمد له جرحًا ولا ضحَّى

له منَّا بغير الخبز والأنعام من عبدي!

لعلَّ القصيدة في مجموعها إنَّما تصوِّر ذلك الهم الَّذي ظلَّ يلازم السَّياب دومًا، وهو الثورة من أجل الحياة الكريمة، وهو في بحثه المضني هذا، يتقاطع مع الموروث الثقافي الديني، مبينًا من خلال ذلك خصوبة تلك الشَّاعرية القلقة دومًا، مظهرًا ثقافته الدِّينية الواسعة وقدرته علي توظيف ذلك في تشريح مشكلات المجتمعات الإسلامية والعربية، ورُبَّما ذهب الأمر إلى أبعد من ذلك فهذه الصورة التي يقدمها لنا السَّياب، تشبه تمامًا أشعار التراجيديا التي جاءت في أشعار الإغريق والرومان في صراعات حروب الآلهة، والاعتقاد[58]. والتي ظهرتْ من خلال قصائده "المومس العمياء"و "حفار القبور" و"الأسلحة والأطفال"، ففي قصيدة "المومس العمياء"[59]؛ نجده يستدعي قصة الغراب مع ابني آدم عليه السلام "هابيل وقابيل" التي وردت في القرآن الكريم[60]، وقد كتب السَّياب على هامش القصيدة في القرآن الكريم أنَّ الغراب هو الذي أرشد قابيل كيف يدفن أخاه بعد أنْ قتله، فنجده يقول وهو يتحدَّث عن اللَّيل الذي جعله رمزًا للظلم:

مِنْ أيِّ غاب جاء هذا الليل من أي الكهوف

مِنْ أيِّ وجر للذئاب؟

من أيِّ عشٍ في المقابر دفَّ أسفع كالغراب؟

---

[58] سهيل عثمان، وعبد الرازق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، منشورات وزارة الثقافة الإرشاد القومي، دمشق، 1982م، " مقدمة الكتاب"، ص5 وما بعدها.

[59] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص510.

[60] سورة المائدة، الآيات، 27-31.

" قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشَّفوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النَّساء
عمياء كالخفاش في وضح النهار هي المدينة
والليل زاد لها عماها

فالسَّياب في هذه القصيدة يُصوِّر لنا الظلم الذي يقع في المدينة، وقد بلغ استياء الشَّاعر من هذه المدينة، للحد الَّذي جعله يصفها بالعمى في وضح النَّهار كما الخُفَّاش، ولمَّا كان السَّياب بارعًا في استحضار الموروث والعمل على توظيفه لخدمة نصه كان لا بد من أنْ يستدعي هنا قصة" هابيل وقابيل" ويعمل على توظيفها بالصورة التي جعلتها تتسق تمامًا مع سياق نصه. وفي ذات القصيدة نجده يحيلنا إلى قصة معراج النبي مستحضرًا الجحيم والعذاب الذي ينتظر النِّساء اللواتي لم يحسن العيش الشريف في هذه الدنيا من باغيات ومتبرجات فنجده يقول:

وانسلَّتْ الأضواء من باب تثاءب كالجحيم
تطفوا عليهنَ البغايا كالفراشات العطاش
يبحثنَ في النيران عن قطراتِ ماءٍ..عن رشاش.

كما نجد الشاعر يستدعي المعاني والقصص التي وردت في القرآن الكريم[61] من مثل **قصة بني إسرائيل والمن والسلوى**[62]، في قصيدته"قافلة الضياع"[63] حين يقول:

---

[61] سورة البقرة الآية 57، سورة طه الآية 80.

[62] في تفسير القرطبي: اختلف المفسرون حول المنّ، وقيل: هو صمغة حلوة، وقيل: عسل، وقيل: شراب حلو، والسلوى طير بإجماع المفسرين. أبو عبد الله محمد بن أحمدالأنصاري، دار الريان للتراث، مصر الجديدة، د.ت، ج1، ص346-347.

[63] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص373.

يا مكتبًا للغوث في سيناء هب للتائهين

منًّا وسلوى من شعيرٍ، والمشيمة للجنين

واجعل له المطاط سرّه

وفي ذات القصيدة نجد استدعاءً **واضحًا لعجل بني إسرائيل** الذي وردت قصته في القرآن الكريم[64] يقول:

من كل سنبلة تصيح ومن نوافذ كل دارْ:

"أنا عجل "سيناء" الإله، أنا الضمير، أنا الشعوب أنا النَّضار!"

وقصيدته " في المغرب العربي[65] **يردِّدُ ذات القصة** مستعملاً أسلوب السخرية:

إلهُهم الذي صنعوه من ذهبٍ كدحناه ؟

كما أكلوه إذ جاعوا .

إلهُهم الذي من خبزنا الدامي جلبناهُ؟

فمقصدية الشاعر واضحة جدًا فهو يحيلنا إلى **عجل السَّامري** الذي صنعه من الذهب، كما نجده يشير أيضًا إلى إله العجوة الذي أكله سيدنا عمر في الجاهلية، والإله الأخير الذي يشير إليه السَّياب هو المال. فهذه إشارة أخرى إلى غار حراء أفاد منها الشاعر كثيرًا في إثراء نصه. ومثل هذه الإشارات كثيرة جدًا عند السَّياب؛ إذ نجدها في "العبد الغريق[66]:

ولا ملأت حراء وصُبْحَه الآياتُ والسورُ.

ونجده يجعل من جيكور القرية الحالمة التي دفن فيها أمه وكلَّ ذكرياته الحلوة مسرحًا مقدسًا كقداسة "حراء" الَّذي جعله الله مكانًا يتحنث فيه الرسول

[64] سورة طه الآيات، 87-88.
[65] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص400.
[66] المصدر السابق، ص184.

(ﷺ) ثم مهبطًا لأول ما نزل من القرآن الكريم، وحين هاجر (ﷺ) إلى المدينة اختبأ . والمشركون جادون في أثره . في غارٍ حاكت العنكبوت بيتها على بابه فبدا مهجورًا ولم يهتد المشركون إلى مخبأ محمد (ﷺ). فالسياب يستحضر القصة كاملةً في قصيدة "العودة إلى جيكور"[67] إذ يقول:

هذا حرائي حاكتِ العنكبوتْ

خيطاً إلى بابه

يهدي إلىَّ إنّي أموت

والنور في غابه

يلقي دنانير الزمان البخيلْ.

وفي قصيدة " إلى جميلة بوحيرد"[68]، نجد الشاعر يستحضر قصة النبي (ﷺ) في يثرب وكيف أنَّه فوت الفرصة على رأس النفاق في المدينة "عبد الله بن أُبَيْ بن أبي سلول" الذي كان قد أعدَّ نفسه؛ لأنْ يتوج ملكًا على المدينة، فما أنَّ جاء النبي حتى ضاعت عليه الملك، وكأنِّي بالسَّياب إنَّما يبحث عن حلٍّ لمشكلة الاستعمار الَّذي بزلتْ المناضلة روحها رخيصة من أجل التَّحرر من نيره، وكأنَّه يقول أدركنا يا رسول الله يا منْ خلَّصت أهل يثرب من **ملك ابن سلول** فنراه يقول:

بالأمس دوّى في يثربِ

صوتٌ قويٌ من فقير نبي،

ألوى ببغي الصَّخْر. لم يضربِ،

---

[67] المصدر السَّابق، ص425.

[68] إحدى الفدائيات الجزائريات.
ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص383.

وحطَّمَ التيجانَ. أيُّ انطلاقْ

في مصرَ في سوريةٍ، في العراق،

في أرضك الخضراء. كان انعتاق!

ثمَّ نجده في ذات القصيدة **يستدعي قصة المسيح**، يقول:

ونحن؟ أم أنت التي تولدين؟

أسخى من الميلاد ما تبذلين،

والموت، أقسى منه، من كلِّ ما عاناه أجيالٌ من الهالكين،

أنَّ الذي من دونه الجلجلة

والسَّوطَ والسَّجَّان والمقصلة،

أنَّ الَّذي يفديك أو تفتدين،

غيرُ الّذي آذاه بالنار أو بالعار والماء الذي تشربين:

عبءٌ من الآجال ما أثقله!

كم حاول الجلاد أنْ ينزله،

كم ودَّ أنْ تلقيه إذ تعجزين.

لعلَّ السياب يستدعي **أسطورة "سيزيف"**، فمعاناة سيزيف وتحمله الألم كانت من أجل شعبه وهو يحمل الصَّليب على كاهله ويصعد إلى قمة هذا الجبل (الجُلْجُلة) إذ كُلَّما دنا من الوصول إلى القمة تدحرج إلى السَّفح، ثم يعاود المحاولة مرَّةً أُخرى في الصُّعود إلى قمة الجبل، وهذا المعنى أَلحَّ عليه السَّياب كثيرًا إذ نجده في قصيدة "رسالة من مقبرة"[69] "إلى المجاهدين الجزائريين" يقول:

[69] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص391.

وعند بابي يصرخُ المخبرونَ:

"وعرٌ هو الطريق إلى الجلجلة،

والصَّخْرُ، يا سيزيف، ما أثقله.

سيزيف ..إنَّ الصخرةَ الآخرون!"

فالسياب يستحضر هذه القصة في هذا السياق مرةً أخرى ليبيّن أنَّ ما عاناه سيزيفيوس من التعذيب والألم يمثِّلُ جانبًا واحدًا من صنوف العذاب التي قابلتها هذه المناضلة جميلة بوحيرد، كما هو واضحٌ من خلال الأبيات أعلاه.

ولعلَّ من التَّداعي الديني أيضًا ما ورد في استدعاءاته المتكررة **لقصص السَّيد المسيح** ففي "العودة لجيكور"[70] نجده يعبَّر عن نفسه حين استعار رمز المسيح لنفسه فهو "تموز جيكور"[71]، والدليل على ذلك هذا العنوان الذي أشرنا إليه، والذي يدلنا على أنَّ فكرة الفداء التي وردت في قصة صلب السيد المسيح قد استهوته وركز على تكرارها في كثير من قصائده وذلك حين نجده يقول:

في ذلك الليل الطويل الرهيب ؟

من الذي يبكي ومن يستجيب

للجائع العاري؟

مَنْ ينزل المصلوبَ عن لَوحِهِ؟

مَنْ يطرد العقبان عن جرحه؟

مَنْ يرفع الظلماء عن صبحه؟

---

[70] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص423.

[71] المرجع السَّابق، ص410.

ويبدلُ الأشواك بالغارِ[72]

ومن قصص السَّيد المسيح التي استدعاها السَّياب؛ وهي من قبيل المعجزة التي يحتاجها السَّياب لحل أزمة جيكور، هذه العبارة التي ذيَّل بها السَّياب قصيدته: "كان المسيح، في عهده هو الذي مشى على الماء" ؛ تَدلُّنا على أنَّه كان واعيًا بما يستدعيه ويستحضره فنجده يقول في ذات القصيدة مخاطبًا قريته جيكور:

أهربُ منها، مِنْ ذُراها الطِّوال،

.....

مِنْ عارها المخبوء بالزهر،

مِنْ موتها السَّاري على النَّهر

يمشي على أمواجه الغافية

أواه لو يستيقظ الماء فيهْ،

لو كانتِ العذراء مِنْ وارديه،

لعلَّ مثل هذا المعنى – الاحتياج إلى المعجزة– قد استحضره السَّياب من التراث الدِّيني الذي ورد في خبر ثُمود الَّذين أُهلكوا بسبب عَقْرِهِمْ ناقةَ الله، وقد ألحَّ السَّياب على هذا الخبر في "أُنشودة المطر"[73]، إِذْ نجده يقول:

أكادُ أسمعُ العراق يُذْخِرُ الرعودْ،

ويُخْزِنُ البروقَ في السُّهولِ والجبالْ،

حتَّى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجالْ

[72] تقول الرواية أنَّ السَّيد المسيح بعد أنْ صُلب أُلبس تاجًا من الشَّوك.. سخريةً به، انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص423.

[73] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص477.

لم تترك الرِّياح من ثمودْ

في الوادي من أثرْ.

فالشاعر يحتاج إلى معجزة أو قوة خارقة كالتي أهلكت قوم ثمود وهي القوى الإلهية، وكأنَّه يقول "يا مَنْ أرسلت الريح الصرصر العاتية التي أهلكت قوم عاد وأحللت العذاب بثمود"[74] خلصنا من هذا المستعمر البغيض ولم يجد مخلصًا إلَّا القوة الإلهية. كما توجد إشارة أُخرى إلى نبي الله يحيى، القديس يوحنا المعمداني كما يسميه المسيحيون، فقد كان يعمِّد[75] النَّاس أي يطهرهم "بماء العماد"استعدادًا لظهور السيد المسيح عليه السلام، يقول:

خلقٌ تراءى لـ " يحيى" ساعة افترستْ عينيه رؤيا لها من هؤلاء فمُ

ولعلَّ من الاستدعاءات المهمة في هذا السياق استحضار **قصة السيد المسيح وماء العماد** في قصيدته "في المغرب الغربي"[76]، أثناء حديثة عن الإله المنقذ إذ نجده يقول:

أَلَيْسَ هُوَ الَّذِيْ فَجَأ الحُبَالَىْ

قضاه، فما ولدْنَ سوى رمادْ؟

وجاء الشَّام يَسْحَبُ فِي ثَرَاهَا

خُطَىْ أَسَدَيْنِ جَاعَا فِي الفُؤَادِ؟

---

[74] سورة الأعراف الآية 73. وانظر علي بن الحسين بن علي المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط1، دار الكتاب اللّبناني، بيروت- لبنان، 1982م، ج1-2، ص359 وما بعدها "أورد الخبر كاملًا".

[75] التَّعميد التَّطهير والغسل بماء ساخن، يسمى هذا الماء ماء العماد أو التعميد، وبعد ظهور المسيح أصبح طقساً كنسيًا، إذ إنَّ القِّيس لا يصبح قِّيسًا إلا بعد أنْ يعمَّد، فأصبح الأطفال في الكنيسة يعمَّدون بعد ولادتهم. رواية شفهية عن البروفيسور عبد الجليل الشيخ عطا الفضيل، أستاذ التاريخ بجامعة النيل الأزرق، كلية التربية، مارس2006م.

[76] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص399.

فأُطْعِمَ أَجْوَعَ الأَسَدَيْنِ عِيْسَىٰ

وَبَلَّ صَدَاهُ مِنْ مَاءِ العِمَادِ.

وأيضًا من الاستدعاءات الدينية استحضاره قصة "**نبي الله أيوب**"، وذلك من خلال قصيدته: "سفر أيوب"[77]، وهي طويلة تضم عشرة أسفار، يظهر من خلالها استدعاء مفردات الثقافة الدينية؛ فقصة نبي الله أيوب وردت في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿**وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ**﴾[78]. وقد صبر أيوب على هذا البلاء فقد ذهب ماله وعياله ثم أُصيب بعلة في جسده؛ ولكنَّه صبر على كل هذه الابتلاءات، والسَّياب استهل قصيدته بالحمد على ما أصابه من فقر وفقد لأُمِّهِ وَجَدَّتِه وأَبُوهُ الذي تَزوَّج بأخرى، ثم فشله مع المرأة الحبيبة وأخيرًا تلك العلة التي أقعده عن الحركة ، وكأنَّه يريد بهذه الإحالة أنْ يلفت انتباه معاصريه وقرائه أنَّه عاش مأساة شبيهة بمأساة أيوب النبي؛ لذا نجده يستهلُّ هذه القصيدة بالحمد على المكروه، فنجده يقول:

لَكَ الحَمْدُ مَهْمَا اسْتَطَالَ البَلَاءْ،

وَمَهْمَا اسْتَبَدَ الأَلَمْ،

لَكَ الحَمْدُ، إِنَّ الرَّزَايَا عَطَاء،

وَإِنَّ المُصِيْبَاتِ بَعْضُ الكَرَمْ.

ولم يقف به الحال عند هذا الحد، بل نجده يصوِّر لنا محاولة إبليس إغواء النبي في كلِّ درجة من درجات الامتحان الإلهي، في قصيدته "قالوا لأيوب"[79]:

---

[77] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص248.

[78] سورة الأنبياء الآية،83. انظر في تفسير الآية، القرطبي، ج17، ص56.

[79] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص296.

قَالُوا لِأَيُّوبَ: "جَفَاكَ الإِلَهْ!"
فَقَالَ: "لَاْ يَجْفُوْ،
من شَدَّ بِالإِيْمَانِ، لَاْ قَبْضَتَاهُ
تُرْخَىْ وَلَاْ أَجْفَانَهُ تَغْفُوْ".
قَالُوْا لَهُ: "وَالدَّاءُ مَنْ ذَاْ رَمَاهُ
فِيْ جِسْمِكَ الوَاهِيْ وَمَنْ ثَبَّتَهْ؟
قَالَ: "هُوَ التَّكْفِيرُ عَمَّا جَنَاهْ،
قَابِيْلُ وَالشَّارِيْ سَدَىْ جنَّتِهِ.

الواضح أنَّ الشَّاعر قد أفاد هنا كثيرًا من مفردات الثقافة الدينية، واستطاع أنْ يوظفها توظيفًا كاملًا من خلال نصِّه الشِّعري. ولعلَّه قد ختم أبيات هذه القصيدة بإحالة جميلة إلى قصة "هابيل وقابيل" ابني آدم عليه السَّلام التي ذكرناها خلال هذا المبحث. وفي قصيدة "المومس العمياء"[80]، نجده يحيلنا إلى **قصة يأجوج ومأجوج** التي وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا**﴾[81].

فنجده يقول أثناء حديثه عن البغايا من النِّساء:

سُوْرٌ كَهَذَا، حَدَّثُوْنَا عَنْهُ فِيْ قَصَص الطُّفُوْلَةْ:
"يَأَجُوْج" يَغْرِزُ فِيْهِ، مِنْ حَنَقٍ، أَظَافِرُهُ الطَّوِيْلَةْ،
وَيَعُضُّ جَنْدَلَهُ الأَصَمَّ، وَكَفَّ "مَأَجُوْج" الثَّقِيْلَةْ،

[80] المصدر السَّابق، ص529.
[81] سورة الكهف، الآية 94، كذلك سورة الأنبياء، الآية96.

تَهْوِي، كَأَعْنَفِ مَا تَكُوْن، عَلَىْ جَلَاْمِدِهِ الضِّخَامْ،
والسُّوْرُ بَاقٍ لَاْ يُثَلُّ... وَسَوْفَ يَبْقَىْ أَلْف عَامْ،
لَكِنَّ (إِنْ – شَاءَ – الإِلَه)
– طِفْلًا كَذَلِكَ سَمَّيَاهْ –
سَيَهُبُّ ذَاْتَ ضَحَىْ وَيَقْلَعَ ذَلِكَ السُّوْرَ الكَبِيْر.

وقد كتب السَّياب على هامش هذه القصيدة: (قصة يأجوج ومأجوح يعرفها كل من قرأ القرآن الكريم؛ ولكنَّ الأساطير الشَّعبية تضيف إليها أنَّهما كانا يلحسان السُّور بلسانيهما كل يوم حتى يصبح في رقة قشرة البصل، ويدركهما التَّعب فيقولان: "غدًا سنتم العمل" وفي الغد يجدانِ السُّور عاد إلى عهده من القوة والمتانة... وهكذا. حتى يولد لهما طفل يسميانه "إنْ شاء الله" فيحطم السُّور، ويرى الباحث أنَّه ثمَّة تشابه بين ما ذُكر هنا، وأُسطورة سيزيفيوس التي ذكرناها أنفًا. كذلك استدعي السَّياب **قصة إرم ذات العماد** التي ورد ذكرها في قوله تعالى:﴿ **إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ**﴾[82]، وقد أورد المسعودي عنها خبرًا في موضعين من كتاب[83]، فنجد السياب كتب قصيدة كاملة في هذا السِّياق وسمَّاها: "إرم ذات العماد"[84]؛ والتي منها:

وَقَالَ جَدُّنَا وَلَجَّ فِيْ النَّشِيجْ:
"وَلَنْ أَرَاهَا بَعْدُ، إِنَّ عُمْرِيَ انْقَضَىْ،
وَلَيْسَ يُرْجِعُ الزَّمَانُ مَا مَضَىْ.
سَوْفَ أَرَاهَا فِيْكُمُ، فَأَنْتُمُ الأَرِيجْ،

[82] سورة الفجر الآية7.
[83] مروج الذَّهب ومعادن الجوهر، ج1-2، ص167-445. وانظر تفسير القرطبي، ج20، ص44.
[84] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص602.

بَعْدَ ذُبُوْلِ زَهْرَتِيْ. فَإِنْ رَأَىْ إِرَمَ
وَاحِدُكُمْ فَلْيَطْرُقُ البَابَ وَلَاْ يَنَمْ.
إِرَمْ ... فِيْ خَاطِرِيْ مِنْ ذِكْرِهَا أَلَمْ،

وقد كتب السَّياب على هذه القصيدة توضيحًا يقول فيه:(عند المسلمين أنَّ " شداد بن عاد" بنى جنة لينافس بها جنة الله ،هي "إرم" وحين أهلك الله قوم عاد، اختفتْ "إرم" وظلَّتْ تطوف، وهي مستورة في الأرض لا يراها إنسان إلَّا مرة في كلِّ أربعين عامًا، وسعيد من انفتح له بابها).

وفي "شناشيل ابنة الجلبي"[85]، نجده يستدعي **قصة السيدة مريم العذراء**، التي وردتْ في قوله تعالى: ﴿ **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**﴾[86]. **وقصة السيد المسيح** في إحياء الموتي والتي وردت في قوله تعالى: ﴿ **وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ ۖ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ ۖ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ ۖ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ**﴾[87]؛ فنجده يقول:

وَتَحْتَ النَّخْلِ حَيْثُ تَظَلُّ تُمْطِرُ كُلُّ مَا سَعْفَهْ،
تَرَاقَصَتِ الفَقَائِعُ وَهْيَ تُفْجَرُ إِنَّهُ الرُّطَبُ
تَسَاقَطَ فِيْ يَدِ العَذْرَاءْ، وَهْيَ تَهُزُّ فِيْ لَهْفَةْ،
بِجِذْعِ النَّخْلَةِ الفَرْعَاءْ، "تَاجُ وَلِيْدِكِ الأَنْوَارُ لَاْ الذَّهَبُ،
سَيَصْلُبُ مِنْهُ حُبُّ" الآخَرِينْ، سَيُبْرِئُ الأَعْمَىْ،

[85] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص598.
[86] سورة مريم، الآية25.
[87] سورة آل عمران، الآية49.

وَيَبْعَثُ مِنْ قَرَارِ القَبْرِ مَيْتًا هَدَّهُ التَّعَبُ،
مِنْ السَّفَرِ الطَّوِيْلِ إِلَىٰ ظَلَامِ المَوْتِ، يَكْسُوْ عَظْمَهُ اللَّحْمَا.

كذلك نجد السَّياب يستلهم قصة أخرى وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَن يَكُونَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ ۗ وَمَن يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ ضَلَّ ضَلَالًا مُّبِينًا (36) وَإِذْ تَقُولُ لِلَّذِي أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَأَنْعَمْتَ عَلَيْهِ أَمْسِكْ عَلَيْكَ زَوْجَكَ وَاتَّقِ اللَّهَ وَتُخْفِي فِي نَفْسِكَ مَا اللَّهُ مُبْدِيهِ وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَاهُ ۖ فَلَمَّا قَضَىٰ زَيْدٌ مِّنْهَا وَطَرًا زَوَّجْنَاكَهَا لِكَيْ لَا يَكُونَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ حَرَجٌ فِي أَزْوَاجِ أَدْعِيَائِهِمْ إِذَا قَضَوْا مِنْهُنَّ وَطَرًا ۚ وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ مَفْعُولًا (37) مَّا كَانَ عَلَى النَّبِيِّ مِنْ حَرَجٍ فِيمَا فَرَضَ اللَّهُ لَهُ ۖ سُنَّةَ اللَّهِ فِي الَّذِينَ خَلَوْا مِن قَبْلُ ۚ وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدَرًا مَّقْدُورًا (38)** ﴾[88] ، وهي **قصة زينب بنت جحش** التي طلب الصحابي الجليل زيد الزواج بها فرفضت ورفض أخوها عبد الله بحجة أنَّ زيدًا من طبقة العبيد وهي عربية، والإسلام كما هو معروف أقرَّ مبدأ المساواة في كثير من آيات الذكر الحكيم وليست هناك أفضلية لأبيض على أسود إلا بالتقوى، وجاء ذلك للقضاء على كل النعرات القبلية والعصبية التي كانت سائدة عند العرب قديماً؛ والسَّياب في معالجته لكثير من القضايا الاجتماعية كان يستدعي في نصِّه الكثير من هذه الإشارات الدينية ليُذَكِّرْ مجتمعه بأنَّ هناك كثيرًا من العادات الجاهلية تسود مجتمعه والإبقاء عليها يعرض المجتمع لكثير من المزالق التي لا تحمد عواقبها، ففي قصيدة "المؤمس العمياء"[89]، نجده يقول على لسانها:

[88] سورة الأحزاب، الآيات، 36-38.
[89] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص537.

يا ليت للموتى عيونًا من هباء في الهواءِ

ترى شقائي

فيرى أبي دمه الصريح يُعبُّ أوشال الدماء

كالوحل في المستنقعات. فلا يردُّ الخاطئينَ

أبٌ سواه: لأنَّ جدة أمِّ ذاك من الإماء

ولأنَّ زوجة خال ذلك بنت خالة هؤلاء!

أنا يا سكارى لا أردُّ من الزبائن أجمعين

إلا العفاة المفلسين.

فالسَّياب يريد أنْ يقول للآباء إنَّ هذا المصير– مصير المومس العمياء – رُبَّما يكون مصير كل بنت شريفة، فكلّ عاهرة قبل أنْ تكون عاهرة كانت فتاة شريفة، ولعلَّهُ هنا إنما يشير إلى الحديث: ﴿ **إِذَاْ جَاءَكُمْ مَنْ تَرْضَوْنَ دِيْنَهُ وَخُلُقَهُ فَزَوِّجُوْهُ إِلَّا تَفْعَلُوه تَكُنْ فِتْنَةٌ فِيْ الأَرْضِ وَفَسَادٌ كبيرٌ**﴾[90]. فقد يصبح مقياس الشريفة يومًا ما:

" أنا يا سكارى لا أردُّ من الزبائن أجمعينْ،

إلا العفاة المفلسينْ".

وخلاصة القول إنَّ السَّياب استطاع أنْ يستلهم مفردات الثقافة الدينية للحدِّ الَّذي جعله يستلهم أساليب شتى لخدمة نصه الآني، بشذرات واتكاءات وإحالات وتحويرات ليُحدِثَ المفارقة الفنية التي تُسهم في إثراء نصه الشِّعري ومدِّهِ بكثير من الآليات التي تُسهم في توصيل مقصدية المبدع، ولعلَّ هناك كثيرًا من

[90] محمد بن عيسى أبو عيسى الترمذي: سنن الترمذي، ق أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، د. ت، ج3، ص395. وقال: عنه حديث حسن غريب.

الاستدعاءات التي لم يوفق الباحث في القبض عليها؛ ولكن بحسب المرءِ غايةً أنْ يدرك أدنى درجات القبول من النَّفس، في أنَّ ما يفعله ذو قيمة إذا قيست بعدمها.

****

المبحث الثالث:

تداعيات الموروث الثقافي الغربي

إنَّ دراسة تقاطعات السَّياب مع الموروث الثَّقافي الغربي، تحتم علينا بدءًا الإلمام بالخلفية الثقافية التي انطلق منها السَّياب، ثُمَّ دواعي ذلك التقاطع، وإلى أيِّ مدى استطاع الشَّاعر استلهام وتوظيف هذا الموروث الثقافي الغربي لخدمة نصِّهِ الآني، يقول د.رمضان الصَّباغ: (كان تيار الحداثة واقعًا تحت تأثير الخطاب الإليوتي ذي التوجُّهِ الأُسطوري خاصة في قصيدة "الأرض الخراب"، وقد كان اعتماد إليوت[91] على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا؛ أي ذات العلاقة باللاشعور الجمعي "حسب تعبير" كارل جوستاف يونج" كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث كما تجلَّتْ في كتاب الغصن الذهبي[92] وهو بمثابة محرض لكلٍّ من السَّياب... على التماس الرَّمز الأسطوري. وقد رأى إليوت أنَّ المنهج الأُسطوري هو بمثابة طريقة لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر. فهو طريقة لضبط هذه العناصر في كلٍّ متناغم؛ أي أنَّها طريقة لضبط العواطف والأفعال وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية، ولا سيما في مجال العمل الشعري)[93]. وما ينبغي الإشارة إليه هنا ارتباط المنهج الأسطوري ارتباطًا وثيقًا بمفاهيم الأنماط العليا واللاوعي الجمعي باعتبارها من المفاهيم الأساسية التي

---

[91] توماس ستيرن إليوت، (1888- 1965م)، شاعر أمريكي إنجليزي، كان أثره واضحًا في سيرة الأدب العالمي كله، وقد كان للشعر العربي الحديث حصته من هذا التأثُّر، انظر في حياته وترجمته، عصام محفوظ: شعراء القرن العشرين "ثلاثون شاعرًا عالميًا يوقعون العصر"، ط1، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ص113.

[92] ألفه جيمس فريزر وقد قام الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا بترجمة فصل من فصوله عن البطل الأُسطوري " أدونيس"وتكمن أهمية هذا الكتاب في أنه جمع بين طياته كل أساطير الغربيين. النار والجوهر دراسات في الشعر، ص77.

[93] رمضان الصباغ: في نقد الشِّعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، 1998م، ص349.

انبثقت من المصادر الثقافية المشار إليها آنفًا، ولعل هذا المنهج ظهر بوضوح في أسلوب السياب إذ نجده في كثير من قصائده يشير إلى تلك الينابيع الثقافية التي استدعى نصه منها، ولعلَّ هذه الطريقة تعمل على توضيح حقيقتين؛ الأولي أنَّها تنفي تهمة يطرب إليها النقاد العرب كثيرًا، هي تهمة السَّرقة الأدبية، هذا من ناحية ومن ناحية أخري، تؤكِّد على الوعي الثَّقافي للمبدع وإلمامه الواسع بالموروث الثقافي لأُمَّته ووعيه بالموروث الإنساني بعامة، والعمل على إبقائه حيًّا بإعادة إنتاجه بما يتوافق ومتطلبات العصر الآنية. وهذه الطريقة عرفت عند "ت. س. إليوت" إِذْ نجد في "الأرض اليباب" وحدها، هوامش لفقرات أوردها الشَّاعر بلغاتها التي كُتِبَتْ بها في النَّص الأول؛ ولكن أَلَاْ يَدُلُّ ذلك من زاوية أُخرى على أنَّ الشَّاعر لم يفلح في التَّعبير عن كلِّ ما يريده من المعاني من خلال أدواته الفنية ووسائله التَّعبيرية بما في ذلك الأُسطورة ؛ بعبارة أخري يمكننا القول إنَّ سوء استخدام الأُسطورة في بعض قصائد الشِّعر الحديث قد خلق فجوة بين الشَّاعر وجمهوره المتلقي، بحيث أصبح كلٌّ منهما بحاجة للاستعانة بجسور صناعية – هي الحواشي – للوصول إلى الآخر، ولوصل ما انقطع بينهما.

خلاصة القول إِنَّ كثرة الحواشي في دواوين الشِّعر المعاصر– ومعظمها يشرح الرموز الأُسطورية المستخدمة – ظاهرة غير صحيَّة تدلُّ على وجود خللٍ ما، وهذا ما قصده إحسان عباس حين قال:(أُخِذَتْ الأَساطير أحيانًا واقتسرتْ على الدُّخول في بناء القصيدة دون تَمثُّل لها ولأَبعادها، فوضح أنَّها دخيلة وقلقة في موضعها، أو أنَّها جاءتْ أحيانًا لتؤدي فحسب وظيفة تفسيرية توضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشِّعر القديم، وأحيانًا كان رص نماذج

منها في نطاق واحد لا يقدِّم شيئًا سوى الشَّهادة على الدرجة الثَّقافية للشاعر)[94].

ولعلَّ "أنشودة المطر"[95] واحدة من القصائد الطويلة التي تمثَّل فيها السَّياب المنهج الأُسطوري كما أنَّها استفادت من عدة مصادر منها "الأرض اليباب" لإليوت، يفتتح السياب قصيدته بابتهال:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ،
أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَىْ عَنْهُمَا القَمَرْ،
عَيْنَاكِ حِيْنَ تَبْسِمَانِ تُوْرِقُ الكُرُومْ،
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ كَالأَقْمَارِ فِيْ نَهَرْ،
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنًا سَاعَةَ السَّحَرْ،
كَأَنَّمَا تَنْبِضُ فِيْ غَوْرَيْهِمَا النُّجُومْ.

يبدأُ النَّصُّ ساكنًا حيثُ تطغى الجمل الاسمية في الأسطر الثلاثة الأولى: (عيناك غابتا نخيل، شرفتان راح ينأى عنهما القمر، عيناك حين تبسمانِ تورق الكروم). ثمَّ تأتي الأفعال بعد ذلك في الزمن المضارع: (تبسمانِ، تورق الكروم، ترقص الأضواء، يرجُّه المجدافُ، تنبض في غوريهما)؛ وفي هذا إشارة إلى الاستمرارية والدوام. وتأتي الحركة التي توحي بها الأفعال: (تبسمانِ، تورق، ترقص، يرجُّه، تنبض)، لافتة للحظة الخلق والإبداع مما يوحي بأنَّ دبيب الحياة ينبض في الأرض بعد ما كانت خربة وكانت عدمًا. إنَّنا أمام أسطورة "الكون". فعل الكون المواجِه لفعل الفساد، أو صورة العدم، فهذا المقطع فيه استدعاء واضح لأبيات ت. س. إليوت الأولى والتي يفتتح بها "الأرض الخراب"[96] إذ

[94] إحسان عباس: اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر، ط3، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2001م، ص128.
[95] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص474.
[96] T .S. Eliot: opcit. P. 37.

يقول:

cruelest month, breeding "April is the

Lailacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, stirring

Dull roots with spring rain"

الترجمة[97]:

"أبريل أقسى الشهور

تتناسل فيه زهور الزنبق في الأرض الميتة

وتختلط الرغبة بالذكرى

وتنتفض الجذور الخاملة بمطر الربيع"

وقد بدأ إليوت أيضًا قصيدته بجملة اسمية (أبريل أقسى الشهور)، ثمَّ تتابعتْ الأفعال المستمرة "stirring & mixing, breeding" لتؤكد على الحركة والصيرورة والاستمرار والدوام. كما أنَّ الأفعال نفسها توحي بالحركة: "تتناسل، تنتفض، تختلط"، وإذا عدنا إلى السَّياب، فإنَّنا نجده حين يبدأ القصيدة بقوله (عَيْنَاكِ) فإنَّ هذا الضمير يوحي بأنَّ المخاطب أُنثى، فالضَّمير يعود إليها، إلى الرَّمز العشتاري المليء باحتمالات الخصب، عشتار هي الطبيعة هي الحياة، وهي العناصر المختلفة[98].

نُلاحظُ أنَّ رؤية السَّياب تبدأ في صورة تفاؤل، إذْ إنَّ الجو الطقوسي الَّذي يفتتح به قصيدته يُوحي بقرب الصباح حيث تتحقق الولادة، وَتَدُبُّ الحياة، وهذا

[97] محمد عواد: "الأرض اليباب" و"أُنشودة المطر"، مجلة فصول، مجلد (15)، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م، ص133.

[98] إلياس خوري: دراسات في نقد الشِّعر، ط2، دار ابن رشد، بيروت- لبنان،1981م، ص134.

عكس الجو الطقوسي الذي بدأ به إليوت، إذ يقول:

أبريل أقسى الشُّهور

وعندما يقول السَّياب:

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيْهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيفْ،

فإنه يذكِّرنا بإليوت عندما يقول[99]:

Winter kept us warm …

الترجمة:

لقد شملنا الشتاء بالدفء.

يقول السَّياب:

وَنَشْوَةٌ وَحْشِيَّةٌ تُعَانِقُ السَّمَاءْ،
كَنَشْوَةِ الطِّفْلِ إِذَاْ خَافَ مِنْ القَمَرْ!
كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ،
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوْبُ فِيْ المَطَرْ…
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِيْ عَرَايِشِ الكُرُومْ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيْرِ عَلَىْ الشَّجَرْ،
أُنْشُوْدَةُ المَطَرْ…
مَطَرْ…
مَطَرْ…
مَطَرْ…

لعلَّ إعجاب السَّيَّاب بهذه القصيدة بلغ إلى الحد الذي جعله يُحِيْلُنا إليها

[99] T .S. Eliot: opcit. P. 37

بالتَّصريح الواضح في قصيدته " رؤيا في عام 1956م[100]:

أَيُّ حَشْدٍ مِنْ وُجُوْهٍ كَالِحَاتْ،

مِنْ أَكُفٍّ كَالتُّرَابْ،

نَبَتُهَا الآجُرُ وَالفُوْلَاذُ كَالأَرْضِ اليَبَابْ؟

أَيُّ حَشْدٍ مِنْ ذِئَابْ؟

ولعلَّ أثر ت.س. إليوت على شعر السَّياب يظهر بوضوح تام في ديوان أَساطير إذْ نجده يكيل بالأقداح ساعاته في قصيدته "ملال"[101]:

وَأَكِيْلُ بِالأَقْدَاْحِ سَاعَاتِيْ وَأَسْخَرُ بِاكْتِئَابِيْ،

وَأَنَامُ أَحْلُمُ بِالشِّتَاءِ وَاَسْتَفِيْقُ عَلَىْ هَوَاهَا.

آخذاً الفكرة كلها من إليوت:

I Love measwd out my life with coffee spoons

وعندما ينشد في قصيدته "في القرية الظلماء"[102]

والآن تقرع في المدينـ ـة ساعة البرج الوحيد

يكون قد عثر على دي موسيه: "دعى ساعة البرج في القصر تعدُّ الليالي المملَّة"، وإذ ينشد[103]:

أبوك رائد المحيط نام في القرار

من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار

وحظك الدُّموع والمحارْ.

---

[100] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص439.

[101] المصدر السَّابق، ص86.

[102] نفسه، ص95.

[103] نفسه، ص356.

يكون أمامه قول شكسبير على ما ورد في العاصفة: أغنية "أريل" . روح الهواء الذي سخَّره "بروسبيرو" السَّاحر، لفريندياند[104]:

على عمق أذرع خمس

أبوك في قرارة البحر ينام

لقد أصبحتْ عيناه لؤلؤتين

اسمع هذا هو الناقوس ينعاه

كتب ناجي علوش – في ذات الموضع – تعليقًا رائعًا بتلك الإشارة إلى عبارة "يبيعه التُّجار" التي حولَّتْ المَعني تمامًا فكانت المفارقة، كما أنَّه أشار أيضًا إلى أنَّ ت. س. إليوت في قصيدته "الأرض الخراب" اتخذه رمزًا عن "الحياة من خلال الموت".

كما نجد السَّياب وقع تحت تأثير كل من لوركا[105] والشاعرة الإنجليزية إديث سيتول، وقد أعجبه في الشَّاعر الأَسباني عمق تعبيره عن القسوة والموت وقدرته الفذَّة في تصوير الواقع من خلال صور حسيَّة مجسمة والتَّلاعب بالألوان وجمع الملامح المتباعدة في إطار شعري واحد تتصل فيه المجسمات الواقعية؛ ومع ذلك كله فإنَّ تأثر السَّياب بلوركا لم يكن عميقًا؛ لأنَّ صور لوركا . وهي المادة التي يحتاجها السَّياب أكثر من حاجته للموضوع والطريقة كانت غريبة الوقع لِمَا يغمرها من سمات سريالية، ولم يكن السَّياب يستطيع الابتعاد كثيرًا عن الوضوح في الصورة؛ لأنَّه تعوَّد منذ نشأته الشِّعرية أنْ يتَّخذ الصُّور للتوضيح

[104] انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص356.

[105] فيديريكو غارسيا لوركا: شاعر أسبانيا المشهور، ولد في غرناطة الغجر، عرفت العربية تقريبًا كل مسرحياته ومختارات من أشعاره، وكان تأثيره على يعض شعراء العربية في الخمسينيات والستينيات كبيرًا. انظر في حياته وترجمته: شعراء القرن العشرين "ثلاثون شاعرًا عالميًا يوقعون العصر"، ص58-73.

المعنوي لا للإبهام الموحي؛ لهذا اقتصر تأثير لوركا في شعره على استعارة عدد غير كثير من الصور، أو على المحاكاة القاسية لبعضها الآخر؛ فقوله مثلًا في قصيدته "أغنية في شهر آب"[106]:

والبرد ينثُّ من القمر

فتلوذ بمدفأةٍ من أعراض البشر.

والليلُ يطفِّئُ شطآنه

والضيفة تقبع بردانة

إنَّما يعدُّ مستعارًا من قول لوركا على لسان القمر[107]:

" افتحوا السُّقوف والصدور لِأُدفئَ نفسي فأنا بردانة".

وللقمر دور مهم في شعر لوركا؛ ولكن السياب– رغم اتكائه على لوركا أحيانًا في هذه الناحية – لم يستطع أنْ يتبنى ذلك الدور نفسه للقمر، ففي قصيدة : النَّهر والموت" نجد كلمة القمر وردتْ في هذه القصيدة وحدها ثلاث مرات. كذلك فإنَّ محاولته التَّلاعب بالألوان وإضافة الألوان إلى الصدى كما في قصيدته "رسالة من مقبرة"[108]، والتي يقول فيها:

هذي خطى الأحياء بين الحقول

في جانب القبر الذي نحن فيه.

أصداؤها الخضراء

تنهلّ في داري

[106] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص331.

(1) Lorca, selected and translated by J.L.Gili, (the penguin poets, 2nd impression, 1965), P.54.

[107] Lorca, selected and translated by J.L.Gili, (the penguin poets, 2nd impression, 1965), P.54.

[108] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص392.

أوراقَ أزهارِ

من عالم الشمس الذي نشتهيه.

أصداؤها البيضاء

يصعدنَ من حولي جليد الهواء

أصداؤها الحمراء

تنهلُّ في داري

شلال أنوار.

