الصوت المجدول
في أغنية "في شهر آب"

د. عايدى على جمعة
كلية الإعلام جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب
القاهرة- مصر

حينما نشر السياب قصيدة "أغنية فى شهر آب "(1) في مجلة الآداب البيروتية 1956 اكتسبت أهمية خاصة في حركة الشعر العربي الحديث، لأنها تتناول أسطورة تموز، وما تثيره من جدلية الموت والحياة، مما فتح الباب واسعا لاستخدام هذه الأسطورة في الشعر العربي الحديث، حتى ظهر تيار شعري يعرف ب "الاتحاد التموزي " أو الشعراء التموزيين" ولا يخفى الأثر الكبير الذي تركته ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب الغصن الذهبي للسير جيمس فريزر "وما إن ترجم جبرا إبراهيم جبرا جزءا من كتاب الغصن الذهبي لفرايزر حتى أصبحت جدلية الموت والحياة هى الهاجس الأمثل"(2) وإذا نظرنا إلى العنوان "أغنية في شهر آب" فإننا نجد تعالقا مع نصوص عالمية شهيرة أغنية إلى قبرة لشيلى، أغنية إلى البلبل لجون كيتس، أغنية في شهر تموز لريلكه، وهنا يبدو نوع من الابتلاعات الصوتية لأصوات الآخرين أو التضخم الصوتي، حيث يبدو الصوت المفرد حاملا في طبقاته أصواتا أخرى لشعراء غيره. كما نجد أن كلمة أغنية تحرك مؤشر الدلالة أكثر إلى نوع من الفرحة نلاقيها في شهر آب، فهذه الأغنية مرتبطة بالزمن، هذا الزمن هو شهر آب، الذي ربما يكرس لدلالة السعادة بحصاد طال انتظاره.

ومن هنا فإن المتلقي يدخل عالم النص وهو محمل بهذه الدلالة، ومن ثم فإن أفق توقعه يتكون من خلال ذلك، لكن هذا الأفق لا يلبث أن ينكسر حينما نغادر عتبة النص / العنوان إلى النص نفسه. يقول:

تموز يموت على الأفق
وتغور دماه مع الشفق
في الكهف المعتم والظلماء
نقالة إسعاف سوداء

وكأن الليل قطيع نساء !

كحل وعباءات سود

الليل خباء

الليل نهار مسدود(3)

ومن هنا فإن دلالة الموت تقف في مواجهة دلالة الفرحة التي تسربت من العنوان محاولة إزاحتها. والملاحظ أن الذي يموت رمز أسطوري له ارتباط وثيق بمنطقة بابل، و هو تموز، الذي " يتألف اسمه من عبارة سومرية معناها " الابن الحق " أو بشكل أكمل " الابن الحق للمياه العميقة "... ويظهر تموز في آداب بابل الدينية كزوج أو محب شاب لعشتاروت الإلهة الأم الكبرى التي كانت تتجسم فيها قوى التناسل في الطبيعة " (4) وإذا كان تموز يعنى في السومرية " الابن الحق للمياه العميقة " فهنا إشارة واضحة إلى أن الماء هو أصل الحياة. ومن هنا فإن السارد يتكئ على الأسطورة، و"الأسطورة بمعنى أوسع، تعنى أية قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير. "(5) وهى في الأساس تنتمى إلى الجماعة، إذ " لا يعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردى، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها. "(6)