رُبَّما كانت هذه محاكاة لقدرة لوركا على استغلال الألوان في شعره. ويظهر ذلك في قصيدة "بور سعيد"[109] إذ نجده يقول:

من أعينٍ، في صليبٍ تحت أسواري،

تأتيكِ أشعاري؟

حمراءَ خضراءَ من جُرحٍ ومن غارِ،

خضراءَ من رايةٍ، حمراءَ من نار،

خضراء كالماء في فردوسكِ الجاري؟

ياليتَ أوتاري

خضراءُ حمراءُ من قلبي ومن ثاري!.

أمَّا قصيدة "النَّهر والموت"[110] والتي يقول فيها:

بُوَيبْ ... بُوَيبْ،

أَجْرَاسُ بُرْجٍ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ البَحرْ،

[109] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص501.

[110] المصدر السَّابق، ص453.

الماءُ في الجِرَارِ، والغُرُوْبُ في الشَّجرْ،
وَتَنْضَحُ الجِرَارُ أَجْرَاسًا مِن المَطَرْ،
بِلَّوْرُها يَذُوبُ فِي أَنِينْ،
فَيَدُلُّهُم فِي دَمِي حَنِينٌ
بُوَيبْ ... بُوَيبْ،
إِلَيْكَ يا بُوَيبْ،
يَا نَهْرِيَ الحَزِيْنُ كالمَطَرْ،
أَوَدُّ لَوْ عَدَوْتُ فِي الظَّلامْ،
أَشُدُّ قَبْضَتِيَّ تَحْمِلَانِ شَوْقَ عَامْ،
فِي كُلِّ أُصْبُعٍ كَأَنِّي أَحْمِلُ النّذُورْ،

فأثر لوركا واضح فيها، فهناك تتدفق المياه وتتحدَّث الطبيعة مرددةً "بويب ..، بويب" فيخيَّل للشاعر أنَّه يسمع أجراس برج ضاع في قرارة البحر...الماء في الجرار، والغروب في الشجر، وتنضح الجرار أجراساً من المطر). ويحس الشاعر ـ في ذات القصيدة– بأنَّ الدِّماء والدُّموع كالمطر، ينضَحُهُنَّ العالم الحزين: أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين[111]. ولا ريب في أنْ نقرأ هنا قول لوركا في قصيدته "أغنية راقصة للسَّاحة الصغيرة "والتي يقول فيها[112]:

[111] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص456.

[112] التي قام بترجمتها إلى العربية الدكتور علي سعد عام 1954م في مقدمة ترجمته لمسرحية" عرس الدم". ثم نقلها إلى العربية سعدي يوسف عام 1981م، في كتاب لوركا تقديم واختيار"ج. جبيلي". ومن المفاجأة أنَّ ترجمة على سعد شعرية أكثر من ترجمة سعدي يوسف.

في الليل المطمئن يغني الأطفال

يا جدولا رقراقًا، يا ينبوعًا ريّقًا

الأطفال: ماذا في قلبك الإلهي

المتفتح في العيد

أنا: جرس الموت الذي يدق

في قلب الضباب

وقوله أيضًا:

أنا ملئ قلبي الحريري

أنغام وأضواء

ودقات أجراس ضائعة

وفي قصيدة "النَّهر والموت" نفسها[113]:

أودُّ لو أطلُّ من أسرَّةِ التلال

لألمح القمر

يخوض بينَ ضفتيك، يزرع الظلال

ويملأُ السلال

بالماء والأسماك والزهر.

أودُّ لو أخوض فيك أتبع القمر

وأسمعُ الحَصَىْ يصلُّ منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر

[113] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص454.

وهذا قياس على قول لوركا[114]:

والحرس المدني يتقدم زارعاً الحرائق.

وعلى قوله في موضع آخر[115]:

بينما يزرع الصيف غمغمات النمورة واللهيب

ومع أنَّ قول السياب[116]:

ناب الخنزير يشقُّ يديّ

ويغوص لظاه إلى كبدي،

ودمي يتدفق ينسابُ:

رغم أنَّه مستوحى من قصة أدونيس فإنَّه لا يستبعد أنْ يكون ناظراً إلى قول لوركا في مرثيته: "مصرع أنطونيو الكآمبوريو"، والتي ضمَّها ديوانه"قصائد غجرية"[117].

فشق نعالهم وكأنَّما شقها بعضَّات خنزيرٍ بري

لعلَّ هناك كثيرًا من الإشارات المهمة التي تقف شاهدًا على إعجاب السَّياب بلوركا، منها؛ ذلك المَقْبُوس الذي أورده السَّياب وعلَّق عليه في هامش قصيدته "من رؤيا فوكاى"بقوله:(هذا البيت مقتبس من قصيدة للشاعر الأسباني القتيل لوركا. شاعر الغجر)[118] ، والذي يقول فيه:

أهمُّ بالرَّحيل في غرناطة الغجرْ؟

فاخضرَّتْ الرياحُ، والغديرُ، والقمرْ

---

[114] Lorca, P.54.

[115] عرس الدم مع مقدمة عن لوركا: ترجمة علي سعد، دار المعجم العربي، بيروت 1925م، ص67.

[116] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص410.

[117] شعراء القرن العشرين "ثلاثون شاعرًا عالميًا يوقعون العصر"، ص65 وما بعدها.

[118] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص357.

كما أنَّ تسمية قصيدتيه "قارئ الدم"[119]، و"عرس في القرية"[120] تشيران بوضوح كامل إلى مسرحية لوركا "عرس الدم" التي أشرنا إليها في هامش الصفحة السابقة من هذا المبحث. كما لا يفوتنا أنْ نُشير إلى قصيدة السَّياب "غارسيا لوركا"[121] التي كتبها في رثاء لوركا مما يُؤكِّد ما ذكره الباحث. فقد استمد فيها من طريقة لوركا في التَّصوير فتحدَّث عن "المُدى التي تمضغ الشُّعاع" وعن "شراعه الأخضر كالرَّبيع"، وحشد في القصيدة ما يمثل لوركا، في نظره من حيث الفكرة والصُّورة والمبنى الشِّعري. فبنى القصيدة على التَّضاد العنصري واللَّوني حَسْبِما أوحى له بذلك صديقه كاظم جوَّاد الذي كان يتدارس معه بعض قصائد لوركا، يقول كاظم جوَّاد: (ثمة تضاد يضطرم في شعر لوركا المتوتر النابض)[122] ؛ ولهذا جعل قلب لوركا تنوراً يتوقد بالنار فوَّارًا معًا، وعينيه تنسجان شراعًا من اللظى خيوطه من مغازل المطر، ومن الحياة (كما تمثلها ثدي الأمهات والمُدى التي تسيل منها لذَّة الثَّمر ومُدى القابلات التي تقطع السرر)، والموت (المتمثِّل في مُدى الغزاة أمثال الحرس المدني)، وهي تمضغ الشُّعاع، وهذا الشِّراع نَدِيّ (لين) قوي(صلب) أخضر كالرَّبيع أحمر دموي، كأنَّه زورق من ورق وضعه طفل في ماء للَّعب في الماء مغامرًا متحدِّيا[123].

ولم يقف استدعاء السَّياب عند هذا الحد بل نجده في بعض قصائده يستدعي بعض مفردات جغرافية لقرى الغرب تقف شاهدًا على إعجابه وثقافته الغربية الواسعة هذا من ناحية، ومن ناحية أُخرى يوضِّح لنا مدى استجابته

[119] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص442
[120] المصدر السابق، ص344.
[121] نفسه، ص333.
[122] مجلة الآداب، العدد الرابع، السنة الرابعة، بيروت، 1956م، ص470.
[123] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص334.

لأستاذه ت. س. إليوت في ضرورة اطِّلاع الشَّاعر على الموروث الثَّقافي الإنساني من لدن هوميروس إلى يومنا هذا، ولعلَّ قصيدته "الأسلحة والأطفال"[124]: تذخر بمثل هذه النَّماذج، إذ نجده يذكر نهر "آفون" وهو نهر في بريطانيا يمرُّ بالقرب من قرية شكسبير، يقول السَّياب:

سَلَامٌ عَلَىٰ العَالَمِ الأَرْحَبْ،
عَلَىٰ مِشْرِقٍ مِنْهُ أَوْ مَغْرِبْ.
سَلَامٌ لِآفُوْن رَوَّىٰ عُرُوق
شِكْسِبِيْرْ وَالزَّهْر وَالدَّالِيَّةْ.

كما نجده يذكر "ماكبث" وهو أحد أبطال مسرحيات شكسبير وقد قتل "دنكان" وهو نائمٌ في ضيافته إليه، يقول شكسبير:(لقد قتل ماكبث النعاس، النعاس البريء)[125] ، ويقول السَّياب:

أفقْ شاعرَ النور، إنَّ الشروق
تهدده غيمة داجية،
سعى "مكبثٌ" تحتها في احتراس
لقتل النعاس ...
لقتل النعاس البريء

ولم يقف الأمر به عند شكسبير، بل نجده يذكر وفي ذات القصيدة روبسبيير بطل الثورة ، وإلوار الشَّاعر الفرنسي الحر العظيم[126]:

[124] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص588،
[125] المصدر السابق، ص588.
[126] نفسه، ص589.

سلام لباريس "روبسبيير"

و"إلوار" والغابةِ الحالمة

وعشَّاقها في المساء الأخير

تذرّيهمُ قوة ظالمة

كدوَّامة من رياح السعير

كما نجده يذكر "فينيس"؛ مدينة البندقية بإيطاليا مؤكدًا وفي ذات القصيدة على ذلك العمق الثَّقافي الذي تميَّز به السَّياب ، فنجده يقول:

سلامٌ لفينيس والكرنفال

وأضوائه الثرَّة الزاهية،

وهمس المحبين بين الظلال

وفي دفء قمرائه الضاحية

كما أنَّ تلك الإحاطة الواسعة بالموروث الثقافي الغربي تظهر بوضوح في قصيدته "بور سعيد"[127] إذ نجده يفتح نصَّه على قصة الفيلسوف الإغريقي "سقراط" الذي أُجبرَ على تجرُّع كأس السُّم وفي ذلك يقول:

الجـوُّ ممـا يلـزّون الحـديد به قاعُ الجحيم التظى وانصبّ طوفانا

سقـاكِ مـن كلَّ غيمٍ فيه أحـرَزَهُ جوفُ الثرى واشتهتْه النارُ أزمانا

كأس الرُّصاص التي غنّى بتوأمها " سقراط" وابتلَّ منها جرحُ وهرانا

أمَّا الشَّاعرة الإنجليزية إديث سيتول فإنَّ علاقته بها أقوى وأعمق، ورُبَّما كان من الغريب أنْ تحتلَّ إديث كلَّ هذه المكانة من نفسه، فإنَّها شغلتْ نفسه طويلًا في العناية بالإيقاعات الصوتية، وهى مغموسة النَّفَسْ في التيار الدِّيني،

[127] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص492، وما بعدها.

وتستمد كثيرًا من صورها من قِصَّة السَّيِّد المسيح، وتعدُّ بعض صورها أشدُّ غرابة من صور لوركا، ولكن الجواذب التي ربطتْ السياب بشعرها كانت متنوعة: فقد كان يريد منبعًا غير إليوت، الذي حاول البياتي أنْ يحاكي بعض نماذجه؛ ولهذا فهو يرجو – على إقراره بعظمة إليوت – أنْ ينفي عن نفسه تأثره به، لكي لا يرد هو والبياتي مردًا واحدًا.

يقول الدكتور إحسان عباس: (إنَّ السَّياب عجز عن أنْ يجد ضالته في شعر ديلان توماس، رغم التَّقارب الشَّديد بين هذا الشَّاعر وإديث سيتول؛ لأنَّ توماس، أشد غموضًا وأكثر تجوُّزًا في الاستعمال اللغوي والصوري، وكان اهتداؤه إلى شاعرة – من غير الطبقة الأولى – يُعدُّ كشفًا يبعث في نفسه الارتياح إلى استقلاله في النظرة والانفراد عن الآخرين)[128]. كذلك أعجبَ السَّياب في شعر إديث ذلك الفزع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب وتفجير القنبلة الذّرية، كما كانت تربطه بها رابطة أخرى هي حاجة الاثنين إلى التَّركيز، شغفهما بترصيع القصائد بالدَّلالات الأُسطورية، لا اتخاذ المبنى الأُسطوري محملًا للقصيدة – كما يفعل إليوت– لذا لا نستغرب ذلك الجلال البالغ الذي أحاط به السَّياب تلك الشاعرة عندما يتحدث عنها فقد ذهب السياب يعلن في شيءٍ من المباهاة إنَّه احتذى طريقتها في الشِّعر، وقرنها دائمًا بإليوت ليقول إنَّ الشِّعر الإنجليزي الحديث عرف شاعرين عظيمين لا واحدًا"[129]. لعلَّ ذلك ما جعل الدكتور أحمد كمال زكي يقول عنه:(وكثيرًا ما كان السَّياب يُشير في حواشي ديوانه إلى أنَّه يستدعي نموذجًا للسَّيدة إيديث، بل اعتاد أنْ يبيّن الأصل بنفسه)[130].

[128] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص254.
[129] المصدر السابق، ص255.
[130] أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس- بيروت، د.ت، ص139.

وقد بدأ تأثير إديث على شعر السَّياب مبكرًا إذ تعرَّف إلى شعرها أواخر أيام الطلب في دار المعلمين؛ ولكنَّ أثرها لم يبلغ قوته إلا في فترتي صلته بمجلة الآداب ومجلة الشِّعر[131]. فهي التي جعلته شغوفًا بقصة "قابيل" يُرَدِّدُها في مناسبات عديدة، وعنها أخذ صورة التَّقابل الرَّمزي بين السُّنبلة والذَّهب (النُّضار)، فنجده يقول في قصيدته "قافلة الضياع"[132]:

النَّار تصرخ في المزارع والمنازل والدُّرُوبْ،

في كلِّ منعطف تصيح: "أنا النُّضَار أنا النُّضَار"

من كلِّ سنبلة تصيح ومن نوافذ كل دار:

أنا عجل "سيناء" الإله، أنا الضمير، أنا الشُّعوب أنا النُّضَارْ!

كذلك نجد في كثير من قصائده صورة طائر الحديد الذي يلقي القنابل على المدن الآمنة ففي قصيدته "مرثية جيكور"[133]:

يا صليب المسيح ألقاك ظلًا فوق "جيكور" طائر من الحديد

وصورة الحياة السَّارية التي تنبض في عروق الكون على وجوه مختلفة؛ فقوله:

أحسستُ ماذا؟ صوت ناعورة

أم صيحة النَّسغ الذي في الجُذور

إنَّما هو مستمد من قولها[134]:

And through the work of death

The dust's aridity, is heard the sound

---

[131] فصلية تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتلفزيون القاهرة، ج. م. ع، وقد كان رئيس تحريرها في الستينيات والسَّبعينيات عبدة بدوي وسكرتيره أحمد سويلم.

[132] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص369-370.

[133] المصدر السَّابق، ص403.

[134] Colleced Poems BY Edith Sitwell.(London, 1961) P. 372.

Of mounting saps like monstrous ball – voices

Of unesen fearfu mimes.

الترجمة: **ومن خلال ما يفعله الموت**

ومن خلال جفاف الغبار

يسمع صوت النسغ الصاعد كأنَّه

أصوات بقريَّة هائلة تنبعث من

"ميامس" محتجبة مرعبة.

وقد كرر هذه الصورة في قصيدته "مرحى غيلان"[135] والتي يقول فيها:

جيكور من شفتيكَ تولد، من دمائكَ، في دمائي

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار توت في الربيع. ومن شوارعها الحزينة،

تتفجَّر الأنهار، أسمع في شوارعها الحزينة،

ورق البراعم وهو يكبر أو يمص ندى الصباح،

والنُّسغَ في الشجيرات يهمس، والسنابلَ في الرياح.

ومما يدلُّ على المحاكاة المتعمَّدة بعض التَّلاعب الَّذي كان يجريه في التَّصوير أحيانًا بين قلب وتحوير، فالصحيحة تنبعث من قلب الأرض كالرعد هاتفة بالمسيح وهي تزأر[136]:

ليكن هناك حصاد

ولا يكن بعد اليوم فقير

[135] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص326.

[136] collected poems p.372

نوتة المسيح قد بذر في كل ثلم

ويتحوَّل السَّياب بهذا المنظر فيصوِّر الموت وهو يركض في الشوارع هاتفًا بالنيام أنْ يستيقظوا في قصيدته "مرحى غيلان"[137]:

الموت يركض في شوارعها ويهتف : يا نيامُ

هبُّوا، فقد وُلِدَ الظلامُ

وأنا المسيح، أنا السلامُ

والقرابة بين الصورتين تدلُّ على الاتِّباع المتعمد، ويشفع السَّياب هذه الصورة بقوله:

والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، وُلِدَ الربيعُ

وهذا تحوير أيضاً لقولها[138]:

The rose up on the wall

Cries–! Iam the voice of fire

الترجمة:

الوردة على الجدار تصيح "أنا صوت النار"

وقد جَرَّأَتُه الشَّاعرة الإنجليزية على اقتباس الرُّموز المسيحية، لإكثارها من ذكر المسيح واليعازر ويهوذا، وإنْ كانت هناك عوامل أخرى شجعته على ذلك وهو يترجم عنها بعض الأبيات ويضمنها قصيدة "رؤيا فوكاى"[139]، ومن هذا المثال يبدو لنا كيف انتزع الأبيات التي ترجمها من مواضع في القصيدة، وكيف رتبها حسبما شاء، وعندما بلغ قوله:

---

[137] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص327.

[138] collected poems p.377

[139] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص355.

ورغم أنَّ العالم استسرّ واندثر
مازال طائر الحديد يزرع السماء،
وفى قرارة المحيط يعقد القرى
أهداب طفلك اليتيم . حيث لا غناءْ
إلا صراخَ "البابيون": "زادك الثرى،
فازحفْ على الأربع ... فالحضيض والعلاء
سيان والحياة كالغناء!"

وقد كتب السَّياب على هامش هذه القصيدة ما يلي:"هذا البيت والأبيات السِّتَّة التي تليه تكاد تكون حرفية – عن الشَّاعرة الإنجليزية إديث استويل من قصيدتها الرَّائعة "ترنيمة السرير" lullaby حيث تجلس البابيون – القردة – في قاعِ المحيط تهزُّ مهدَ طفلٍ بشرى – قتل "طائرُ الحديد" أُمَّه– وتغنى له مصبحة بهذا – وهي القردة – أُمًّا للطفل البشرى ومعلمة له أيضًا، وقد أضاف قائلًا: وليلاحظ قُرَّاء قصيدتي هذه أنَّ هناك شخوصًا ثلاثة تترابط في ذهني: الصياد الياباني – أو الصيني – الغريق الذي أخاطب ابنته، وأبو"فرديناند" الذي زعم أريل أنه غرق – والقردة "البابيون" التي اتَّخذت مكان أم الطفل في قرارة المحيط كما جاء في قصيدته إديث استويل[140].

ونُلاحظ أنَّ السَّياب زاد الترجمة قوله:

"والحياة كالغناء"

وهذه الزيادة قد جاء بها من قصيدة أخري[141]:

[140] هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص357.
[141] collected poems.p387

Where life and death are equal…

وممَّا يدلُّ على هذا الربط المتباعد، أنَّ السَّياب كان يعتمد على اختزانه لقصائد الشَّاعرة في ذاكرته إلى جانب التَّرجمة المُتَعَمَّدة، وهذا ما أَشار إليه الدُّكتور إحسان عباس بقوله: "ويجرى السَّياب على منوال الشَّاعرة الإنجليزية أَيضًا في استخدام رموز المطر، ففي قصيدة "أُنشودة المطر" تجتمع لديه الكاَبة الفردية من منظر المطر بالاستبشار لما قد يتمخض عن المطر من زوال الجوع وهذا يشبه جمع الشَّاعرة في قصيدتها "أمطار نيسان"[142] بين البهجة بالحياة وتحسب الجفاف الذي سيعتري كل شئ في الوجود[143].

أمَّا قصيدتها "ما زال المطر يتساقط"[144] حيثُ يومئ المطر إلى الموت والدِّماء والقنابل المتساقطة من الغارات الجوية، فإنَّها قد ألقت ظلها التام على قصيدة السياب "مدينة السِّندباد"[145]:

وجئتَ يا مطر،

تفجَّرتْ تنثك السماءُ والغيومْ

وشُقِّق الصخر،

وفاض؛ من هباتك الفراتُ واعتكرْ

وهبَّتِ القبورُ، هُزَّ موتها وقامْ

وصاحتِ العظام:

تبارك الإله واهبُ الدَّمِ المطرْ.

---

[142] collected poems.p409

[143] بدر شاكر السياب "دراسة في حياته وشعره"، ص259.

[144] collected poems.p 272.

[145] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص463.

فآه يا مطرْ!

نودُّ لو ننامُ من جديد،

نودُّ لو نموت من جديد،

فنومنا براعم انتباه

وموتنا يخبّئُ الحياة

هناك مُؤشِّرٌ واضحٌ على أنَّ السَّياب في تأثره بإديث حاول إنتاج ملحمة فقد قام بنشر ثلاث قصائد في مجلة الآداب البيروتية –"عدد شباط 1956م"– هي "مرثية جيكور"، "من رؤيا فوكاي"، "مرثية الآلهة"، وهذه القصائد الثلاث– كما يقول الدكتور إحسان عباس: (تمثِّل مشروع قصيدة واحدة مما كان السَّياب يُسمِّيه ملحمة)[146]. يرى الباحث أنَّ هذه القصائد الثلاث، آنفة الذكر من أقوى قصائد الشَّاعر صلة بتأثير إديث؛ لأنَّها تعدُّ شاهدًا على الاتباع الدقيق، وعلى الاستغلال في نطاق ذلك الاتِّباع، فقد عمد الشاعر إلى قصيدة "ترنيمة السرير"، وإلى ثلاث قصائد في القنبلة الذرية"[147]، واستمد كثيرًا من تصوراته، ومن الجو العام الصالح لمثل موضوعه، بل جاراها في بعض الرموز والعبارات مقتبسة أو محوَّرة[148]. كما نُلاحظ أنَّ "مرثية جيكور" تقع في الديوان منفصلة عن سائر القصيدة، وليس هذا سوى ترتيب موضوعي اقتضاه الديوان حين نشرت القصائد مجتمعة؛ وعلينا أنْ ننظر إلى تلك القصائد من حيثُ إنَّها تمثِّلُ وحدة، فتجئ مرثية الآلهة أولًا، وقد كان الشَّاعر قد كتب عليها عند نشرها في مجلة الآداب: "إنَّها مقطع من قصيدة رؤيا فوكاي، وبعدها تجيء "رؤيا فوكاي" ثمَّ تجيء بعدها

[146] بدر شاكر السياب "دراسة في حياته وشعره"، ص258.

[147] collected poems.p.368-378

[148] بدر شاكر السياب "دراسة في حياته وشعره"، ص258.

"مرثية جيكور" لتكون ختامًا. وقد عدل الشَّاعر اعتبار هذه القصائد وحدة متكاملة حين أحسَّ أنَّه عجز عن إخراج "ملحمة" متناسقة الأجزاء متلاحقة الفصول؛ ولكنَّ شيئًا من النِّظام المقبول يمكن أنْ يستشف من هذه القطع الثلاث على حسب الترتيب المذكور آنفًا؛ فالقطعة الأولى تصوِّر غياب صورة الإله عن الكون الإنساني – وهو إله كان في كلِّ عصر من صنع الإنسان نفسه –وكيف آلِهَ الإنسان في العصر الحديث في القوة والمال تحت أسماء جديدة "حديد"، "فحم"، "نضار". والقطعة الثانية تمثل أثر القنبلة الذرية في هيروشيما من خلال رؤيا فوكاي الكاتب في البعثة اليسوعية وقد جُنَّ من هول ما شاهده . وهذه القطعة تجيءُ في أقسام ثلاثة؛ القسم الأول: "هياي.. كونغاي، كونغاي"، وهي ممتزجة من أُسطورة صينية عن ناقوس ضخم من المعادن التي لم تتحد معًا إلا حين مُزِجَتْ بدم العذراء كونفاي[149]، وهو اجتماع حتمي بين السِّلاح والموت والدِّماء، فأصبح النَّاقوس يردِّدُ في دقاته دائمًا اسم الفتاة يقول السَّياب[150]:

مازال ناقوس أبيك يقلق المساء

بأفجع الرثاء

هياي كونفاي..كونفاي.!

فيفزع الصغار في الدروب

وتخفق القلوب

[149] كتب الشاعر على هامش هذه القصيدة: تحدثنا إحدى الأساطير الصينية عن ملك أراد ناقوسًا ضخمًا يصنع من الذَّهب، والحديد، والفضَّة والنّحاس، وكلف أحد الحكام بصنعه. ولكن المعادن المختلفة أبتْ أنْ تتحد واستشارت كونفاي - وهي ابنة ذلك الحاكم - العرافين بالأمر فأنبأوها بأنَّ المعادن لن تتحد ما لم تمتزج بدماء فتاة عذراء.. وهكذا ألقتْ كونفاي بنفسها في القدر الضَّخم الذي تصهر فيه المعادن، فكان النَّاقوس، وظل صدى كونفاي يتردد منه كُلَّما دق: هياي ..كونفاي.. كونفاي. انظر هامش ديوان السَّياب الأعمال الكاملة، ص355.

[150] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص356.

وتغلق الدور ببكين وشنقهاي

من رجع: كونفاي، كونفاي!

فلتحرقي وطفلك الوليد،

ليُجْمع الحديد بالحديد

والفحمَ والنحاسَ بالنضار

والعالم القديم بالجديد

والملاحظ أنَّ هذا القسم ينتهي باستواء الأضداد من خير وشر في عالم الإنسان ذلك أنَّ قاع البحر أصبح يضم "الموت" متمثلًا في من التهمهم البحر، كما يضم الولادة ممثلةً في الطفل الإنساني الذي تربيه القردة البابيون، وقد اختيرَ البحرُ موضعًا لهذين الضِّدين؛ لأنَّ ظهر اليابسة لم يُعدُّ صالحًا للحياة، فقد قتل كل شيء إِلَّا قابيل وبقي الذين امتلأتْ عروقهم لدى المخاض الكوني الأول بالوحشية القاتلة، وذلك جنس بشري يكره النُّور وقد تجمعتْ فيه الأضداد فهو ريان عطشان، جذلان حزين، جائع متخم، يضحك من رئة ينخرها الدَّاء فإنْ لم يكف عن غلوه سيكون ضحية للعدم، العدم الذي اخترعه، هذا ما يصوره القسم الثاني.

أَمَّا القسم الثالث والذي سمَّاه "حقائق كالخيال"[151]، فإنَّه على لسان مريض أُصيب بالزُّهري إثر ضرب هيروشيما وهو يرثي صلته بالحبِّ الطبيعي ويأسى لفقد العيون السُّود وحلول "الخربة المظلمة" التي يصيح فيها البوم وتنعب فيها الأصداء والرِّياح ثمَّ يستذكر هذا المريض صورة الرُّعب التي رسمتها القنبلة

[151] وقد كتب الشاعر على هامشه: "المتحدث في هذه القصيدة مريض في مستشفى الصليب الأحمر في هيروشيما مصاب بالزهري الذي افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجود لها؛ ولكنَّه خلال أوهامه ودون وعي منه يصور جانبًا مما حدث في هيروشيما حين أُلقيت القنبلة الذَّرية، ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص361.

فأصبحتْ الأرض فاغرة الفم والشَّمس كالذِّئب المسعور وتكورتْ سحابة بيضاء سوداء رقطاء، يقول السَّياب:

ماذا تريد العيون السُّود؟ إنَّ لها ما لستُ أنساه منها حين أنساها
ما بالهنَّ استعضن البوم أوعيةً عن أوجه الغيد..حتى ضاع معناها
من هذه الخربة الظلماء محدقة بي أعين البومِ من أجداثِ موتاها

ثمَّ نجده في هذا الوضع يصوِّر لنا الطبيب سازاكي[152] وقد عبأ القناني من دم المرضى– الذين أصبحوا يُعْرفون بأرقامهم لا بِأسمائهم – كي يفحص أثر الغبار الذري في دماء الآدميين، وفي هذا القسم اتكأ السَّياب كثيرًا على قصيدة لإديث بعنوان "شبح قابيل"[153]، فالأرض الفاغرة أشداقها تنبح السَّحَاب في ظمأ قاتل يقول السَّياب[154]:

وانْبَحَّتِ التربة العجفاء – من عطشٍ– عن أشدقٍ فاغراتٍ تنبح السُّحُبَا
والشَّمس كالأطلس[155] المسعور تنهشه والرِّيحُ تصليه من تنورها لَهَبَا

ناظرًا إلى قولها من "شبح قابيل":

وذلك الخليج الذي انفهق على مدى الكون بدا
وكأنَّما كل قرارات المحيطات قد نضبتْ
وتعرَّتْ الشَّمس فاغرة فاها على التوِّ
كفم المجاعة الكوني، مدَّتْ فكيها
من أقصى الأرض إلى أقصاها

---

[152] الدكتور سازاكي هو طبيب في مستشفى الصليب الأحمر في مدينة هيروشيما هامش المصدر السَّابق، ص364.
[153] collected poems.p373-374
[154] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص364.
[155] الأطلس: معناها الذئب حسبما أوضحه السَّياب في هامش القصيدة.

كما نجد السَّياب في ذات القصيدة اتَّكأ مرةً أُخرى على قصيدة إديث حينما نجده يورد صورة ذلك الأبرص الذي يعدو خلف صورة السَّحاب لاهثًا يريد ماء، فنجده يقول مخاطبًا الزرافات التي ترعى في ذلك السَّهل العقيم المجدب:

ما روعتها سوى ضوضاء خشخشة في كفِّ أبرص يعدو خلفها خببا
تخفيه عنها ضماداتٌ، ويظهره ما نزَّ من قيحه الدَّامي وما شخبا
نادى وكفَّاه تختضَّانِ،" واحربا" فاستعبر العاصف المصدور"واحربا"

فهذه المعاني تتردَّد بوضوح في قصيدة إديث سابقة الذكر حيث تقول:

وإلى ذلك الفاغر الخاوي
جاءتْ حضارة مقعدي الحياة وبرصها
مثلما جاءوا إلى المسيح عند بحيرة الجليل

ومما لا شك فيه أنَّ السياب قد استوحى القطعة التي تمثِّل موقف الطبيب من مرضاه، وبرود العلم إزاء مشاعر الذين ينتظرون الموت فوق الأَسرَّة من قول إديث:

علينا أنْ نأخذ خلاصة من الدَّاء للعلاج
.....
فإذا أعطينا منها مقدار عشرين حبة
فإنَّ وجه الأبرص ستعمره الحياة
كوجه الوردة بعد الأمطار الغزيرة

فنجده يقول في قصيدة "من رؤيا فوكاي"[156]:

ما كنت يومًا ولا المرضى سوى عرضٍ – في عين سازاكِ– يُجبي منه ايجار

[156] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص367.

ســـتٍ وعشرين: أعـــدادٌ على سررٍ أمَّـــا الأصحاء والمـــرضى فأصفار!
والرقم "عشرون" لا يســقى سوى لبنٍ والـرقم "عشرٌ" نعـــاه الـيومَ محرارُ
واليومَ لم يبقَ ما أعطيه عن مـــرضٍ إلا دعـائي وقولـي " نعمتِ الـدارُ"!
فليلقَ سـازاكُ مـــن يسـمى "ثمانية" غيري، ويستوفي أجرَ القبرِ حفارُ!

ويرى الباحث أنَّ نهاية القسم الثالث من قصيدة السَّياب لم ينته إلى شيء، إذْ كانت خاتمة قصيدته صورة إنسان مطروح على سرير في مستشفى، وهو ينتظر أنْ يحمل إنسان آخر رقمه؛ لأنَّه صائر إلى عهدة حفار القبور وإذا قارنا هذا بما فعلته الشَّاعرة وجدناها تختم هذا الجزء من قصيدتها بما يُشْعِر بعودة الحياة ورجوع المنقذ رغم كل المآسي التي صنعها الإنسان عبد الذهب، تقول إديث:

ومـــــع ذلك – فمن ذا الذي خال أنَّ المسيح مات عبثاً؟
إنَّه سائرٌ على بحارٍ من دم، إنَّه آتٍ في المطر العنيف.

فالسَّياب كما هو واضح لم يستطع أنْ يصل إلى خاتمة مشابهة؛ لأنَّ موقفه يختلف عن موقف الشَّاعرة، فهو لا يؤمن بالمنقذ، وغايته هي أنْ يصور فظائع القوة الإنسانية التي لا تعرف حدود، وحين رثى الآلهة في القطعة الأولى من قصيدته وأعلن عن خلق الإنسان لآلهة جديدة لم يبقَ لديه من حمى غيبي يلوذ به كما فعلت إديث، وهنا تكمن مفارقة دقيقة بين السَّياب وإديث وإليوت؛ فالسَّياب يعلن عن انهيار القيم الإنسانية دون أنْ يكون هناك بصيص من الأمل المتفائل في استنقاذ الإنسانية من الدمار. أمَّا إديث وإليوت فإنهما يعلنان عن انهيار القيم وهما يتشبثان بعودة المنقذ، وبالرُّجوع إلى حِمى الدين؛ لأنَّ ذلك هو الذي يُعِيد في نظرهما للحضارة الإنسانية رونقها؛ وحين اتخذ السَّياب من إديث

نورًا هاديًا لخطاه في هذه القصيدة لم يستطع أنْ يجاريها حتى النهاية. ويبدو أنَّ السَّياب أحسَّ– كما يقول الدكتور إحسان – بفراغ شديد تنتهي إليه قصيدته، فنظم قطعة ثالثة هي "مرثية جيكور" لكي يكمل صورة الدمار[157].

وفي هذه القصيدة قارن الشَّاعر بين أفراح القرية في العرس وبين الهجوم البربري للحضارة ممثلًا في "طائر الحديد" الذي ألقى صليب المسيح فوق جيكور، مستعيرًا هذه الصُّورة من إديث، إلَّا أنَّ إيدث حين تتحدَّث عن الصليب الملقى تنظر إلى صورة المقابر المسيحية والصلبان مغروسة فيها، أمَّا السَّياب فقد تجوَّز في نقل الصورة فجعلها تمثِّل الموت نفسه دون نظر إلى ملابساتها الأُخرى، وقد قارن السَّياب أَيضًا بين الأفراح التي تتوَّج عادةً بإعلان "دم العذريَّة" وبين الدَّم الذي كان ينزف من جسم محمود[158] إثر الغارة المتوهمة على جيكور. تلك هي مقتطفات من القصيدة التي أراد السَّياب أنْ يمضي بها في نطاق القصيدة الطَّويلة وقد رأينا وبوضوح تأثر السَّياب بالشَّاعرة الإنجليزية إديث ستويل من خلالها.

وخاتمة لهذا الحديث نورد مقولة للدكتور عبد الرضا علي يقول فيها: (...والحق أنَّ تأثير إديث استويل في السَّياب لم ينحصر في إفاداته وتضميناته إنَّما تعداه، بحيث أصبح جزءًا من نسيج شعره في كثير من الأحيان وبخاصة ما يَتَعَلَّق منه بقابيل وهابيل، والذَّهب وعالم الحرب والقنابل الذُّرية وطائر الحديد وتضحية السيد المسيح، ونار بروميثيوس وغيرها من الرُّموز التي تثير الرُّعب والفزع من عالم اليوم)[159]. وهذه النَّماذج التي أوردها الباحث من خلال هذا

[157] بدر شاكر السَّياب "دراسة في حياته وشعره"، ص262.
[158] اسم استخدمه الشَّاعر يرمز إلى أي شخص من القرية وليس إلى شخصٍ بعينه.
[159] عبد الرّضا علي: الأُسطورة في شعر السَّياب، ط2، دار الرائد العربي، لبنان، 1984م، ص75.

المبحث تبيِّن لنا أثر الموروث الغربي علي نص السَّياب الشِّعري، وإلى أيِّ مدى استطاع السَّياب استلهام هذه الموروث الثَّقافي ليزداد نَصُّه الشِّعري غنىً ثقافيًا ظهر ذلك من خلال نصوصه المختلفة ودواوينه العديدة.

****

الفصل الثالث:

تداعيات الرَّمز والأُسطورة في شعر السَّياب

المبحث الأول: تداعيات الرَّمز في شعر السَّياب

المبحث الثاني: تداعيَّات الأُسطورة في شعر السَّياب

المبحث الأول:

تداعيات الرَّمز في شعر السَّياب

لعلَّ ما تجدر الإشارة إليه بدءًا أنَّ شيوع الرَّمز والتَّعبير الرَّمزي في الشِّعر الحديث لا يؤدي به إلى الانضواء تحت المدرسة الرَّمزيَّة؛ لأنَّ التَّعبير الرَّمزي سمة جمالية من سمات الفن الحديث بعامة، وشرعيَّة الرَّمز تأتي أولًا من أصالة المتملك الجمالي للظاهرة التي هي موضوع الهاجس الشِّعري، أي أنَّ الرَّمز لا ضرورة له إذا لم يكن ثمَّة حاجة جمالية فعلية إليه، ومن دون ذلك فإنَّ النَّص يتحوَّل إلى لعبة لُغوية مجانية منفلتة من إسار الوعي الشِّعري وما يناقض جماليَّة الرَّمز الفنِّي؛ فالتَّعددية في إحالة الرَّمز إذًا هي ليست رغبة شخصية لدى المبدع بقدر ما هي سمة الأشياء في علاقاتها بالحياة الاجتماعية، مما يعني أنَّ إيحاء الرَّمز يمكن أنْ يستولده المبدع من الرَّمز، إنَّما يجد أساسه في إحدى سمات الرَّمز أو الشيء منظورًا إليه من الذَّات الشَّعرية في طور من أطوارها[1]. ويضيف الدُّكتور سعد الدين كليب قائلًا: "لعلَّ تَميُّز الخطاب الشِّعري يأتي من كونه يبنى على رمزيَّة تجافي جفاف العلوم، ولأنَّ الوعي الحديث ينظر إلى الظواهر والأشياء على أنَّها محرضات ومثيرات جمالية، وليس على أنَّها موضوعات جمالية ناجزة بمعزل عن الذَّات الفنية"[2]. والرَّمز هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التَّعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء والتَّناقض، وهو اختيار دقيق؛ لِكُنهِ الواقع، وتحطيم العلاقات الطبيعية، ومن هنا

[1] سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني، مجلة الوحدة، تصدر عن المجلس القومي للثقافة، العدد 82-83، عدد مزدوج،1991م، ص45.

[2] المصدر السَّابق، ص38.

كانت حركيَّة الرَّمز وحيويته وإيحاؤه[3]. ويرى الباحث أنَّ الظروف النفسيَّة والاجتماعية والسياسية التي أحاطتْ بالسَّياب ومن قبله ببلده العراق، قد هيأته تمامًا للبحث عن طريقة للتعبير عن آرائه في كثير من الموافق التي يكون التَّصريح فيها سببًا من أسباب الرَّفض وعدم القَبول أو السِّجن والنَّفي في بعض الأحيان علاوةً على الغربة النَّفسية الحادة بسبب الحرمان الذي عاشه السَّياب، وللدُّكتور إحسان رأي صائب يوافقه عليه الباحث في توجه السَّياب إلى الرمز والأُسطورة إذ يقول:(إنَّ هذا الشَّاعر بحكم موقعه الزَّمني شديد البحث عن الرَّمز لا يهدأ له بال، وكانت حاجته إلى الرُّموز قوية بسبب نشوبه في أزمان وتقلبات نفسية وجسمية، وبسبب التَّغيُّرات العنيفة في المسرح السِّياسي بالعراق حينذاك؛ ولهذا يصلح السَّياب أنْ يكون الشَّاعر الَّذي يطلب الرَّمز في قلق مَنْ يبحث عن مهدئي لأعصابه المستوفزة فهو يتصيده حيثما وجده)[4]. وقد أوضح الدكتور عبد الرضا علي، من خلال موقف نازك الملائكة النَّاقدة من استعمال الرَّمز في قصيدة الشِّعر الحر، يقول: (لا تعتقد الناقدة بالتَّعليل القائل بأنَّ ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرُّموز ولا تجد جمالًا في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس، والعوالم الخفية التي يتعسَّر إدراكها؛ لأنَّها ترى أنَّ النَّفس البشرية عمومًا ليست واضحة وإنَّما هي مغلقة بألف ستر)[5] ، ويرى الباحث أنَّ الرَّمز في شعر السَّياب أخذ أشكالًا عديدة يمكن دراسته من خلال محاور أربعة؛ الرَّمز الطبيعي، الرَّمز التأريخي، الرَّمز الديني، الرَّمز الأُسطوري.

[3] تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص244

[4] اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر، ص130.

[5] عبد الرضا علي: نازك الملائكة الناقدة، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 1995م، ص170.

أولًا- الرَّمز الطَّبيعي:

يقول الدُّكتور عز الدين إسماعيل:" عندما يستخدم الشَّاعر كلمات مثل البحر، الرِّيح، القمر، النَّجم"، فإنَّه يستخدم كلمات ذات دلالة رمزية ولرُبَّما كانت هذه الدلالة مشتركة في بعض الأحيان؛ ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشِّعري ما لم يدرك الشَّاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرَّمز وما لم يضفي لها أبعادًا هي من كشفه الخاص"[6]. فمسؤولية المبدع التي لا بد له من إدراك أبعادها في تعامله مع هذه الرموز، هي إدراك طبيعة الرمز الجمالية وتاريخ دلالته الرَّمزية، عبر تجارب الإنسان حتى يستطيع أنْ يكسب الرمز خصوصيته التي تكفل سبقه في خلق نوع جديد من التَّعامل معه. ويتسم الرَّمز الطَّبيعي بكون قيمته الجمالية مبتذلة أو متطورة وبشكل متميِّز، وهذا ما يجعل تاريخه متواصلًا وغير محدد نهائيًا، ولعلَّ هذا ما يُميِّزه على الرَّمز الأُسطوري والتَّاريخي اللَّذين يمتلكان وجودًا محددًا وذا سمات محددة في الذَّاكرة بطبيعة التَّعامل الفنِّي معه. وفي المحصلة أن هذه التَّعددية في أَطوار الأشياء وفي الحاجة إليها، والمواقف الاجتماعية منها تنعكس تعددية هائلة في الذَّات الفنيَّة التي هي الأُخرى لها طبيعتها المختلفة والمتعدِّدة؛ فلا غرو أنْ يكون الرَّمز الطَّبيعي ذا قيمة جمالية متباينة ومتناقضة أحيانًا في النُّصوص الشِّعرية"[7]. وهذه التَّعددية لا تعني الاعتباطية والفوضى بحث يفتقر الرَّمز للإحالة الجمالية؛ لذلك عندما نقول إنَّ الشَّاعر قد استخدم كلمة البحر مثلًا استخدامًا رمزيًا، أو أي كلمةٍ صار لها في السَّياق الشَّعري قوة الرَّمز؛ فلا معنى عندئذ لقولنا: إنَّ البحر يرمز

[6] الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، ص198.
[7] جمالية الرَّمز الفنِّي في الشِّعر الحديث، ص45.

للخوف أو الرَّهبة؛ ولكنَّه يكون كذلك عندما يشحن الشَّاعر صوره بمشاعر خاصة تستثير في النَّفس مشاعر الخوف؛ لأنَّه ليس رمزًا أبديًا ومطلقًا للخوف والرَّهبة[8]. ويضيف الدكتور عز الدين إسماعيل قائلًا:" وينبغي أنْ نُدْرِك بوضوح أنَّ استخدام الرَّمز في السِّياق الشِّعري يضفي عليه استخدامً شعريًا، بمعنى أنَّه يكون أداة لنقد المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية". أمَّا الدكتور سعد الدين كليب فيقول: " إنَّ ديمومة الرَّمز في طاقته الإيحائية، تنهض أولًا مِنْ عدم ابتذاله بمضمون محدَّد، كما تنهض ثانيًا، من كونه انفعال لا حامل مقولة... ولعلّ هذا ما يعلِّل هيمنة الإحساس الانفعالي المكثَّف على النصوص الشِّعرية ذات البنية الرَّمزية، حيث الثنائيات المضمرة والمعلنة التي تُقَوِّم جماليًا أكثر من ظاهرة"[9]. ويرى الباحث أنَّنا لو حاولنا التَّعامل مع رموز الطبيعة والكشف عن اختلاف دلالاتها وإيحاءاتها بتعدُّد صور استخدامها عند المبدعين في أدبنا الحديث، بحسب ورودها في السِّيَّاق الشِّعري، لوجدنا اختلافًا كبيرًا بينها، وما يدلُّنا على صحة ذلك، أنَّ هذه الدلالات تكون أحيانًا متباينة تماماً وربَّما تكون على طرفي نقيض عند الشَّاعر الواحد؛ فرمز الريح مثلاً؛ في شعر السَّياب قد شاع بشكل لافت للنظر، حيث يمكن استقراء ذلك في أكثر من موقف جمالي من الريح بوصفها رمزًا وبوصفها حقيقة، فهي رمز الدَّمار والخراب، وفي التاريخ الحضاري زودت الرِّيح بدلالة موضوعية مختلفة عن الدَّمار حيث ورد عن

[8] الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، ص201.
[9] جماليَّة الرَّمز الفنِّي في الشِّعر الحديث، ص39.

الرسول (ﷺ) ﴿ نُصِرْتُ بالصَّبا وأُهْلِكَتْ عاد بالدبور[10]﴾[11]. ولعلَّ الرِّيح عند السَّياب أخذتْ أشكالًا رمزية عديدة من حيث الدلالة؛ ففي قصيدة: "رؤيا في عام 1956م"[12]، تظهر الرِّيح من خلالها رمزًا سلبيًا يُحِيْلُنا إلى الخَراب والدَّمار الَّذي يذيعه الواقع السِّياسي، كذلك نجدها آلية يستخدمها الطُّغاة لإعاقة حركة الحياة الاجتماعية ويوفر بذلك هذا الرَّمز عند السَّياب جوءًا سيئًا إذْ نجده يقول:

الظُّلمة تعبس في قلبي والجو رصاص

والريح تهب على شعبي

والريح رصاص

ويقول أيضا في قصيدته "مدينة بلا مطر"[13]:

وتوشك أن تدق طبول، ثم يغشاها

صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها.

كما نجد الريح تحمل ذات الرمز في رائعته أنشودة المطر[14] إذ يقول:

أكادُ أسمعُ العراقَ يُذْخِرُ الرُّعودْ

ويُخْزِنُ البروق في السهول والجبالْ،

حتَّى إذا ما فضَّ عَنْهَا خَتْمَهَا الرِّجَالْ

لم تتركِ الرياحُ من ثمود

في الوادِ من أثرْ

---

[10] الدّبور: ريح تهب من المغرب، والصَّبا تقابلها من ناحية الشرق، "ابن منظور الأفريقي" جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت، ج4، ص272.

[11] محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تحقيق مصطفى ديب البُغا، ط3، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، 1987م، ج1، ص350.

[12] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص438.

[13] المصدر السَّابق، ص486.

[14] نفسه، ص477.

ومن الرُّموز الطبيعية التي تطالعنا أَيضًا في شعر السَّياب رمز الحجر الذي عرف في الشِّعر العربي الحديث بدلالته الرَّمزية إلى أطفال المقاومة، وهو تكريس لمفهوم المقاومة، وقد حلَّ هذا الرَّمز محل الزيتون باعتباره رمزا للتَّشبث بالأرض، فرمز الزَّيتون قد استوعب فترة الذُّهول والانكسار والحنين الذي خلفته النَّكبة غير أنَّه قد استنفد طاقته الإيحائية بظهور المقاومة الفلسطينية[15].

ويرى الباحث إنَّه على الرغم من أنَّ السياب استخدمه رمزًا للاغتراب والعزلة في كثير من قصائده، إلا أنَّه ثمَّة إشارات تشي بأنَّه تعبير يرمز إلى شكل من أشكال المقاومة لهذا الواقع، وعلَّنا نلاحظ ذلك من خلال قصيدته" مدينة السِّنْدِبَاد"[16]:

أقض يا مطرْ

مضاجع العظام والثلوج والهباء،

مضاجع الحجرْ،

ثم يضيف قائلًا، وفي ذات القصيدة:

عشتار عطشى، ليس في جبينها زهرْ،

وفي يدها سلة ثمارها حجرْ

ترجم كل زوجة به.

عَشْتَار هي ربَّة الخَصب والنَّماء والثَّمر، ولعلَّ الحجر هنا إنَّما يرمزُ إلى المَحَلِ والجَدْب، وَلَكِنْ ثمَّة دلالة خفيَّة تتمثَّل – بحسب الباحث – في أنَّ الأرض التي كانت مرتعًا للخصب والنَّماء والعطاء أصبحت بفعل العدوان الغاشم، مسرحًا

[15] جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، ص50.
[16] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص463.

للخراب والجدب، فالسَّياب هنا يُصوِّر لنا "عَشْتَار" تحمل حَجَرًا، وفي هذا دلالة واضحة للمقاومة التي تعيد عشتار إلى وضعها الطبيعي. ومثلما للرِّيح والحجر مدلولات رمزية عند السَّياب كذلك المطر، والذي يقف على رمزيَّة المطر عند السَّياب يجد أنَّها اتَّخذتْ دلالات شَتَّى، واتَّخذت ثنائية عجيبة من حيث الدلالة والإيحاء؛ فتارة نجده يرمزُ للإيجاب الثَّورة، السُّقيا، الخير، وتَارة نجده يرمزُ إلى الدَّمار والخَراب، وأخري يَرمز إلى ذكريات الطُّفولة، ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل نجد السَّياب يسمِّي قصائد بهذا الاسم "أُنشودة المطر"، "مدينة بلا مطر"، إلى غير ذلك مما يُشيرُ بوضوح إلى أنَّ هذا الرَّمز كان هاجسًا مؤرقًا للسَّياب، ففي أُنشودة المطر وحدها وردتْ كلمة "مطر" (35) مرَّة وهي تحمل الدلالات التي أشرنا إليها آنفا فنجده يقول[17]:

ومنذ أنْ كُنَّا صغارًا كانتِ السَّماءْ

تغيمُ في الشتاءْ

ويهطلُ المطرْ

وكل عام حين يعشبُ الثرى . نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليس فيه جوعْ.

مطرْ ...

مطرْ ...

مطرْ ...

ثم نجد الشاعر يحمِّلُ المطر رمزية الحزن فيقول:

أتعلمينَ أيّ حزنٍ يبعثُ المطرْ

[17] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص479.

وكيف تنشجُّ المزاريبُ إذا انهمرْ

وكيف يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياعْ

كالحبِّ، كالأطفالِ، كالموتى، هو المطرْ!

ثم تطالعنا للمطر رمزية سيئة تظهر بشكلٍ واضح في قوله:

أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ

و أسمعُ القرى تئنُّ والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع،

عواصف الخليج والرعود منشدين:

مطرْ ...

مطرْ ...

مطرْ ...

ويقول مواصلًا ذات الدلالة ويكرِّر لفظة مطر التي ترمز للمرارة والألم:

وفي العراق جوعْ

وينثرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ

لتشبعَ الغربانُ والجرادْ

وتطحنُ الشوَّانَ والحجرْ

رحىً تدورُ في الحقولِ حولها بشرْ

مطرْ ...

مطرْ ...

مطرْ ...

وكم ذرفنا ليلةَ الرحيلِ، من دموعْ!

ثمَّ اعتللنا . خوفَ أنْ نُلامَ . بالمطرْ

وفي قصيدة " النهر والموت"[18]، يطالعنا المطر رمزًا للحزنِ أيضًا، وفيها يقول مخاطبًا نهر بويب:

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر.

كذلك من الرُّموز التي استخدمها السَّياب "المحار"، والَّذي يرمز للاحتضان والأُمومة. "اللؤلؤ" واتخذه السَّياب رمزًا للمال والغنى والثَّراء الذي فقده السَّياب طيلة حياته، كذلك من الرُّموز ذائعة الصيت في نص السَّياب الشِّعري "النُّضَار"، فنجده يقول في أُنشودة المطر:

أصيح بالخليج: "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمَحَار، والرَّدى!"

فيرجع الصَّدى

كأنَّه النَّشيج:

"يا خليج

يا واهب المحار، والردى.."

ولعلَّ تداعيات الرَّمز الطَّبيعي في شعر السَّيَّاب تظهر بوضوح في كثير من أشعاره، وكُلَّها محمولات ثقافية تمثِّل واقع السَّياب الَّذي تحطمَ أَمام عينيه، وذاق الأمرَّينِ فعاش الحرمان والغربة ولعلَّ (المدينة)، والَّتي كان يعتبرها مفتاح الحل لكلِّ إشكالياته، فتحطمتْ هي الأُخرى أمامه فنجده يسخط عليها في جلّ

[18] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص453.

أشعاره بعبارات رمزية تظهر بوضوح من خلال رمزية اللَّيل الَّتي تُشير إلى معانٍ ودلالات كثيرة تظهر من خلال قصيدته "المومس العمياء"[19]:

اللَّيلُ يُطْبِقُ مَرةً أُخْرَىْ فَتَشْرَبُهُ المَدِيْنَة

وَالوَاقِفُوْنَ عَلَىْ القَرَارَةِ مِثْل أُغْنِيَةٍ حَزِيْنَة

ونراه في ذات القصيدة يستخدم عبارة "اللَّيل"التي تَرْمزُ إلى الظُّلم الذي هو كظلام اللَّيل؛ أي أنَّ تفشي الظُّلم في المدينة وتقبلها له جعلها كالخفاش بل هي أضل؛ لأنَّ الخفاش يعاني انعدام الرُّؤيا فقط، أمَّا هي، فتعاني الظُّلم والظُّلُمَات، يقول:

عَمْيَاء كالخفاشِ فِيْ وَضَحِ النَّهَار هِيْ المَدِيْنَةْ،

وَاللَّيْلُ زَادَ لَهَا عَمَاهَا.

جاعلًا من اللَّيل رمزًا للظُّلم، ثمَّ نجده في ذات السِّياق من نفس القصيدة يستخدم آليةً أُخرى من مسببات الظُّلم، وهي المال، يقول:

المال شيطان المدينة

وهكذا أصبحتْ المدينة ألمًا وغربة وحرمان، بعد أنْ كانت غايةً وأملًا ورجاء، فقد عاني فيها الفقر والفاقة والمرض والإهمال والسّجن والتعذيب والنَّفي عن بلده العراق، فنجده يشكو ذلك بمرارة في كثير من أشعاره.

وخلاصة القول إنَّ الرَّمز الطبيعي عند السَّياب كان غاية للتعبير عن كثير من آرائه وأفكاره التي يكون الإفصاح فيها بابًا للسَّخط وعدم القبول لدي كثير ممن هم حوله، ولعلَّ هناك كثيرًا من الإشارات الرَّمزية الأُخرى التي استخدمها السَّياب مثل النهار، إذ جعله رمزًا لعمره الذي انقضى، يظهر ذلك من

[19] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص509.

خلال قصيدته: "رحل النهار"[20]، كما نجد أنَّه أوردَ كلمة النهار هذه، بذات الدلالة في قصائد أخرى كثيرة، نذكر منها: قصيدته: "ذهبت"[21]، كذلك وردتْ بذات المعنى في قصيدة:" الموعد الثالث"[22].

ثانيًا- الرَّمز الديني:

شكَّل الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد أصلًا خصبًا من أصول السَّيَّاب الرَّمزية والأُسطورية وبخاصة ما كان قائمًا من قصصه الدِّيني على فكرة الفداء والتَّضحية والمعجزات، وكان السَّياب حريصًا على إيراد رموز العدوان والعذاب والموت من العهد القديم حيث يسبغ على تلك الرُّموز رؤيته العصرية القائمة على أنَّ دلالات التأريخ الإنساني كانت وما زالتْ تحمِّلُ البشر مسؤولية ما ينجم من خراب وصراع. أمَّا عن العهد الجديد، فقد كان حرصه منصبًّاً على الإفادة من رموزه المتعلِّقة بالتَّضْحِية والفِداء وما كان يُشكِّل جوهر عقيدة السَّيِّد المَسَيْح من تحمُّلِ خطايا البشر وصولًا إلى عالم المعجزات الذي ظلَّ يحلمُ به حتى آخر لحظة من عمره[23]. فالسَّياب يستعين بقصة قابيل وهابيل من أجل أنْ يشير إلى أنَّ العدوان ما زال يؤجج النَّار بين البشر، فإذا كان هابيل أول ضحية على سطح الأرض فإنَّ الأرض مازالتْ تقدِّم أمثاله يوميًا لوجود مئات منه عليها، والسَّياب يتخذ رمزي قابيل وهابيل دليلًا على بقاء الصِّراع سواء أكان هذا الصِّراع بشكل حرب عالمية ضروس، أم كان بشكل صراع سياسي بين أحزاب الوطن الواحد؛ فحين يقول في قصيدته" رؤيا فوكاي"[24]:

---

[20] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص229.
[21] المصدر السَّابق، ص168.
[22] نفسه، ص104.
[23] الأُسطورة في شعر السَّياب، ص60.
[24] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص360.

"قابيل" باقٍ إنْ صارت حجارته سيفًا، وإنْ عاد نارًا سيفه الخذم

وردَّ "هابيل" ما قضـــاه بارئه عن خلقه، ثمَّ ردَّت باسمه الأممُ

فإنَّما يرمز بقابيل إلى قوى الفتك والحرب من الاستعماريين الذين هم أحفاد قابيل. وحينما يقول في "قافلة الضياع"[25]:

السَّائرون إلى وراء

كي يدفنوا " هابيل" وهو على الصليب ركام طين؟

قابيل، أين أخوك؟ أين أخوك؟

جمَّعت السماء

أمادها لتصيح. كوَّرت النداء:

" قابيل، أين أخوك؟ "

فإنَّما يريد أنْ يشير إلى صرخة الإنسانية من جريمة الصَّهاينة والاستعمار بحق شعب فلسطين، فقد أصبح هذا الشَّعب قتيلًا كهابيل يحمل كي يُدْفَنَ في خيام اللاجئين، حيث يوهنه السُّلُّ والجوع الذي هو إرثه الوحيد من هذا العالم، فنجده يقول في ذات القصيدة:

السُّلُّ يوهنُ ساعديه وجئته أنا بالدواء

والجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين

غير أنَّ السَّياب ما يلبث أنْ يستخدم رمز قابيل ضد رفاق الأمس بشكلٍ مبالغٍ فيه؛ إمعانًا في إكسابه دلالات الفاجعة المُروِّعَة، فيصبح الرَّمز دليلًا لعودة الموت والظَّلام؛ فنجده يقول في "مدينة السِّندباد"[26]:

[25] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص368.

[26] المصدر السَّابق، ص470.

الموتُ في البيوت يُولدُ،

يولد قابيلُ لكي ينتزع الحياة

من رَحِم الأرض ومن منابع المياه،

فيُظلم الغدُ

ونجده في قصيدةٍ أخرى يتخذ من قابيل رمزًا لكلِّ سببٍ موجعٍ في الإنسان، وكأنَّ هذه الأوجاع هي التَّكفير عما جناه قابيل وأحفاده؛ ففي قصيدته "قالوا لأيوب"[27] يقول:

قالوا له: "والدَّاء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبّته؟"

قال: هو التكفيرُ عمَّا جناه

قابيلُ والشاري سُدىً جنَّته.

وفي تلك الرُّموز رأينا السَّياب يُؤكِّد الصِّراع الذي يصطبغ بالدِّماء حيثُ يصرع الأقوى الأضعف، معتمدًا على القَصَّة التي يوردها الكتاب المقدس: "وكلَّم قايين أخاه. وحدث إذْ كانا في الحقل إنَّ قايين قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الربُّ لقايين: أين هابيل أخوك؟ فقال: لا أعلم، أحارس أنا لأخي، فقال: ماذا فعلتَ؟

صوتُ دم أخيك صارخ إليَّ من الأرض"[28]

[27] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص296.

[28] الكتاب المقدس، سفر التكوين الإصحاح الثامن، ص10. نقلًا عن الأُسطورة في شعر السَّياب، ص62.

ويعمد السَّيَّاب إلى رمزيَ "سدوم وعامورا"[29] ليفيد منهما في دلالات الشَّهوة العارمة والشَّبق الجنسي الذي يؤدِّي بحضارة الإنسان إلى الدَّمار والخراب، حين تكون الرَّغبات شاذَّة، وتبعث على الاشمئزاز، مُتَّخذًا من نقل دلالاتها القديمة إلى واقع اليوم، ما يجعلها تحملُ موقفًا معاصرًا رافضًا كل قيم المدن، حتَّى وإنْ كانت بغداد، يقول في قصيدته "المبغى"[30]:

أهذه بغداد؟

أم أنَّ عامورة

عادتْ فكان المعادْ

موتًا؟...

وإذا كانت بغداد قد اتَّشحتْ ثوب عامورة الغويَّة، فإنَّ داءها هو الذي حلَّ بالسَّياب وجعله شبيهًا بزوجة لوط –عليه السلام – قادها تطفُّلها إلى تحمُّل العذاب عقابًا؛ ونجد مثل ذلك واضحًا في قصيدة "جيكور أمي"[31]:

كيف أمشي! خطاي مزَّقها الداء، كأنِّي عمود

ملح يسيرُ...

أهي عامورة الغويَّة أم سدوم؟

هيهات...إنَّها جيكورُ:

جنةٌ كان الصبي فيها وضاعت حين ضاعا.

---

[29] أرسل الله سيدنا لوط عليه السَّلام، إلى المدائن الخمس، وهي"سدوم، عامورا، أدموتا، صاعورا، صابورا"، وهم "أصحاب المؤتفكة"، قوم سيدنا لوط، مروج الذَّهب، مجلد1،ج1-2، ص39.

[30] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص452.

[31] المصدر السابق، ص657.

حيثُ يعمد السَّياب إلى استدعاء الإشارة التي وردت في التوراة، والتي ارتبطتْ بزوجة لوط عليه السَّلام، "حين بدرتْ منها التفاهة إلى مشهد حرق المدينة فصارتْ عمود ملح"[32]، ويوقعها على حالته؛ لكنَّه كان عمودًا يسيرًا، دالًا على ما يعانيه من مرض المدن، رامزًا بجيكور إلى بغداد تقيةً وتخلُّصًا مما يجرُّ عليه التَّصريح من إشكالات. ويستمد السَّيَّاب من الكتاب المقدس العهد الجديد، معظم الرُّموز المتعلِّقة بآلام السيد المسيح وقيامته، متَّخذًا منها؛ "في كثيرٍ من الأحيان" دلالات ذاتية على ما يعانيه من غربة روحية وانكسارات نفسية سببها تحوُّلات خاصَّة، إضافة لما يؤطر حياته من فقر وتشريد ومرض عضال، على أنَّ هذه الرُّموز ما تلبث أنْ تتحوَّل إلى مواقف اجتماعية تتدفق حيوية وأصالة، تتجاوز الذات لتتشكَّل مع العام توحُّدًا فحين يقول في "مرثية الآلهة"[33]:

دمي هذه الخمر التي تشربونها

ولحمي هو الخبز الذي نال جائع

وفي "جيكور والمدينة"[34]:

وَفِيْ كُلِّ مَقْهَىٰ، وَسِجْنٍ، وَمَبْغَىٰ، وَدَارْ:

"دَمِيْ ذَلِكَ المَاءُ، هَلْ تَشْرَبُوْنَهْ؟

وَلَحْمِي هُوَ الخُبْزُ لَوْ تَأْكُلُونَهْ!"

فإنَّه يستلهم ذلك مما جاء في العهد الجديد، من إشارة إلى العشاء الربَّاني حين اجتمع السَّيد المسيح بتلاميذه ومريديه، في عيد الفصح واشتهى أنْ يأكل معهم: "وفيما هم يأكلون، أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال:

---

[32] الكتاب المقدس، سفر التكوين الإصحاح 19، ص10، نقلًا عن الأُسطورة في شعر السَّياب، ص63.

[33] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص352.

[34] المصدر السَّابق، ص417.

خذوا كلوا، هذا هو جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلًا أشربوا منها كلَّكم؛ لأنَّ هذا هو دمي..."[35]. حيث أصبح هذا العشاء فيما بعد يعرف بالعشاء المقدس، وذكرى إحياء العشاء المقدس تؤدي بالتالي إلى فكرة حلول السيد المسيح في كلِّ ما يمارسها في عيد الفصح، حيث يتحوَّل الخبز والخمر عنده إلى جسد السيد المسيح ودمه ويحلان فيه، وقد أعجبت هذه الفكرة السَّياب؛ لأنَّها تدلُّ على أنَّ موت السيد المسيح تضحية من أجل مغفرة الخطايا، فأسبغ التضحية على نفسه ، في موقف كثيرة وبدا وكأنَّه الضحية من أجل الآخرين، وعمد السياب إلى كرامات السيد المسيح ومعجزاته فعمل على توظيفها في قصائده الذاتية والاجتماعية، وجعلها تحملُ دلالات البحث عن المعجزة المخلِّصة، كذكره لسير السِّيد المسيح على الماء، وإحيائه " أليعازر"، وتطهيره للأبرص، وشفائه للمرضى، وغير ذلك من الكرامات، وقد برع السَّياب في تحديد دلالتها بجعلها صرخات تنتظر يد المعجزة، لتخلصه مما كان يعانيه، من آلام جسدية ونفسية مُرَّة، نلاحظ ذلك من خلال قصيدته "في غابة الظلام"[36]:

(أميتُ فيهتف المسيح

من بعد أنْ يزحزح الحجر:

" هلم يا عازر"؟)

ولتخليص الآخرين من حاملي وزر عالم الخراب من واقعهم المهترئ المخيف، ضمَّن هذا المعنى قصيدته" مدينة السندباد"[37]:

خُيِّل للجياع أنَّ كاهل المسيح أزاح عن مّدْفَنِه الحجر

[35] انجيل متَّى، الإصحاح 26، "26-28"، نقلًا عن الأسطورة في شعر السَّياب، ص64.
[36] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص706.
[37] المصدر السَّابق، ص469.

فسار يبعث الحياةَ في الضَّريح ويبرئُ الأَبرص أَو يجدد البصر؟

ولعلَّ أجمل صورة لرمز السِّيد المسيح في شعر السَّياب حين شبَّه صوت ابنه غيلان، الذي يجيئه عبر غربته ووحدته، بيد السَّيد المسيح التي ما أنْ تمسح جماجم الموتى حتى تهب براعمها تعانق الحياة، يقول[38]:

"بابا..." كأنَّ يد المسيح

فيها، كأنَّ جماجم الموتى تبرعمُ في الضريح.

ولعلَّ من الإشارات المهمة في هذا السِّياق ما نجده في قصيدة "المسيح بعد الصلب"[39] والتي يقول فيها:

مِتُّ، كي يؤكل الخبز باسمي،

لكي يزرعوني مع المواسمِ،

كم حياةٍ سأحيا: ففي كلِّ حفرة

صرتُ مستقبلًا، صرتُ بذرة،

صرتُ جيلًا من الناس: في كلِ قلبٍ دمي

قطرةٌ منه أو بعض قطره.

فهذه القصيدة تصوِّر تَمَزُّق الشَّاعر بين جيكور والمدينة، الذي يَحسُّ أنَّه المسيح، وأنَّه استطاع أنْ يُحييَ جيكور؛ لأنَّها امتداد منه، كما أنَّه امتداد للجيل كله وقد كانت سيطرة رمز البعث على السَّياب قوية، لأنَّه على المستوى الفردي كان يحسّ بأنْ لا شيء سواه يعينه على مواجهة الموت، ثمَ ازدادتْ هذه السَّيطرة قوة عندما أصبح العراق – مثل السَّياب نفسه خلال أَزمة سياسية معينة – بحاجة

[38] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص325.

[39] المصدر السَّابق، ص457.

إلى الخصب بعد الجدب، أَمَّا المدينة، فرغم أنَّها تَعُجُ بأمثال يهوذا، الذين أمعنوا في تعذيبه، فإنَّها لا بُدَّ أنْ تبعث أَيضًا فنجده يقول:

بعد أنْ سمَّروني وألقيتُ عينيَّ نحو المدينة

كِدْتُ لا أَعرفُ السَّهل والسُّور والمقبرة:

كان شيءٌ، مدى ما ترى العينُ،

كالغابة المزهرة،

كان، في كلِّ مرمى، صليبٌ وأمٌّ حزينة.

قُدِّس الرَّبُ!

هذا مخاض المدينة

ومع أنَّ السَّياب يلجأ أحيانًا– في هذه الفترة – إلى تكثيف الرُّموز في القصيدة الواحدة فإنَّ قصيدة "مدينة بلا مطر"[40]، تصلح أنْ تكون أكثر قصائده تعبيرًا عن إتقانه للرَّمز المتصل بالجَدب والخَصب، على المُستوى الجَماعي لا الفردي، ففي هذه القصيدة المتكاملة بناءً وموضوعًا، استغل الشَّاعر جميع الشَّعائر التي تستجدي الطعام والماء والقرابين التي تقدَّم لعشتار في مثل هذا الموقف، ووضعنا في جو كامل لترقب البعث، ومع ذلك فلابد من القول بأنَّ السَّياب يأخذ الأُسطورة على حالها، وأنَّ ميزته الحقيقية لا تكمن في الاتكاءة على الأُسطورة بمقدار ما تكمن في التَّفصيلات التي يضيفها والصور التي يخلقها، وبما أنَّ طبيعة الأُسطورة أَولًا، وهذه التفصيلات ثانيًا، مرتبطان بقدرته الفذَّة، وألق شاعريته، وإحكامه للربط بينهما، فإنَّ قصيدته – في الحق– لا تستولي على مشاعرنا عن طريق غرابة التوقع أو المفاجآت، وإنَّما بهذا الرَّبط

[40] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص486.

العجيب بين بابل الوثنية، والعراق الحديث؛ ذلك لأنَّه يستطيع أنْ يفيد من أكبر خدمتين تقدمهما الأُسطورة ؛ وهما: التطابق بين الماضي"البدائي" والحاضر، والموازاة القياسية، حين لا يكون هذا التطابق ممكنًا[41]. وما ذكرناه يمثل جزءًا من استخدامات السَّياب لرموز الكتاب المقدس؛ لأنَّ الرموز، وكما يقول الدكتور عبد الرضا علي: "لا يمكن أنْ تُدرس إلا من خلال جوها الموحي في القصيدة وصولًا إلى معرفة أبعادها الفنية وما تثيره من دلالات نفسية واجتماعية تبعًا للظَّرف الذي يمليها"[42]. وقد أورد الباحث هذه النَّماذج بغرض الاستدلال لا الحصر.

ثالثاً– الرَّمز التاريخي:

لعلَّ من الأهمية بمكان أنْ نفرَّق بين نوعين من الرُّموز في هذا المحور، ألا وهما الرَّمز التَّاريخي، والرَّمز الأُسطوري، فالشُّخوص في الرَّمز التَّاريخي حقيقية ماثلة في أرض الواقع في سياق زماني ومكاني معين، تمَّ سحبها هذه الشخوص على مواقف مماثلة؛ لتكون دالًا ومفسرًا لها عن طريق الإحالة وهذا ما يَهُمُّنَا أنْ نقف عنده في هذا المحور، وهذا بخلاف الرَّمز الأسطوري الذي رُبَّما يكون الدَّال عليه شخصية أُسطورية خيالية غير حقيقية، نمتْ هذه الشَّخصية نتيجة لعجز الإنسان أمام تفسير كثير من الظواهر الحياتية، ولعلَّ شعر السَّياب يذخر بالكثير من نماذج الرَّمز التاريخي، ومن أهم الرموز التاريخية التي يُحِيلُنَا إليها السَّيَّاب شخصية "جنكيز خان" ذلك السَّفاح التتري الذي عرفه التاريخ بقوته وجبروته وطغيانه يظهر ذلك من خلال قصيدته "رؤيا فوكاي"[43]، إذ نجده يقول:

[41] اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص131.
[42] الأُسطورة في شعر السَّياب، ص65.
[43] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص366.

وانهلَّ: لا عن ندىً صافٍ ولا مطر

بل عن دم، من ثديّ مزّقت حلبا

أو عن مشاش من الأحداق فقَّأها

سيخ "لجنكيزَ " دامٍ ينفث اللهبا

ونلتقي بذات الرَّمز التَّاريخي في قصيدة "رؤيا في عام 1956"[44]، إذ نجده يقول:

في غيمة الرؤيا

يوم بلا ميعاد

جنكيز هل يحيا

جنكيز في بغداد؟

عينٌ بلا أجفانْ

تمتد من روحي

شدقٌ بلا أسنانْ

ينداح في الريح

يعوي: أن الإنسانْ.

كذلك من الرُّموز التَّاريخية التي استدعاها السَّيَّاب في قصيدته "مرثية الآلهة"[45]، ذلك الرَّصد والاستقراء الواضح للأحداث التَّاريخية التي جعلها السَّياب رموزًا يعبّر من خلالها عن مقصديته من ناحية، ومن ناحيةٍ أُخرى، يكشف لنا عن ذلك الرَّبط العجيب بين التاريخ والدِّين من حيث الرَّمز، بوصف الدِّين بكل أحداثه يتحرَّك في سياق عام، هو التَّاريخ الإنساني، ولمَّا كانت أَحداث التاريخ

[44] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة ، ص430.

[45] المصدر السابق، ص351.

متكررة ومعادة، عمل السَّيَّاب على رصدها واستحضارها بوعي واضح، إذ نجده يقول:

وما كان معبودًا سوى ما نخافه ونرجوه أو ما خيَّلته الطبائعُ
فتموز مثل اللاتِ، والرعد ما رمى بغير الَّذي تُطوى عليه الأضالعُ
وكم ألَّه التمر التَّهاميّ معشرٌ لما ليس يحيا دونه النَّاس راكعُ

فنجده هنا يجعل تموز البابلي واللات الذي عبده عرب الجاهلية شيئًا واحدًا، ولعلَّ السَّياب باستخدامه أُسلوب التَّشبيه إنَّما يُشير إلى اختلاف طيف بين الاثنين، وهو اختلاف في الزَّمان والمكان، أَمَّا الجوهر فواحد، كما نجده يُحِيلُنا إلى إشارة تاريخية مهمة تصير رمزًا لفساد الاعتقاد، وهي عبادة الأصنام التي تصنع من العجوة، وهو بذلك يُحِيْلُنَا إلى القَصَّة التاريخية المشهورة والتي عرفت عن سيدنا عمر أيام الجاهلية فنجده يُشير إليها في قصيدة أُخرى "في المغرب العربي"[46]:

إلهُهم الذي صنعوه من ذهبٍ كدحناه؟
كما أكلوه إذ جاعوا
إلهُهم الذي من خبزنا الدامي جلبناهُ؟

ومثل ذلك في شعر السَّيَّاب كثير لم يورد البَّاحث ذكره هنا؛ لأنَّه أورده في المبحث الثاني من الفصل السَّابق، من مثل قصة أبرهة، وهدم الكعبة[47]، ويأجوج ومأجوج، وهابيل وقابيل، وقصة "إرم" التي أفرد لها السَّيَّاب قصيدة كاملة، وأخبار حراء، إضافة إلى بعض الشَّخصيات التي ظهرتْ في مجتمع السَّيَّاب وحلها

[46] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص400.
[47] مروج الذَّهب ومعادن الجوهر، ص440-441.

بدلالات رمزية صورها السَّيَّاب من خلال: "حفار القبور"، "المومس العمياء"، "الشَّاعر الرجيم"، "مدينة السِّندباد"،إضافة إلى قصة المناضلة الفدائية "جميلة بو حيرد" التي استلهمها السَّيَّاب؛ رمزًا للتَّضحية والفداء، إلى غير ذلك من الرُّموز.

رابعاً- الرَّمز الأُسطوري:

يعنى بالرمز الأُسطوري، اتخاذ الأُسطورة قالبًا رمزيًا يمكن فيه رد الشَّخصيات والأَحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأَحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأُسطورة تفسيرية استعادية، أو إهمال الشَّخصيات والأَحداث والاكتفاء بدلالة الموقف الأَساسي فيها بغية الإيحاء بوقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأُسطورة بنائية تمتزج بجسم القصيدة وتصبح إحدى لبناتها العضوية[48]. ومن أهم الرُّموز الأُسطورية التي عنى بها السَّياب أُسطورة؛ أوديب وسيزيف وبروميثيوس وتموز وعشتار وإيزيس وأوزوريس والسِّندباد. يقول الدَّقاق: (والشَّاعر المعاصر عندما يتعامل مع الأُسطورة فهو يخرجها من نطاقها التراثي القديم، ويحملها أبعادًا معاصرة ليعبِّر عن قضايا واقعه المعيش، ومن ثم لا ننظر للقصيدة من المنظور التَّسجيلي لَهَا، لَكنَّنا ننظر لها من المنظور التَّعبيري؛ لأنَّ الأُسطورة بذلك خرجت من إطارها التَّسجيلي القديم إلى إطارها الفَنِّي في القصيدة)[49]. وقصائد السَّيَّاب حفلتْ بتنوّع الرُّموز الأُسطورية وتعددها وتشابكها، وكان فهمه لها قائمًا على وحدة المنبع الشَّعري التأملي البدائي في النظرة إلى الكون وما يكتنفه من تحولات. ولكون هذه الأساطير تفسيرًا لما رافق حياة البدائي من سعادة وشقاء فإنَّها ضمت ضروبا من الطقوس التي كان يراها لازمة من

[48] محمد فتوح أحمد: الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر، دار المعارف المصرية، مصر، 1978م، ص288.
[49] تطوُّر الشِّعر العربي الحديث والمعاصر، ص245.

لوازم الحفاظ على بقائه وتكاثره؛ لهذا جعل من أَساطير الخصب والنَّماء تعليلًا لبقائه وسعادته. ولما كانت الحياة لا تخلو من شقاء وعذاب ولوعة وانكسار فإنَّه حاول أنْ يربط ذلك بأخطاء وآثام يرتكبها الفرد نتيجة خروجه على عرف الجماعة، ومخالفته لما اتفق عليه من سلوك، فكان أن ابتكر أَساطير الحُب والعذاب والموعظة. ولما كان هذان الجانبان يُشَكِلانْ حصيلة تجارب البدائي وموقفه؛ فإنّ السَّيَّاب حاول أن يكتسب منهما رؤى جديدة يستلهمها من أجوائهما، فيغني تجربته الشعرية بدلالاتهما الموحية، فتشكلت في تجربته مجموعتان من الرُّموز كانت الأولى حول أساطير الخصب والنَّماء، والثانية حول أساطير الحُب والعذاب[50].

ولعلَّ استخدامات الرُّموز الأُسطورية ظهرت بوضوح في كثير من أشعار السَّيَّاب، ولكثرة استخداماته لها أصبحنا نجد أكثر من رمز في القصيدة الواحدة؛ ففي قصيدة "الشَّاعر الرجيم" تتضح كثرة الرموز الأسطورية، حيث يذكر فيها "سافو" الشَّاعرة اليونانية وجزيرتها لسبوس، ويشير إلى عشق "نرسيس" لظله وإلى جوع" تنتالوس" وعذابه الأبدي، وما تجدر الإشارة إليه أنَّ السَّياب حين وظَّف أساطير الحبِّ والعذاب في شعره كان يجعلها تعبِّر عن عذابات معاصرة، بحيث يتضح فيها اكتمال التجربة الفنيَّة إيقاعًا ونسيجًا حتى في حالة التشبيه، إذ نجده يقول في قصيدته " دار جدِّي"[51]:

كأنَّ مقلتيَّ، بل كأنَّني انبعثتُ "اورفيوس"

تمصُّه الخرائب الهوى إلى الجحيم

[50] الأُسطورة في شعر السَّياب، ص56.

[51] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص145.

فيلتقي بمقلتيه، يلتقى بها، بيورديس:

"آه يا عروس

يا توأم الشَّباب، يا زنبقة النَّعيم!".

حيث نحسُّ أنَّ تشبيهه بـ"أورفيوس"، وتشبيه حبيبته بـ "يورديس" ليس غريبًا، فكل من السَّياب و"اورفيوس" قد ابتنى طريقه بالحنين والغناء حتى فتحتْ لهما أغانيهما مغالق الفناء، وكانت هذه هي دار جده التي أكسبها حلَّة قشيبة من الرواء فجده يقول وفي ذات القصيدة:

وبالغناء، يا صباي، يا عظام، يا رميم،

كسوتك الرواء والضياء.

وحين يعمد إلى أسطورة (ايكاروس) وسقوطه في البحر نجدها تلتحم في نسيج قصيدته مع باقي رموز الفداء والتَّضحية، بحيث يصبح النَّسيج وحدةً لا تقبل التَّجزئة، يُؤدي صورة "شباك وفيقة"[52] الحالم بكلِّ نشوته[53]، يقول السَّيَّاب:

شباك وفيقة في القريةْ

نشوان يطلُّ على الساحة

(كجليل تنتظر المشيه

ويسوعَ) وينشر ألواحه .

ايكار يمسِّحُ بالشمس

ريشات النسر وينطلقُ،

ايكار تلقَّفه الأفق

[52] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص117.

[53] الأُسطورة في شعر السَّياب، ص57- 58.

ورماه إلى اللجج الرمس

شباك وفيقة يا شجرة

ويمكننا ملاحقة الرَّمز الأُسطوري عند السَّيَّاب من خلال قصيدة: "الأُم والطِّفلة الضائعة"[54]:

قفي، لا تغربي، يا شمس، ما يأتي مع الليلِ

سوى الموتى. فمن ذا يُرجع الغائب للأهلِ

.....

شعاعك مثل خط اللابرنث، يشدّه الحبّ

إلى قلب ابنتي من باب داري، من جراحاتي

وآهاتي.

.....

ويا مصباح قلبي، يا أعزائي في الملمات،

مني روحي، ابنتي: عودي إليّ فهاهو الزادُ

وهذا الماء. جوعي؟ هاك من لحمي

طعامًا آه!! عطشى أنت يا أمي؟

فعبي من دمي ماء وعودي.. كلهم عادوا.

كأنَّك "برسفون" تخطَّفتها قبضة الوحش

وكانت أمّها الولهى أقل ضنىً وأوهاما

من الأم التي لم تدر أين مضيت!

[54] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص153.

في نعش؟

على جبلٍ؟ بكيتِ؟ ضحكتِ؟ هبّ الوحش أم ناما؟

فنحن في هذه الأبيات أمام أم قد تكون رمزًا للأمة العربية فقدت ابنتها "فلسطين"، فتقول: إنَّ الحبَّ الأمومي سيكون لها مثل الخيط الذي قاد البطل الأثيني ثيسيوس عبر ردهات قصور التيه، "اللابيرنث" وممراته في مدينة كنوسوس الكريتية؛ إذ تقول الأسطورة: (أنَّ هذا البطل قتل الوحش " مينوتوروس"، داخل القصور الضخمة، ليخلِّص بني جلدته من الفتيان والفتيات الذين كان يلتهمهم الوحش سنويًا. ولم يستطع ثيسيوس الخروج من هذه القصور إلا بمساعدة بنت الملك "أريادني" التي وقعت في حبِّه؛ إذ أمدته بخيط يرشده إلى طريق الخروج والهرب. ثمَّ تعود هذه الأم . في قصيدة السَّيَّاب التي فقدتْ طفلتها، فتشبِّه نفسها بالآلهة الإغريقية ديميتر التي فقدتْ ابنتها "بيرسيفوني"، وهي ابنتها من زيوس، وكانت فتاة جميلة كل الجمال، حتى أنَّ "هاديس" إله العالم السُّفْلِي اختطفها وهي تقطف الزُّهور وجعلها زوجة ومليكة بين الموتى وبكتْ "ديميتر" ضياع ابنتها، وسعتْ سعيً حثيثًا لكي تسترجعها من قبضة "هاديس" دون جدوى. ورقَّ قلب "زيوس" لحزنها وآلامها، فحكم أنَّ تمضي "بيرسيفوني"ستة أو ثمانية أشهر فوق الأرض مع أُمِّها "ديميتر"، وترحل بعد ذلك إلى العالم السُّفلي لتقضي بقية العام مع زوجها "هاديس")[55]. من الواضح أنَّها أُسطورة ترمز إلى بذر البذور تحت الأرض، ثمَّ بزوغها بعد ذلك، في هيئة براعم النباتات والشَّجيرات والغلال والزَّهور، وهكذا استطاعت أم "بيرسيفوني" أنْ تحقق بالحبِّ شيئًا من أجل ابنتها

[55] أحمد عتمان: على هامش الأُسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، "الأدب المقارن"، ج2، المجلد (3)، العدد (4)، يوليو- أغسطس- سبتمبر،1983م، ص43.