والحقيقة أن الأسطورة البابلية تذكر أن تموز صرعه خنزير برى، وأن دمه تحول إلى شقائق، وأن غيابه يسبب الجدب، وعودته مرة أخرى خلال العام تسبب الحصاد، " ولقد كان يعتقد أن تموز أو أدونيس يموت كل عام، وأن عشيقته الإلهة " عشتار" ترحل بحثا عنه، وأثناء غيابها تتوقف عاطفة الحب فيتوقف الخصب وتتهدد الحياة بالانقراض، وحين تعود برفقة حبيبها تنتعش الطبيعة كلها. "(7) ومن هنا فإن هذه الأسطورة مرتبطة بالبيئة الزراعية، وما فيها من جدب وحصاد. " فقد حاول الإنسان منذ ان امتلك القدرة على الوعي والإدراك أن يفسر ما حوله من حوادث ووقائع، ويستشف أجوبة لأسئلة كثيرة كانت تلاحقه وتعترضه من فينة إلى أخرى، ومن جراء تفكيره وتحليله لأسباب ودوافع هذه الظواهر نشأت لديه عدة أنواع من التفكير من بينها " التفكير الأسطورى " " (8) لكن السارد يجعل تموز يموت، ولا يقتل - في السطر الأول - وموته على الأفق، وليس على الأرض، في إشارة واضحة إلى تحول تموز إلى رمز كوني، يراه أهل الأرض جميعا، لكن السطر الثاني يحول مؤشر الدلالة إلى مقتل تموز، حيث يقول:

وتغور دماه مع الشفق

لأن وجود الدماء يرشح لفعل القتل، وهذا ما ذكرته الأسطورة. وإذا كان الشفق ذا لون أحمر، فإن هذا اللون يتداخل مع لون الدم.

وكان لتغيير مسرح القتل من الأرض إلى الأفق دور في الإيحاء بارتباط المصير على الأرض بما يحدث في السماء. كما تنهض القاف المكسورة في أول سطرين بتكريس عنف الرحيل المنكسر لتموز ودمائه عن هذا العالم، ومن ثم الدخول في الكهف المظلم وإفساح المجال لظهور الليل وما يمثله من سواد قاتم.كما أن ترديد الدال المضمومة يمثل حالة نتوء بارز بسبب وجود هذا الليل.

ويبدو انفتاح رمز تموز (الذي يموت على الأفق) على رمز آخر هو رمز الشمس ، فقد جاء في الأساطير اليونانية عنها أن عربة من الخيول تجرها بسرعة فائقة من الشرق في اتجاه الغرب، حتى تدخل إلى كهف مظلم.(9) وهناك علاقة وطيدة بين أوزوريس، وهو المعادل المصري لتموز،وبين الشمس فقد " فسر أحيانا كإله للشمس بسبب ارتباط قصة موته بالظواهر الشمسية بشكل أفضل من

ارتباطها بأية ظواهر أخرى في الطبيعة. "(10) وهذا ما فتح باب الدلالة ليستدعى رموز الظلام الواردة في المقطع السابق، فلا يخلو سطر من السطور الستة السابقة من ذكر الظلام صراحة أو ما يدل عليه. وقد استعان السارد بالبنية التشبيهية لتكريس صور الظلام التي انطلقت بسبب غياب تموز المنفتح على رمز الشمس. وخصوصا بنية التشبيه البليغ، " والتشبيه البليغ هو عمليا توحيد لهويتين متباينتين، عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين "(11) و كانت البنى التشبيهية لافتة، فقد

شبه السارد الظلماء بنقالة إسعاف سوداء، كما شبه الليل بقطيع من النساء ، وشبهه أيضا بالخباء، وهنا يختزل السارد الكونى (الظلماء ـ الليل) إلى نثريات أرضية، وفي النهاية يأتى تشبيه الليل بالنهار المسدود وإذا كانت البداية مع تموز فإنه يطالعنا وهو في حالة احتضار ورحيل عن هذا العالم، وهو يمثل الذكر ويتداخل مع رمز الشمس مصدر النور والحياة للعالم ، مما أدى انحساره / انحسارها إلى ظهور صور الظلام المتداخلة مع قطيع النساء المتشحات بالسواد.