المختطفة، أمَّا الأم في أبيات السياب . أي الأمة العربية . فلم تفعل شيئًا من أجل فلسطين المغتصبة!! وهذا ما يقوله السَّيَّاب عن طريق الرَّمز الأُسطوري الإغريقي وحين تصبح مقبرة "أم البروم" جزءًا من مدينة البَصرة، لا يجد السَّيَّاب أَجمل من تشبيهها بعالم الموتى حيث تقوم مملكة "بيرسيفوني"، وهو تشبيه ذو دلالة حضارية حزينة يعكس قسوة الحضارة على الإنسان، حتى أنَّ قبور الموتى أصبحت منازل بعد أنْ أكلتها المدينة بتوسعها، يقول في قصيدته أمُّ البروم[56]:

يقول رفيقي السَّكران: "دعها تأكل الموتى

مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا

شرابًا من حدائق برسفون[57]، تعلنا حتى

تدور جماجمُ الأموات من سكرٍ مشى فينا! "

ولعلَّ من القصائد المهمة في هذا السياق قصيدة "المومس العمياء"[58]، فمن هذه القصيدة تطلُّ علينا الرُّموز الأُسطورية الإغريقية التالية:("ميدوزا"،"Meduse"، "أوديب"، "Oedipe" "جوكاست" "Jocaste" "طيبة" "Thebes" "أفروديت" "Aphrodite" " **أبولو**"APOLLON")[59].

الليلُ يُطبق مرةً أخرى فتشربه المدينة

والواقفون على القرارة مثل أغنية حزينة.

وتفتَّحتْ كأزهار الدِّفلي، مصابيح الطريق،

---

[56] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص131.

[57] ابنة آلهة الخصب اليونانية، اختطفها بلوتو سيد العالم السفلي، عالم الموتى، فصارتْ تعيش معه هناك. انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص131.

[58] المصدر السَّابق، ص509.

[59] سهيل عثمان،عبد الرازق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق،1982م، ص23/56/313/244/97/397.

كعيون "ميدوزا" تحجَّر كل قلب بالضغينة،

وكأنّها نذرٌ تبشرُ أهلَ "بابل" بالحريق

أمَّا ميدوزا فهي جورجونة من الجورجونات الثلاث التي تحدث عنها هيسيودوس فيقول: "إنَّهنَّ ذوات وجوهٍ مرعبة، وعيون متقدة، وخصلات شعر ثعبانية، ويستطعنَ أنْ يمسخن أي شخص أو أي شيء حجراً بمجرد النظر إليه. وكانت ميدوزا وحدها من بينهنَّ ذات طبيعة بشرية فانية، وقد أحبَّها بوسيدون إله البحر وقتلها بيرسيوس[60].

ولقد استدعى السَّيَّاب ميدوزا الإغريقية إلى بابل وجعلها، بالحقد والضغينة تحجر الأحياء والأشياء، وتنذر أهل بابل بالحريق؛ ولكنَّه نذيرٌ كالنُّشور؛ لأنَّ هذا الحريق والموت سيتلوهما البعث والحياة من جديد. ولم يقف السَّيَّاب عند هذا الحد بل نجده يستدعي ثلاثة رموز أُسطورية في مقطع واحد، يقول:

مَنْ هؤلاء العابرون؟

أحفاد " أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون.

"" أرملة كأمس، وباب"طيبة" ما يزال

يلقي "أبو الهول" الرهيب عليه من رعب ظلال

والموت يلهث في سؤال

باقٍ كما كان السؤال، ومات معناه القديم

من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه.

[60] معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص397.

وما الجواب؟

"أنا" قال بعض العابرين...

ففي هذا المقطع يطلب السَّيَّاب وقفة على أسوار مدينة طيبة الإغريقية حيث وقف الوحش الأُسطوري "أبو الهول" يلقي على العابرين من أهل المدينة سؤاله عن الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع، وفي الظهيرة على اثنتين وفي المساء على ثلاث، ومن يعجز عن الإجابة يلتهمه "أبو الهول" الذي كاد يفني أهل المدينة. إلى أنْ جاء "أوديب" وحلَّ اللغز، وقال: "أنا" أي الإنسان، الذي في طفولته يحبو على أربع، وفي سنِّ الشَّباب يسير على قدمين فقط، إلى أنْ تداهمه الشَّيخوخة فيستعين عليها وعلى السير بقدم ثالثة هي العصا، وانتحر أبو الهول، ونُصِّبَ أُوديب ملكًا على عرش طيبة، وتزوَّج أرملة الملك الرَّاحل، وبعد أنْ أنجبَ أُوديب من الملكة البنين والبنات اكتشف أنَّ الرَّجل المُسن الذي قتله في الطريق كان أباه الملك "لايوس"، وأنَّ الملكة "جوكاست" أمَّه، التي ما أنْ تسمع بذلك حتى تنتحر، أمَّا هو فيفقأ عينيه وينفي نفسه من المدينة ليعيش بقية العمر ضريرًا شريدًا، وفي هذا المقطع يرى السَّياب أنَّ سؤال أبي الهول لا يزال باقيًا ومطروحًا، وأنَّ الجواب القديم لم يعد صالحًا؛ لأنَّه صار مبتذلًا لكثرة تكراره؛ لذلك نجده يشير بوضوح إلى هذا المعنى- لا يصح أنْ نطلب من البغايا ما نطلبه من العذارى أي لابد من حلٍّ عصري جديد- قائلًا:

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى

(ما ظلَّ يحلمُ، منذ كان، به ويزرعُ في الصحارى

زبد الشواطئ والمحارا

مترقبًا ميلاد "أفروديت" ليلًا أو نهارا)

أتريد من هذا الحطام الآدميّ المستباح
دفءَ الربيعِ وفرحة الحمل الغرير مع الصباح
ودواءَ ما تلقاه من سأمٍ وذلٍّ واكتداح
المالُ شيطانُ المدينة

لعلَّ الجواب الجديد الذي يريده عن السؤال القديم، هو البعث أو بعبارة أخرى هو ميلاد "أفروديت" "عشتار" ربَّة الجمال والحب والتناسل التي ولدت من زبد البحر. ومدينة السَّياب في الفقرة الأخيرة هي مثل "دافني" وتُسمَّى باليونانية "*Daphne*" بنت إله النَّهر لادون، التي وقع في حبِّها اثنان أولهما الإله أبولو نفسه، والثاني من البشر الفانين ويدعى "ليوكيبوس" تنكر في هيئة امرأة؛ لينال ما يبقي من حبيبته، فاكتشف سرّه وافتضح، وقُتِلَ على يد عرائس النَّهر، وظلَّ أَبولو يطارد معشوقته دافني[61]. إذْ نجده يقول:

هي لن تموتْ:
سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت
ستظلُّ ـ ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء.
تعدو، ويتبعها "أبولو" من جديد كالقضاء.
" أبتي... أغثني" بيد أنَّك لا تصيخ إلى النداء،
لو كنت من عرق الجبين ترشّها ومن الدماء
وتحيلها امرأة بحقٍّ، لا متاعًا للشراء
كللَّتَ منها بالفخار وبالبطولات الجباها.

[61] على هامش الأُسطورة الإغريقية في شعر السَّياب، ص44.

كانت "دفني" ابنة إله صغير، إله أحد الأنهار وقد رآها "أبولو" إله الشَّمس الجبار فأحبَّها وطاردها محاولًا اغتصابها. وقد استنجدتْ بأبيها فرشها بحفنة من الماء وأحالها إلى شجرة غار تضفر من أغصانها الأكاليل للأبطال. أمَّا سهام التِّبر، (الذَّهب) فهي السِّهام التي كان كيوبيد يرشقُ بها قلبَ أبولو ليُلْهِبَ الحُبّ فيه، وقد استعرناها رمزًا للمال، وهذه المقولة ذكرها السَّياب نفسه[62].

ولعلَّ ما ذكرناه يمثِّل جانبًا زهيدًا من استخدامات السَّياب للرَّمز الأُسطوري، وقد اكتفى الباحثُ بهذا القدر؛ لأنَّه أفرد مبحثًا لدراسة الأُسطورة في شعر السَّياب.

****

[62] انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص516.

المبحث الثاني:

تداعيَّات الأُسطورة في شعر السَّياب

إذا كانت جيكور بويب الأُم النَّخلة الحبيبة محمولات تمثِّل واقع السَّياب الذي تحطَّم أمام عينيه، وذاق الأَمرَّيْنِ فعاش الحرمان والحاجة إلى المال، فقد عانى الفقر والفاقة والمرض والإهمال والسَّجن والتَّعذيب والنَّفي والاغتراب عن بلده العراق، فنجده يشكو ذلك بمرارة في قصيدته "غريب على الخليج"[63]:

مِنْ كُلِّ حَافٍ نِصْفُ عَارٍ

وَعَلَى الرِّمَالِ، عَلَى الخَلِيجْ،

جَلَسَ الغَرِيْبُ، يُسَرِّحُ البَصَرَ المُحَيَّر فِي الخَلِيْجْ،

وَيَهُدُّ أَعْمِدَةَ الضِيَاءِ بِمَا يُصَعِّدُ مِنْ نَشِيْجْ،

"أَعْلَى مِن العُبَّابِ يَهْدِرُ رَغْوُهُ وَمِن الضَجِيْجْ،

صَوَتٌ تَفَجَّرَ في قَرَارَةِ نَفْسِيَ الثَّكْلَى: عِرَاقْ،

كَالمَدِّ يَصْعَدُ، كالسَّحَابَةِ، كالدُّمُوْعِ إِلَى العُيُوْنْ،

الرِّيْحُ تَصْرُخُ بِي: عِرَاقْ،

والموجُ يعولُ بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!

البحرُ أوسعُ ما يكون وأنت أبعدُ ما تكون

والبحرُ دونك يا عراق.

لذا كان لابد للشَّاعر من بحث عن عالمٍ ثالث، يجد فيه عزاء لنفسه فكان عالم الأُسطورة أرحب العوالم بالنِّسبة لشاعرٍ كالسَّياب؛ لهذا وغيره لا نستغرب إذا وجدناه يستدعي كمًّا هائلًا من الأَساطير وعمد إلى توظيفها في نصِّهِ الشِّعري،

[63] بدر شاكر السَّياب، ديوان الأعمال الكاملة، ص317.

ذلك أنَّ الأسباب والدواعي التي تدفع الشَّاعر إلى استخدام الأُسطورة قد توافرتْ لدى السَّياب؛ يقول د. رمضان الصباغ: (قد يلجأ الشاعر إلى الأُسطورة للتَّعبير عن قيم إنسانية محدَّدة أو لأسباب سياسية بأنْ يَتَّخذ الأُسطورة أو الشَّخصية الأُسطورية قناعًا يعبِّر من خلاله عمَّا يريد من أفكارٍ ومعتقدات تجنبًا للملاحقات السِّياسيَّة والدينيَّة)[64]. إذا كان الأمر كذلك فيمكن أنْ نخرج بنتيجتين:

أُولاهما: أنَّ شخصيات الأُسطورة ستار يختفي خلفه الكاتب أو المُبْدع ليقول كلَّ ما يريده، وهو في مأمنٍ من السّجن أو النَّفي.

و**آخرهما:** إنَّ استعمال الأُسطورة يطرح مستويات مختلفة للتَّأويل، ومثل هذا الفهم نجده عند بارت في تعريفه للأُسطورة يقول: (إنَّ الأُسطورة نظام اتصال– أعني كونها رسالة – وهذا الفهم إنَّما يُتيحُ لنا إدراك أنَّ الأُسطورة ليستْ موضوعًا أو مفهومًا أو فكرة وإنَّما صيغة دلالية أو شكل ما، وسوف يتعيَّن لاحقًا أنْ ننسب إلى هذا الشَّكل حدوده التاريخية، ثمَّ نُعيد تقديم المجتمع داخله؛ ولكن لنصفه بالشكل بداية)[65]. ويضيف بارت: (... إنَّ الأُسطورة نمط كلامي ومن ثم فكل الأشياء يمكنها أنْ تكون أُسطورة شريطة أنْ تنتقل عبر خطاب ما، إذْ إنَّها لا تتحدد، وسواء أكانت الأسطورة تتعامل مع كتابة أبجدية، أم تصويرية، فإنَّها تريد أنْ ترى في هذه الكتابات خلاصة العلامات فحسب، ودال الأُسطورة يعلن عن نفسه في نحوٍ غامضٍ، فهو معنى وشكل في نفس الوقت، ممتلئ من جانب وفارغٍ من جانبٍ آخر، باعتباره معنى دالًا، فإنَّ الدَّال يقتضي قراءة أفهمها بعيني فهو يَتَّسِمُ بطبيعةٍ حسيَّة " بخلاف الدَّال اللُّغوي الذي يتَّسم بالعقلية المجرَّدة)[66].

---

[64] في نقد الشِّعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ص344.

[65] رولان بارت: أساطير، ترجمة سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995م، ص33.

[66] المرجع السَّابق، ص33 وما بعدها.

تقول الدكتورة سامية أسعد: (... وقد تستخدم كلمة أُسطورة كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأُسطوري نتيجة للطابع الرَّمزي الذي يُعطى لها، كما تُطلق على الصُّورة المبسطة، والتي تكون وهمية – في العادة – لدى بعض الجماعات الإنسانية عن فرد، أو حديث ما، وتلعبُ دورًا حاسمًا في سلوكهم أو تقديرهم للأمور)[67].

يرى الباحث أَنَّه من الصَّعب أنْ نجد تفسيرًا رمزيًا واحدًا لأَيّ أُسطورة من الأَساطير، وإنْ كان علماء الأَنثروبولوجيا يؤكِّدون على ضرورة تفسير الأَساطير ضمن إطار البناء الاجتماعي والثَّقافي السَّائد في المُجتمع الذي تنتمي إليه هذه الأساطير، وما يؤكِّد رأي الباحث، ما ذكره الدكتور أحمد أبو زيد بشأن اختلاف المدارس الرَّمزية في تفسير الأَساطير، يقول:(... فبينما يذهب فرويد إلى أنَّ أُسطورة "أُوديبيوس" ترمز إلى رغبة الابن في امتلاك الأُم والتَّخلُّص من الأَب، فإنَّ "إريك فروم" "Erich fromn" يذهب إلى أنَّها رمز للصِّراع الأموي والنظام الأبوي، بينما يرى "كارل جوستاف يونج" أنَّها قصة ترمز إلى الصِّراع الأَخلاقي بين التَّراخي والواجب. ويرى "Ferenczi" أنَّ "أُوديبيوس" نفسه هو رمز العضو التَّناسلي عند الذكر؛ لأنَّ اسمه يعني – حرفيًا– "القدم المتورِّمة")[68].

يُعرِّف بارت[69] الأُسطورة بأنَّها تقليد يكشف عن واقع طبيعي تأريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة، وهذا هو معناها عند الإغريق، ثم يقول: إنَّها تَحوَّلتْ إلى عملية تضليل، وشيءٍ عابسٍ خدَّاع، وفي آخر المطاف إلى سُنَّة

[67] د. سامية أسعد: الأُسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، أكتوبر 1985م، تصدر عن وزارة الإعلام- الكويت، ص110.

[68] أحمد أبو زيد: الرَّمز والأُسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، أكتوبر 1985م، تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت، 1985م، ص20 وما بعدها.

[69] أساطير، ترجمة سيد عبد الخالق، ص33.

أو "كـود" ويسـتخدم فـي حديثـه عنهـا عبـارات فهـي "كـلام" و"رسـالة" و"نظـام للتواصل"، وهي لا يمكن أنْ تكون تَصوُّرًا أو فكرة[70].

ولعلَّ هذا يؤكِّد أنَّ السَّياب إنَّما لجأ إلى الأُسطورة باحثًا عن الدِّفيء والمَلاذ الَّذَيْنِ فقدهما طوال حياته، فإذا كانت الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه – كما عرفها علماء البلاغة العربية – فإنَّ الحقيقة التاريخية أثبتتْ أنَّ السَّياب عاش معاناةً حقيقية تمخضتْ عن هذا النتاج الشِّعري الذي يدلُّ على عبقرية صاحبه الذي شكلته الأزمات المتتالية، فكان استدعاء السَّياب لتلك الأَساطير استحضارًا لواقعه المرير الذي عاشه، والذي تكشف عنه تلك الأَساطير، فاستعار الأَساطير؛ ليجد فيها عوضًا عن ذلك الواقع، وماعونًا يستوعب أعماق نفسه التي ضاق ماعون اللغة عن استيعابه، فالسَّياب رأى في الواقع الأُسطوري تعبيرًا حقيقيًا عن أزمته الفردية التي تحولَّتْ فيما بعد إلى فاجعة جماعية، وذلك واضح حينما نجده يتحدث عن تموز" المسيح" في كثير من قصائده.

يقول رمضان الصباغ: (ويعود توظيف الأُسطورة في الشِّعر الحر إلى التَّأثر بالشُّعراء الأُوروبيين وعلى رأسهم، "ت. س. إليوت" صاحب مصطلح "المنهج الأُسطوري" " The Mythical Method" وقد تأثَّر به شُعراء كثيرون منهم بدر شاكر السَّياب... ولقد كان تيار الحداثة واقعًا تحت تأثير الخطاب الإليوتي ذي التَّوجُّه الأُسطوري خاصة في قصيدة "الأَرض الخراب"، وقد كان اعتماد إليوت على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا؛ أي ذات العلاقة بـ "اللاشعور الجمعي" حسب تعبير "كارل جوستاف يونج" كأساطير الخصب

[70] على هامش الأُسطورة الإغريقية في شعر السَّياب، ص37.

والولادة والموت والبعث كما تجلَّتْ في كتاب الغصن الذهبي[71] بمثابة مُحَرِّض لكلٍّ من السَّياب...على التماس الرَّمز الأُسطوري. وقد رأى إليوت أنَّ المنهج الأُسطوري هو بمثابة طريقة لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر. فهو طريقة لضبط هذه العناصر في كل متناغم؛ أي أنَّها طريقة لضبط العواطف والأفعال وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية، ولا سيما في مجال العمل الشِّعري)[72].

ما تجدر الإشارة إليه هنا – بحسب الباحث– هو ارتباط المنهج الأُسطوري ارتباطًا وثيقًا بمفاهيم الأَنماط العُليا واللاوعي الجمعي، باعتباره من المفاهيم الأَساسيَّة التي انبثقت من المصادر الثَّقافية المُشار إليها آنفًا، ولعلَّ هذا المنهج ظهر بوضوح في أُسلوب السَّياب إِذْ نجده في كثير من قصائده يشير إلى تلك الينابيع الثقافية التي استدعى نصه منها، ولعلَّ هذه الطريقة، تعمل على توضيح حقيقتين؛ الأولى أنَّها تنفي تهمة يطرب إليها النقاد العرب كثيرًا، هي تهمة السَّرقة الأَدبية، هذا من ناحية، ومن ناحية أُخرى تؤكِّد على الوعي الثَّقافي للمبدع وإلمامه الواسع بالموروث الثَّقافي لأُمَّتِهِ ووعيهِ بذلك الموروث، والعمل على إبقائه حيًّا بإعادة إنتاجه بما يتوافق ومتطلبات العصر الآنية، وهذه الطريقة عرفت عند "ت. س. إليوت"؛ إذ نجد في "الأرض اليباب" وحدها، هوامش لفقرات أوردها الشَّاعر بلُغَاتِهَا التي كتبت بها في النص الأول؛ ولكن أَلَاْ يدلُّ ذلك من زاوية أُخرى على أنَّ الشَّاعر لم يفلح في التَّعبير عن كلِّ ما يريده من المعاني من خلال أدواته الفنية ووسائله التَّعبيرية بما في ذلك الأُسطورة؛ بعبارة أخرى

[71] ألفه جيمس فريزر وقد قام الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا بترجمة فصل من فصوله عن البطل الأُسطوري "أدونيس" وتكمن أهمية هذا الكتاب في أنه جمع بين طياته كل أساطير الغربيين.

[72] في نقد الشِّعر العربي المعاصر "دراسة جماليَّة"، ص349.

يمكن القول إنَّ سوء استخدام الأُسطورة في بعض قصائد الشِّعر الحديث قد خلق فجوة بين الشَّاعر وجمهوره المتلقي، بحيث أصبح كلٌّ منهما بحاجة للاستعانة بجسور صناعية – هي الحواشي للوصول إلى الآخر، ولوصل ما انقطع بينهما.

خلاصة القول، إنَّ كثرة الحواشي في دواوين الشِّعر المعاصر– ومعظمها يشرح الرُّموز الأُسطورية المُستخدمة – ظاهرة غير صحيَّة تَدلُّ على وجود خللٍ ما، وهذا ما قصده إحسان عباس حين قال: (أُخِذَتْ الأساطير أحيانًا واقتسرتْ على الدُّخول في بناء القصيدة دون تمثُّل لها ولأبعادها، فوضَّح أنَّها دخيلة وقلقة في موضعها، أو أنَّها جاءتْ أحيانًا لِتُؤَدِّيْ فحسب وظيفة تفسيرية توضيحيَّة، شأنها في ذلك شأن كثير من التَّشبيه في الشِّعر القديم، وأحيانًا كان رص نماذج منها في نطاق واحد لا يُقدِّم شيئًا سوى الشِّهادة على الدَّرجة الثقافية للشِّاعر)[73].

لعلَّ بدر شاكر السَّياب من الشُّعراء الذين تلقفوا الأُسطورة في حياتهم، حيث تسرَّبَتْ إلى داخل تكوينه النَّفسي والفكري وأصبحتْ جزءً لا يتجزأُ من مفهومه للحياة، ويعده ماهر شفيق فريد، أحد الثَّالوث الإليوتي في الأدب العربي مع "لويس عوض، وصلاح عبد الصبور"، أي أنَّه من أكثر المنتفعين بإليوت، ونزعته في استخدام الأُسطورة[74].

قد أورد ناجي علوش في تقديمه لديوان السَّياب قوله: "إنَّ وظيفة الأُسطورة في شعر بدر غير واضحة تمامًا. ولقد حاول هو أنْ يفسر لجوءه للأُسطورة فما وجد مبررًا مقنعًا: قال بدر:(هناك مظهر مهم من مظاهر الشِّعر الحديث: هو اللُّجوء إلى الخُرافة والأُسطورة وإلى الرُّموز، ولم تكن الحاجة إلى الرَّمز وإلى

[73] اتِّجاهات الشِّعر العربي المعاصر، ص128.

[74] ماهر شفيق فريد: أثر ت. س.إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول المجلد الأول، العدد (4) يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1981م ، ص173.

الأُسطورة أَمسَّ كما هي اليوم، فنحن نعيشُ في عالمٍ لا شعر فيه، إنَّني أَعني أنَّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح فماذا يفعل الشَّاعر إذًا؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التي لا تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنَّها ليست جزءًا من هذا العالم . عاد إليها يستعملها رموزًا، وليبني منها عوالم يتحدَّى بها منطق الذهب والحديد، كما أنَّه راح . من جهة أُخرى . يخلق أساطير جديدة، وإنْ كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن)[75].

من الجليّ أنَّ استخدام الأُسطورة في الشِّعر العربي المعاصر– في رأي السَّياب . يمثِّل اتجاهًا هروبيًا ونزعة انهزامية، بعد أنْ وجد الشَّاعر في الأُسطورة نقيضًا للواقع، هي الحبُّ والحياة والحرية والغنى. أمَّا الواقع فهو الكره والاضطهاد والموت فلجأ إليها يائسًا مغلوبًا على أمره، هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السَّياب، وعلى أَيَّةِ حالٍ فإنَّ وظيفة الأُسطورة في شعر السَّياب . وغيره من الشُّعراء المعاصرين . أصبحت قضية أدبية ونقدية ملحة دار حولها جدل كثير لا يزال مُحتدمًا. والحقيقة أنَّ عدم تحديده لوظيفة الأُسطورة من جهة، واعتبارها نقيضًا للواقع من جهة ثانية، جعله غير قادر على الاستفادة منها دائمًا. والأُسطورة التي تُثري الشِّعر، هي الأُسطورة التي تنصهر في التراكيب الشِّعرية ككل، لا تلك التي تكون مجرد عنوان أو نسيج لا جوهر فيه)[76].

يرى الباحث إنَّ أحدًا من الشُّعراء العرب لم يستعمل الأُسطورة كما استعملها السَّياب، ذلك أنَّه قد أكثر منها حتى أصبح من النَّادر أنْ تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أُسطورة، وكانت الأُسطورة أحيانًا جزءًا من القصيدة، كما

[75] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، مقدمة علوش على ديوان السَّياب، ص ددد".
[76] المصدر السَّابق، ص هـ هـ هـ .

حدث في "مدينة بلا مطر" بل تظلُّ في أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها، غريبة معزولة لا يبررها إلَّا الهامش الذي يوضع لتفسيرها. ففي الحالة الأُولى كانت الأُسطورة تعطي القصيدة غنىً؛ أمَّا في الحالة الثانية، فكانت تفقد القصيدة شاعريتها. أو بعض شعريتها كما حدث في "المومس العمياء" مثلًا، و"سربروس في بابل". لقد حشد السَّياب كمًّا هائلًا من أساطير الهند والصين والفرس والعرب والإغريق وغيرها، فهل نجح في إثارة المتلقي العربي؟ تَصدَّى كثيرٌ من النَّقاد العرب للإجابة عن هذا السؤال: يقول محمد فتوح أحمد:(الأُسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فنية ضمن عدد من وسائل الأداء الشِّعري؛ ولكنَّها أحيانًا تتجاوز هذا المدى المتواضع إلى حيث تصبح منهجًا في إدراك الواقع ونسيج يتخلل القصيدة، وأساسًا يرتكز عليه الشَّاعر في فنه بعامة، ومن هذا القبيل كان الشَّاعر العراقي بدر شاكر السَّياب، ولعلَّ ما من شاعر عربي عُنِيَ بالأُسطورة الرَّمزية مثله). ويضيف قائلًا: إنَّ الاستخدام الأُسطوري عند السَّياب قد مرَّ بمرحلتين أَساسيتين، المرحلة الأُولى: ويسميها (الأُسطورية الموضوعية)، وقد كانت الأُسطورة فيها تُعَبِّر عن واقع حضاري، وتتردد فيها أَسماء "بابل، تموز، عشتار، آتيس، أدونيس" وكلها رموز عن البعث من خلال التضحية والفداء. أَمَّا الثانية، فيسميها (الأسطورية الذاتية) وتعتبر تعبيرًا عن ألم ذاتي ألهبه المرض الطويل والغربة والحرمان وتتردَّد فيه الأسماء الأُسطورية التالية: "أوديسيوس، عوليس، السِّندباد، المسيح، أليعازر، أيوب"[1].

[1] الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر ، ص288.

ويتحدَّث الدّكتور إحسان عن المرحلة الأخيرة من حياة السَّياب، حين فقد معنـي البعـث وانفـرد بمعالجـة المـوت فإنَّـه اسـتطاع أنْ يتوصـل إلـى البنـاء الأسطوري دون أنْ يحتـاج إلـى الاتكـاء علـى الأُسطورة أو التكثيـر مـن رموزهـا واعتبر هذا من سمات الشاعر المتميز ، يقول: "ومهما يكن من شي فإنَّ الشاعر المتميز . حين يشعر أنَّه في غير حاجة إلى الأُسطورة . يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به"[77].

وقد استشهد إحسان عباس على قوله بقصيدة "حدائق وفيقة"[78]، يقول: (فإنَّ وفيقة تعيش في حديقة في ظلام العالم السُفلي، ويصف الشَّاعر هذه الحديقة ويتفنن في وصفها ويتمنى لو أنَّ نهر بويب الذي يسقي جيكور، كان يستطيع أنْ يسقي تلك الحديقة ووفيقة تنتظر وتنتظر؛ ولكن لا بويب، ولا حبيبها يقدران على تحويل حديقتها إلى العالم العلوي، ودون أنْ يقول الشاعر أيَّة أسطورة يبني تصوراته، نحس أنَّ وفيقة هي "يورديسة" وأنَّ الشَّاعر هو "أروفيوس" الذي خانته رجلاه، فهو لا يستطيع أنْ ينزل إلى العالم الآخر، ليعود بصاحبته كما فعل أروفيوس في الأُسطورة الفينيقية القديمة، تغير طفيف؛ ولكنه غيَّر طبيعة القصيدة تمامًا، ومن المؤلم أنْ يكون ذلك على حساب العجز الذي كان يعانيه السَّياب)[79].

ولعلَّ من أشهر الأَساطير البابليَّة الَّتي ظهرتْ بوضوحٍ تامٍ في شعر السَّياب، أُسطورة "تموز"، (ويقابله عند اليونان "أدونيس" "Adon"، وفي السَّامية تعني "السَّيِّد"، وعندما أَخذ اليونان الاسم من البابليين خلطوا فاستعملوا اللَّقب بدل

[77] اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر، ص129.
[78] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص125.
[79] اتِّجاهات الشِّعر العربي المعاصر، ص131.

الاسم، ويقابله "أوزيريس" عند قدماء المصريين، و"اتيس" في غربي آسيا)[80].
تقول الأُسطورة: إنَّ تموز شاب جميل محب لعشتار الآلهة الأُم، وَرَبَّة الحُبِّ والجمال والخصب يقتله خنذير بري إذ ينطحه في مركز الفحولة فتقوم "عشتار" "Astarte" بالتَّوسل إلى أبيها "زيوس" ربّ الأرباب أنْ يعيد أَدُوْنِيس إليها؛ ولكن "بلوتو" إله العالم السُّفلي، يرفض ثمَّ يوافق على أنْ يقضي أدونيس ستة أَشهر في العالم العلوي ومثلها في العالم السُّفلي، وخلال الشُّهور التي يقضيها أدونيس في العالم السُّفلي، تقوم عشتار بالبحث عنه، فتتوقف عاطفة الحبّ وتذبل النباتات وتخمد الحياة وتجدب الأَرض، وتقوم النِّساء بالبكاء على إلاْهِهِنَّ إلى أنْ يعود؛ لِتَعُمَّ الأرض الخير والخضرة والماء[81].

ولعلَّ قصيدة "أغنية في شهر آب"[82]، تقف شاهدًا على ما ذكرنا فنرى السَّياب يستخدم صورًا رائعة من أسطورة تموز وعشتار ليصور بها الواقع الحياتي المعيش، فالشفق الأحمر يمثِّل القوى الشِّريرة الَّتي تنزف دمًا، بعد جرحها الخنذير البري الشَّرس مع دنو اللَّيل، يقول:

تموز يموت على الأفقِ
وتغور دماه مع الشفقِ
في الكهف المعتم. والظلماءْ
"الليل، الخنزير الشرسُ،
الليل شقاءْ!"

فالشَّاعر يُصوِّر المذابح التي قام بها الشُّيوعيون في الموصل أثناء حكم

[80] الأُسطورة في شعر السَّياب، مجلة دراسات، ص35.
[81] المرجع السَّابق، نفس الصفحة.
[82] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص328.

عبد الكريم قاسم، فتلك هي المناجل التي تحصد أعراق تموز، ومن ثم يستخدم الشُّعراء العرب أُسطورة تموز؛ لتكون رمزًا للمُخَلِّص الذي يحاول خلاص الوطن؛ لكنَّه في الواقع المعاصر لم يأت بعد، وإذا أتى غالبًا ما تقتله القوى الشِّريرة في المجتمع؛ لأنَّ تموز وعشتار يرمزان للخصب والنَّماء والتجدد والحيوية؛ لذلك اقترنت هذه الأُسطورة في كثير من القصائد بطقس الخصوبة[83].

ولعلَّ من الأَساطير التي اشتهرتْ في بلاد الرافدين أُسطورة "جلجاميش أو جلجامش"، تقول الأُسطورة: " كان جلجامش ابنًا للإلهة "ننسون" حملتْ به من ملك "أوروك"[84] المدعو "لوجال بندا "فجاء ثلثه إنسان، وثلثاه إله، حكم أوروك وهو في مقتبل العمر، فطغى وبغى حتى ضاقت عليهم الأرض بما رحبتْ، فحملوا شكواهم إلى مجمع الآلهة يطلبون منها العون، استمعت الآلهة الشكوى وارتأوا خلق ندٍّ لجلجامش يعادله قوة وجبروتًا؛ ليدخل الاثنان في تنافس دائم يلهي جلجامش عن رعيته، وعهدوا بهذه المهمة إلى الإلهة الخالقة "آرورو"، المعروفة في الأساطير الرافدية أنَّها خالقة الجنس البشري، فقامت بخلق "إنكيدو" من قبضة طين رمتها في الفلاة، نشأ إنكيدو مع الغزلان في البراري، يطوف الفلاة كواحدٍ منها، وفي أحد الأيام رآه صياد فتى وهرع إلى أبيه يُحدِّثه بشأنه، فاقترح عليه الأب أنْ ينقل الخبر إلى ملك البلاد... وبعد لقاء بينهما وتحدي وغلبة جلجامش عليه أصبحا صديقين– ثم نرى جلجامش في حالة تأمل عميق في مسألة الحياة والموت، راغبًا في الإقدام على فعل جليل يخلِّد ذكره عبر الأزمان، ثم يفضي

[83] تطور الشِّعر الحديث والمعاصر، ص 252.

[84] أكبر المدن السُّومرية في عهد الأُسرات، وأنَّها قد بلغتْ مرحلة المدنية الحقيقية قبل غيرها من المراكز الحضرية في وادي الرافدين الجنوبي، وقد وصلت أوروك قمة ازدهارها خلال أواسط عهد الأسرات الأولى، حوالي عام 2600 ق. م، وأوروك هذه هي مدينة جلجامش وهي مركز أحداث هذه الملحمة البابلية. انظر كتاب فراس سواح: جلجامش ملحمة الرَّافدين الخالدة، ط1، دار علاء الدين، دمشق - سوريا،1996م، ص31.

بمكنون فؤاده إلى إنكيدو، ويطلعه على نيته بالشُّروع بمغامرة كبيرة تستهدف الوصول إلى غابة الأرز... وبعد رحلة مليئة بالمخاطر والأهوال وصلا أطراف غابة الأُرز، واقتحما بوابتها المسحورة الَّتي سببت شللًا مؤقتًا لذراع إنكيدو، ثم أخذا يقطعان شجر الأرز، فانقض خمبابا على الغريبينِ دون مقدمات ودارتْ بين الطَّرفين معركة حامية الوطيس مالت في البداية لصالح خمبابا الوحش؛ ولكنَّ الإله شمش أمدهما بثمانية أنواع من الرِّياح هبَّتْ في وجه الوحش وشلَّت حركته فأمسكا به وقطعا رأسه وقدماه قربانًا للإله شمش. وبعد هذا الحدث عقد الآلهة اجتماعًا في السَّماء وقرَّرُوا أنْ يموت واحد من البطلينِ عقوبة لهما على قتل خمبابا، ووقع الاختيار على إنكيدو. الذي وقع فريسة الحمى بضعة عشر يومًا، ثمَّ أسلم الرُّوح بين ذراعي جلجامش الذي راح يدور حول صديقه، يبكي ويُقطِّع شعر رأسه... من هنا أصبحت تطارده فكرة الموت والحياة، ففكر في الوصول إلى الحكيم أوتنابشتيم، المخلوق الوحيد الذي أنعمتْ عليه الآلهة بالخُلود، كان جلجامش عازمًا على الوصول إليه بأيِّ ثمن؛ ليسأله عن سرِّ الحياة والموت، وكيف يستطيع الإنسان تحقيق الخُلود لنفسه وصل جلجامش إلى أوتنابشتيم وقصَّ عليه قِصَّته وما جرى له، ورجاه أنْ يخبره كيف استطاع تحقيق الخُلود لنفسه من دون بني البشر، فقصَّ عليه أوتنابشتيم قِصَّة الطُّوفان العظيم بجميع تفاصيلها، وكيف انتهت إلى مكافأته بنعمة الخلود، فقد قررت الآلهة إرسال طوفان على الأرض يُفني كلَّ نسمة حيَّة، وحددوا لذلك موعدًا؛ ولكنَّ الإله أيا الذي حضر الاجتماع وعرف القرار نقل إلى الحكيم أوتنابشتيم ملك مدينة شوريباك قرار الآلهة، وأمره ببناء سفينة عملاقة يحمل فيها أَهله ونخبة من أصحاب الحِرَف وأزواجًا من الحيوانات البريَّة ووحوشها ففعل أوتنابشتيم، وعندما

أزفت السَّاعة وانداح الطُّوفان أبحر أوتنابشتيم بسفينة وأغلق منافذها، دامت عاصفة الطُّوفان ستة أيام والمركب العملاق تتقاذفه الأمواجُ حتَّى رسى في اليوم السَّابع على قِمَّةِ جبل يُدْعَىْ نصير، وفتح أوتنابشتيم كُوَّة وتطلع حدود الأُفق، كان الهدوء شاملًا والبشر قد آلوا إلى الطين، فخرج وأطلق رُكَّابُ السَّفينة، وقَدَّمَ بعض حيواناته قربانًا للآلهة، حضر الآلهة مسرعين لنداء نار القربان وقد تملَّكهم النَّدم علي ما فعلوه، وعندما رأوا ما فعله أوتنابشتيم وكيف أنقذ بذرة الحياة علي الأرض، فرحوا لذلك وقام إنليل باسباغ نعمة الخلود على أوتنابشتيم وزوجته مكافأة له على صنيعه، وأسكنهما في هذه الجزيرة. ثم ينهي بطل الطُّوفان قِصَّتَه بالقول على جلجامش: والآن يا جلجامش، من سيدعو مجلس الآلهة إلى اجتماع من أجلك فتجد الحياة التي تبحث عنها؟ بعد ذلك دعا أوتنابشتيم جلجامش إلى اختبار عسير يثبت من خلاله استعداده ومقدرته على قهر الموت الأكبر بقهر الموت الأصغر وهو النَّوم، فكان عليه أنْ يجلس في وضعية القُعود ستة أيام وسبع ليالٍ دون أنْ يطرق الكرى أجفانه، قعد جلجامش قابلًا تحدي أوتنابشتيم مُصَمِّمًا على قهر النوع ؛ لكنَّه بعد وقت قصير غرق في سبات عميق استمر ستة أيام، وفي اليوم السَّابع هزَّه أوتنابشتيم فأفاق معتقدًا أنَّه لم ينم إلَّا هنيهة، وعندما عرف حقيقة ما وقع له، وتأكَّد من فشله في الاختبار، استعد لمغادرة الجزيرة، فشعرتْ زوجة أوتنابشتيم بالشَّفقة على جلجامش وهي تراه يعود خالي الوفاض، واقترحت على زوجها أنْ يُقَدِّم له بعضًا مما قُدِّمَ لأجله، نادى أوتنابشتيم جلجامش وأطلعه على سرِّ نبته شوكيَّة تعيشُ في أعماقِ المياه الباطنيَّة، مسكن الإله "انكي"، وتحمل خصيصة تجديد شباب من يأكل منها إذا بلغ الشَّيخوخة، غاص جلجامش في القناة المائية التي تصل إلى الآبسو مجمع المياه السُّفلية

العذبة، وهناك رأى النَّبتة فاجتثها بعد أنْ أدمتْ أشواكُها يديه... وانطلق الاثنان في طريق العودة الطويل وفي إحدى المحطات التي توقفا عندها للرَّاحة رأى جلجامش بركةَ ماءٍ باردٍ فنزلَ إليها واغتسل بمائها تاركًا النَّبتة عند الضِّفة، فانْسَلَّتْ حيَّةٌ إلى النَّبتة وأَكلتها وبينما هي راجعة إلى وكرها تجدد جلدها. جلس جلجامش عند الضفة وقد انهار تمامًا بعد أنْ فقد الأمل في تجديد الشَّباب، وقال لأورشنابي وهو يبكي بكاءًا مُرًّا: لماذا أدميتَ يا أورشنابي يديَّ؟ ولمن بذلت دماء قلبي؟ لم أجن لنفسي نعمة ما، بل لحية التراب جنيت النعمة)[85].

نَلحظُ من خلال ما ذُكِر أَنَّ هذه الملحمة الخالدة تمثِّل إرثًا ثقافيًا عظيمًا لا بد من وقفة للسيَّاب عنده واستدعاء هذه الأُسطورة، فكانت قصيدته "أُنشودة المطر" خير شاهدٍ على ذلك، إذ نجده يقول[86]:

وَفِيْ العِرَاقِ أَلْف أَفْعَى

تشربُ الرَّحِيقَ مِنْ زَهْرَةٍ

يَرُبُّهَا الفُرَاتُ بِالنَّدَىْ،

مُستحضرًا بذلك أُسطورة جلجامش الذي قطع رحلة الموت والعذاب في سبيل الوصول إلى الخلود وانتهت كل آماله وأحلامه إلى سراب، وكذلك السَّياب الَّذي قضى حياته كلّها يبحثُ عن الدِّفيء والملاذ من أُمٍّ أو حبيبةٍ أو جَدَّة، وعن وطن ينعم أهلُهُ بالأمن والسَّلام والحرية، وانتهى كل ذلك العذاب، من غربة وحرمان وألم وسجن ونفي ومرض ثم شعور بالفناء ممثلًا في ذلك الموت البطيء، وكأنَّه جلجامش، وبذلك يُمكننا القول إنَّ الأُسطورة البابلية لعبتْ دورًا

[85] جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ص32- 38.
[86] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص48.

واضحًا في إثراء نص السَّياب الشِّعري. أمَّا الأُسطورة اليونانية والإغريقية، فتكاد تكون لها القِدْح المُعَلَّىٰ في شعر السَّياب؛ لذلك رأى الباحثُ ضرورة الوقوف عندها بتوسع أكثر، وصولًا إلى الطريقة التي وظَّفها بها السَّياب في نَصِّه الشِّعْري، ولعلَّ أول إشارة في شعر السَّياب تشي بالأَساطير الإغريقية، التي تَرِدُ في قصيدة "أغنية الراعي"، والتي يطلب السَّياب فيها من حبيبته أَنْ تَضَعَ يدها الجميلة في يده لِيَذْهَبَا بعيدًا عن الدنيا والآثام يقول:

نغني الموج أُغنية الرُّعاة على الرُّبى الخُضرِ

لقيثار روى أنغامه عن ربَّة الشِّعرِ

فربَّة الشِّعر التي يستلهما السَّياب، هي الَّتي كان يستلهمها هوميروس الذي استهل الإلياذة بقوله: "**غَنِّي أَيَّتُها الرَّبَّة غضبة أخيلليوس بن بليوس المدمرة** ".

وأخيلليوس هو بطل الأبطال الإغريق، الذين ذهبوا ليحاصروا طروادة "Troie"[87]عشر سنين من أجل استرجاع "هيلين" "Helene" المختطفة على يد الأمير الطَّروادي "باريس" "Paris"[88]. أمَّا "الأوديسيا"، فقد استهلَّها هوميروس بقوله:

---

[87] طروادة؛ تدعى أيضًا ايليون، وهي مدينة تقع على مدخل مضيق الدردنيل من ناحية آسيا الصُّغرى؛ وقد اختلفت الرِّوايات حول تأسيسها، وتقول أشهرها: إنَّ بانيها هو ايليوس بن تروس، وقد اشتق اسمها على التَّعاقب من اسمي هذين البطلين، وقد خلَّد هوميروس حصار اليونانين لها، الذي دام عشر سنوات وذلك في إلياذته المسماة باسمها، معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص312.

[88] هو ابن آخر ملوك طروادة من زوجته هيكوب، رأت أُمَّه في الحلم قبل ولادته أنَّها ولدت حطبة ملتهبة، وفسَّر لها العرَّاف ايزاكوس ذلك الحلم بأنَّ ولودها المقبل سيجلب الشؤم إلى طروادة، معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص157. أمَّا هيلين فقد تهافت على خطبتها المئآت من أمراء الإغريق، وتعاهدوا على أنْ ينصروا من تختاره زوجًا لها إذا تعرض لأَيِّ اعتداء. فاختارت مينيلاوس وعاشت معه، وضعت فيها ابنها هرميون. وعندما مرَّ باريس الطُّروادي باسبارطة وقع في حبِّها فاختطفها بين الرِّضا والإباء، ومضى بها إلى مدينته حيث تزوجها وبسبب ذلك ثارتْ ثائرة أُمراء الإغريق لهذه الإهانة وتنادوا إلى الوفاء بقسمهم وكان حصار طروادة الشهير. معجم الأساطير اليونانية، ص465.

"غني لي يا ربة الشعر عن الرَّجل الرَّحَّالة الذي قام بجوب الآفاق ، بعد أنْ دمَّر مدينة طروادة المقدسة".

والرَّجل المشار إليه هنا، هو أُوديسيوس الَّذي ضلَّ الطَّريق إلى وطنِهِ، في أثناء عودته من الحرب الطُّروادية، وظلَّ يجوب البحر عشر سنين[89]. وما يهمنا هنا أنَّ الإغريق عرفوا ربَّات الفنون، والشِّعر العربي القديم لم يَتَحَدَّث إلا عن "شيطان الشِّعر" يقول أحمد عتمان: (إنَّ ربَّات الفنون أو الموساي، هنَّ بنات زيوس من منيموسني أي "الذاكرة" ولدن في بيريا عند سفح الأليمبوس، وعُبِدْنَ في بلاد الإغريق، كإلاهات ملهمات لفنون الشِّعر، وأَنواع الأَدب، والموسيقى والرَّقص، بل الفلك والفلسفة، وكل الأنشطة الذِّهنيَّة فيما بعد، واستقر عددهنَّ في العصر الهيلينستي والرُّوماني على تسعِ إلاهات لكلٍّ تخصص؛ فكليو هي ربَّة التاريخ، و"ثاليا" "Thalie" ربَّة الكوميديا والشِّعر الرَّعوي، و"ميلبومين" "Melpomene" هي ربَّة التراجيديا...)[90].

نُلاحظ من خلال ما ذُكِر أنَّه حتَّى عصر هوميروس لم تَكُنْ قد ظهرتْ فكرة تخصيص ربَّة معينة لكلِّ فنٍّ من فنون الشعر، ومن ثم كان الشَّاعر يناجي أو يستلهم "ربَّة الشعر" وهي لفظة معمَّمة قد تَعْنِيْ أيّ رَبَّة من ربَّاتِ الشِّعر قد تَعْنِيهُنَّ جميعًا، وأحيانًا يتوجَّه الشَّاعر بتضرعاته إلى الرَّبَّات مجتمعات. ففي عام "1944م"، نظم السَّيَّاب قصيدة مطوَّلة بعنوان "الرُّوح والجسد"، يستفاد من مختلف المصادر أنَّها ملحمة تقع في ألف ونيف من الأبيات، أرسلها السَّياب إلى

[89] تتمثَّل هذه الإلهة على هيئة فتاة مرحة بيدها اليمنى ضفيرة نباتية، وباليسرى قناع الكوميديا، بينما يزدان رأسها بنبات اللبلاب، وتعدُّ أيضًا ربَّة الرَّاعي. معجم الأساطير الرومانية، ص228.

[90] انظر كتاب د. محمد عبد السلام كفافي: "في الأدب المقارن "دراسات في نظرية الأدب والشِّعر القصصي"، ط1، دار النَّهضة العربية، بيروت- لبنان، 1971م، ص129، وما بعدها.

علي محمود طه، ولم يعرف مصيرها بعد ذلك إلى يومنا هذا. بيد أنَّه قد وصل إلينا منها بضعة أبيات، نص أحدها ما يأتي:

حيتك أنفاس الربيع الباكر ورعتك آلهة الهوى من شاعر

فإلاهة الهوى هي "أفروديت" "Aphrodite" "فينوس" "Venus" رَبَّة الجمال والحبّ التَّناسل عند الإغريق، وهي بنت زوس ودونة، وتَرْوِي بعض الأَساطير اليونانية أنَّها وُلِدَتْ من زبد البحر بعد أنْ لقحه دم أورانوس الذي خصاه كرونوس. "أفروس" تعني باليونانية "زبد البحر"[91]. وجاء في أبيات هذه القصيدة المفقودة – وفيها فقرة تحمل عنوان "إلى النار" – ما يأتي:

وادٍ من النار داجٍ لا ألم به شيخ المعرى يستوحيه غفرانا

ولا تخطي بـ "دانتي" بابه بصرٌ خاض الجحيم دماً يغلي ونيرانا

.....

رباه لو أنَّ في طول انتظار غدٍ جدوى لما أسمعتك الريح شكوانا

.....

أو كنتَ تستوقفُ الموتى وقد ركبوا جياد عزريل من دار إلى دار

ففي هذه الأبيات يُشيرُ الشَّاعر إلى رسالة الغُفْرَان لأَبي العَلاء المعرّي، ثُمَّ إلى الكوميديا الإلهية، والرِّحلة إلى الجحيم عند دانتي، ثمَّ يتحدث عن الموتى في العالم الآخر، فيذكر ركوبهم "جياد عزريل"، وكل هذا يُشِيرُ إلى أَنَّ السَّياب لم يكن انغمس بعد في الأُسطورة الإغريقية – كما سيحدث في نتاجه اللاحق – ولا نجده يَتَحدَّث إلَّا عن هاديس، و "بيرسيفوني"، و"كيربيروس"، وعن نهر "ستيكس"

[91] معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص56.

"Styx"[92]. وعن "المعداوي" خارون، وقاربه الذي يستقبل فيه الموتى؛ ليعبرَ بهم النَّهر السُّفلي آخيرون إلى عالم الأرواح والأشباح. وليس في هذه الأبيات ما يشي برحلة أُوديسيوس إلى العالم الآخر في الكتاب الحادي عشر من الأوديسيا لهوميروس، ولا برحلة "إينياس" "Enee"[93] إلى هناك في الكتاب السَّادس من "الإنياذة" للشَّاعر اليوناني فرجيليوس.

خلاصة القول إنَّ مكونات العالم الآخر في أبيات السَّياب المذكورة آنفًا، ليست إغريقية المصدر على أيَّةِ حال، في الأبيات اهتمام ظاهر بالنَّار، وفي القصيدة نفسها يقول السَّيَّاب أيضًا:

يا سيِّد النار نادي ماردا قدحت عيناه نارًا وقد أفضى بما رغبا

يا سيِّد الهوة الحمراء من سقر لا زلت رب الخطايا والخنى حقبا

أهويت يومًا من الأيام أصقله بالربع من أطلس[94] العاني . ولا عجبا

من العبارات التي تلفت النَّظر في هذه الأبيات "سيِّد النَّار"، و"سيِّد الهُوَّة الحمراء"، و "ربّ الخطايا"، "ماردا" و "أطلس"... إلخ. والتي تُشيرُ إلى "بروميثيوس" "Promethee "[95]، سارق النَّار، وصانع الحضارات، وملهم الأشعار، الذي ستظهر أُسطورته بوضوح في القصائد المتأخرة. وفي هذه القصيدة المطولة نفسها. "الرُّوح والجسد"، يقول السَّياب عن ثورة الصِّين الشَّعبية:

---

[92] معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص290.

[93] "بطل طروادي ولدته "أفروديت" هرب من طروادة المحترقة حاملًا وإلاه المقعد وابنه "اسكاني" أحبته ديدون ملكة قرطاجة ولم تسمح الآلهة بزواجهما وهو الذي نزل إلى عالم الأموات ثمَّ عاد إلى الحياة...". انظر معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص148.

[94] "أطلس" " Atlas" هو أحد الجبابرة ابن المارد جابيت والحرية كليمينة. شارك في غزو السَّماء، فعوقب بأنْ حكم عليه أنْ يحمل على كتفيه القبة السَّماوية أو الأعمدة التي تقل السَّماء، ولقد توحد منذ القدم مع سلسلة جبال الأطلس في شمالي أفريقيا؛ لأنَّ بيرسيوس حوله جبلًا، وذلك لأنَّه لم يحسن ضيافته. معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص51.

[95] "بروميثيوس" "Promethee" تعني النَّبي، ويقال أنَّه حمى الإنسان عندما أراد زوس افناءه بالطُّوفان، إذ علَّم ابنه طريقة صنع سفينة انجته من الغرق..." . معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص174.

اليوم قد هبَّ شعبُ الصينِ من أسرٍ فالليل ينجـابُ، والأغـلال تنزاحُ
في ثغـرها غـنوة حمـراء ينقلـها من ثغـر هومير للأسمـاع فلاحُ
هبَّتْ وفي يدها الكأس التي صرعتْ سقراط يسقي بها الطاغين كـداحُ

من الواضح أنَّ السَّياب يصرّ أنْ يربط بين الصِّين الحمراء من ناحية، وبلاد اليونان مهبط الديمقراطية من ناحية أخرى. وهو حريص على أنْ يزين قصيدته بأسماء مثل "هوميروس" و"سقراط" و"أفلاطون"، ويذكِّرنا بالمدينة الفاضلة الّتي حاول الأخير أنْ يرسمها في مؤلفاته الفلسفيَّة، ما يهمنا أنَّ السَّياب فيما يبدو من هذه القصيدة قد قرر المُضِي قُدُمَاً في اتجاهه الشِّعري، بخطى ثابتة لا تعرف التردُّد، ومن المفارقات أنَّ السَّياب يكتب في عام 1948م ضمن ديوانه "أساطير"، بعنوان: "قصة حب في اليونان الوثنية"، وعندما نقرأ القصيدة لا نصادف فيها شيئًا من الأساطير المعلن عنها سلفًا في العنوان، وقد كتب أسفل عنوان القصيدة هذه العبارة" وقف اختلافهما في المذهب حائلًا بينهما وبين السَّعادة،... فآلى هو أنْ يلعن الأوثان!"[96] يقول:

فلو يسمع الأنبياء
لما قهقهتْ ظلمة الهاوية
بأسطورة بالية
تجرُّ القرون

بمركبة من لظى، في جنون
لظى كالجنون.

[96] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص33.

لعلَّ الإشارة الوحيدة للأساطير الإغريقية هي الكامنة في قصيدة "بمركبة من لظى"؛ فهي تعني مركبة الشَّمس التي يجلس عليها إله الشَّمس الإغريقي هيليوس مع مطلع النهار، ويَصَّعَد إلى السَّماء، ثمَّ يهبط إلى المغرب، حيث يبحر في قارب ذهبي إلى المحيط الأطلسي؛ ليعود مرة أخرى في اليوم التالي مع طلوع النَّهار وشروق الشَّمس. وللسَّياب قصيدة بعنوان: "رؤيا في عام 1956م"[97]، يقول فيها:

حطَّت الرؤيا على عينيَّ صقراً من لهيبْ:
إنَّها تنقض، تجتث السواد
تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل جفن، فالمغيبْ
.....
أهو بعث ، أهو موت، أهي نار أم رماد؟
أيُّها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقضُّ من أُولمبَ[98] في صمتِ المساءْ
رافعاً روحي لأطباق السماء
رافعاً روحي . غنيميدا[99] جريحاً،
صالباً عينيَّ . تموزا، مسيحيا،
أيها الصقر الإلهيّ ترفقْ

[97] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص429.
[98] "أولمب" "Olympe " أعلى جبال اليونان(2985م) يقوم على الحدود الفاصلة بين مكدونيا وتساليا تغطي قمته الثلوج طوال السنة وهو جبل وعر المسالك وشاهق الانحدار ويعتقد الإغريق أنَّ كبير أربابهم زوس بعد أنْ انتصر على المردة أقام فيه. معجم الأساطير، ص113.
[99] "غانيميد" "Ganimede" راعٍ يوناني شاب وقع زيوس كبير آلهة الأُولمب الإغريقي في حبِّه، فأرسل صقرًا اختطفه وطار به إليه. معجم الأساطير اليونانية، ص318.

إنَّ روحي تتمزَّق،

.....

تموز هذا، أتيس[100]

هذا، وهذا الربيع.

كما هو واضح، فإنَّ هذه الأبيات تضم أكثر من اسم أُسطوري. وأوَّل ما يلفت النَّظر هو ذلك الصقر النَّاري. الصقر الإلهي الغريب الذي يهبط من فوق جبل الأليمبوس – أي سماء الآلهة – لكي يرفع الشاعر. فمن المعروف أنَّ زيوس ربَّ الأرباب عند الإغريق الوثنين قد أُعجب بجمال الفتى جانيميديس ورشاقته "غانيميد السَّياب" أحد أُمراء طروادة، فاختطفه ليكون ساقيه فوق الأليمبوس، وعوض أباه بأنْ أهداه سلالة عجيبة نادرة من الخيول، أو في رواية أُسطورية أُخرى بأنْ تكون له جنات أعناب ذهبية، وتقول بعض الأَساطير إنَّه خطف جانيميديس بواسطة عاصفة هوائية، ولكنَّ الأُسطورة الأكثر شيوعًا هي الواردة في قصيدة السَّياب، والتي يتم الخطف فيها بواسطة النسر[101]. ويقال إنَّ زيوس نفسه تنكر في هيئة نسر ليخطف جانيميديس، كما تنكر من قبل في صورة ثور ليخطف يوروبا الفتاة الجميلة بنت ملك مدينة صور الفينيقية، عندما كانت تلهو مع صاحبتها على ساحل البحر المتوسط. والجدير بالذكر أنَّ هذا النَّسر قد تحوَّل فيما بعد – في الأساطير المتأخرة – إلى نجم، يحمل اسم "برج العقاب"، وأنَّ جانيميديس نفسه قد أصبح "برج الدَّلو" Aquarius باللغة

[100] أتيس"Attis" هو إله الخصب في آسيا الصغرى، وقد عبده الإغريق أيضًا، أحبته سيبيل حُبًّا عذريًا، لكنَّه خانها فأصابته في عقله فخصى نفسه؛ لذا كان، بعض أتباعه يعمد إلى طريقة الخصي والتعقيم كطقس ديني، وتوجد صور آتيس على ميداليات من العصر الرُّوماني وعلى بعض التوابيت..."، معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص28.

[101] انظر الإنياذة، فرجيليوس ترجمة عنبره الخالدي، دار الملايين، بيروت، الكتاب الخامس، بيت رقم 255.

اللاتينية تعني "السَّاقي" أو "ساكب الماء". ولكن صقر السَّياب من لهب، وسيرفع روح الشَّاعر الممزقة إلى أطباق السَّماء، مما يذكرنا بمجموعة من عملات اكتشفت في مدينة طرسوس الفينيقية، سُكَّتْ عليها صورة لمحرقة هرميَّة الشَّكل، تصوِّر طقوس حرق الإله ملقرت (هرقل "Heracles" عند الإغريق)[102]. وطيرانه نحو أطباق السَّماء، في شكل نسر من فوق قمة هذه الحرقة الهرمية. وتدعم تفسير هذا المنظر بوصف المؤرخ هيروديانوس "القرن الثالث الميلادي" لطقوس تأليه أباطرة الرُّومان الوثنية التي تأثَّرتْ دون شك بهذه الطُّقوس الشَّرقية، فكانت تضع مسخًا مصنوعًا من الشَّمع لإنسان متكئ على أريكةٍ يمثِّل الإمبراطور، ثمَّ يوضع المسخ داخل إطار خشبي هرمي الشَّكل فوق المحرقة، ثمَّ يطلق سراح النَّسر من فوق المحرقة، وهو النَّسر الذي يحمل روح الإمبراطور إلى السَّماء في اعتقاد الوثنيين[103]. وتضم قصيدة السَّياب – أيضًا – قصة المسيح – في عقيدة المسيحيين – وكذا أساطير تموز وأتيس الشرقية، التي ترمز إلى البعث والربيع، وهو بذلك يدعو إلى التعايش الحضاري بين مختلف الشُّعوب والأجناس؛ إذ إنَّهم عرفوا جميعًا أساطير متشابهة ومتقاربة، إنْ لم تكن واحدة متناقلة هنا وهناك، ولعلَّ أكبر حشد من أساطير الشَّرق والغرب هو الذي نجده في قصيدة "مرثية الآلهة"[104]:

ألا كم رفعنا من إلهٍ وكم هوى ... إلهٌ وأضحى ثالث وهو رابعُ
فما جاوزتنا صورةٌ منه خطَّها ... على غفلةٍ منَّا مُجيْعٌ وجائعُ
وما كان معبوداً سوى ما نخافه ... ونرجوه أو ما خيَّلته الطبائعُ

[102] معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص435.
[103] على هامش الأُسطورة الإغريقية في شعر السَّياب، ص41.
[104] انظر ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص351 وما بعدها.

فتموز مثل اللاتِ، والرعد ما رمى بغـــير الَّذي تُطوى عليه الأضالعُ
وكم أَلَّه التمر التهاميّ معـــشرٌ لمـــا ليس يحيا دونه الناس راكعُ
فلـــمَّا شكا بعد الأثافيّ قــدرها وضنَّتْ على الشِّدق الحفيّ المراضعُ
تــرى "فحـــمَ" إذ يلــقاه راجـــفًا و" فولاذ" من تلـــماح عينيه مائعُ
ويا عهد كنَّا كابن حــلاج: واحدًا مع الله إنْ ضاع الـورى فهو ضائعُ
أكلّ الرِّجال الجوف أنْ يمــلأوا به خـواء الحــشا هـذا الإله المضارعُ
فعاد الفقير الرّوح من ليس كاسيًا به ظاهــرًا مـــنَّا ... فحلَّ التنازعُ

وفي حاشية على البيت السَّابع من هذا المقتطف يقول السَّياب: جردْتُ من الفحم والفولاذ" شخصين لإلهين من الأرباب الجُدد أتباع زيوس الجديد – الذَّهب – وعاملتهما علم، ومنعتهما من الصَّرف، وفي أبيات القصيدة يجمع السَّياب، في حديثه . الأَديان الوثنية والسَّماوية في صورة أقرب ما تكون إلى فلسفة الأديان منها إلى الرُّوح الشِّعرية، وتحتاج هذه الأبيات إلى تأملٍ عميق، وتفسير دقيق، وكثير من الشَّرح والتعليق، قبل أنْ نتفهم ماذا يريد السَّياب في النِّهاية. فهو في البيتين الأولين يشرح سر نشوء الأديان الوثنية بثلاثة أسباب رئيسة؛ وهي أسباب يقبلها علماء الأَساطير ودارسوا فلسفة الأديان، وإنْ لم تكن الأَسباب الوحيدة، فالوثنيون قد عبدوا ما يخشونه، مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك فجعلوا لها قوة إلهية تكمن فيها وتحركها، ومن ثم يمكن استرضاؤها بالصَّلاة والقرابين والنُّذور. وعبدوا كذلك ما يرجون نفعه كالشَّمس والقمر، ثم تخيلوا مخلوقات شبه إلهية أُخرى كثيرة. ثمَّ يشرع السَّيَّاب في تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية فيمازج ويزاوج بين أَساطير العرب في الجاهلية وأساطير بابل والإغريق وغيرهم، ثمَّ يصل إلى القول بأنَّ العصر الحديث لا يخلو من

أساطير وآلهة وثنية؛ فالذَّهب يتربع على العرش وكأنَّه "زيوس" جديد، ويقف حوله في خشوع إلهان آخران هما: "الفحم" و"الفولاذ"! فالسَّياب يريد القول: أنَّ أهل عصرنا بما يفعلونه من تقديس للمادة والآلة، ليسوا بأفضل من أصحاب الشَّرائع الوثنية الذين عبدوا تموز واللات زيوس وغيرها.وفي قصيدته"رسالة من مقبرة"[105]، إلى المجاهدين الجزائريين هذه الأبيات، والتي يقول فيها:

وعند بابي يصرخُ المخبرون:
"وعرٌ هو الطريق إلى الجلجلة،
والصَّخْرُ، يا سيزيف، ما أثقله.
سيزيف.. إنَّ الصَّخرةَ الآخرون!"
سيزيف ألقى عنه عبء الدُّهور
واستقبل الشمس على "الأطلس"
آه لوهران التي لا تثور.

فالجلجلة تحدثنا عنها في الفصل الثاني من هذا البحث، أمَّا سيزيف" سيزيفوس" "Sisyphe"، ففي الأساطير الإغريقية ملك كورنثة الأسطوري، اشتهر بأنَّه أكثر البشر دهاءً، وبلغ من مكره أنَّه لما جاءه الموت "مجسدًا" صارعه ثم قيده بالحيلة في الأصفاد، مما ترتب عليه عدم موت أي مخلوق لفترة من الزَّمن؛ إلى أنْ جاء آريس إله الحرب وحرر ربَّ الموت، ثمَّ أفشى سيزيفوس سر الإله زيوس، وخدع هاديس إله العالم السُّفلي نفسه، فعُوقِبَ سيزيفوس في الجحيم بعذاب أبدي، وهو أنْ يرفع صخرة إلى أعلى الجبل، وعندما تصل الصخرة إلى القمة تتدحرج ثانية إلى أسفل السفح. وهكذا يظل سيزيفوس، صاعدًا هابطًا بعبئه

[105] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص389.

الصخري أبد الدهر[106]. ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل نجد السَّياب يصور حياته في الجحيم، حيث يقف المخبرون ببابه يصرخون.

نلحظ من خلال الأبيات السَّابقة؛ أنَّ السَّياب يربط بين سيزيفوس والسَّيِّد المسيح – عليه السلام – وفي نهاية القصيدة يحرض وهران على الثَّورة ضد الآخرين وتحطيم صخرة المستعمرين. ولعلَّ ما ذكرناه يمثِّل جانبًا من استخدامات السَّياب للأُسطورة، والتي لم يتقيد السَّياب فيها بحدود جغرافية تحده، أو محيط يقيده، فقد انفتح السَّياب بنصِّه الشِّعري على معظم أساطير العالم القديم شرقه وغربه، وخلاصة القول أنَّ السَّياب أفاد من الأُسطورة في ثراء نَصِّه الشِّعري وقد نجح نجاحًا كبيرًا في توظيف أساطير البعث والخصب والتضحية والفداء مثل، تموز وعشتار وأدونيس وغيرها.

****

[106] معجم الأساطير اليونانية والرُّومانية، ص299.

الفصل الرابع:

التَّداعي وأثره في تشكيل نص السَّياب الشِّعري

المبحث الأول: الصُّورة الشِّعرية

المبحث الثاني: الأُسلوب الشِّعري

المبحث الثالث: المحتوى الشِّعري

المبحث الأول:

الصُّورة الشِّعرية

لابد من تحديد موضوعي لدلالة هذا المصطلح "الصُّورة" إذْ إنَّ الاضطراب في استخدامه قد يُؤدِّي إلى خلق أحكام مضطربة يكتنفها الغموض واللبس معًا خاصة في الثَّقافة الأدبية والنَّقدية، إذْ إنَّ الصُّورة الشِّعرية تقف دليلًا واضحًا ودقيقًا لإظهار مدى استيعاب تجربة الشَّاعر وخبرته الإبداعية من خلال لغته الشِّعرية التي تمنحه وسيلة في منتهى الدِّقة والقوة لتقديم الرؤية الشِّعرية إلى المتلقي (القارىء)، وما تجدر الإشارة إليه في هذا السِّياق، اختلاف النُّقاد والدَّارسين والباحثين العرب المعاصرين في فهمه وتحديد دلالته النَّقديَّة، لا سيَّما في بعض الدِّراسات والرَّسائل الجامعية في الوطن العربي، الَّتي ظهر مصطلح الصورة من خلالها عنوانًا لبعض تلك الرسائل بأشكال ومسميات مختلفة[1]، "الصورة الأدبية الصُّورة الشِّعرية، الصُّورة الفنيَّة"، حيثُ أدَّى اختلاف فهم هذا المصطلح إلى استحداث اجتهادات فرديَّة، خلطتْ بين دلالته التُّراثية العربية والمعاصرة الجديدة –فبرز الاضطراب في استعمالها معيارًا نقديًا حينًا أو مظهرًا بلاغيًا حينًا ثانيًا أو شكلًا فنيًا حينًا ثالثًا، أو دالة شعرية حينًا رابعًا، إنَّه الاضطراب الحاصل من الخلط العجيب بين أشكال وأنماط الصُّورة من جهة

[1] انظر مثلًا، ما رصده الباحث من رسائل علميَّة في جامعة بغداد وحدها:
- "الصُّورة الأدبيَّة في الشِّعر الأموي"، محمد حسين علي الصَّغير، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 1975م.
- "الصُّورة البيانية في الشِّعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها"، ساهرة عبد الكريم، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد،1985م.
- "الصُّورة الشِّعرية عند السَّياب"، عدنان محمد علي المحاذين، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 1986م.
- "الصُّورة الشِّعرية عند النابغة الذُّبياني"، عباس محمد رضا حسن، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 1987.
- "الصُّورة الفنيَّة في نقد الشِّعر العربي الحديث"، بشرى موسى صالح، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد،1987م.
- "الصُّورة الفنيَّة عند الرُّصافي"، وليد عبد الله حسين، ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 1985م.

ودلالتها النَّقديَّة المعياريَّة من جهة ثانية؛ لذا كان لزامًا على دارس مصطلح الصُّورة في القصيدة العربية الحديثة ... تحديد مصطلحه بدقة نقديَّة واضحة ليتسنَّى له رصد هذه الظَّاهرة الفنيَّة اللُّغويَّة في ضوء قدرة الشَّاعر المعاصر على الإبداع[2].

بعد هذا التَّقصِّي حول المصطلح وضبطه يبتدر إلى الذِّهن سؤال: لماذا تجاوز الشِّعر الحر البلاغة الواضحة المباشرة إلى هذه المواربة في التَّعبير من خلال الرَّمز والأُسطورة والإحالة وغيرها؟

لعلَّ الدكتور السَّعيد الورقي أعطى تفسيرًا لذلك موضحًا السبب الذي حمل الشَّاعر إلى مثل هذا التعبير، يقول: "كان هجوم الشِّعر الجديد العنيف على البلاغة الواضحة المباشرة، والعبارة العاطفية الهدارة يدفعهم إلى التَّعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشِّعر بالإكثار من الصُّور الشِّعرية وكانوا يعانون فوق ذلك كله من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية، تُلْزِمُهُم بها اللحظةُ الحضارية، التي بدت وكأنَّها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم، ولم يكن بإمكانهم أنْ يعبِّروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشِّعر المباشر، فلجأوا إلى الصورة والأساليب والمواربة من أُسطورة وفلكلور وإشارة ورمز"[3].

وما تجدر الإشارة إليه في هذا السِّياق أنَّ الصُّورة بوصفها مصطلحًا نقديًا له جذوره التراثية في النَّقد العربي القديم؛ ولكن السُّؤال الذي يتبادر إلى الذهن

[2] عدنان غزوان: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، السنة (22)، العددان "11-12"، تشرين الثاني- كانون الأول، العراق، 1987م، ص83.

[3] السَّعيد الورقي: لغة الشِّعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار المعرفة الجامعية للطبع والنَّشر والتَّوزيع، الاسكندرية، د.ت، ص124.

هو: إلى أَيِّ مدى تلتقي هذه الجذور التراثية مع الدلالة النَّقدية الحديثة؟

المتأمل لكتب النَّقد القديم، يجد أنَّ هناك ثلاثة نصوص مضطردة لثلاثة نقاد عرب معروفين لا بد من الوقوف عندها ومحاورتها، إذ إنَّها تُعَدُّ اللبنات الأولى للتَّنظير للصُّورة باعتبارها مركَّبًا جماليًا يشمل الألفاظ والمعاني ويصور النَّاحية النَّفسية التي هي عاطفة المُبدع بالإضافة إلى الموهبة والتَّجربة الشِّعرية، هذا بالإضافة إلى أنَّ القاري يُحَدِّد من خلالها رومانتيكية النَّص وواقعيته أو درجة الغموض فيه، وعلى ذلك كلِّهِ يتوقف فهم النَّص وتحليله الذي هو غاية القراءة، وما النَّص إلَّا مجموعة صور وأفكار ومؤثرات تُشكِّل في مجموعها الصُّورة الكُليَّة الَّتي هي النَّص المنتج. وأُول هذه النُّصوص للجاحظ[4] المُتَوَفَّى سنة 255هـ.

يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العَجَمِي والعَرَبِي والبدوي والقروي وإنَّما الشَّأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللَّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطَّبع وجودة السَّبك، فإنَّما الشِّعر صناعة، وضرب من النَّسجِ، وجنسٌ من التَّصوير"[5].

الجاحظ في هذا النَّص، لم يُحدِّد بدقة معنى "التَّصوير"؛ ولكنَّنا نستطيع القول، إنَّه أَشارَ بوضوحٍ تام إلى عناصر "التَّصوير" الشِّعري فالشِّعر بنظره يقوم على أركان مهمة: الوزن وصحَّة إقامته، والطَّبع والابتعاد عن التكلُّف، والصَّياغة اللِّفظية البارعة، والوحدة العُضويَّة أو جودة السَّبك أو النَّسج المتقن، وأخيرًا القدرة الخياليَّة في رسم الصُّورة، ويُؤكِّد الجاحظ في مكان آخر أهمية السَّبك والوحدة والتَّلاحُميَّة في القصيدة حين يقول:" وأجود الشِّعر ما رأيتُه متلاحم الأجزاء، سهل

[4] عمر رضا كحَّالة: معجم المؤلفين، ط1، دار مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، 1993م، ج2، ص582.
[5] الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السَّلام محمد هارون، ط4 دار الفكر للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت- لبنان، 1988م، ج3، ص131-132.

المخارج. فنعلم بذلك أنَّه قد أُفْرِغَ افراغًا واحدًا وسُبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللِّسان كما يجري الدهان"[6]؛ لذلك فإنَّ "التَّصوير عند الجاحظ يُعيِّنُ كل هذه الدلالات، أي أنَّ الصُّورة الشِّعريَّة عنده نسيج جمالي مُتْقَن، تشرك في بنائه شاعريَّة الشَّاعر بمهارتها المتميِّزة، فضلًا عن عناصر البناء الشِّعري الأُخرى، كالموسيقى الشِّعريَّة، والطَّبع الشِّعري، والصِّياغة اللَّفظيَّة البارعة التي تجعل المعاني العامة فريدة تخلق الاستجابة في نفس متلقيها القارئ أو السَّامع. "فالتَّصوير عند الجاحظ لا يختلف أهمية ودلالة عن "تخيُّر اللَّفظ" و "سهولة المخرج" و "كثرة الماء" و "صحة الطَّبع" و "جودة السَّبك" و "تلاحم أجزاء القصيدة"، وهي في مجموعها عناصر الصُّورة عند الجاحظ من النَّاحية الأدبية؛ لذا عُدَّ الجاحظ بهذا التحديد ناقدًا رائدًا في تثبيت أُسس هذا المصطلح "الصُّورة والتَّصوير"، تمهيدًا لاستقراره في النَّقد العربي[7].

أمَّا ثاني هذه النُّصوص الثَّلاثة، فلقُدامة بن جعفر البغدادي[8] المتوفى سنة 337هـ.

يقول قدامة: "إذا كانت المعاني للشِّعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشِّعر فيها كالصُّورة، كما يوجد في كل صناعة، ومن أنْ لا بُدَّ فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصُّورة منها. مثل الخشب للنِّجارة والفِضَّة للصياغة"[9].

يرى قدامة في هذا النَّص أنَّ الشَّاعر حرٌّ في اختيار معانيه، وأنَّ المعاني كلها معْرضة للشَّاعر ولكن الشَّاعر المجيد هو الذي يحسن اختيار المعنى

[6] الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتَّبيين، تحقيق عبد السَّلام محمد هارون، ط4 دار الفكر للطباعة والنَّشر والتَّوزيع- بيروت، د.ت، ج1، ص67.

[7] الصُّورة في القصيدة العراقية الحديثة "استقراء نقدي"، مجلة الأقلام، ص84.

[8] معجم المؤلِّفين، ج2، ص657.

[9] قُدامة بن جعفر: نقد الشعر، ق. كمال مصطفي، ط3، دار مكتبة الخانجي، القاهرة،1978م، ص17-18.

ويحسن تصويره بألفاظ أو أشكال جيدة أيضاً، "فالمعاني" مادة القصيدة قد يصوغ منها . أي المعاني . قصيدة غنائية أو تعليمية أو قصصية أو ملحمية حسب فهمنا لأنواع الشعر وهى "مادة" تصلح لكلِّ أغراض الشَّاعر الشعرية من غزل ومدح وهجاء ووصف ورثاء... فالصورة عند قدامة الشكل الفني الجديد الذي يصاغ من "مادة الشعر". أي من المعاني . فالشِّعر هو الصُّورة، أي أنَّ مقاييس جودة الشعر أو رداءته تكون على وفق جودة الصورة عند الشَّاعر أو رداءتها. ويكون قدامة بذلك قد جعل الصُّورة مقياس الجودة والرداءة على حدِّ السَّواء. ولكي يحقق الشاعر طموحه الفنِّي في خلق قصائد جيدة – في رأي قُدامة – عليه أنْ يتوخَّى البلوغ من التَّجويد في ذلك، معتمدًا قوته في صناعته أو شاعريته واقتداره عليها وهذا ما يوضِّحه قول قُدامة ذاته: "وعلى الشَّاعر إذا شرع في أي معنى كان من الصِّنعة والرِّفعة... وغير ذلك من المعاني الحميدة والذَّميمة. أنْ يتوخَّى البلوغ من التَّجويد في ذلك إلى النِّهاية المطلوبة"[10].

أمَّا ثالث النُّصوص الثَّلاثة، فلعبد القاهر الجرجاني[11]، المتوفى سنة 471هـ.

يقول الجُرجاني: "ومعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التَّصوير والصِّياغة، وأنَّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"[12]. يبدو عبد القاهر – في هذا النص– متأثرًا بكلٍّ من الجاحظ في فهمه للتَّصوير وقدامة في فهمه لمعاني مادة الشِّعر – الصُّورة–فهو يرى أنَّ "التَّصوير والصِّياغة" سبيل الكلام الفنِّي، وأنَّ

[10] نقد الشعر ، نفس الصفحة.

[11] معجم المؤلِّفين، ج2، ص201.

[12] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجازفي علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر، 1994م، ص175.

المعنى مادة الصُّورة والصَّوغ الشِّعريين من النَّاحية الفنيَّة. ومن المجمل العام لنظرية عبد القاهر الجرجاني في النَّظم والتَّأليف القائمة على أنَّ اللفظ والمعنى والتعلُّق تركيب لغوي واحد يخلق النَّسق أو النَّسيج المتماسك في العلاقة أو مجموعة العلائق بين اللَّفظ والمعنى "فالصُّورة" على وفق هذا التَّصوُّر وهذا الفهم الدلالي لماهية التَّركيب في الجملة الشِّعرية. تعني عنده روح تلك العلاقة التَّركيبية الدلالية في قدرة الشَّاعر على تصوير المعنى وصوغه. فالخاتم أو السِّوار شكل جديد – تختلف مستوياته الجمالية باختلاف مهارات مبدعه – من مادة الذهب والفضة. أي أنَّ الشَّكل الجديد هو "صورة" جديدة لمادة معروفة تؤلِّف الجانب العام من المهارة الفنية، أمَّا الصُّورة فهي الجانب الخاص من تلك المهارة حين تصير من خلال الصَّوغ مظهرًا فنيًا قائمًا بذاته، يتباين الشُّعراء فيه جودة أو رداءة، فالمعنى روح الصُّورة ومادتها والصُّورة الشَّكل الفنِّي للمعنى ودلالته الإبداعية والجمالية[13].

من خلال هذه الأقوال الثَّلاثة يتَّضح لنا أنَّ "التَّصوير" و"الصُّورة" و "الصَّوغ" هي العناصر الفنيَّة للتَّعبير اللَّغوي الذي تمثله اللُّغة الشِّعرية في هذه القصيدة أو تلك، فالصُّورة بوصفها مصطلحًا أدبيًا في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشَّاعر في استعمال اللغة استعمالًا فنيًا يدلُّ على مهارته الإبداعية، ومن ثم يُجَسِّد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير لدى الملتقي فالصُّورة: "هي الوعاء الفنِّي للُّغة الشِّعرية شكلًا ومضمونًا".

أمَّا الصُّورة الشِّعرية في القصيدة العموديَّة، فقد ارتبطت ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها، الأمر الذي جعل الشَّاعر يسعى جاهدًا

[13] الصُّورة في القصيدة العراقية الحديثة "استقراء نقدي"، مجلة الأقلام، ص85.

لبلورة فكرته في صورة جزئية لا تخرج عن إطار البيت الشِّعري، ولا تتجاوز أُسسه وأبعاده المألوفة، ومن ثم جاءت الصُّورة جزئية ومحصورة في الاستعارة أو الكناية أو التَّشبيه أو المُحسِّنات البديعية، وعندما تحرَّرت القصيدة المعاصرة من بعض قيودها أخذ الشَّاعر يُعبِّر عن قضاياه في صورة فنيَّة تتوافق مع حالاته الشُّعورية والنَّفسية، فقد تخلَّص من وحدة القافية التي كانت تقيِّد في بعض الأحيان صوره ومشاعره وأفكاره وتعبيراته. وأطلق العنان للصُّورة الشِّعرية في اعتمادها على التَّشكيل الزَّماني والمكاني دونما قيود، فالصُّورة تسبح في الزَّمان والمكان وفق ما تتوافق مع الحالات الشُّعوريَّة والنَّفسيَّة للشَّاعر والتَّشكيل بهذا المفهوم معناه: "إخضاع الطَّبيعة لحركة النَّفس وحاجتها، وعندئذٍ يأخذُ الشَّاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتَّلاعب بمفرداتها وبصورها النَّاجزة كذلك، وكيفما شاء، وفقًا لتصوراته الخاصَّة، إذْا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التَّعبير عن النَّفس. ويتحقق التَّكامل الفنِّي عندما يستقل الطَّبيعة في التَّعبير عن نفسه، فهو في هذه الحالة، ومع ما قد يكون من تمرُّده على كلِّ نظامٍ سابقٍ أو خارجي ما زال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التَّعاطف، فهو يندمج في الأشياء، ويضفي عليها مشاعره، وقد قيل في هذا المعنى إنَّ الفنان يلوِّن الأشياء في دمه[14].

وهذا التَّكامل الفنِّي هو الذي يُشكِّل فلسفة الصُّورة في الشِّعر المعاصر، ولقد تعدَّدتْ مفاهيم الصُّورة عند النُّقاد المعاصرين، وبرغم تعدُّدها وتباينها أحيانًا، إلَّا أنَّها تتفق في كونها تجاوزت الإطار البلاغي القديم لها. وأصبحتْ تُعنى بتصوير الأشياء تصويرًا شموليًا، وتخاطب العقل والشُّعور معًا. ومن ثم يمكن

[14] الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنيَّة"، ص126.

القول: إنَّ الصُّورة في الشِّعر المعاصر تجسيد للفكر والشُّعور، حيث تعتمد على التَّجسيد والتَّشخيص وتراسل الحواس، وعلى الرُّؤية الشُّمولية الَّتي تُلملم شَتَات الصُّورة الجزئية المتناثرة ليتشكَّل منها صورة كلية شمولية في النَّص الشِّعري[15].

فالصُّورة إذًا، بهذا المفهوم تختلف عن الصُّورة الجزئية التي كانت سائدة في القصيدة العمودية؛ لأنَّ البيت لم يعد وحدة القصيدة وإنَّما يحمل صورة جزئية تتكامل مع ما تحمله بقية السُّطور الأُخرى؛ لكن جميع السُّطور الشِّعريَّة المتضافرة تُشكِّل هذه الوحدة، وهنا تكون المفارقة بين النقد القديم الذي اعتبر البيت الشِّعري وحدة متكاملة، ويظهر ذلك بوضوحٍ من خلال الحكم على التَّضمين العَروضي بأنَّه معيب، إذْ إنَّه يعتمد على تعليق معنى البيت بالبيت الذي يليه[16]، وهذا التَّشكيل الجديد للصُّورة يظهر عند السَّياب من خلال قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي"[17]، يقول:

وَأَذْكُرُ مِنْ شِتَاءِ القَرْيَةِ النَّضَّاحِ
فَيهِ النُّورْ،
مِنْ خَلَلِ السَّحَابْ، كَأَنَّهُ النَّغَمُ،
تَسَرَّبَ مِنْ ثُقُوْبِ المِعْزفِ
ارْتَعَشَتْ لَهُ الظُّلَمُ، وَقَدْ غَنَّىْ،
صَبَاحًا قَبل ... فِيْمَ أَعُدُّ؟ طِفْلًا
كُنْتُ ابْتَسِمُ،
لِلَيْلِيْ أَوْ نَهَارِيْ أَثْقَلَتْ

[15] تطوُّر الشِّعر العربي الحديث والمعاصر، ص229.
[16] كامل الخويسكي: العروض العربي"صياغة جديدة"، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1996م، ص328.
[17] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص597.