وهنا تبدو كثرة العنصر النسائى ـ قطيع نساء ـ في مقابل غياب الذكر / تموز رمز الخصوبة الضائعة " وإذا رجعنا إلى الأسطورة القديمة عرفنا منها أن الطعنة قد أصابته في رمز الفحولة، ولذلك كان هذا البرد الغريب في شهر آب، وسيطر ذلك الجوع وأصبح الليل " نهارا مسدودا " " (12) وإذا كان المقطع السابق جاءنا من خلال صوت راصد، كوني، محايد، لايشتبك مع الأحداث في المقطع، ويتخذ من الضمير الثالث نسقا معتمدا، فإن الفراغ بعده ينهض بإنتاج الدلالة، ويمكن القول " إن النص الشعري نص صوتي نعم، ولكنه يسمح بأكبر قدر من التصرف في الكتابة والتحرير. "(13) وهنا يبدو التخطيط المسبق في الكتابة الشعرية " ويمكن القول في كل الأحوال، إنه حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة، على اعتبار أن كل ما

يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما. "(14) وقد نهض هذا الفراغ بفتح محور آخر من محاور النص، حيث يأتي المقطع التالي منتميا أكثر إلى العالم الأرضي في خصوصيته، في مقابل المقطع السابق الذي يرصد ما هو كوني خصوصا في موت تموز، وانفتاحه على رحيل الشمس، وترك المجال لقوى الظلام.

وكان لتشبيه الليل بقطيع من النساء والاستغراق في التفاصيل مثل الكحل والعباءات السود أثر واضح في استدعاء التفاصيل البيتية في المقطع الثاني يقول:

ناديت مربية الأطفال الزنجية:

الليل أتى يا مرجانة

فأضيئى النور. وماذا إني جوعانة..

و.. نسيت.. أما من أغنية ؟

بم يهذر هذا المذياع

في لندن موسيقى جاز يا مرجانة،

فأليها - إني فرحانة

والجاز من الدم إيقاع (15)

هنا يبدو تحول الضمير من الضمير الثالث في المقطع الأول والذي نهض بتأسيس فكرة المحايدة إلى الضمير الأول، الذي يشتبك مع الأحداث ويؤسس لفكرة الذاتية، حيث يظهر هذا المقطع من خلال صوت آخر غير صوت السارد المحوري في المقطع الأول، فتبدو طبقات سردية داخل السرد المحوري، فتتكسر مركزية الصوت، وتبدو من خلالها مركزيات صوتية أخرى، وهذه المركزيات الصوتية ليست متناقضة مع مركزية الصوت المحوري - بل لا يوجد مانع حتى الآن من أن يكون صوت السارد المحوري الذي طالعنا في بداية القصيدة هو نفسه صوت سيدة البيت مما يؤسس لعملية التداخل الصوتي، أو اشتباك صوتين سرديين في صوت واحد، وكان ذلك نتيجة اتخاذ الضمير الثالث نسقا معتمدا في المقطع الأول ، وتحوله الفجائي إلى الضمير الأول في هذا المقطع مما يعطى إيحاء بأن الصوت في المقطع الأول هو نفسه في المقطع الثاني الملفوظ - وهذه المركزيات الصوتية تسهم في تكريس الدلالة التي أطلقها في المقطع الأول، وهى دلالة غياب الخصوبة بغياب تموز / الشمس. فيبدو الصوت المهيمن في المقطع السابق لسيدة تنادى مربية الأطفال الزنجية، ويبدو تكريس الرمز هنا في مربية الأطفال الزنجية حيث ترمز إلى الأرض التي كرستها النصوص

المقدسة والنصوص غير المقدسة كأم للبشر." إن تسمية الأرض بالأم تكون تسمية على سبيل الحقيقة لا المجاز، لأنها في قدرتها الديناميكية تكون محملة بقدرات الإخصاب،

وواضح أنها أول نمط من الأنماط الأولية ظهورا ، فإذا حرثها الإنسان وأفلحها ، ودفن فيها البذور قامت بإنماء البذور كما تنمو الأجنة في بطون الأمهات، ويحدث تكرار في عملية الإخصاب في المخلوقات على الأرض، على غرار النمط الأولى في الأرض - الأم، اقتداء بالخصوبة الكونية "(16)

ويعد التأكيد على زنجية هذه المربية مما يكرس الإشارة إلى الأرض. ولأن الليل هو المسيطر في مقابل تموز / الشمس، الغائب / الغائبة فإن الصوت المتكلم يذكره أولا ، فيقول:

الليل أتى يا مرجانة

فتحمل الجملة الاسمية في " الليل أتى " جملة فعلية أخرى لتكريس هذا التركيب الضاغط، والنداء يا مرجانة إشارة إلى أن الأرض تواجه مصيرا تعسا ، وحالة تستدعى بذل كل الجهود من أجل مواجهتها ، وهذا ما يسوغ الأمر بعد ذلك فأضيئي النور. وماذا ؟ إني جوعانة يبدو الظلام ضاغطا ، فهي في حاجة إلى النور / الشمس / تموز ، ويبدو الجوع ضاغطا فهي في حاجة إلى إشباع.