أَغْصَانَهُ النَّشْوَىْ عُيُوْنُ الحُورْ.
وَكُنَّا جَدَّنَا الهَدَّارَ يَضْحَكُ أَوْ يُغَنِّيْ فِيْ
ظِلَالْ الجَوْسَقِ القَصَبِ
وَفَلَّاحِيْهِ يَنْتَظِرُونْ: "غَيْثَكَ يَا إِلَهْ"
وَإِخْوَتِيْ فِيْ غَابَةِ اللَّعِبِ
يَصِيْدُوْنَ الأَرَانِبَ وَالفَرَاشْ، و(أَحمَدَ) النَّاطُورْ،
نُحدِّقُ فِي ظِلَالْ الجَوْسَقِ السَّمْرَاءِ فِيْ النَّهَرِ
وَنَرْفَعُ لِلسَّحَابِ عُيُوْنَنَا: سَيَسِيْلُ بِالقَطْرِ.
وَأَرْعَدَتِ السَّمَاءْ، فَرَنَّ قَاعُ النَّهرْ،
وَارْتَعَشَتْ ذُرَىْ السَّعَفِ،
وَأَشْعَلَهُنَّ وَمْضُ البَرْقِ أَزْرَقَ ثُمَّ،
أَخْضَرَ ثُمَّ تَنْطَفِيءُ،
وَفَتَّحَتْ السَّمَاءُ لِغَيْثِهَا المِدْرَارْ بَابًا،
بَعْدَ بَابٍ، عَادَ مِنْهُ النَّهْرُ يَضْحَكُ وَهَوَ مُمْتَلِئُ.
تُكَلِّلُهُ الفَقَائِعُ، عَادَ أَخْضَرَ، عَادَ أَسْمَرَ،
غَصَّ بِالأَنْغَامِ وَاللَّهَفِ.
وَتَحْتَ النَّخْلِ حَيْثُ تَظَلُّ تُمْطِرُ كُلُّ مَا سَعْفَهْ،
تَرَاقَصَتِ الفَقَائِعُ وَهَيْ تُفْجَرُ، إِنَّهُ الرُّطَبُ
تَسَاقَطَ فِيْ يَدِ العَذْرَاءْ، وَهْيَ تَهُزُّ،
فِيْ لَهْفَةْ، بِجِذْعِ النَّخْلَةِ الفَرْعَاءْ،
"تَاجُ وَلِيْدِكِ الأَنْوَارُ لَاْ الذَّهَبُ،

سَيَصْلُبُ مِنْهُ حُبُّ" الآخَرِينْ،

سَيُبْرِئُ الأَعْمَىْ،

وَيَبْعَثُ مِنْ قَرَارِ القَبْرِ مَيْتًا هَدَّهُ التَّعَبُ،

مِنْ السَّفَرِ الطَّوِيْلِ إِلَىْ ظَلَاْمِ المَوْتِ،

يَكْسُوْ عَظْمَهُ اللَّحْمَا،

وَيُوْقِدُ قَلْبَهُ الثَّلْجِيَ فَهْوَ بِحُبِّهِ يَثِقُ،

من خلال النَّص نُدرك مدى التَّتابع التسلسلي للصُّور الجزئية، بحيث لا يمكن تقديم واحدة على الأُخرى وتتضافر هذه الصُّور لتُشكِّل الصُّورة الكليَّة للقصيدة، وفيها تتداعى على الشَّاعر صورة القرية التي كان النور ينضح من شقائقها، ويتهادى منه بصيص النُّور الخافت في سكون اللَّيل من بين ثنايا السُّحب، كأنَّه النَّغم الذي يتسَّرب من بين أوتار العود فيرتعش الظَّلام من جماليَّات عزفه، وقد كان صغيرًا يُغني صباحًا ومساءً، لعيون الحور اللائي غمرن أغصان قلبه بالنَّشوة، وكان يضحك ويغني في ظلِّ أعواد القصب، وكان الفلاحون ينتظرون فيض الإله وغيثه، وإخوته الصِّغار يمرحون في ساحات اللِّعب، يصيدون الأرانب والطُّيور، والفراشات الصَّغيرة، وكان الحارس يرقبهم بينما هم يُحَدِّقُونَ في السُّحب ينتظرون نزول الغيث، وعندما يَسقطُ الغيثُ ترنُّ مياهه في قاع النَّهرِ، وترتعش أطراف سعف النَّخيل، ويضيؤها وميض البرق الأزرق والأخضر ثمَّ ينطفئ الوميض، وتفتح السَّماء عيونها المائية فيمتلئ النَّهر. من هنا يتَّضِحُ مدى التَّضافر بين جزئيات الصُّورة الواحدة، حتَّى تُشكِّل الصُّورة الكُليَّة، غير أنَّ الصُّورة الكُليَّة هنا، تشمل كل جزئيات القصيدة؛ لأنَّ الصُّورة تتسلسل في سرديَّة قصصية تُشكِّل جماليات الصُّورة الكُليَّة، فبعد أنْ سرد الشَّاعر

الصُّورة الرَّائعة لسقوط الغيث فوق أعواد القصب والنَّهر والفقاقيع تتراقص على جدول المياه، والرُّطب يتساقط في يدِ العذراء، ومعجزات المسيح.

ثمَّ ينتقل إلى صورة شناشيل ابنة الجلبي، وهي تتهادى منذ طفولتها بين العشب والنَّدى، ويستحضر أُغنيات الطُّفولة الّتي يُغَنّيها الأَطفال في قُرَى البَصرة حين تُمْطِرُ السَّماء. يقول السَّياب في ذات القصيدة ليكمل صورته الشِّعريَّة:

وَأَبْرَقَتِ السَّمَاءْ،... فَلَاحَ، حِيْنَ تَعَرَّجَ النَّهْرُ،

وَطَافَ مُعَلَّقاً مِنْ دُوْن أُسٍّ يَلْثِمُ المَاءَ،

شَنَاشِيْلُ ابْنَةِ الجَلَبِيّ نَوَّرَ حَوْلَهُ الزَّهرُ،

(عُقُوْدُ نَدَىً مِنْ اللَّبْلَابْ، تَسْطَعُ مِنْهُ بَيْضَاءَ)

وَآسِيَةُ الجَمِيْلَةُ كَحَّلَ الأَحْدَاقَ مِنْهَا الوَجْدُ والسَّهَرُ.

يَا مَطَرًا يَا حَلَبِيْ[18]

عَبِّرْ بَنَاتَ الجَلَبِيْ

يَاْ مَطَرًا يَاْ شَاشَاْ

عَبِّرْ بَنَاتَ البَاشَا

يَاْ مَطَرًا مِنْ ذَهَبِ.

ويستمر الشَّاعر حتى نهاية القصيدة يرصد اللَّحظة الإنسانية الدَّافئة، لحظة الطُّفولة البريئة الَّتي تتسم بالطُّهر والنَّقاء، وتكون هذه اللَّحظة بديلًا عن حالات الفقد التي شعر بها في أوائل السِّتينيات عندما داهمه مرض السُّلطة والجسد، ولم يبق في السَّياب إلا بقايا إنسانٍ يرقدُ على سريرِ الموتِ، عندما

[18] هكذا يغني الأطفال في البصرة حين تُمطر السَّماء: "مطر، مطر، حلبي عَبّر بنات الجلبي"إلخ.." هامش ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص599.

استحضر لحظات الطُّفولة الَّتي ولَّتْ، ولم يبقَ منها إِلَّا أَشباح الذِّكريات يلوكُها ويجترها. وهذه اللحظة يعبِّر عنها الشَّاعر في صورةٍ شعريَّة متكاملة، ويتَّضح التَّجسيد في الصُّورة من خلال الشِّتاء والسُّحب الَّتي ينضحُ منها النُّور، والنَّغم الذي يتسرَّبُ من ثقوب أوتار العود، والتَّشخيص يتَّضح من خلال إضفاء الملامح الشَّخصانية على المعنويات، فالظُّلمات ترتعش، والأغصان تشعر بالنَّشوة، وأطراف السَّعف ترتعش، والنَّهر يضحك ويطوف ويلثم قطرات الغيث، وهكذا يُشَكِّلُ التَّشخيص والتَّجسيد وتراسل مدركات الحواس ملامح بارزة في تشكيل الصُّورة عند السَّياب.

وإذا نظرنا إلى قصيدته "في غابة الظلام"[19]، نجد أنَّ الصُّورة الشِّعرية، صورة انفعالية نفسيَّة تلونها دقة الشُّعور الَّتي تُسيطر على الحلم فتصبح اللُّغة فيها لغة عاطفيَّة انفعاليَّة، يقول السَّياب:

عَيْنَايَ تُحْرِقَانِ غَابَةَ الظَّلَامْ،
بِجَمْرَتَيْهِمَا اللَّتَيْنِ مِنْهُمَا سَقَرْ، وَيَفْتَحُ السَّهَرْ،
مَغَالِقَ الغُيُوْبِ لِيْ.. فَلَاْ أَنَامْ.
وَأَسْبِرُ الأَرَضَ إِلَىْ قَرَارِهَا السَّحِيقْ،
أَلُمُّ فِيْ قُبُورِهَا العِظَامْ،
فَطَالَعَتْنِيْ كَالسِّرَاجِ فِيْ لَظَىْ الحَرِيقْ.
تَكْشِيْرَةٌ رَهِيْبَةٌ رَهِيْبَةْ.

ففي هذه الصُّورة نجد حشدًا من المصاحبات اللُّغويَّة المشبعة بالدلالات النَّفسية ذات الإحساس الكابوسي، نرى (تُحرقان، والظَّلام، وسقر، والقرار

[19] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص704.

السَّحيق، والقبور، والعظام، ولظى الحريق، وتكشيرة رهيبة رهيبة). وسنرى كل كلمة من هذا الكلمات لديها مختزن هائل من الدلالات الانفعالية، وأعني بالدلالات الانفعالية هنا مجموعة التَّداعيات والايحاءات التي ترتبطُ باللَّفظةِ وتُؤدّي في كل وجه من وجوهها إلى إثارة داخلية عاطفية.

ومن أهم ما يُميَّزُ الصُّورة الشِّعريَّة عند السَّياب، استخدام الأُسطورة رمزًا ومنهجًا، وقد أدَّى ذلك إلى أنْ تصبح القصيدة الشِّعرية، طويلة ذات بناء درامي يشتمل على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشَّاعر النَّفسي وتتجمَّع وتتضام ويؤلِّف بينها ذلك الخَلْق الفنِّي الجديد؛ ليخرج منها عملًا شعريًا ضخمًا، فنجد فيها الخُرافة والحقيقة، والقصَّة والرَّمز والخبرة الإنسانية والمعرفة[20].

ولعلَّ أهم مقومات التَّفكير الدِّرامي عند السَّياب تجسدتْ من خلال "الصِّراع" فحركة التَّفكير الدِّرامي– كما هو معروف – لا تسير في اتجاه واحد، وإنَّما تأخذ دائمًا في الاعتبار أنَّ كلَّ فكرة تقابلها فكرة، وأنَّ كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنَّ التَّناقضات وإنْ كانت سلبية في ذاتها فإنَّ تبادل الحركة بينها يخلق الشئ الموجب ... فهي حركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، ومن فكرة إلى وجه آخر للفكرة[21].

وقصيدة "إرم ذات العماد"[22] من وجهة نظر الباحث خير شاهدٍ على ذلك، إذ استخدم فيها الشَّاعر أُسطورة إرم الجَنَّة التي بناها شداد بن عاد والتي لا يراها

[20] الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، ص249.
[21] المرجع السَّابق، ص279.
[22] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص602.

إنسان إلا مرَّة كل أربعين عامًا، بعد أنْ أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلَّا للسُّعداء[23].
فقد استخدم الشَّاعر هذه الأُسطورة رمزًا للَّجنة المفقودة من خلال تجربة بحث عفوي قام به صياد فقير يعيش تجربة البُؤس الإنساني، وقد صوَّر السَّيَّاب تجربة هذا الصَّيَّاد العجوز؛ والَّتي منها قوله على لسان ذلك الصَّيَّاد العجوز:

حَدَثَنَا جَدُّ أَبِيْ فَقَالْ: "يَاْ صِغَارْ،
"مُقَامِرًا كُنْتُ مَعَ الزَّمَانْ"،
نُقُوْدِيَ الأَسْمَاكُ، لَاْ الفِضَّةُ والنُّضَارْ،
والورق والشِّبَاكُ والوهَارْ[24]،
وَكُنْتُ ذَاتَ لَيْلَةْ،
كَأَنَّمَا السَّمَاءُ فيها صدًا وقارْ،
أَصِيْدُ فِي الرُّمَيْلَةْ"
فِيْ خَوْرِهَا العَمِيقْ أَسْمَعُ المَحَارْ،
مُوَسْوِسًا كَأَنَّمَا يَبُوْحُ للحَصَىْ وَلِلْقِفَارْ،
بِمَوْطِنْ اللؤلؤة الفَرِيْدَة.

.....

وانفرجَ الغيمُ فلاحتْ نجمةٌ وحيدة
ذكرتُ منها نجمتي البعيدة
تنام فوق سطحها وتسمعُ الجِرارْ

[23] ذكرتُ القصَّةَ كاملةً في المبحث الثاني الموسوم بـ: تداعيات التراث الديني ومفردات الثقافة الإسلامية، من الفصل الثاني، في الصفحات الأخيرة منه.
[24] أداة لصيد السَّمك تصنع من أغصان الشَّجر انظر هامش ديوان السَّياب الأعمال الكاملة، ص603.

يتذكر الصَّيَّاد الفقير في رحلته المسائيَّة هذه للبحث عن الرِّزق نجمته البعيدة الَّتي تنام فوق سطحها وتسمع الجرار، وحينما تتجلَّى له إرم وسورها يقول:

وَقَفْتُ عِنْدَهَا أَدُقُّ ...
يَا صَدَى أَرَاجِعٌ
أَنْتَ مِنْ المَقَابِرِ الغَرَيْبَةْ؟
أَحِسُّ فِيْ الصَّدَىْ
بُرُوْدَةَ الرَّدَىْ،
أَشُمُّ فِيْهِ عَفَنَ الزَّمَانِ والعَوَالِمِ العَجِيْبَةْ،
مِنْ إِرَم وَعَادْ.

وحينما يدركه التَّعب ورفضت الأسوار أنْ تستجيب له:

جَلَسْتُ عِنْدَ بَابِهَا كَسَائِلٍ ذَلَيْلْ،
جَلَسْتُ أَسْمَعُ الصَّدَىْ كَأَنَّهُ العَوِيلْ،
يَلْهَثُ خَلْفَ حَائِطٍ مِنْ حَجَرٍ ثَقِيلْ.
كَأَنَّ بَيْنَ دَقْةٍ وَدَقْةٍ يَمُرُّ أَلْفُ عَامْ،
وَمَا أَجَابَ العَدَمُ الخَوَاءْ.
وَحِيْنَ أَوْشَكَ الصَّبَاحُ يَهْمُسُ الضِّيَاءْ
نَعسْتُ، نِمْتُ ... وَاسْتَفَقْتُ: مَرَّ أَلْف جَيلْ!!

وتنتهي تجربة العجوز داخل الأُسطورة ممثلة لما يمكن أنْ تؤديه من معنى:

وَقَالَ جَدُّنَا وَلَجَّ فِيْ النَّشِيجْ:
"وَلَنْ أَرَاهَا بَعْدُ، إِنَّ عُمْرِيَ انْقَضَىْ،

وَلَيْسَ يُرْجِعُ الزَّمَانُ مَا مَضَىْ.
سَوْفَ أَرَاهَا فِيْكُمُ، فَأَنْتُمُ الأَرِيجْ،
بَعْدَ ذُبُوْلِ زَهْرَتِيْ. فَإِنْ رَأَىْ إِرَمَ
وَاحِدُكُمْ فَلْيَطْرُقُ البَابَ وَلَاْ يَنَمْ.
إِرَمْ ... فِيْ خَاطِرِيْ مِنْ ذِكْرَهَا أَلَمْ،
حلم صباي ضاعَ ... آهِ ضاع حين تمّ
وعمريَ انقضى".

ما تجدر الإشارة إليه هنا أنَّ اختيار الباحث هذه القصيدة، يرجع إلى أَنَّها تعتمد البناء الأُسطوري بوضوح تام، وتنهض على ثنائية المقابلة بين الرَّغبة والعجز، بين الانتظار واللا جدوى، بين الخصب والعقم، جنة متجدِّدة سخية العطاء لمن يسعد بها، والعجوز مضتْ أيامه وخصوبته وجدواه بالنسبة للحياة، وهو صياد فقير، أيامه بحث عن رزق غير محدَّد، وإرم تصبح كلّ شيء، أمل الاستغناء وأمل السعادة.

فالتَّقابل هو أساس الحركة في القصيدة، "وهو أساس الحركة في أيّ بناء درامي"، كما ذكر ذلك الدكتور عزَّ الدين إسماعيل[25]. وأساس هذا التَّقابل كما هو ملاحظ في قصيدة السَّياب تقابل أبعاد نفسية في وجدان الشَّاعر، ويظهر ذلك من خلال تجربة السَّياب الذَّاتية التي تناولتها هذه الدِّراسة من زوايا متعدِّدة، ممثلةً في؛ "المؤثرات البيئية والنَّفسية، التُّراث العربي، الموروث الثقافي الغربي والإنساني، حركة المجتمع السِّياسي والسِّجن والنَّفي والفقر والمرض والحرمان بصوره المختلفة والعاطفة التي تتراوح بين الانكسار والثَّورة هي الصِّفة الغالبة

[25] الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنيَّة"، ص294.

تمامًا على هذه التَّجربة، ولعلَّ هذا ما يؤكِّده مذهب الدكتور عز الدين إسماعيل الذي ذكرناه آنفاً، يقول في من هذا القبيل: "لقد علمتْ التجربة الإنسانية أنَّ كلَّ شعور مقترن في النَّفس بشعور مقابل، ومن ثم يستعصي على الإنسان أنْ يُفَكِّرَ أو يشعر في اتجاه واحد إذْ هو أخلص للتَّجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة"[26].

وهناك إشارة أوردها الدكتور السَّعيد الورقي، يقول: "من خلال هذا التَّقابل في قصيدة إرم لبدر شاكر السَّياب يتَّضِح لنا أبعاد الموقف النَّفسي الَّذي أكَّده الشَّاعر في نهاية هذه القصيدة، ولعلَّ هذا هو سبب جوهري في ضعف البناء الدرامي في قصيدة "إرم ذات العماد" فقد تحوَّلت النِّهاية إلى خطبة وعظيَّة كان المفروض أنْ تختفي داخل هذا البناء الدِّرامي للعمل نفسه، إذْ تختفي هذه الظَّاهرة في أعمال أُخرى بلغتْ حدًّا لا بأس به من المهارة كما نرى عند أدونيس والبياتي وعفيفي مطر"[27].

وخلاصة القول أنَّ الصَّورة الشِّعرية عند السَّياب قد بلغت حدًّا من النَّاحية الجماليَّة الفنيَّة التي استطاع السَّياب من خلالها التَّعبير عن كل المتناقضات والأزمات الاجتماعية والسِّياسية والنَّفسية لتجربته الذَّاتية والفنية وتجربة مجتمعه في جميع تحولاته، والمقام في هذه الدِّراسة ليس مقام موازنة بين السَّياب ومعاصريه وإنَّما أورد الباحث مقولة الدكتور السَّعيد الورقي ليقدِّم للباحثين بؤرة متوترة تحتاج إلى تخصيصها بالبحث المستفيض والدِّراسة، رغم أنَّ رؤية الباحث واضحة في هذه الموازنة فالسَّياب أحد الرواد الذين رادوا طريق الشعر

[26] الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، ص294.
[27] لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، ص152.

الحر –كما هو معلوم– والزِّيادة لا تخلو من عثرات، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال تتبع أثر التَّداعي على أُسلوب السَّياب الشِّعري من خلال أَلفاظه، وبناء الجمل، واستخدام المُرادفات الشَّعبية، والتَّطوُّر الموسيقي، والمعادل الموضوعي.

****

المبحث الثاني: الأُسلوب الشِّعري

يسعى هذا المبحث إلى الكشف عن أثر التَّداعي في تشكيل الأُسلوب في نص السَّياب من محاور خمسة؛ أولها الألفاظ، وثانيها تكوين الجمل، وثالثها المرادفات الشعبية ورابعها الأوزان والقوافي وخامسها المعادل الموضوعي، فللسَّياب أسلوبه في نسيج الشِّعر يتميَّز به.

أولًا- الألفاظ:

لعلَّ قصيدة "غريب على الخليج"[28] خير شاهد على ما نودُّ الحديث عنه، يقول السَّياب:

الرِّيْحُ تَلْهثُ بِالهَجِيْرَةِ كالجِثَامِ عَلَىْ الأَصِيلْ،
وَعَلَىْ القُلُوعْ، تظلُّ تُطْوَىْ أو تُنَشِّرُ للرحيلْ،
زَحَمَ الخَلِيْجَ بِهِنَّ مُكْتَدِحُوْنَ جَوَّابُوا بِحَارِ،
مِنْ كُلِّ حَافٍ نَصْفِ عَارِيْ،
وَعَلَىْ الرِّمَالِ، عَلَىْ الخَلِيجْ،
جَلَسَ الغَرِيْبُ، يُسرِّحُ البَصرَ المُحَيَّرَ فِيْ الخَلِيجْ،
وَيَهُدُّ أَعْمِدَةَ الضِّيَاءِ بِمَا يُصَعِّدُ مِنْ نَشِيْجِ،
"أَعْلَىْ مِنْ العُبَّابِ يَهْدرُ رَغْوُهُ وَمِنْ الضَّجِيْجِ
صَوْتٌ تَفَجَّرَ فِيْ قَرَارَةِ نَفْسِيَ الثَّكْلَىْ: عِرَاقْ،
كَالمَدِّ يصْعَدُ، كالسَّحَابَةِ كَالدُّمُوعِ إلى العُيُونْ،
الرِّيْحُ تَصْرُخُ بِيْ: عِرَاقْ،
وَالمَوْجُ يُعْوِلُ بِيْ: عِرَاقْ، عِرَاقْ، لَيْسَ سِوَىْ عِرَاقْ!

[28] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص317.

البَحْرُ أَوْسَعُ مَا يَكُوْن، وَأَنْتَ أَبْعَدُ مَا تَكُونْ،
وَالبَحْرُ دُوْنَكَ يَا عِرَاقْ.

إلى أنْ يقول:

وَهْيَ النَّخِيلُ أَخَافُ مِنْهُ إِذَاْ ادْلَهَمَّ مَعَ الغُرُوبْ،
فَاكْتَظَّ بِالأَشْبَاحِ تَخْطفُ كُلَّ طِفْلٍ لَاْ يَؤُوْبُ
مِنْ الدُّرُوبْ؛
وَهْيَ المُفَلِّيَةُ العَجُوْزُ وَمَا تُوَشْوِشُ عَنْ "حِزَامْ"
وَكَيْفَ شُقَّ القَبْرُ عَنْهُ أَمَامَ "عَفْرَاءَ" الجَمِيْلَةْ
فَاحْتَازَهَا.. إِلَّاْ جَدِيْلَةْ.

ثمَّ يقول عن العراق:

غَنَّيتُ تُرْبَتَكَ الحَبِيْبَةْ،
وَحَمَلْتُهَا فَأَنَا المَسِيْحُ يَجُرُّ فِيْ المَنْفَىْ صَلِيْبَهْ،
فَسَمِعْتُ وَقْعَ خُطَىْ الجِيَاعْ، تَسِيْرُ تَدْمَىْ مِنْ عِثَارْ،
فَتَذَرَّ فِيْ عَيْنَيَّ، مِنْكَ وَمِنْ مَنَاسِمِهَا غُبَارْ.
مَاْ زِلْتُ أَضْربُ، مُتْرَبَ القَدَمَيْنِ أَشْعَثَ، فِيْ الدُّرُوبْ،
تَحْتَ الشُّمُوْسِ الأَجْنَبِيَّةْ.

إلى أنْ يقول:

بَيْنَ احْتِقَارٍ وَانْتِهَارٍ، وَازْوِرَارْ .. أَوْ "خَطِيَّةْ"[29]
وَالمَوْتُ أَهْوَنُ مِنْ "خَطِيَّةْ"،
مِنْ ذَلِكَ الإِشْفَاقْ، تَعْصُرُهُ العُيُوْنُ الأَجْنَبِيَّةْ

[29] كلمة اشفاق في اللهجة العراقية و(الكويتية) الدَّارجة، انظر ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص321.

قَطَرَاتُ مَاءٍ مَعْدِنِيَّةْ.

يلاحظ في هذه المختارات أنَّه أكثر من **استعمال الألفاظ استعمالًا مجازيًا** وهذه أول صفةٍ من صفات اللَّفظة في نسيج الشِّعر لديه، فقد استعمل اللهاث للرياح، والحيرة للبصر، والعويل للموج، وجعل للضياء أعمدة وغيرها. فالألفاظ المستمدة هنا من مواد الطبيعة البَصرية كثيرة.. كالنَّخيل، والقلوع، والمد والجزر، والخليج، والسَّفائن وغيرها مما هو وارد في كل قصيدة، كـ "أُنشودة المطر"، وجيكورياته، وهذه صفة ثانية في لفظه. ففي مطلع القصيدة نجد لفظ "الجثام" وهي من الكلمات القديمة ويندر أنْ يستعملها الشُّعراء المحدثون؛ ولكن السَّياب لا يتردد في استعمالها ويجيد في هذا الاستعمال، ومن عادته أنْ يلجأ إلى القدماء ينتقي من بين ألفاظهم ألفاظه[30]. كما نجد في هذه المختارات لفظة "خطيَّة" وهي لفظة عامية تستعمل للإشفاق استلها السَّياب من اللغة الدَّارجة وليست هي الوحيدة في شعره وإنَّما هو جرئ في لجوئه للعامية الدَّارجة يأخذ بعض ألفاظها أو صيغها المتداولة فقد استعمل "خض، واختض"، فهو يقول:

"شوقٌ يخضُّ دمي"

ويقول:

يختضُّ فانوسها التمام بينهما

والريحُ خرساء تعبي غير " ها.. ها.. ها.."

كما أنَّه استعمل "حاش" في قصيدته: "أزهار ذابلة" بمعنى "قطف" كأنْ يقال: "حاش الفلاح الثمر"، أمَّا استعمالها في اللغة الفصيحة، فشئٌ آخر، فيقولون مثلًا: "حاش الصيد" بمعنى جاءه من حواليه، والسَّياب يقول:

[30] إبراهيم السَّامرَّائي: لغة الشِّعر بين جيلين، "التَّجربة اللُّغوية في شعر بدر شاكر السَّياب"، ص215 وما بعدها.

وما تنطف الأغصن الباكيات على أغصن حاشهن الرَّدى

وهو يستعمل "الانخطاف" بمعنى الذُّعر والاضطراب فيقول:

وانخطفتْ روحي وصاح القطار

فالسَّياب ذو إحساس حاد بالصَّوت في معنى الكلمة حينًا، وفي لفظها حينًا آخر، فهو يسمع لهاث الريح، و نشيج الخليج، و هدير العباب، و عويل الموج، و وشوشة العجوز وغيرها، ومثل كلمة الوشوشة كلمات عديدة في شعر السَّياب يستعملها أحيانًا خلاف مدلولها اللُّغوي حبًّا بما فيها من نغم عذب، كالوهوهة، و القفقفة، و المشاش، و الهسهسة وسواها[31].

كما نجد أيضًا في الأبيات إشارة إلى المسيح والصَّلب والنَّفي وغيرها، وهي صفة أُخرى في ألفاظ السَّياب، حيثُ ترفده الدِّيانة ما جعل الباحث يُطْنِب في هذا المقام بالذات، سؤال طرحه الدكتور بابكر الأمين الدرديري المشرف الثاني على هذه الدِّراسة: هل كان السَّياب نصرانيًا؟ كأنَّه يُشير إلى إظهار هذه السِّمة في شعره، إذْ أنَّ كثرة تداعي إشارات من الدِّيانة المسيحية في شعر السيَّاب تعطي القارئ إحساسًا بذلك النَّفَس الدِّيني المسيحي الذي تملك نص السَّياب الشِّعري، ومرد ذلك – بحسب الباحث – إلى تأثر السَّياب بالتُّراث الثَّقافي الغربي وعلى وجه التَّحديد الشَّاعرة الإنجليزية إديث استويل، وقد قيل عن السَّياب أنَّه جرئ في اشتقاق الصِّيغ ولا يتورَّع أنْ يستعمل كوخه بدل الكوخ، والدَّفْل بدل الدَّفْلَىْ، والتقيتك فعلًا متعديًا وهو غير متعدٍ.. انسياقًا وراء الوزن حينًا أو القافية حينًا آخر[32].

---

[31] لغة الشِّعر بين جيلين، "التجربة اللغوية في شعر السَّياب"، ص238.

[32] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص40.

ثانيًا- صياغة الجمل:

أمَّا عن صياغة الجمل، فلكل شاعر كما هو معلوم جملة أساسية يكثر ترددها في كتاباته، فبعضهم يكثر من استعمال جملة المبتدا والخبر، وبعضهم يكثر من استعمال أنَّ واسمها وخبرها، أو كان واسمها وخبرها، أو جملة المفعول المطلق والعطف كما هو معروف عن طه حسين.. والجملة الأساسية في كتابات السَّياب هي جملة المشبه والمشبه به، سواء كان التشبيه بالكاف وكأنَّ أو بأي صيغة أخرى يفهم منها نفس المعنى[33].

فالتَّشبيه يُؤدِّي خدمات جليلة في شاعرية السَّياب، فهو يُساهم في تنمية الجمل وإطالة التَّعبير، وذلك واضحٌ من خلال قوله في قصيدة "المؤمس العمياء"[34]:

اللَّيْلُ يُطْبِقُ مَرَّةً أُخْرَىْ، فَتَشْرَبُهُ المَدِيْنَةْ،
وَالعَابِرُوْنَ، إِلىْ القَرَارَةِ.. مَثْلَ أُغْنِيَةٍ حَزِيْنَةْ.
وَتَفَتَّحَتْ، كَأَزَاْهِرِ الدَّفْلَىْ، مَصَابِيْحُ الطَّرِيقْ،
كَعُيُوْنِ "مِيْدُوْزَا" تُحَجِّرُ كُلَّ قَلْبٍ بِالضَّغِيْنَةْ،
وَكَأَنَّهَا نُذُرٌ تُبَشِّرُ أَهْلَ بَابِلَ بِالحَرِيقْ.

ففي هذا المقطع ترد أربعة تشبيهات؛ "مثل أغنية.. كأزاهر الدفلى.. كعيون ميدوزا.. كأنها نذر.." وفي المقطع الذي يليه يُساهم التَّشبيه في تتابع الجُمل؛ ولكنَّه تشبيه لا يعتمد على "الكاف وكأنَّ ومثل" بل يعتمد طريقة التَّساؤل وتكرار حرف الجر "مِنْ" يقول الشَّاعر:

---

[33] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص40.
[34] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص509.

مِنْ أَيِّ غَابٍ جَاءَ هَذَا اللَّيْلْ؟ مِنْ أيِّ الكُهُوفْ؟
مِنْ أيِّ وَجْرٍ للذِّئابْ؟
مِنْ أيِّ عِشٍّ فِيْ المَقَابِرِ دَفَّ أَسْفَعَ كَالغُرَابْ؟

والتَّشبيه يُساهم في تكوين أجمل الصُّور داخل قصيدة السَّياب ومن ذلك قوله:

عَمْيَاءُ كَالخُفَّاشِ فِيْ وَضَحِ النَّهَارِ هِيْ المَدِيْنَةْ،

وقوله:

"جُوْكَسَتْ" أَرْمَلَةٌ كَأَمْسِ، وَبَابُ "طِيْبَةَ" مَاْ يَزَالْ،
يلقي أَبُو الهَوْلِ الرَّهِيْبُ عَلَيْهِ مِنْ رُعْبٍ ظِلَالْ،
وَالمَوْتُ يَلْهَثُ فِيْ سُؤَالْ،
بَاقٍ كَمَاْ كَانَ السُّؤَالْ.

وقوله:

وَانْسَلَّتْ الأَضْوَاءُ مِنْ بَابٍ تَثَاءَبَ كَالجَحِيمْ،
تَطْفُوْ عَلَيْهِنَّ البَغَايَا كَالفَرَاشَاتِ العِطَاشْ.

وقوله:

الحارس المكدود يعبر، والبغايا متعبات،
النوم في أحداقهن يرفُّ كالطير السجين.

وقوله:

وَكَأَنَّ عَارِيَةَ الصُّدُورِ
أَوْصَال جُنْدِيٍّ قَتيل كلَّلوها بالزهور
وكأنَّها درج إلى الشهوات، تزحمه الثغور

وقوله:

أَوْ سَاعِدَيْنِ كَفَرْخَتَيْنِ مِنْ الحَمَائِمِ فِيْ النَّقَاءْ،
مَاْ كَانَ يَعْلَمُ أَنَّ أَلْفَ فَمٍ كَبِئرٍ دُوْنَ مَاءْ،
سَتَمُصُّ مِنْ ذَاْكَ المُحَيَّا كُلَّ مَاءٍ للحَيَاءْ،
حَتَّىْ يَجِفَّ عَلَىْ العِظَامْ، وَأَنَّ عَاْرًا كَالوَبَاءْ،
يَصِمُ الجِبَاهْ، فَلَيْسَ تُغْسَلُ مِنْهُ إِلَّاْ بِالدِّمَاءْ،

وقوله:

والسَّاعِدَيْنِ الأَبْيَضَيْنِ، كَمَا تَنَوَّرُ فِيْ السُّهُولْ،
تُفَّاحَةٌ عَذْرَاءْ، سَوْفَ يُطَوَّقَانِ مَعَ السِّنِينْ،
كَالحَيَّتَيْنِ، خُصُوْرَ آلَاْفِ الرِّجَالِ المُتْعَبِينْ،

وقوله:

وَكَأَنَّ وَسْوَسَةَ السَّنَابِلِ وَالجَدَاوِلِ وَالنَّخِيلْ،
أَصْدَاءُ مَوْتَىْ يَهْمِسُوْنَ: "رَآهُ يَسْرِقُ" فِيْ الحُقُولْ،
حَيْثُ البَيَادِرُ تَفْصُدُ المَوْتَىْ فَتَزْدَادُ اتِّسَاعَاْ.

وقوله:

وَتَحَسَّسَتْهُ كَأَنَّ بَاصِرَةً تَهُمُّ وَلَاْ تَدُورْ،
فِيْ الرَّاحَتَيْنِ وَفِيْ الأَنَامِلْ، وَهيَ تَعْثُرُ بِالطُّيُورْ،

وقوله:

سعف النخيل ... يعود ن سهرٍ يئنُ ومن عياء
كالغيمة اعتصرتْ قواها في الغفار، وترتجيها
عبر التِّلال قوىً تجوع ـ لكي يَنَامَ إِلَىْ المَسَاءْ.

ومثل هذا ما ورد في بداية قصيدته "حفار القبور"[35]، إذْ يقول:

ضَوْءَ الأَصِيلِ، يَغِيْمُ، كَالحُلْمِ الكَئِيْبِ، عَلَىْ القُبُوْرْ،
وَأْهٍ، كَمَا ابْتَسَمَ اليَتَامَىْ، أَوْ كَمَا بَهَتَتْ شُمُوعْ،
فِيْ غَيْهَبِ الذِّكْرَىْ يُهَوّمُ ظِلُّهُنَّ عَلَىْ دُمُوعْ،
والمَدْرَجُ النَّائِيْ تَهُبُ عَلَيْهِ أَسْرَابُ الطُّيُوْرْ،
كَالعَاصِفَاتِ السُّوْدِ، كَالأَشْبَاحِ فِيْ بَيْتٍ قَدِيمْ،
بَرَزَتْ لِتُرْعَبَ سَاكِنِيهْ.

والتَّشبيه يُسْهِمُ إسهامًا فاعلًا في بناء قصائد كاملة منذ بدايتها إلى نهايتها.. ولعلَّ قصيدة "مرحى غيلان"[36]، خير شاهدٍ على ذلك، ولو جرِّدت من التَّشبيه لم يبقَ منها سوى لفظ "بابا"، يقول السَّياب:

"بابا... بابا..."
ينساب صوتك في الظلام، إليَّ كالمطر الغضيرِ،
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السريرِ
من أيِّ رؤيا جاء، من أيِّ سماوةٍ؟ أيِّ انطلاقِ؟
وأظل أسبحُ في رشاشٍ منه، أسبح في عبير.

ويقول في المقطع الثاني:

"بابا... بابا..." كأنَّ يد المسيح
فيها، كأنَّ جماجم الموتى تبرعمُ في الضريح.

[35] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص543.
[36] المصدر السابق، ص324.

ويقول في المقطع الثَّالث:

"بابا... بابا..."

أنا في قرار بويبَ أرقدُ، في فراشٍ من رمالِهْ،

من طينه المعطور، والدم في عروقي في زلاله

ويقول في المقطع الرَّابع:

"بابا... بابا..."

يا سُلَّم الأنغام، أيَّةُ رغبةٍ هي في قرارِك؟

ويقول في المقطع الخامس:

"بابا... بابا..."

جيكور من شفتيك تولد، من دمائِكَ، في دمائي

فتحيل أعمدةَ المدينة

أشجار توتٍ في الربيع ...

وهكذا تنتهي القصيدة فنجدها مدينة في فصال نسيجها الشِّعري إلى عملية التَّشبيه التي تُكَرِّر نفسها بين صوت غيلان والمطر، وصوته ويد السيد المسيح، وصوته وبويب، وصوته وسلم النَّغم، وصوته وجيكور وهكذا...، والتَّشبيه في شعر السَّياب كثيرًا ما يتحوَّل إلى موازاة جماليَّة رائعة تقع داخل الفِقْرَة أو المقطع أو القصيدة ككل، وخير شاهدٍ على ذلك؛ مقدمة قصيدة "أم البروم"[37]، حيثُ يَتَحوَّل التَّشبيه من كونه مشبهًا ومشبهًا به إلى خطين متوازيين متناظرين، حيث يقول موازنًا بين رحيل قوافل الأحياء ونبش القبور:

رأيتُ قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها

[37] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص130.

تطاردها، وراء اللَّيل، أشباح الفوانيس
سمعتُ نشيج باكيها،
وصرخة طفلها، وثغاء صادٍ من مواشيها،
وفي وهج الظهيرة صارخًا "يا حاديَ العيسِ"
على ألمٍ مغنّيها.
ولكن لم أرَ الأموات يطردهنّ حفّارُ
من الحفر العتاق وينزع الأكفان عنها أو يغطيها .
ولكن لم أرَ الأموات، قبل ثراك، يجليها
مجون مدينةٍ، وغناء راقصةٍ، وخمار

ثالثًا– المرادفات الشَّعبية:

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السِّياق تلك المُرادفات الشَّعبية التي تضمنها شعر السَّياب، والتي تُعَدُّ شكلًا من أشكال الأُسلوب التَّعبيري عنده، كما أنَّها تُشير من ناحية أُخرى، إلى الأثر الثَّقافي لبيئة السَّياب في تَشكيل أُسلوبه أو طريقته في التَّعبير من خلال إنتاجه الشِّعري، فمن جملة ما تضمنته هذه النُّصوص؛ أمثال وإيمان وأدعية منقولة عن الأمثال والحكم والأدعية والأيمان العراقية بأمانة أو بتغيير وتحوير بسيط، وتضمَّن شعره صورًا وإشارات لأدوات وآلات مما هو من صلب الفلكلور العراقي، مثل: التنور، والوهار، "وهو قفص من عيدان الشَّجر مخروطي الشَّكل يستعمل لصيد الأسماك"، والعباءة، والفانوس والدَّرابك "طبول يدوية"، والبلم[38] "الزورق"، ومما تضمنه شعر السَّياب من

[38] زورق البَصرة ذو الشَّكل الشَّبيه إلى حدٍّ ما بجندول البندقية، انظر هامش ديوان بدر شاكر السَّياب "الأعمال الكاملة"، ص623.

المرادفات الشَّعبية: أَساطير، وحكايات، وأغنيات، وأمكنة، ونماذج بشرية، إضافة إلى تأثره بالعقائد الدِّينية وطقوسها الشَّعبية[39].

أَمَّا الأُسطورة، فهي ظاهرة عامة في الشِّعر المعاصر، وقد تحدثنا عنها في الفصل الثالث من هذه الدِّراسة، ودعاة الأُسطورة يبررون صنيعهم بالرَّمزية والبحث عن ألفاظ طريَّة، وتعابير بكر لم يلونها الاستعمال، وأمَّا مناوؤها فيرون الأساطير وكل الميثولوجيا في الأدب، إنَّما هي جانبه المتخلِّف، وقد كان السَّياب من الفريق الأول كما ظهر ذلك من خلال دراستنا للأُسطورة في الفصل السَّابق.

أَمَّا الحكايات الشَّعبية، التي تناولتها الدِّراسة من خلال الفصل الأول، فقد استغل السَّياب قسمًا منها عن طريق الإشارة إليها أو الاقتباس منها أو تلخيصها أو إعادة عرضها عرضًا يتناسب ومراميه العصرية، ومن هذا الحكايات؛ قصة عروة وعفراء، وقصة آدم وحواء، ويأجوج ومأجوج، وأيوب، ويوسف، وزليخا، والسِّندباد، وبيضة الرّخ، وقابيل وهابيل، وإرم ذات العماد، وثمود والصخرة، وقد وردت هذه القصص في مجموعها من خلال نصوص السَّياب التالية: المخبر، مرثية الآلهة، من رؤيا فوكاي، قافلة الضياع، جميلة بوحيرد، قارئ الدم، مدينة السِّندباد، المومس العمياء، حفار القبور، إرم ذات العماد...وغيرها.

كذلك استغل السَّياب الأُغنية الشَّعبية في نسيج شعره، ومن الأَغاني التي أَشار إليها أَو اقتبس منها الأُغنيات التالية:

أغنية نوَّار: وهي أغنية تهنئة بالعرس صاغها السَّياب بلغته الخاصَّة في قصيدة:

[39] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص44.

"عرس في القرية"[40]، أغنية سليمة من الأَغاني الشَّعبية المعروفة في العراق وردتْ في قصيدة "المومس العمياء"[41]، أُغنية نجمة الصَّباح وردتْ مترجمة إلى الفُصحى في قصيدة "ليلي السّهاد"[42]، أُغنية الأطفال إذا أمطرت السَّماء وردتْ في قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي"[43]، أغنية حادي العيس، ورد ذكرها في قصيدة "أم البروم"[44]، وأُغنية "سلّم علي بطرف عينه وحاجبه" استفاد منها في قصيدة "هرم المُغني"[45]، يُضاف إلى ذلك كلّه أنَّ السَّياب نظم حول: أُغنية قديمة، وأُم كلثوم والذِّكرى، وسلوى، في ليالي الخريف[46].