وإذا كان الصوت السارد يذكر الجوع فإنه لم يحدد الجوع إلى ماذا ؟ مما يفتح الباب واسعا لتخيل كل أنماط الجوع، ومنه الجوع الجنسي والعاطفي، وهذا ما يتواءم مع رمز تموز الذي بغيابه تنحسر الخصوبة عن العالم ، ويحل الجدب مكانها..

كما يبدو بوضوح اتكاء المقطع السابق على لغة الحديث اليومي،والتي تجذب الشعرية إلى النثرية ، حيث يبدو اعتماد النثر على بعض السمات الخاصة ،إذ إن " النثر في رأى جاكبسون، يعتمد في معظمه على الصور التقريرية ، القريبة المتناول، والتي تسهل على الفهم، وبالتالي فهو لا يعتمد على الصور الاستعارية التي من شأنها أن تزرع الغموض في النص." (17) لكن الصوت السارد يدمجها مع تقنيات أخرى تجعلها فاعلة شعريا ، منها المراوحة بين الخبري والإنشائي مما يسهم في هبوط النغمات وتصاعدها ، كما يبدو الاتكاء واضحا على القافية ، ففي ثمانية أسطر هي ما ينهض بتمثيلها المقطع السابق كان تكثيف القافية ذا دور بارز في الصعود من تفاصيل اليومي إلى قمة إيقاعية ، فبدا اليومي متمثلا في جمل لا تعتمد النسق الاستبدالي بين كلماتها ، جاذبا الشعرية إلى المألوف، في حين نهض الإيقاع متمثلا في الوزن والقافية التي استغرقت جميع السطور مع تقنية الفراغات بجذب اليومي إلى منطقة غير المألوف في الحديث اليومي، وكان لهذه المجاذبة أكبر الأثر في تطعيم الشعرية باليومي، وتطعيم اليومي بالشعرية.

وإذا كان الصوت الراصد في بداية القصيدة قد انحسر بعد المقطع الأول، مفسحا المجال لصوت الفراغ المتروك بين المقطع الأول والثاني، حيث بدا صوت عميق يأتي من خلال الفراغ، يكون على المتلقي حسن إصغاء السمع إليه ، أو تعلية نغمته من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة ، أو إنتاج هذا الصوت بنفسه ،فإن المقطع الثاني يأتي من خلال صوت آخر هو صوت السيدة التي

تنادى مربية الأطفال الزنجية، وينطلق صوت المذياع، وأغنيته، وموسيقى الجاز وإيقاعها من خلال صوت هذه السيدة، مما يسهم في كسر مركزية الصوت، وتبدو الأصوات المتعددة، مما يفتح الشعرية على السردية، ثم يأتى فراغان يكون بينهما سطران هما:

تموز يموت ومرجانة

كالغابة تربض بردانة

هذان الفراغان كان لهما صوتهما الذي يأتي من البنية العميقة، وكأن القصيدة تهبط من الأصوات الملفوظة مفسحة المجال للأصوات غير الناطقة مما يقيم حوارية بينهما.

أما السطران السابقان، فإنهما يأتيان كخلفية عميقة من خلال الصوت الراصد الذي طالعنا في بداية القصيدة.

وتنسحب المقابلة بين تموز الذكر و مرجانة الأنثى على المقابلة بين الشمس التي تداخلت مع تموز، والغابة أو الأرض التي تداخلت مع مرجانة، فتتأكد الدلالة المستمدة من أسطورة تموز، وهى معاناة الأنثى / الأرض بسبب موته ، تلك الدلالة التي كرسها الصوت الراصد في بداية القصيدة. بعد ذلك يقول:

وتقول، ويخذلها النفس:

" الليل، الخنزير الشرس،

الليل شقاء !"