ومما حفل به شعر السَّياب عنايته بتصوير النَّماذج البشرية الشَّعبية ومن هذه النَّماذج: المفلية، والمخبر، وحفار القبور، والمومس، وبياع طيور الخضيري، والنَّاطور"حارس البساتين"، وسواها، ولا ريب أنَّ ملحمة المومس العمياء من أهم آثار السَّياب التي تناولتْ هذا الجانب وقدمت لوحة ممتعة لبياع الخُضيري، و"بنات الجن" و"أمام باب الله" تأثر فيها ببعض الأدعية وخطب أئمة المساجد.

رابعًا– الأوزان والقوافي:

المتتبع للتَّطوُّر الموسيقي والعَروضي يجد أنَّ موسيقى قصيدة الشِّعر الحر وعروضها قد تطوَّر تطورًا فنيًّا ودلاليًا في بنية النَّص الشِّعري، فقد انتقلتْ الموسيقى من مرحلة البيت الشِّعري للشَّطرين المتوازيين عروضيًا، والذي ينتهي بقافية موحَّدة في كلِّ الأَبيات إلى مرحلة السَّطر الشِّعري التي تفتَّتَتْ فيها البِنية

[40] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص345.
[41] المصدر السَّابق، ص509.
[42] نفسه، ص618.
[43] نفسه، ص599.
[44] نفسه، ص130.
[45] نفسه، ص307.
[46] نفسه، ص/65/678/664/70، هذا الترتيب حسب ذكر النُّصوص في المتن.

العَروضيَّة للبيت، وأصبحتْ الوحدة الموسيقية متمثلة في التفعيلة بدلًا من القافية، أو بمعنى آخر حلَّت الموسيقى الخفية التي تنبعث من التفعيلة محل الموسيقى الظاهرة التي تنبعث من القافية، ومما لا شك فيه أنَّ الإطار التقليدي للقصيدة العربية إطار منظم ونظامه دقيق بلا جدال؛ ولكنَّه كذلك نظام مباشر للحواس، بل لعلَّه هو أول شيء وأقوى شيء في الإطار يبده للحواس، وهو إلى جانب ذلك نظام صارم بل الأصح أنْ نقول أنَّه نظام ثابت وجامد[47].

أمَّا الإطار الجديد للقصيدة المعاصرة بحسب الدكتور عز الدين إسماعيل: (فهو نظام يتمثَّل في الإطار الداخلي؛ لأنَّ السَّطر الشِّعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشَّكل المحدَّد للبيت الشِّعري ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنَّما تتخذ هذه التركيبة دائمًا الشَّكل الذي يرتاح له الشَّاعر أولًا، والَّذي يتصوَّر أنَّ الآخرين كذلك يمكن أنْ يرتاحوا له... فالتَّفعيلة من غير شك هي أساس النِّظام الصَّوتي الذي يقوم بتكراره الشِّعر)[48]. ولعله من الأهمية بمكان أنْ نذكر في هذا المقام ما أورده الدَّقاق حول التَّشكيل الموسيقي للقصيدة الجديدة، والذي ينتج من خلال تكرار تفعيلة موحَّدة في السَّطر الشِّعري؛ يقول: (... ففي المرحلة الأولى للشِّعر الحر، نجد أنَّ تنويع التَّفعيلات داخل السَّطر الواحد كان قليلًا إلا في إطار الوزن التقليدي؛ ولذلك كانت قصيدة الشِّعر الحر غالبًا ما تستخدم تفعيلة البحور الصَّافية[49] أو المتجانسة، حيث لم يستخدم شعراء الشِّعر الحر إلَّا ثمانية أوزان من البحور السَّتة عشر الكلاسيكية التي جاء عليها الشِّعر

[47] تطوُّر الشِّعر العربي الحديث والمعاصر، ص220.

[48] الشِّعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، ص83.

[49] البحور الصَّافية البحور ذات التفعيلة الموحدة، تتكرر هذه التفعيلة في البيت الشِّعري بحسب طبيعة البحر، "بحور رباعية، سداسية، ثمانية"، ومن أمثلتها بحر الكامل، ووزنه المثالي: "متفاعلن متفاعلن متفاعلن" في الصَّدر والعجز، وهو من البحور السُّداسية الصَّافية. انظر العروض العربي"صياغة جديدة"، ص85.

العربي، وهذه الأوزان الثمانية هي تلك التي تحتوي على تفعيلة واحدة مكررة أو التي تنتهي في عروضها وضربها بتفعيلة مختلفة عما قبلها)[50].

وما يؤكِّد هذا التَّصوُّر الإحصائية التي أجراها س. موريه على دواوين بعض الشُّعراء مثل: "صلاح عبد الصَّبور، وأدونيس، وعبد الوهاب البيَّاتي، وخليل حاوي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وكاظم جواد، وسلمى الجيوسي، ويوسف الخال، وعصام محفوظ، ونزار قباني، وفرح زروق، وفؤاد رفقة، وبدر شاكر السَّياب، وفدوى طوقان"، وقد كانت نتائج هذه الدِّراسة على النحو الآتي:

الرقم	البحر	الوزن المثالي للبحر	عدد النُّصوص
1	الرَّجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن × 2	156
2	الكامل	متفاعلن متفاعلن متفاعلن × 2	111
3	الرمل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ× 2	83
4	المتقارب	فعولن فعولن فعولن فعولن × 2	74
5	المتدارك	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن × 2	66
6	السَّريع	مستفعلن مستفعلن فاعل× 2	53
7	الخفيف	فاعلاتن مستفع لن فعلان× 2	12
8	الهزج	مفاعيلن مفاعيل × 2	8
9	الوافر	مفاعلتن مفاعلتن فعولن × 2	5

[50] تطوُّر الشِّعر العربي الحديث والمعاصر، ص221.

ما تجدر الإشارة إليه بدءًا بحسب الباحث، أنَّ موريه أشار إلى أنَّ هذه الدراسة الإحصائية أُجريت على البدايات الأولى لقصيدة الشِّعر الحر، أي أنَّها لا تمثّل قصيدة الشِّعر الحر إلا في ذلك السِّياق الزَّماني المحدد، سيما وأنَّ هناك الكثير من النَّتاج الشِّعري جادتْ ولا تزال تجود به قرائح بعض هؤلاء الشُّعراء هذا من ناحية، ومن ناحية أُخرى استحضر الباحث هذه الدِّراسة في هذا السِّياق وتصرف فيها بإضافة الوزن المثالي لكلِّ بحر ليبيّن من خلال ذلك أي هذه البحور من خلال أوزانها تدخل في دائرة البُحور الصَّافية وأيُّها من البحور المركبة "ذات التفعيلتين فأكثر"، ولعلنا نلاحظ من خلال هذا الرَّصد الإحصائي التركيز الواضح من قبل شعراء الشِّعر الحر على البحور الصَّافية وتكرار هذه التَّفعيلات يُسهم بلا شك في تشكيل الإيقاع الموسيقى بدلًا من الجرس الصوتي للقافية. على أنَّ القافية قد تحدث في الشِّعر الحر بطريقة عفوية أو تلقائية ودون تكلف من الشَّاعر وبذلك أيضًا تسهم في الإيقاع والموسيقى. والجدير بالذِّكر فيما يتعلَّق بموسيقا القصيدة العربية الحديثة، حالة التململ التي عاشها رواد مدرسة الشِّعر الحر فنازك الملائكة مثلًا تعتمد في آرائها قاعدة النُّقاد الأوروبيين المعروفة: "أنَّ الشَّاعر يعتمد حقًا على موسيقاه للتَّعبير الكامل عمَّا سيقوله، إلَّا أنَّ أهمية الموسيقا تعتمد على معنى الكلمات التي يستخدمها". وليس هذا فحسب بل أنَّها تُردِّد انتقاد فينيلون "Fenelon" طريقة النظم عند الفرنسيين وحملته على وجه الخصوص ضد القافية وآثارها السَّيئة، معيبًا فيها "الالتزام المُمِل في أشعار المسرح الكلاسيكي"، و"الضَّرورة التي تفرضها على الشَّاعر من استعمال الحشو والكلمات التي لا فائدة منها لكي تحصل على نفس القافية، ثمَّ الالتجاء إلى ملء

الفراغ وذلك بواسطة الإطناب الذي لا داعي له، والتَّعبيرات الزائدة عن الحاجة لكي يعطي إلى بيت الشِّعر ما يلزمه من طول"[51].

أمَّا السَّياب، فيتحدَّث صراحة عن (الضَّربة) التي لاحظها في مطالعته في الشِّعر الإنجليزي ".. وهي تقابل التَّفعيلة عندنا، مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف في (السَّطر) أو (البيت) الذي يتألَّف من ضربات مماثلة في النُّوع للضَّربات الأُخرى في بقية الأبيات؛ ولكنَّها تختلف عنها في العدد ... يقول السَّياب: "وقد رأيتُ أنَّه في الإمكان أنْ نحافظ على انسجام الموسيقا في القصيدة رغم اختلاف موسيقا الأبيات وذلك باستعمال (الأبحر) ذات التفعيلات الكاملة على أنْ يختلف عددها من بيت إلى آخر. وأول تجربة لي كانت من هذا القبيل في قصيدة "هل كان حبًّا"[52].

فالقصيدة الجديدة تمثِّل قفزة نوعية كبيرة، تختلف عن التَّجارب السَّابقة التي استعرضناها، ليس باعتبارها "اندفاعة اجتماعيَّة"، تتعلَّق باتجاهات الفَرد العربي المعاصر ونزوعه إلى الواقع وحنينه إلى الاستقلال ونفوره من النَّموذج وإيثارة المضمون وتحكيمه في الشَّكل"[53].

وليس أدلَّ على ذلك من تلك القصائد الكثيرة التي نراها تحتل الدواوين الأُولى لشعراء هذه الموجة، وهي في القالب التقليدي وزنًا وقافية، أو في أحسن الأحوال على أسلوب القوافي المتنوعة كالذي نجده في ديوان نازك الملائكة الأول (عاشقة الليل) وديوان السَّياب الأول (أزهار ذابلة)...[54].

---

[51] فنست: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون، المجلد الأول، ص75-76. نقلًا عن الدكتور علي عباس عطوان: تطوُّر الشِّعر العربي الحديث في العراق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ص554.

[52] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص101.

[53] نازك الملائكة: قضايا الشِّعر العربي المعاصر، ط1، دار الآداب، بيروت – لبنان، 1962م، ص35-48.

[54] تطوُّر الشِّعر العربي الحديث في العراق، ص553.

ويتحدَّث عبد الجبَّار البَصري عن التَّطوُّر الموسيقي لقصيدة الشِّعر الحُر، فيقول: "كان الرأي السَّائد أنَّ الشِّعر الحُر لا يمكن أنْ ينظم إلَّا على الأوزان الصَّافية، التي تتألَّف من تكرار تفعيلة واحدة؛ كالمتقارب والكامل والرَّجز والوافر والرمل والهزج والمتدارك (الخبب)؛ ولكن السَّياب أثبت أنَّ كل بحر من بحور الشِّعر العربي السَّتة عشر يصلح للاستعمال في قصائد الشِّعر الحُر إذا رُوْعِيَ تكرار الوحدة الأساسية في البحر، وهي في بعض البحور تتكوَّن من تفعيلة واحدة وبعضها من تفعيلتين مثل البسيط والطويل ... وقد نظم السَّياب قصائده الحُرَّة على المتقارب والرَّجز والمتدارك والوافر والبسيط والكامل والسَّريع والرمل والخفيف والطويل، وحين نتجاوز ديوان أساطير إلى مجموعته أُنشودة المطر وما بعدها، نشعر بأنَّ الوزن العمودي انفصل تمامًا عن أصالة السَّياب وذاته إلى درجة أقرب إلى القطيعة"[55].

ويضيف البَصْري قائلًا: "ومنذ صدور أُنشودة المطر التزم السَّياب بالشِّعر الحُر، وخصَّه بعواطفه وأحاسيسه ومثله العليا، وأنكر الشِّعر العمودي.. فكان حين يريد أنْ يعبِّر عن موقف يعتز به، ينتج شعرًا حرًّا، وينشره في كبريات الصحف الأدبية، ويطبعه ضمن مجموعاته الشِّعرية، وحين يريد أنْ يشعر القارئ بأنَّ هذه القصيدة أو تلك مفروضة عليه لاعتبارات خاصَّة، يلجأ إلى الشِّعر العمودي؛ ليدلَّ على أنَّه كاره لما نظم، وأنَّه بريءٌ مما نظم، ولا يدرج ما نظم في دواوينه الشِّعرية، ولا ينشره إلا في الصحف المحلية العابرة.. ونحن على علم

[55] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر ، ص53.

بهذه القصائد وعلى علم بما أراده السَّياب منها، وأنَّ استغلالها للتَّشهير به لن يخدم المستغلين ولن يوصلهم لأغراضهم"[56].

ويرى الباحث أنَّ آخر كلام البصري ينمُّ عن إشارتين في غاية الأهمية أولاهما نبرة الدفاع الواضحة عن السياب وشجب الذين يريدون التشهير به والغض من عبقريته الشِّعرية والرِّيادية وذلك تلبية لدوافع كثيرة منها السَّياسي والفكري وغيرهما، وثانيهما المعرفة التَّامة والمعايشة اللصيقة بالشاعر مما جعله يُصَرِّح بشيء من الثِّقة الواضحة بما كان يريده الشَّاعر وطرائقه في التَّعبير عن مختلف المواقف. والمتتبع لقصائد السياب الحرَّة يجد أنَّه ليس فيها ما هو مقفى بقافية واحدة أو منظَّمة بأعداد حسابية ما عدا قصيدة "المعبد الغريق"[57]، فمقاطع هذه القصيدة مقفاة بشكلٍ خماسي بحيث تتفق قافية البيت الأول مع البيت الثالث، وتتفق قافية البيت الثَّاني مع الرَّابع والخامس، والتزم السَّياب أنْ تكون كلمة القافية في البيت الثاني هي كلمة القافية في البيت الخامس يقول السَّياب:

خيولُ الريح تصهلُ، والمرافئُ يلمس الغربُ

صواريها بشمس من دمٍ، ونوافذُ الحانَه

تراقصُ من وراء خِصاصها سُرُجٌ، وجمَّع نَفْسَه الشربُ

بخيطٍ من خيوط الخوفِ مشدوداً إلى قنينةٍ، ويمدُّ آذانه

إلى المتلاطم الهدَّار عند نوافذ الحانه.

***

[56] بدر شاكر السَّياب رائد الشعر الحر ، ص 53.

[57] ديوان بدر شاكر السَّياب الأعمال الكاملة، ص176.

وحدَّث . وهو يهمسُ جاحظ العينين، مرتعدًا،
يعبُّ الخمرَ . شيخٌ عن دجىً ضافٍ وأدغال
تلامحَ وَسْطها قَمَرُ البحيرةِ يلثم العَمَدا ...
يمَسّ البابَ من جنبات ذاك المعبدْ الخالي
طواه الماءُ في غلسِ البحيرةِ بيْنَ أحراش مبعثرةٍ وأدغالِ.
هنالك قبل ألفٍ، حين مجّ لظاه من سقرِ
فمٌ يتفتّحُ البركان عنه فتنفضُ الحُمّى
قرارةَ كلِّ ما في الوادِ من حجرٍ على حجرِ،
تفجَّرَ باللظى رحمُ البحيرةِ ينثر الأسماكَ والدمَ، مُرغياً سُمّا
وقرَّ عليه كلْكلْ معبدٍ عصفتْ به الحمى.

خامسًا– المعادل الموضوعي:

من خلال دراستنا أُسلوب السيَّاب نُلاحظ أَنَّهُ يمتاز بما يُعرف بالتَّعبير بالصُّور أو محاولة إيجاد المعادل الموضوعي في الأدب، يقول عبد الجبَّار البَصري: "الَّذي أفهمه من مصطلح المعادل الموضوعي، أنَّ الشَّاعر يضع القاري في نفس التَّجربة التي عاشها ويدعه يتحسس بنفسه باللَّهفة، أو بالحسرة، أو بالزهو والفخر.. وغير ذلك من المشاعر.. إنَّهُ لا يقول بأنَّه حزين؛ ولكنَّه يُصوِّر أجواء تبعث الحزن، ولا يقول أنَّه متلهّف؛ ولكنَّه يُصوِّر أجواءً تُثيرُ اللَّهفة"[58].

[58] بدر شاكر السَّياب رائد الشعر الحر، ص55.

لعلَّ ما ذكر أعلاه عن المعادل الموضوعي يمثله إلى حدٍّ كبير ما نجده في "شناشيل ابنة الجلبي"، فموضوع القصيدة هو نفس الموضوع الذي عالجه الشَّاعر العربي القديم حين قال:

ذَهَبَ الشَّبَابُ فَمَا لَهُ مِنْ عَوْدَةٍ وَأَتَىْ المَشِيْبُ فَأَيْنَ مِنْهُ المَهْرَبُ

والفرق بين ما قاله الشَّاعر القديم ما قاله السَّياب، هو الفرق بين حديث عن إحساس وبين إيجاد معادل موضوعي يبعث ذلك الإحساس، إذ يحدثنا الشَّاعر عن ذهاب الشباب، ويذكر أنَّه لن يعود، ويقصد بحديثه أنْ نتحسس عظم الخسارة، ولوعة الذكرى، ولهفته لشبابه؛ ولكنَّنا لا نشعر بقصده، فما الذي يدرينا أنَّ الشيء الذي ذهب كان جميلًا رائعًا ممتعًا بحيث أنَّه بمجرد أنْ يذكر ذهابه تستثار نفوسنا وتهيج مشاعرنا إنْ هو لم يضع القارئ في جو التجربة؟

أمَّا السَّياب، فقد استحضر أمامنا كل عناصر الجو والمكان الذي عاش بينهما التجربة، مع المحافظة على دقائق الحياة في الصُّور التي يستحضرها، أي أنَّه يستدعي عناصر التجربة التي غنَّاها، وحيويتها وروائها بما فيها من عظمة وتفاهة، يستحضر في بداية قصيدته موقف صبيان قرويين يتطلَّعون إلى السَّحاب وكأنَّ البرق الذي ينضح من خلاله أنغام، تتسرَّب من ثقوب معزف، وندرك أنَّهم مجتمعون مع جدهم ذي الصوت الهادر في جوسق وهنالك فلاحون يدعون الله أنْ يغيثهم وصغار يصيدون الأرانب، وناطور البستان يحدق معهم حينًا ويراقبهم حيناً آخر. ثمَّ يسقط المطر فيمتلئ النهر وهو ضاحك بالفقاعات الملونة وقد يتساقط بعض الرطب من بعض النخيل الذي يتأخَّر جنيه إلى أوائل الشتاء...، ثمَّ ينقلنا الشاعر إلى صورة جديدة.. فهنالك شناشيل ابنة الجلبي المحاطة بحديقة غناء ينور فيها الزهر، وتسطع عقود اللبلاب البيضاء من حولها، وبين هذا الزهر

واللبلاب، تطلُّ آسيا ذات العينين الكحيلتين..، فتبعث نشوة المطر بفقاعاته وبرقه ورعده وأحاديث الجد والناطور، ممزوجة بنشوة الحبّ وسحر آسيا ولبلابها.. إحساسا بالفرح، فينطلق الصبية يغنون للمطر ولابنة الجلبي معا، ويرقصون مع أغنيتهم البسيطة الثرية:

يَا مَطَرًا يَا حَلَبِيْ
عَبِّرْ بَنَاتَ الجَلَبِيْ
يَاْ مَطَرًا يَاْ شَاشَاْ
عَبِّرْ بَنَاتَ البَاشَا
يَاْ مَطَرًا مِنْ ذَهَبِ.

في هذا الجو من المطرِ والحبِّ والأُغنيةِ، ينسى النَّاطور نفسه، ويمتزج وإيَّاهم، فيقص لهم قصَّة خضراء، بينما هو يدير كؤوس الشَّاي عليهم في ذلك الجوسق الحالم بين غابات النخيل؛ لكنَّه رغم ذلك لا ينسى واجبه، فهو يلمس بندقيته دليلًا على يقظته، وحذره وتأهبه لمجابهة ما يخشى خطره، وهو يسعل لكي يسمع سعاله، فيعرف اللصوص أو العابثون أنَّ أحمد غير نائم.

وبعد مرور وقت تنقطع الغُيوم ويلوحُ قوسُ قزح، وتلوَّن ذرى شناشيل ابنة الجلبي حمرة الشفق ..، ثمَّ يصيحُ أحد إخوة الشَّاعر بعد أنْ أدركهم المساء:

أنمكثُ في ظلام الجوسق المبتل ننتظر؟!

هذه الصُّورة الجميلة، والأُغنيات العفويَّة، والرَّوابط الَّتي أُلِّفتْ بين الجدِّ وأحفاده، والنَّاطور وابنة الجلبي، جعلتنا نشعر مع السيَّاب بأنَّه عاش لحظات هانئة طيبة ساحرة، كأنَّنا نجرِّبُ ما جرَّبه، وكأنَّ هذه الصُّور الشِّعرية معادلة لتلك الصُّور الطبيعية الواقعية.

ومن بعد ذلك يقول السَّياب في ختام القصيدة[59]:

ثلاثونَ انقضَتْ، وَكَبَرْتُ: كم حبٍّ وكم وجدِ

تَوَهَّجَ في فُؤادِي!

غيرَ أنّي كُلَّمَا صَفَقَتْ يدا الرَّعدِ

مَددتُ الطرفَ أرْقَبُ: ربَّما ائتلقَ الشناشيلُ

فأبصرتُ ابنةَ الجلبي مقبلةً إلى وعدي!.

هذا المقطع الأخير يأتي بعد تلك التَّجربة التي عشناها مع السَّياب؛ ليبيّن لنا أنَّ الزَّمن قد مرَّ، واجتاز في مروره ثلاثين عامًا، وذهبتْ تلك اللحظات الهانئة، ويزيدنا الشُّعور بمرارة هذا الذهاب، أنَّ الشَّاعر يضعنا في كبد تجربة جديدة، نتطلَّع معه إلى السَّحاب كُلَّما أبرق، لَعَلَّنَا نرى شناشيلنا المفقود.. ولم يقل السَّياب ذهب الشَّباب فما له من عودة؛ ولكنَّه جعلنا نعيش معنى الشَّباب، ونعيش معنى الذّهاب، ونعيش معنى استحالة العودة.

وختامًا بقي أَنْ نُشير إلى شيء مهم، وهو أنَّ هذه الطَّريقة في التَّعبير الأدبي، ليست إحدى ميزات أسلوب السياب فحسب، وإنَّما هي إحدى مظاهر إبداعه وسمو منزلته الفنية، وهي لا تبدو في كل قصيدة من قصائده؛ ولكنَّها موجودة في عدد كثير منها. وصفة أُخرى رائعة من صفات أُسلوب السَّياب أنَّه حريص على أنْ يضع القارئ في منازعة حيَّة يراوح بها بين أكبر عدد ممكن من المتناقضات، أي أنَّه حريص على أنْ يجعل لشعره تأثيرًا مباشرًا في نفسية قارئه.

[59] ديوان بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ص601.

المبحث الثالث:

المحتوى الشِّعري

إنَّ استدعاء الواقع البيئ والنَّفسي للسَّياب، جعله يستدعي كثيرًا من النَّماذج البَشرية التي تُحيط به وبمجتمعه، وعمل على محاورة هذه الشُّخوص من خلال نصِّه الشِّعري، وبالتَّالي أدَّى ذلك الصَّنيع إلى تشكيل المحتوى الشِّعري العام لنصِّه الشِّعري. والذي يحوي كذلك، تصويرًا رائعًا لمظاهر الطبيعة والبيئة العراقيَّة، ومجموعة جيدة من الصُّور الوثائقية ذات القيمة التَّأريخيَّة، وسلسلة من الأفكار والمفاهيم الإنسانية، وسنحاول الوقوف عند هذه الموشرات للكشف عنها من خلال شعر السَّياب.

أولًا- النَّماذج البشرية:

لعلَّ من بين أبرز النَّماذج البشريَّة في دواوين السَّياب: حفَّار القُبور، والمُومس العمياء، والمخبر، وغريب على الخليج، وفوكاي، وحامل الخرز الملون، وأيوب، وحميد، وابن الشِّهيد وغيرهم. ولنستعرض من بينها شخصية المخبر؛ لأنَّها أجمل شخوصه أو أضخمها وأغناها مالًا، وأعلاها جاهًا، وأوسعها حظًّا، وأوطأها قدرًا.. وإنَّما اختارها الباحث؛ لأنَّ السَّياب برسمه لهذا الشَّخصية يغيَّر مواقف الكثيرين حيالها من الحقد والبغضاء إلى الحبِّ والوداد. ولعلَّ قصيدة السَّياب قادرة على أنْ تبدَّل نظرات الغير لهذه الشَّخصيَّة الاجتماعية ذات الأَثر العميق في كلِّ فرد مِنَّا، وفي حياته، سواء أكان ذلك من النَّاحية الإيجابية في حماية أرواحنا وممتلكاتنا أم من النَّاحية السَّلبية في رصد تحركاتنا وأعمالنا المكتومة.

هذا المخبر الذي يتحدث عنه السَّياب، لا يختلف عن أيِّ إنسان آخر في هذا الوطن.. إنَّه يريد أنْ يعيش كما يعيش الآخرون، ويريد أنْ يُحافظ على مهنته ويجيدها؛ لأنَّها هي وسيلته الوحيدة التي يكسب منها قوته وقوت عياله، وهو عامل جيِّد، قد أتقن عمله وانسجم معه، فلا يعبأُ بما يُقال عنه، وما يوصم به من نُعوت، يقول السَّياب على لسان المخبر[60]:

أَنَا مَا تَشَاء: أَنَا الحَقِيرْ،

صَبَّاغُ أَحْذِيَةِ الغُزَاةِ،

وَبَائِعِ الدَّمِ وَالضَّمِيرْ، للظالمين.

أَنَا الغُرَابُ

يَقْتَاتُ مِنْ جُثَثِ الفِراخ.

أنا الدَّمار، أنا الخراب!

شفة البغي أعفّ من قلبي،

وأجنحة الذُّباب أنقى وأدفأ من يَدَيَّ.

كما تشاء... أنا الحقير!

وقد أراد السَّياب بهذه الفقرة المليئة بالصُّور، أنْ يكشف ارتباط المخبر بالواقع وتفاعله معه، وأنْ يُرينا البيئة التي يتحرك بها.. فهي بيئة صراع ومنازعة قاسية ومريرة، ملغومة بالإشاعة والنَّار والدَّم. وهو يضعنا في البِدء أمام أزمة هذا المخبر، ويبيِّن مبلغ قوته ورباطة جأشه، وقدرته على تخطي ألغام البيئة واجتيازها؛ لأنَّه يدرك أين هو موضع اللغم. ثمَّ يتتبَّع السَّياب هذا المخبر أثناء عمله، فهو شخصية متيقظة ذات اطِّلاع ومعرفة جيدة بتحركات أعدائه، وهو ذو

[60] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص338.

عينين حادتين، لا يفلتُ منهما شيء، تقرآنِ قسمات الوجوه، وترصدانِ ارتعاش كل عضو.. وهو ذكي يعرف لماذا يتستر أعداؤه بالجريدة، ولماذا ينظرون إليه نظرات متقطعة، كما أنَّه قوي ذو بنية جسدية متينة، تساعده على أنْ يقتفي الأثر حتى إلى السَّعير، يقول السَّياب:

وسأقتفيه فما يفرُّ، سأقتفيه إلى السَّعير.
أنا ما تشاء: أنا اللئيم، أنا الغبيُّ، أنا الحقود
لكنَّما أنا ما أريد: أنا القويّ، أنا القدير.
أنا حامل الأغلال في نفسي، أقيِّدُ من أشاءُ
بمثلهنَّ من الحديد، واستبيح من الخدود
ومن الجباه أعزّهنَّ. أنا المصير، أنا القضاء.
الحقد كالتنور فيّ: إذا تلهّب بالوقود
الحبر والقرطاس أطفأ في وجوه الأمَّهاتْ
تنورهنَّ، وأوقف الدَّم عن ثدي المرضعات.

وحين يُنْهِي السَّياب الكشف عن القوة البدنية لشخصية المخبر، يقودنا إلى دراسة تاريخ الرَّجل فقد كان قبل يمتهن مهنته الأخيرة، كغيره مؤمنًا بالمثل التي يؤمنون بها، وموقنًا بالقيم التي يؤقنون بها، راضيًا بالأحلام التي يحلمون بها؛ ولكن إلحاح الحاجة عليه أجبرته على أنْ يغيَّر ما كان لديه، وإذا الضمير شبح من الأشباح، وإذا الخفير يتحوَّل إلى لص، ولقد عودته النكبات التي اجتازها، والغمرات التي خاضها، والطعنات التي طعن بها، شيئًا فشيئًا أنْ يعتاد حياته الجديدة، وكأنَّه يُداوى من الدَّاء بالداء ذاته، وإذا هو كما قول الشاعر: وما لجرح بميتٍ إيلامُ.. وهو مصِرٌ على أنْ يتناسى الجريمة بجريمة أُخرى، والضَّحيَّة

بضحايا سواها. ولعلَّ ذلك ما نلمسه في قول السَّياب على لسان المخبر:

في البدء كان يطيف بي شبحٌ يقال له: الضمير
أنا منه مثل اللصّ يسمع وقع أقدام الخفير.
شبحٌ تنفَّسَ ثمَّ مات
واللصُّ عاد هو الخفير
في البدء لم أكُ في الصِّراع سوى أجير
كالبائعات حليبهنَّ، كما تؤجَّرُ . للبكاء
ولندب موتى غير موتاهنَّ . في الهند النساء

وإذا هو يتحسس بأنَّ قوته وقوت عياله مختلفٌ عن قوت سواه، وهنا نُدرك من خلال دراسة السَّياب، أنَّ لهذا المخبر ذريةً صغارًا يعتمدون عليه، فهم بحاجة إلى الرِّعاية، بحاجة إلى الكساء، أبٌ لهم وليس أبًا لكلِّ الناس، ونسمع مع الشَّاعر صراخه المرير، بأنَّه يريد أنْ يعيش كالآخرين، يريد أنْ يحتفل بالحياة كما يحتفل بها غيره، فلماذا يكرهون له هذا الاحتفال وينقمون عليه؟ يقول السَّياب مصورًا ذلك:

قُوْتِيْ وَقُوْتُ بَنِيَّ لَحْمٌ آدَمِيٌّ أَوْ عِظَامْ
فَلْيَحْقِدَنَّ عَلَيَّ كَالحِمَمِ المُسَعَّرَةِ، الأَنَامْ
سُحْقًا لِهَذَا الكَوْنِ أَجْمَعْ، وَلْيَحِلَّ بِهِ الدَّمَارْ!
مَاْ لِيْ وَمَا لِلنَّاسْ؟ لَسْتُ أَبًا لِكلِّ الجَائِعِينْ،
وَأُرِيْدُ أَنْ أَرْوَىْ وَأَشْبَعَ مِنْ طِوَىً كَالآخَرِينْ
فَلْيُنْزِلُوا بِيْ مَا اسْتَطَاعُوا مِنْ سِبَابٍ وَاحْتِقَارْ
لِيْ حَفْنَةُ القَمْحِ الَّتِيْ بِيَدَيَ وَدَانِيَة السِّنِينْ،

-خَمْسٌ وَأَكْثَرُ.. أَوْ أَقَلُّ- هِيَ الرَّبِيْعُ مِنْ الحَيَاةْ.

وأخيـرًا تنهـار مقاومـة هـذا الرَّجـل الـذي تحـدَّى عوائـق البيئـة، وتحـدَّى خصومه، وتحدَّى وخز الضَّمير، وإذا هو يصرخ صراخ المستغيث، يطلب رحمة ربّه، ويستغفره، ويسأله عن القدر الذي حمَّله فوق ما يحتمل من العبء والإهانة، وإذا هو حبيب إلى نفوسنا موضع عطف وإشفاق، يقول السَّياب مصوِّرًا ذلك:

إِنِّيْ سَأَحْيَا لَاْ رَجَاءَ وَلَاْ اشْتِيَاقَ وَلَاْ نُزُوغْ،

لَاْ شَيءَ غَيْرَ الرُّعْبِ وَالقَلَقَ المُمِضِّ عَلَىْ المَصِيرْ،

سَاءَ المَصِيْرْ!

رَبَّاهُ إِنَّ المَوْتَ أَهْوَنُ مِنْ تَرَقُّبِهِ المَرِيْرِ

سَاءَ المَصِيرْ:

لِمَ كُنْتُ أَحْقَرُ مَا يَكُوْنُ عَلَيْهِ إِنْسَانٌ حَقِيرْ؟!

هذا نموذج من النَّماذج البشرية التي احتواها شعر السَّياب وإنَّها نماذج حيَّة تظلُّ تعيش في مخيلتنا مدَّة طويلة؛ لأنَّها خُلقتْ لتحيا، والسَّياب يضع في نماذجه البشرية كثيرًا من المعاني، ويهدف من ورائها التَّوصُّل إلى أغراض جمَّة دون أنْ يُسئ إلى حيويتها، أو أنْ يتدخَّل في حركتها.

ثانيًا- شعر الطبيعة:

المتتبع لنص السَّياب الشِّعري، يجد أنَّه يحوي بالإضافة إلى ما ذكرنا، إحساسًا بجمال الطَّبيعة وروعتها، وقد عاش السَّياب حياته بين أحضان الطبيعة، ينتقل بين ظلال النَّخيل، وعلى شواطئ الأنهار، وفوق زرابي المروج .. وما كادت الظروف تقذفه بعيدًا عن قريته الهادئة الحالمة، حتي شغل نفسه بالحنين إلى جيكور، حنينًا طاغيًا عارمًا، وإذا بصور الطَّبيعة في قريته، تتضخَّم تضخُّمًا

كبيرًا بحيث تستوعبُ كل مظاهر المدنية والحضارة، التي جذبت انتباهه، وكأنَّ الصيغ والصُّور الرِّيفيَّة التي حملها معه إلى المدينة، قد افترست المدينة. فجيكور هذا الاسم المغمور المنزوي، تضخَّم رويدًا رويدًا؛ ليصبح أكبر من الوطن العراق، وبويب النَّهر الصَّغير المنساب على مقربةٍ من أبي الخصيب، يصبحُ اسمًا كبيرًا يتداوله القُرَّاء والأدباء، كما يتداولون أسماء كبيرة مثل دجلة والفرات والنيل... وغيرها[61]؛ ولعلَّ من أوضح النَّماذج التي تَدُلُّنا على شعر الطَّبيعة عنده، قصيدة "نهر العذارى"[62]، التي تُعَدُّ استدعاءً واضحًا لقصيدة مخائيل نعيمة "النَّهر المتجمِّد"، في كل فقرة من فقراتها، حتي في بنائها العام؛ ولكنَّها تختلف عن قصيدة نعيمة في أنَّ السَّياب وضع فيها شيئًا كثيرًا من ذاته، فجاءت وهي تمثِّلُ صوت السَّياب وروحه. حيث يبدأ القصيدة بالحديث عن الفُروع المتشابكة حول النَّهر والظِّلال المحيطة به، وصفحة المياه المجلوة اللامعة، كأنَّها مرآة خضراء بسبب ما يحيط بها من خضرة النَّخيل والأشجار.. ويرى شاعرنا النَّجوم التي يوقدها اللَّيل في جانبي هذا النَّهر، فيقول:

يا نهر لولا منحناك وما يشابك من فروع
ما كانت البسمات في عينيّ تُطفأ بالدُّموع

***

حجَّبْتَ بالشأو البعيد تسدُّ بابيه الظلالُ،
وجهًا تُلاقي في محيَّاه الوداعة والجمالُ

***

[61] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص65.
[62] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص110.

مرآتك الخضراءُ، منذ جلوْتَها تحتَ السَّماءِ
ما لاحَ فيها مثلُ ذاك الوجه.. في ذاك الصَّفاء

***

إنْ أَوْقَدَ الليلُ العميقُ نجومه في جانبيك
لمَّاحة الأضواءِ تغمر بالأشعَّةِ ضفتيك

***

ناشدتَ ألحاظ الكواكب وهي تغرق في الظلامْ
ألاَّ ينمنَ – وإنْ تشهَّيْنَ الكرى – حت تنام:

ويستعمل السَّياب في هذه القصيدة، صورة الجناح المقصوص يطلقها مرَّة في صفة النَّجم الأخير، حين يدركه الصباح فينتفض تحت القبة الزرقاء مقصوص الجناح، ويستعملها مرَّة أخرى في صفة الظلِّ إبَّان الظهيرة حيث يفر من عودٍ وهو مقصوص الجناح، وفي هذه الصُّورة يُظْهِر السَّياب مقدرة رائعة في استيحاء مظاهر الطبيعة وتشخيصها، ويصورها لنا وهي متحرّكة.. يقول[63]:

حتَّى إذا ما رنَّح النجمَ الأخيرَ سنا الصباحِ
فانقضَّ تحتَ القبةِ الزَّرقاءِ مقصوصَ الجناحِ
أصبحتُ فوق المعبر المهجور أرقبُ منحناك
فأبوحُ بالشَّكوى... وتسكتُ عن شكاتي ضفَّتاك
الفتنةُ السمراءُ تسرقها مياهُكَ بعد حينْ:
الشعر والعينين والثغر المنضَّر والجبين

[63] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص111.

فإذا الهجيرةُ أطلقتها زرقةُ الأفق البعيدِ

فالظلُّ مقصوص الجناح يفرُّ من عودٍ لعودِ

والسَّياب لا يعبأُ بالطبيعة لكونها طبيعة؛ لكنَّهُ يحب هذه الطبيعة بمقدار صلتها بالإنسان، فهذا النَّهر الذي يحبه ويجد الجمال والحسن يحيطه، إنَّما بسبب كونه نهرًا للعذارى، نهرًا من أنهار جنوب العراق تقصده النِّسوة القرويات كلَّما طفح ماؤه، وهنَّ ينتظمنَ في سلك طويل، من العباءات، والضفائر، والوجوه السمراء الباسمة، والجرار النحاسية والفخارية، إنَّه يحبُّه؛ لأنَّ حبيبته إحدى هؤلاء العذارى اللَّواتي تعودنَ استقاء الماء منه، وتعوَّد هو استقاء الحسن والفتنة منهنَّ، ومن ذلك قوله[64]:

سارت إليك بطيئة الخُطوات ذابلة الشفاه،

جاءتك ظمأى بالبنان الرخص تغترف المياه.

كم عدتُ مخمور الفؤاد بموعدِ المدِّ القريب

جذلان أقتحمُ الظهيرة بالتطلُّع والوثوب

التوت فوق الشاطئ الغربي والسعف الصموت

لا يجهلان تنهداتي وهي بينهما.. تموت..

والسَّياب لا يجد صعوبة في فهم الطبيعة فهو مثلًا يدرك الوقت حين يكون في غابة النَّخيل من ساعة الظَّلال ويتنبأ كلَّما نظر إلى هذه الظِّلال بمواعيده، يقول:

والغاب ساعتي الحبيبة من ظلال عقرباها

كم انبآني أنَّ طرفي بعد حين قد يراها

[64] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص112.

واليوم يسقي مدك العاتي أواخر كل جزر
لا ذاك يجلوها ولا هذا بما ارجوه يجري

***

واليوم إنْ سكر الخرير وعاد يحتضنُ الجرارا
لم ألقَ عذرائي..
فكيف الصبْرُ يا نهر العذارى؟!

وبهذا تنتهي قصيدة هذا النَّهر الحبيب الفاتن، وللسيَّاب قطع رائعة أُخر في وصف الطبيعة، نجدها في كلِّ ديوان من دواوينه، في أزهاره الذَّابلة، وأساطيره، خاصة صور الطبيعة في البصرة بدقة وامعان، صور النَّخيل، والشَّواطئ، والأشرعة، واللَّيالي المقمرة، والدَّرابك، والمعابر والقناطر وغيرها.

ثالثًا- القصيدة الوثائقية:

يحوي شعر السَّياب صورًا ذات طابع وثائقي في غاية الأهمية، وخير شاهدٍ على ذلك، قصيدته "منزل الأقنان"[65]، وهو نوع من المنازل انقرض أو كاد أنْ ينقرض، وبدأت المنازل المبنية على الطراز الغربي تتغلغل حتى في أعماق الريف لتحلّ محلّه، فمنزل الأقنان أثر من آثار العمارة الشَّرقية، وسيأتي يوم يحتاج الباحثون إلى تعريف به، يحدد لهم طبيعة بنائه ونوعية الحياة الاجتماعية بين جدرانه، وسيجدون في شعر السَّياب هذه الوثيقة التي يفتقدونها، حيث يتحدَّث عن هندسته وسكَّانه، يتكون منزل الأقنان من غرف عديدة، وهي ذات أبواب ونوافذ كثيرة، ويبدو أنَّ هذه الأبواب والنَّوافذ كانت من القوة والمتانة بحيث عُمِّرتْ طويلًا حتَّى بعد أنْ خُرِّبتْ الجدران وَتَهدَّمتْ، ويحوي سُلَّمًا يُبْنَى بطريقة الأبراج

[65] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص277.

وتوضع في بنائه الألواح. وكان كل منزل من هذه المنازل الكبيرة يحوي باحةً رحبة، وتزرع في وسط هذه الباحة سدرة وحين تنمو وتتفرَّع ذوائبها تكسب المنزل جمالًا وظِلًا، وتعدُّ هذه المنازل إعدادًا يُيَسِّر كل ضرورات الحياة وكمالياتها، وفيه تزدحم الأجيال، حيث نجد الجد الأشيب المنحني الظهر، مع ابنه الشاب القوي الممتلئ، مع الطفل الحفيد، وحيث نجد النِّساء العجائز، مع الزوجات الشَّابات، مع العذارى والصغيرات، وفي هذا المجتمع الصَّغير نجد نجد مهودًا تهتز بالمواليد الجديدة من جهة، وتوابيت تهتز بالموتى الرَّاحلين، فهاهنا أمٌّ تهدهد طفلها وتمدُّ له ثديها باللبن، وهناك أبٌ مفجوع أو أخ أو ابن يخنق صوته الألم.

يتضح لنا من خلال النَّص إضافة لما تقدم أنَّ وسائل التَّرفيه والتَّسلية في مثل هذه المنازل لم تكن الإذاعة والتلفاز، وإنَّما هي قصص "ألف ليلة وليلة" حيث يجلس القُصَّاص كل أُمسية، ونفهم من القصيدة أنَّ الزِّيجات كانت تتم داخل أسوار هذا المنزل بين أبنائه وبناته، وداخل أسواره كانت تدور مغامرات الحبِّ، وأنَّ وسائل التدفئة في مثل هذه البيوت كان بإيقاد النَّار التي يتحلق حولها الشُّيوخ والأطفال، ومن العادات والتقاليد أنَّ الأطفال يخلدون للصمت في حضرة الشُّيوخ، وحين يُغادر الشُّيوخ المنزل كل ضحى يأخذ الصِّغار حريتهم فتطير الأغنيات الخضراء تملأ الجوَّ كما جدولٍ رقراق، يقول السَّياب في بداية القصيدة:

خرائب فانزع الأبواب عنها أطلالا،

خوالٍ قد تصكُّ الريحُ نافذةً فتشرِعها إلى الصبحِ

تطلُّ عليكَ مِنْهَا عينُ بومٍ دائبِ النوحِ.

وسُلَّممها المحطمِ، مثل برجٍ داثرٍ، مالا

يئنُّ إذا أتته الريحُ تصعده إلى السَّطْحِ

سفينٌ تعرك الأمواج ألواحه
وتملأ رُحْبةَ الباحة
ذوائبُ سدرةٍ غبراءَ تزحمها العصافيرُ
تعُّ خطى الزمان بسقسقاتٍ، والمناقير
كأفواهٍ من الديدان تأكلُ جثَّةَ الصمتِ
وتملأ عالم الموْتِ
بهسهسة الرثاء، فتفزع الأشباح تحسب أنَّه النورُ
سيشرقُ، فهي تمسك بالظلال وتهجر الساحة
إلى الغرف الدجيَّة وهي توقظ ربَّة البيتِ:
" لقد طلع الصباح". وحين يُبْكِي طفلَها الشَّبحُ
تهدهده وتنشدُ: "يا خيول الموت في الواحة
تعالي واحمليني، هذه الصحراء لا فرحٌ
يرفُّ بها ولا أمنٌ ولا حبٌّ ولا راحة ".

ومن قصائد السَّياب الوثائقية أيضًا قصيدته عن أم البروم[66]، وهي وثيقة مهمة في تخطيط المدن، وبصورة خاصة في هندسة مدينة البصرة. إذ أنَّ القصيدة تحدثنا عن أنَّ المقابر كانت قريبة من الأحياء السَّكنية وحين توسَّعتْ المدينة بسبب هجرة أبناء القرى إليها اضطرَّتْ الحاجة العمرانية المسؤولين إلى أنْ ينقلوا المقبرة إلى مكان آخر، والسَّياب يسمِّي هذا التَّوسع العمراني بأنَّه عملية ترحيل، ويصف المدينة بالرحى التي عركت لحوم الأحياء، ثمَّ امتدَّتْ إلى عظام الموتى وجماجمهم، ويعرِّف السَّياب الأجيال الآتية من بعده، أنَّ هذا التَّوسع لم

[66] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص130.

يكن لأغراض نبيلة فاضلة وإنَّما هو لبناء ملاهي الرَّقص وحانات الخمر، وقد صدق؛ ولكن هذه الحانات التي تحدَّث عنها السَّياب، والملهى الذي ذكره في منطقة أم البروم، هي بدورها قد أُزيلتْ بعد وفاة الشَّاعر، وأصبح مكانها ساحة عامة لوقوف سيارات مصلحة نقل الرُّكاب العاملة بين المعقل والجمهورية وملحة الهادي والجمهورية، وتقرر أنْ تبنى في جزء من الحديقة عمارة مديرية البرق والبريد، كما يقول البَصري[67]. ولعلَّ ذلك ما نستشفّه من خلال قصيدة "أم البروم" يقول السَّياب:

مدينتنا منازلها رحىً ودروبها نارُ،
لها من لحمنا المعروك خبزٌ، فهو يكفيها...
علام تمدُّ للأموات أيديها، وتختارُ،
تلوك ضلوعَها وتقيئها للريح تسفيها؟
تسلِّلُ ظلَّها الناريّ من سِجْنٍ ومستشفى
ومن مبغى ومن خمَّارةٍ .. من كلِّ ما فيها،
وسار على سلالم نومنا زحفا
ليهبط في سكينة روحنا ألمًا فيبكيها.

وللسَّياب وثائق سياسيَّة عديدة في حوادث العراق التي وقعت خلال حكم عبد الكريم قاسم، ووثائق قومية حول فلسطين وحياة اللاجئين، والثورة العربية في الجزائر وغير ذلك.

[67] بدر شاكر السَّياب رائد الشِّعر الحر، ص71.

رابعًا- الأفكار والمفاهيم:

لعلَّه من المهم جدًّا أنْ نُشير إلى أنَّ قصائد السَّياب الأخيرة ابتداء بديوانه "أُنشودة المطر" تزخر بالعديد من الأفكار والتَّأملات والمفاهيم التي أنْ دلَّت على شيء، إنَّما تدلُّ على عمق التَّجربة والشَّاعرية عنده، لقد حاول السَّياب في فترة انتسابه للحزب الشُّيوعي أنْ يضع في قصيدته كثيراً من المبادئ الماركسيَّة التي اعتقد بها، وفي مرحلة تمرُّده وثورته عليها حاول أنْ يواكب جماعة التَّموزيين في معتقداتهم وأفكارهم فظلَّ يحشو شعره بما تعلمه منهم أو كان منسجمًا مع نظرتهم إلى المجتمع، وفي مرحلة مرضه لجأ إلى الإلهيات والعقائد الدِّينية يقتبس منها ويضع في شعره. ومن بين أعمق آثاره من النَّاحية الفكرية ملحمته "من رؤيا فوكاي"، وهي حَرِيَّة بكل عناية واهتمام لما تضمنته من أفكار إنسانية ذات طابع عام شامل. تتكوَّن قصيدة "من رؤيا فوكاي"[68]، من ثلاثة أقسام: الأول مكتوب بطريقة الشِّعر الحر من وزن الرجز وقافيته منوَّعة وعنوانه: "هياي.. كونغاي، كونغاي". والثاني من الشِّعر المحافظ من البسيط والقافية الموحَّدة وعنوانه: "تسديد الحساب". والثالث: من الشِّعر المحافظ كذلك ومن الوزن البسيط وتقع قوافيه في ثلاثة أنواع من الروي: الهاء، والباء، والراء. وعنوانه "حقائق كالخيال"، وتتحدَّث القصيدة في أقسامها الثلاثة عن رؤيا فوكاي، وهو كاتب في البعثة اليسوعية في هيروشيما.. جن من هول ما شاهده.. ويرى الباحث أنَّ ما يهمنا هنا فقط استخلاص الأفكار والمفاهيم من خلال هذه القصيدة؛ ولأنَّ الباحث تحدَّث عنها في المبحث الثاني من الفصل الثاني لم يرد تكرار ما ذكره في هذا السِّياق واكتفى فقط باستخلاص الأفكار التي بُني عليها النص والتي هي موضع

[68] ديوان بدر شاكر السَّياب، الأعمال الكاملة، ص355.

حديثه الآني، ففي القسم الأول يتحدث فوكاي.. أو السَّياب عن ثلاثة رموز؛ الأول: "كونغاي"، والرَّمز الثاني: "والد فرديناد" أحد أبطال العاصفة لشكسبير الذي تحولت عيناه إلى لؤلؤ يبيعه التجار، والرَّمز الثالث: "البابيون القردة القبيحة" التي تغنِّي لطفلٍ يتيم في قاع المحيط، ويلاحظ في الرَّمز الأول كونغاي عذراء، والرَّمز الثاني أنَّه أب، والرَّمز الثالث انَّه ابن... وكلٌ واحد منهم تغيَّرتْ حقيقته، فالعذراء استغل دمها الطَّهور آلهة الحديد، والأب يتاجر بعينيه الرأسماليون، والابن تتبنَّاه القردة القبيحة البابيون، ونحن نعرف أنَّ العقيدة المسيحية تؤمن بالأب والرُّوح القدس.. فإذا ربطنا بين هذا الاعتقاد وبين الصُّورة المشوَّهة لما ورد في القصيدة وبين المتحدِّث، وهو فوكاي المبشر المسيحي الذي جُنَّ لما رآه غداة إلقاء القنبلة الذَّرية، أدركنا أنَّ السَّياب يتَّهم الغرب المسيحي ويرى أنَّه قد شوَّه مسيحيته التي تدعو للسَّلام والأُخوة والصَّفاء وتغيَّرتْ كل حقائقه، فلم تعد العذراء، ولم يُعدُّ الأب، ولم يُعَدُّ الإبن كما كان معروفًا عنهم. وفي القسم الثاني: يرى فوكاي.. أو يرى السَّياب أنَّ مفهوم الإنسانية العظيمة كما جاء به الإسلام قد تغيَّر هو الآخر أيضًا، وقد استعان في شرح هذه الفكرة بالآية القرآنية الكريمة التي تقول: ﴿**... إنَّا عَرَضْنَا الأمانَةَ على السَّمواتِ والأرْضِ والجِبَالِ فأبيْنَ أنْ يَحْمِلْنَهَا وأشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإنسانُ إنَّهُ كان ظَلُوْماً جَهُوْلا**﴾[69].

تلك الرواسي كم انحط النهار على أقصى ذراها وكم مرَّت بها الظلمُ
فما فرحن بآلاف الشُّموس ولا من ألف نجمٍ تردى مسَّها ألمُ
صمَّاء، بكماء، لم تأخذ ولا وهبتْ ولا ترصَّدها موتٌ ولا هرمُ

[69] سورة الأحزاب، الآية 72.

لـــــو أودع الله إيَّاهـــا أمــانته لنالهنَّ عـلى اسـتيداعها .. ندمُ

ثمَّ يقول مبينًا ظلم الإنسان لأخيه الإنسان:

قابيل باقٍ وإنْ صارت حجارته سيفًا وإنْ عاد نارًا سيفه الخذم

ثمَّ يقول:

مشى على الأرض خلق عاش في دمه من وحشها في المخاض الأول الضرم

لــو يقبض الــنور بالأيدي لســوره دون الــورى.. ولتعــم العــالم الظلم

ويختم الشاعر هذا القسم مبينًا أنَّ الإنسانية إذا لم ترْعوِ عن غيِّها وتخفف من غلوائها فمصيرها الفناء:

ثمَّ استزادوا فإنْ لم يذهبوا دية أو يقصروا عن طماح.. برجح العدم

وفـي القسم الثالث من الرؤيا، يُرى فوكاي أو يُرى السَّياب مريضًا في مستشفى الصَّليب الأحمر في هيروشيما مصابًا بالزُّهري وهذا المريض يتخيَّل أوهامًا دون وعيٍ منه، ومن هذه الأوهام: صورة عيون سود تتطلَّع إليه فيتساءل عما يريد، ثمَّ يعرف أنَّها عيون بوم، ومن هذه الأوهام: صورة امرأةٍ ثكلى تفتِّش بين أجداثٍ وهي محنية تتقرَّى كل شاهدةٍ عن قبر طفلها وتنادي، ولا يرد نداءها غير البوم، ومن هذه الأوهام التي يراها المريض المصاب بالزهري، صورة سهل كثير الأفاعي، محل شديد الحرارة، وهو فيه أبرص، مضمَّد ينزُّ قيحه الدَّامي، ويشْحِب، ويرعب مرآه أسراب الزرافات، ويصيح هذا المريض يبحث عن الماء، فتمطره الغيوم مطرًا من الدم، ويرى أيضًا الطبيب سازاكي، وهو يملأ قنانيه من دماء المرضى، ولا يثنيه عن شحذ مديته آهات مرضاه، ولا يلهيه عن عمله عوادهم، ويوضَّح أنَّ الأطباء رسل الإنسانية، لا ينظرون لمرضاهم إلا باعتبارهم أرقامًا لجباية المال، يقول السَّياب:

ما كنت يومًا ولا المرضى سوى عرضٍ في عين سازاكِ يُجبي منه إيجار
ستٍ وعشـــرين: أعدادٌ على ســـررٍ أمَّا الأصحاء والمرضى فأصفار!
والرقم "عشـرون" لا يسقى سوى لبنٍ والرقم "عشرٌ" نعـــاه اليومَ محرارُ

والواقع أنَّ أوهام هذا المريض، إنَّما هي حقائق هذا العصر الذَّري، فالسَّياب يبيّن بهذه الصُّور المرعبة، "العيون السُّود، السَّهل الماحل الملتهب، الإنسان الرقم"، أهوال إلقاء قنبلة ذرية، وإساءة استعمال العلم الذي خيَّب ظنَّ البشريَّة وآمالها.

وخلاصة هذه القصيدة أو الفكرة الأساسية التي تحتويها: أنَّ المسيحية مسخت أقانيمها الثلاثة[70]، واستغل تجار الحرب الابن والأب والعذراء، وأنَّ مفهوم الإنسانية العظيمة ودعوة المؤاخاة بين قابيل وهابيل، كما وردتْ في الإسلام قد تغيَّرتْ أيضًا، وشُوِّهَتْ ومُسِخَتْ، وأنَّ العلم عاد وبالًا على البشرية، وتحوَّلَ رسلُ الرَّحمةِ إلى جُباة ضرائب، كما أنَّ احتذاء السَّياب لمضمون إليوت في "الأرض الخراب"، يبدو واضحًا رغم محاولة السَّياب تغيير ما اقتبسه قليلًا، فشخصية والد فرديناند، وهي الرَّمز الثاني في المقطع الأول من الرؤيا، كان قد جعله إليوت رمزًا لولادة الحياة من الموت، أمَّا السَّياب، فجعله رمزًا لتشويه شخصية الأب في الديانة المسيحية، وفي ملحمة إليوت عيون تطل وتشع، أخذها السَّياب وجعلها عيونًا سوداء، عيون بوم مرعبة، واقتبس السَّياب في هذه القصيدة، مقطعًا من قصيدة لإديث "Lullaby" وترجمه ترجمة حرفية، وهو المقطع الخاص بالقردة البابيون، وأراد السَّياب أنْ يطل كإليوت وإديث على العالم الذَّرّي المعاصر بعيني مسيحي، فرمزَ لنفسه بفوكاي، وتقمَّص شخصيته في القسم الأول ثمَّ لم يكد ينتقل للقسم الثاني، حتى رجع إلى عقيدته الإسلامية.

[70] يُقصد به الثالوث، "الأب، الابن، العذراء" ـ عند المسيحيين.

ولعلَّ ما ذكرناه يمثلُ جانبًا من المفاهيم والأفكار التي ضمَّتها نصوص السَّياب أوردها الباحث هنا على سبيل الاستشهاد لا الحصر، وهي على غزارة إنتاج الشَّاعر تفي بالغرض.

****

الخاتمة

بعد هذه الرِّحلة الماتعة مع الشاعر بدر شاكر السيَّاب بين أضابير نتاجه الشِّعري، يتَّضِح لنا أنَّ المؤثرات البيئية والنَّفسية كان لها بالغ الأثر في تشكيل نصِّهِ الشِّعري. فالسَّياب عانى من مآسي الحياة وتقلُّباتها وانعكس ذلك بصورة واضحة من خلال نصوصه الشعرية، فظلَّت تلك المؤثِّرات النفسية تتداعى في كلِّ لحظة مخاضٍ شعري أو تجلِّي أو كتابة، فمنذ بداية حياته نشأ محرومًا من عطف الأم، ويدلنا على ذلك، تلك المقدمة التي صدَّر بها ديوانه "أساطير"، ... فقدتُ أمي ولا زلتُ طفلًا صغيرًا فنشأتُ محرومًا من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي بحثًا عميًّا لسدِّ هذا الفراغ، وكان عمري انتظارًا للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أنْ يكون لي بيت أجدُ فيه الراحة والطمأنينة، وكنْتُ أشعر أنَّني لن أعيش طويلًا). فهذا النَّص يقدِّم قراءة واضحة عن أثر الحرمان في نفسية السَّياب، والملاحظ أنَّ السَّياب لم يقل: "كان عمري بحثًا عن أم" لأنَّه أدرك أنَّ ما كان في الطفولة إنَّما هو مغالطات لن ترجع له أمَّه، "لابد أنْ تعود وإنْ تهامس الرِّفاق أنَّها هناك ..." فهذه المغالطة على عدم جدواها إلا أنَّها تمثل عزاءً للطفل آنذاك، ولما كان عودة الأم مستحيلة لذا نجد السياب قد غيَّر من فكرته فوجدناه يقول: (كان عمري بحثاً عن المرأة) فالمرأة كانت أكبر دافع له لكتابة الشعر ويبدو هذا واضحاً من ديوان " أزهار ذابلة" و"أساطير". وربَّما كانت الجدة هي المرأة المرحلية التي وجد عندها الطمأنينة ولكن سرعان ما فقدها هي الأخرى، فظلَّلت المرأة شبحاً يطارد السياب، طيلة حياته، وليس أدَّل على ذلك من تلك الأسماء الكثيرة التي وردتْ في دواوينه المتعدِّدة بدءًا بهالة الراعية "هويلة" ووفيقة ابنة عمه صالح السَّياب، آسيا الجميلة ابنة الجلبي، ولبيبة أو

لباب "ذات المنديل الأحمر" التي ذكرنا أنَّها تكبره بسبعة أعوام، وفي ذلك دلالة على أنَّ السَّياب لَمْ يكن عن حبيبة كما كان يظن، إنَّما كان يبحث فيها عن أمِّه، ولعلَّ ذلك ما يسميه علماء النفس بعقدة أوديب ثمَّ نجد الأديبة زيزي الأمير "الأقحوانة"، والشَّاعرة لميعة عباس عمارة وكان يسميها الهوى البكر "المنتظرة"، وإقبال طه عبد الجليل "زوجه"، ثمَّ ليلى الممرِّضة التي قابلها في المستشفى والأديبة الفرنسية لوك لوران التي ظنَّ أنَّها أحبته، ولعلَّ ذكريات الطفولة بما تحويه من حنين وشوق وميلاد ظلَّتْ مسيطرة على نفسيَّة السَّياب، فهو يذكر جيكور في شعره باحتفائية عالية، بوصفها الملاذ والملجأ، ومحل الذكريات الجميلة خاصَّةً بعد رحلته المشئومة إلى المدينة التي أحسَّ فيها بالحاجة إلى المال، وأذاقته مرارة السجن، وويلات العذاب، والنَّفي من بلده العراق، ومن محاسن المدينة على شعر السَّياب أنْ أخذتْ شاعريته بأسباب النُّضوج خاصةً بعد انتقاله إلى بغداد حيث الأنشطة الأدبية المختلفة والصحف والمجلات، فتحول من حالة الانكسار إلى الثورة، فأصبح الشعر عنده إلى وسيلة للتعبير عن النفس الإنسانية، ومن أهمّ ما يجدر الإشارة إليه في هذا السياق تلك الثورة التي بدأت في شكل تمرد على الدراسة، فالانتقال من قسم اللغة العربية بعد سنتين إلى دراسة اللغة الإنجليزية ولعلَّ هدفه من ذلك الاطلاع على الآداب الأُوروبية، والتي ظهر تأثره بها في كثير من قصائده اللاحقة، ثمَّ ظهر ذلك التمرد وتلك الثورة على المدينة حينما خابت آماله فيها فكان التمرد والثورة على سلطان المدينة التي انتهتْ به إلى السجن والنفي عن بلده العراق، فانضمَّ للحزب الشيوعي، وسرعان ما تنكَّر للحزب، " كنت شيوعيًا"، ولعلَّ هذه النفسية القلقة والتي تتراوح بين الثورة والانكسار قد أفادتْ منها القصيدة العربية كثيراً فكان

التمرُّد على أوزان الخليل وقوافيه، وظهرتْ قصيدة الشعر الحر نتيجة حتميَّة لحالة التململ التي عاشها المجتمع العربي عموماً والسياب بصفة خاصة، فكل هذه الأحداث والتحوُّلات والإرهاصات كانت تنبئ عن ميلاد شاعر عظيم، فكانت جُلَّ أشعاره اجتراراً واضحاً وبمرارة لذكريات الطفولة التي قضاها في جيكور على شاطئ بويب، فكانت أيوبياته وجيكورياته تعبيرًا يفصِحُ عن ذلك كله، فاستدعى السياب القصص التاريخية، والأغاني الشعبية في بيئة العراق، ولم يقف الأمر به عند هذا الحد بل نجده في كثير من قصائده يستحضر نصوصا من التراث العربي ويحاورها ويعمل على تحوريها ليحدث المفارقة الفنية الرائعة، على أنَّ هذه المفارقة تعمل على إبقاء هذا التراث حيًّا، وذلك بإعادة صياغته بالشكل الفني الذي يتوافق مع معطيات العصر الآنية. وفي مرحلة من مراحل إنتاجه الفني، تحوَّلتْ هذه المراوحة بين الانكسار والثورة إلي تحليل أمراض المجتمع، فتحوَّلت بذلك فاجعته الفردية بفقد أمه، إلى فاجعة جماعية ظهرت من خلال قصائد عدة منها "المومس العمياء، المخبر، حفَّار القبور،...". وكذلك نجد في شعر السَّياب شكلًا آخر من أشكال التَّمرد على الواقع المعاش برمَّته إلى عالم أكثر رحابة وهو عالم الأسطورة التي مازالتْ تحتفظ بحرارتها في نظره. فنجد نصَّه الأدبي يحوي إحالات وإشارات رمزية إلى شكسبير، ت.س.إليوت، فيديريكو غارسيا لوركا، إديث استويل...، كما نجد استلهاماً واستحضاراً لكثير من الأساطير الشرقية والغربية محورة أو مُرَحَّلَة من التراث الإنساني بعامة؛ فمثلاً نجد من الأساطير التي استلهمها السياب وأكثر من استعمالها، عشتار، وتموز، وبعل، وسيزيف، ونرسيس، وميدوزا، وكونغاي، والبابيون ، وغنميد، وأولمب، وأتيس، وأليعازر، وزيوس، وأدونيس، وسربروس، وأوديب، وجوكست، وأفروديت، وهيلين، وأبولو،

وأورفيوس، وعوليس، وبرسفون، والسندباد، وشهرزاد، وأكبر هذه الأساطير استعمالاً تموز وعشتار، يقول جبرا إبراهيم جبرا: "إنَّه في أسطورة تموز بعد عام 1954م، تلتقي خطوط شعره كلُّها وتتفرَّع عنها، وهي الينبوع الذي يستقي منه معظم صوره الشعرية، وقد استعمل أسطورة "تموز" في قصائد منها: "مرحى غيلان"، "مرثية الآلهة"، "من رؤيا فوكاي"، "جيكور والمدينة"، "رؤيا عام 1956"، "سربروس في بابل"، "مدينة بلا مطر"، "حدائق وفيقة"، "سفر أيوب"، "ليالي السُّهاد"، وغيرها. وقد أوضح الباحث من خلال هذه الدراسة، الدافع للجوء السَّياب للأُسطورة، فقد أثبت الحقيقة التاريخية أنَّ السياب عاش معاناة حقيقية تمخَّضتْ عن هذا النتاج الشِّعري الذي يدلُّ على عبقرية صاحبه، والذي شكَّلته الأزمات المتتالية، فكان استدعاء الأَساطير عنده استحضارًا لواقعه المرير الذي عاشه والذي تكشف عنه تلك الأَساطير ليجد فيها عوضًا عن ذلك الواقع الذي تحطم أمام عينيه، وماعونًا يستوعب ما تجيش به أعماق نفسه التي ضاق ماعون اللغة عن استيعابها، وللدكتور إحسان عباس رؤية أوردها الباحث من خلال الدراسة تشير إلى أنَّ السَّياب حين فقد معنى البعث ومعالجة الموت بالاتحاد في رحم الأرض "الأُم"، استطاع التَّوصل للبناء الأُسطوري، وما تجدر الإشارة إليه في هذا السَّياق أنَّ السَّياب كان يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل نجده قد وصفه بالشَّاعر المتميِّز، يقول إحسان عباس: "ومهما يكن من شيء فإنَّ الشَّاعر المتميز- حين يشعر أنَّه في غير حاجة إلى الأُسطورة . يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به" كما أشار إلى ذلك إحسان عباس في كتابه "اتجاهات الشعر المعاصر". ولعلَّ ما ذكر آنفًا هو الذي دفع بشعراء الشِّعر الحر إلى تجاوز البلاغة الواضحة، والسَّبب في ذلك أنَّ معظم الشُّعراء كانوا يعانون

من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية تلزمهم بها اللَّحظة الحضارية، ولم يكن بإمكانهم أنْ يعبِّروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشِّعر المباشر فلجأوا إلى الصُّورة والأساليب المواربة، من أُسطورة وفلكلور وإشارة ورمز، وقد طرح الباحث مجموعة من الأسئلة التي عالجها من خلال الدِّراسة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، هل كان التَّعبير عن طريق الصُّورة بدعًا؟ وقد أورد الباحث نصوصًا من بعض كتب التراث تؤكِّد على وجود بعض الإشارات إلى الصُّورة الشِّعرية في القديم، وقد ظهر ذلك عند الجاحظ، وقدامة بن جعفر، والجرجاني. فالصُّورة الشِّعرية في القصيدة العمودية كانت صورة جزئية تنحصر في الاستعارة أو الكناية أو التشبيه أو المحسِّنات البديعية. وعندما تحررت القصيدة المعاصرة من بعض قيودها أخذ الشاعر يعبِّر عن قضاياه في صورة فنية تتوافق وحالاته الشعورية والنفسية. أمَّا عن الأسلوب فيتَّضح لنا أنَّ السياب أكثر من الاستخدامات المجازية للألفاظ، وغريب على الخليج خير شاهدٍ على ذلك، كما أنَّ ألفاظه مستمدة من مواد الطبيعة البصرية، كالنخيل، والقلوع، والجزر، والمد، والخليج...، وذلك على نحو ما وجدناه في وغريب على الخليج وأُنشودة المطر وجيكورياته، كما أنَّ السَّياب كان يلجأ إلى القدماء وينتقي من ألفاظهم ألفاظه وهو لا يتعفف عن استعمال الكلمات التي يندر أنْ يستعملها الشُّعراء، إضافة إلى أنَّه جريء في لجوئه للعامية الدَّارجة يأخذ بعض ألفاظها أو صيغها المتداولة ويدخلها في نصّه، كما أنَّه أحيانًا يستعمل كلمات بمعانيها الدارجة وإنْ كان للكلمة معنى آخر في الفصحى حبَّاً بما فيها من نغم. كما أنَّ تأثر السَّياب بالمسيحية يرفده بكم هائل من الألفاظ ، والسَّياب جريء في اشتقاق الصِّيغ ولا يتورَّع أنْ يستعمل "كوخه" بدلًا عن " كوخ"، و" الدفل" بدلًا عن

"الدفلى". أمَّا عن صياغة الجمل، فإنَّ الجملة الأساسية من خلال نص السَّياب، هي جملة المشبه والمشبه به، ولعلَّنا لاحظنا ذلك من خلال "المومس العمياء" و"حفَّار القبور". ومن ناحية أُخرى لاحظ الباحث أنَّ التشبيه عنده يساهم في بناء قصيدة كاملة على نحو ما وجدنا في قصيدة "أم البروم".

أمَّا عن المرادفات الشَّعبية، فقد لاحظ الباحث استحضار السَّياب لها فقد أورد السَّياب قسمًا منها عن طريق الإشارة إليها أو الاقتباس منها أو تلخيصها أو إعادة عرضها عرضًا يتناسب ومراميه العصرية، ومنها، قصة عروة وعفراء، وقصة آدم وحواء، ويأجوج وماجوج، وأيوب ويوسف وزليخا، وبيضة الرخ، وقابيل وهابيل، وإرم ذات العماد، وثمود. كما استغل السَّياب الأغنية الشعبية في نسيج شعره، ومن الأغاني التي أَشار إليها أو اقتبس منها الأغنيات التَّالية، أغنية نوَّار، وهي أُغنية تهنئة بالعرس صاغها السَّياب بلغته الخاصة في قصيدة "عرس في القرية"، كذلك نجد أغنية سليمة من الأغاني الشَّعبية المعروفة في العراق وردتْ في قصيدة "المومس العمياء". ومما حفل به شعر السَّياب عنايته بتصوير النَّماذج البشرية الشَّعبية ومن هذه النَّماذج: المفليَّة، والمُخبر، وحفَّار القبور، والمومس العمياء، وبياع طيور الخضيري، والنَّاطور "حارس البستان"... وغيرها. أمَّا عن الإيقاع، فنجد أنَّ قصيدة السَّياب قد تخلَّصت إلى حدٍ ما من الهندسة الشَّكلية التَّقليدية التي تُعنى بقافية موحَّدة وبحر شعري واحد وعدد تفعيلات متساوية في كل بيت. كما أنَّ قصيدة السَّياب ضمت استدعاءً لكلِّ مفردات الطَّبيعة الصَّامتة والصَّائتة، إضافة إلى أنَّها قدَّمتْ نموذجاً جديدًا وهي القصيدة الوثائقية.

ثبت المصادر والمراجع:

أولًا- المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- بدر شاكر السَّياب:

- ديوان أساطير، منشورات دار البيان، مطبعة الغري، العراق،1950م.
- ديوان اقبال، دار الطليعة، بيروت- لبنان، حزيران، 1965م.
- ديوان الأعمال الكاملة، تقديم ناجي علوش، بيروت - لبنان، 1971م.
- ديوان أنشودة المطر، دار مجلة شعر، بيروت- لبنان، 1960م.
- ديوان شناسيل ابنة الجلبي واقبال،ط3، دار الطليعة، لبنان، 1967م.
- ديوان المعبد الغريق، ط1، دار الملايين، بيروت، 1962م.
- ديوان منزل الأقنان، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، 1971م.

ثانيًا- الكتب العربية:

1. إبراهيم السَّامرَّائي: لغة الشِّعر بين جيلين، "التَّجربة اللغوية في السَّياب"،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان،1980م.

2. إحسان عباس:

- اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر، ط3، دار الشروق، عمان - الأردن،2001م.
- بدر شاكر السياب "دراسة في حياه وشعره"، ط4، دار الثقافة، لبنان، 1978م.

4. أحمد فرهود وزهير اليازجي: المعلقات العشر، ط1، دار القلم، سوريا، 1998م.

5. أحمد قبّس: تاريخ الأدب العربي الحديث، د. ط، دار الجيل لبنان، 1971م.

6. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت – لبنان، 1980م.
7. إلياس خوري: دراسات في نقد الشِّعر، ط2، دار ابن رشد، بيروت . لبنان،1981م.
8. البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، تحقيق مصطفى البُغا، ط3، دار ابن كثير، اليمامة . بيروت، 1987م.
9. التّرمزي محمد بن عيسى أبو عيسى: سنن الترمذي، ق أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
10. توفيق محمد شاهين: علم اللغة العام، مكتبة وهبة بالقاهرة، مصر، د.ت.
11. الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر:
– البيان والتبيين، ق عبد السلام محمد هارون، ط4، دار الفكر، بيروت، د.ت.
– الحيوان، ق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة، بيروت، 1988م.
13. جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر " دراسات في الشعر"، ط1، دار القدس للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1975م.
14. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجازفي علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر، 1994م.
15. الجواهري، محمد مهدي: المختار من شعر الجواهري، شوقي عبد الأمير، مكتبة الأُسرة الهيئة المصرية للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مج 2/1 ، مصر، 2001م.
16. خضر الولي: آراء في الشعر القصة، دار المعرفة للطباعة ، بغداد، 1956م.

17. رجاء عيد:
– التَّجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، د.ت، الإسكندرية.
– لغة الشعر" قراءة في الشعر العربي المعاصر"، منشأة المعارف،الإسكندرية، د.ت.
19. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر بالإسكندرية، 1998م.
20. السَّعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د. ت.
21. سهيل عثمان وعبد الرازق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق . سوريا، 1982م.
22. الشَّابي أبو القاسم: ديوان أغاني الحياة، ط1، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ت.
23. شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، د. ط، مطبعة أطلس، مكتبة مدبولي، مصر، د.ت.
24. عبد الجبار داود البصري: بدر شاكر السياب رائد الشِّعر الحر، سلسة الكتاب الحديثة (14) دار الجمهورية، بغداد، العراق،1966م.
25. عبد الرضا علي:
– الأسطورة في شعر السَّياب، ط2 دارالرائد العربي، بيروت، 1984م.
– دراسات في الشعر العربي المعاصر"القناع– التوليف، الأصول"، ط1، الفارس للنشر، المؤسسة العربية، الأردن، 1985م.

– نازك الملائكة الناقدة، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات، الأردن، 1985م.

28.عبد الله محمد الغذَّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التفكيكية قراءة لنموذج إنساني معاصر، ط1، دار النادي الثقافي، المملكة العربية السُّعودية، 1985م.

29.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.

28.عصام محفوظ: شعراء القرن العشرين ثلاثون شاعرًا يوقعون روح العصر، ط1، دار الملايين، بيروت . لبنان، 2000م.

29.علي عباس عطوان: تطوُّر الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشئون الثقافية العامة، العراق بغداد، د.ت.

30.علي محمود طه: ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، 1988م.

31.عمر الدقاق: تطوُّر الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت . لبنان، 1996م.

32.عنترة بن شداد: شرح ديوان عنترة، المكتبة الثقافية بيروت . لبنان، د.ت.

33. فراس السَّواح: جلجامش "ملحمة الرافدين" ط1، دار علاء الدين للطباعة والنشر، دمشق . سوريا، 1996م.

36.أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء الدار التونسية للنشر تونس، دار الثقافة، بيروت، 1983م.

34. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، دارمكتبة الخانجي، القاهرة . مصر، 1978م.

35. القرطبي، أبوعبد الله محمد بن أحمدالأنصاري: تفسير القرآن العظيم، دار الريان للتراث، مصر الجديدة، د.ت.

36. كامل الخويسكي: العروض العربي"صياغة جديدة"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية . مصر، 1996م.

37. عمر رضا كحَّالة: معجم المؤلِّفين، ط1، دار مؤسسة الرسالة، بيروت . لبنان، 1993م.

38. ماجد صالح السَّامرائي: جمع وتقديم رسائل السَّياب، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1975م.

42.المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين: شرح ديوان المتنبي، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 1980م.

39. محمد عبد السلام كفاني: في الأدب المقارن "دراسات في نظرية الأدب والشِّعر القصصي"، ط1، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 1971م.

41.محمد فتوح أحمد: الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر، د.ط، دار المعارف المصرية، مصر، 1978م.

45. محمود العبطة: بدر شاكر السَّياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، بغداد، 1965م.

46. المسعودي علي بن الحسين بن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان،1982م.

47. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1981م.

48. معاذ السرطاوي: الشِّعر العربي الحديث "دراسة تحليلية"، دار المستقبل لنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1989م.

49. المعرّي، أبو العلاء أحمد بن سليمان:

– شرح ديوان سقط الزند، شرح وتعليق الدكتور ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان،1987م.

– ديوان اللزوميات، تحقيق جماعة من الاخصائيين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1986م.

51. ابن منظور الأفريقي: جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

52. نازك الملائكة: قضايا الشِّعر العربي المعاصر، ط1، دار الآداب، بيروت – لبنان، 1962م.

53. هاشم منَّاع: بشار بن برد حياته وشعره، ط1، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1994م.

ثالثًا–الكتب المترجمة:

1. رولان بارت: أساطير، ترجمة سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة . مصر، 1995م.

2. فرجيليوس: الإنياذة، ترجمة عنبره الخالدي، دار الملايين للطباعة ، بيروت، د.ت.

3. ف.غ. لوركا: عرس الدم مع مقدمة عن لوركا: ترجمة علي سعد ، دار المعجم العربي، بيروت 1925م.

رابعًا- الكتب الأجنبية:

1. Edith Sitwell: Colleced Poems,(London, 1961).

2. Lorca, selected and translated by J.L.Gili, (the penguin poets, 2nd impression, 1965

خامسًا: الدوريات والمجلات العلمية والرسائل الجامعية:

1. أحمد أبو زيد: الرَّمز والأُسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، أكتوبر 1985م، تصدر عن وزارة الإعلام . الكويت، 1985م.

2. أحمد زياد محبَّك: الاستدعاء الثقافي في "أنشودة المطر"، مجلَّة باسل الأسد لعلوم اللغات وآدابها، مجلَّة علمية تصدر عن وزارة التعليم العالي في الجمهورية العربية السُّورية، العدد الأول، تموز 1998م.

3. أحمد عتمان: على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السَّياب، مجلَّة فصول "الأدب المقارن"، ج2، المجلد 3، العدد 4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1983م.

4. خالد عباس مصطفى: التناص، "تحوير النَّص في الشِّعر العربي"، رسالة ماجستير، جامعة الجزيرة – كلية التربية، فبراير 2002م.

5. ذو النون الأطرقجي: الصورة والرمز في الشِّعر العراقي الحديث، مجلة الأقلام، دار الشُّؤون الثَّقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، السنة الثانية والعشرون، العددان "الحادي عشر والثاني عشر"، تشرين الثاني- كانون الأول، العراق، 1987م.

6. السَّامرَّائي عبد الجبار: "الروح في حضرة الموت" مرور أربعون عامًا على رحيل السَّياب، مجلة العربي الكويتية شهرية، تصدر عن وزارة الإعلام.

7. سامي مهدي: "السَّياب والموت"، مجلة الآداب، العدد (4) السنة (13)، بيروت، 1965م.

8. د. سامية أسعد: الأُسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر– مجلة عالم الفكر، أكتوبر 1985م، تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت أكتوبر 1985م.

9. سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني، مجلة الوحدة، تصدر عن المجلس القومي للثقافة، العدد 82–83، عدد مزدوج،1991م.

10. سمير قطامي: الأُسطورة في شعر السَّياب، مجلة دراسات، تصدر عن الجامعة الأُردنية– عمادة البحث العلمي، عمان، المجلد (9)، العدد(1)، حزيران، 1982م.

11. الطاهر إبراهيم البشير: بنية القصيدة الحديثة، رسالة ماجستير، جامعة الجزيرة – كلية التربية "حنتوب"، فبراير 2003م.

12. عدنان غزوان: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة" استقراء نقدي"، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، السنة الثانية والعشرون، العددان "الحادي عشر والثاني عشر"، تشرين الثاني– كانون الأول، العراق، 1987م.

13. مالك يوسف المطلبي: غريب على الخليج وأنشودة المطر، "دراسة تطبيقية". مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، السنة الثانية والعشرون، العددان "الحادي عشر والثاني عشر"، تشرين الثاني– كانون الأول، العراق، 1987م.

14. ماهر شفيق فريد: أثر ت. س.إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول المجلد الأول، العدد (4) يوليو– أغسطس– سبتمبر، 1981م.

15. مجلة الآداب، العدد الرابع، السنة الرابعة، بيروت، 1956م.
16. محمد عوَّاد: "الأرض اليباب" و" أنشودة المطر"، مجلة فصول، مجلد"15"، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.
17. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.ط دار المعارف المصرية، ج م ع، 1978م.
18. نازك الملائكة: "الشعر والموت"، مجلة الآداب، العدد السابع، السنة الثانية، بيروت، 1954م.

****

محتويات الكتاب

الإهداء	4
المقدمة	5
التمهيد	12
الفصل الأول: المؤثرات البيئية والنفسية في تكوينات السَّياب الثقافية الأولي.	
المبحث الأول: ذكريات الطفولة	18
المبحث الثاني: الهجرة إلى المدينة	31
المبحث الثالث: نظرة السَّياب إلى المرأة	50
المبحث الرابع: السَّياب وأزمة الموت	74
الفصل الثاني: تداعيات الموروث الثقافي الإنساني في شعر السَّيَّاب.	
المبحث الأول: تداعيات التراث العربي	93
المبحث الثاني: تداعيات التراث الدِّيني ومفردات الثَّقافة الإسلامية	119
المبحث الثالث: تداعيات الموروث الثَّقافي الغربي	139

الفصل الثالث: تداعيات الرَّمز والأُسطورة في شعر السَّياب.	
المبحث الأول: تداعيات الرَّمز في شعر السَّياب	**169**
أولًا- الرَّمز الطَّبيعي	**171**
ثانيًا- الرَّمز الدِّيني	**179**
ثالثًا- الرَّمز التَّاريخي	**187**
رابعًا- الرَّمز الأُسطوري	**190**
المبحث الثاني: تداعيَّات الأسطورة في شعر السَّياب	**200**
الفصل الرابع: التَّداعي وأثره في تشكيل نص السَّياب الشِّعري.	
المبحث الأول:الصورة الشعرية	**226**
المبحث الثاني:الأُسلوب الشِّعري	**244**
أولًا- الألفاظ	**244**
ثانيًا- صياغة الجمل	**248**
ثالثًا- المرادفات الشَّعبية	**253**
رابعًا- الأوزان والقوافي	**255**
خامسًا- المعادل الموضوعي	**262**

المبحث الثالث: المحتوى الشِّعري	266
أولًا- النَّماذج البشرية	266
ثانيًا- شعر الطبيعة	270
ثالثًا- القصيدة الوثائقية	274
رابعًا- الأفكار والمفاهيم	278
الخاتمة	283
ثبت المصادر والمراجع	289
محتويات الكتاب	298

تم بحمد اللّه وتوفيقه

هذا الكتاب في أصله أُطروحة دكتوراه، نُوقشت في قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية جامعة الجزيرة – السودان، بتاريخ 2007/5/17م، الموافق 29/ ربيع الثاني/ 1428ه، نال بها الباحث درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، وقد أشرف عليها الأُستاذ الدكتور/عمر السيِّد الطيِّب العبَّاس بدر، والدكتور/ بابكر الأمين الدرديري، والأُستاذ الدكتور/ إبراهيم القرشي عثمان مناقشًا خارجيًا، والدكتور/ سيِّد أبو إدريس أبو عاقلة مناقشًا داخليًا.

التَّداعيات الثَّقافية في شِعْر بدر شاكر السَّيَّاب

الدكتور

خالد عبَّاس مصطفى عبد السلام

الطبعة الأولى
1444 هـ 2023 م
دار ديوان العرب للنشر والتوزيع
مصر – بورسعيد
جوال: 00201211132879
00201030502390
E-mail: mohamedhamdy217217@gmail.com

حقوق الطبع والنشر لهذا المصنف محفوظة للمؤلف، ولا يجوز بأي صورة إعادة النشر الكلي أو الجزئي، أو نسخه أو تصويره أو ترجمته أو الاقتباس منه، أو تحويله رقمياً وإتاحته عبر شبكة الإنترنت، إلا بإذن كتابي مسبق من المؤلف أو الناشر .