مرجانة. هل فرع الجرس

فتقول، ويخذلها النفس:

" في الباب نساء. "

وتعد القهوة مرجانة.(18)

ينهض الصوت الراصد بتقديم ذلك الحوار بين سيدة البيت ومربية الأطفال الزنجية مرجانة، فيكون لدينا ثلاثة أصوات مختلفة، مما يؤسس لكسر مركزية الصوت، لكن هذا الكسر في المقطع السابق يأتي من خلال الصوت الراصد الذي طالعنا في بداية القصيدة، حيث يقوم بتقديم الأصوات الأخرى، من خلال فعل القول، فتقول، ويقدم وصفا لحالة صاحبة الصوت في قوله: فتقول ويخذلها النفس. وتكتسب لعبة الأقواس هنا أهمية خاصة لأنها تكرس لطبقات مختلفة للخطاب " وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة في استخدام هذه التقنية بوعي كبير يجعله يمزج مستويات خطابه الشعري بعناصر سردية وشعبية ورمزية وأسطورية، بأبيات من شعراء سابقين عليه، وفلذات مما قاله من قبل، وجمل

مما كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه، لكن أثر التحام أجزاء الخطاب مازال ماثلا أمام العيان، حيث يقوم التحالف في اتجاه الخطاب الاستراتيجي والتفاعل بين طرفيه بمهمة توليد معناه الجديد "(19) وهذا ما تكرسه لعبة الأقواس في المقطع السابق، حيث نجد جملة " الليل الخنزير الشرس، الليل شقاء " هذان السطران بين قوسين يأتيان بعد القول، في قوله: " وتقول ويخذلها النفس " فيبدو هذان السطران منتميين لصوت السيدة، لكن الصوت التالي مباشرة يأتي: مرجانة، هل قرع الجرس

تنهض لعبة الأقواس بعملية التداخل الصوتي في المقطع السابق، فحينما يقدم الصوت الراصد حوار سيدة البيت مع مرجانة مربية الأطفال الزنجية نجد تداخلا صوتيا في مقول القول، فهناك صوتان يتجاذبان ما قالته سيدة البيت بعد النقطتين في قوله:

وتقول ويخذلها النفس " حيث يأتي سطران بين علامتي تنصيص هما " الليل الخنزير الشرس، " الليل شقاء " وبذا يتجاذب فعل القول هذان الصوتان، فيبدو الصوت الأول والمتمثل في قوله:

" الليل الخنزير الشرس،

الليل شقاء "

منتميا للصوت الراصد الذي طالعنا في بداية القصيدة، والذي يبدو من خلال السارد بالضمير الثالث "هو"، فهو سارد غير مشتبك بالأحداث، وإنما يرصدها، ويبدو صوته الفاصل بين قول سيدة البيت ومقولها خلفية عميقة يتحدد مسار القصيدة في ضوئها، وربما كان هذا الصوت هو صوت عميق أقرب لبنية المونولج لسيدة البيت، حيث يمثل خلفية عميقة تتحرك بنية الحوار في ضوئها. لكن ربما كان الميل إلى اعتبار هذا الصوت منتميا لصوت السارد الراصد، لأنه يتواءم مع منطوقه الذي طالعنا به في بداية القصيدة، ويمثل بنية صوتية عميقة ليس معروفا على وجه التحديد صاحبها، مما يكرس لصورة الصوت الكوني العميق، الذي يتداخل مع الأصوات الظاهرة لشخصيات محددة في القصيدة، ويبدو هذا الصوت من خلال بنية الجملة الاسمية التي تعتمد تعريف الطرفين في الجملة الأولى، وتعتمد تكرار مبتدأ الجملة الأولى " الليل " في بداية الجملة الثانية مما يؤسس لجملتين اسميتين، لكن الفصلتين المستخدمتين بعد كلمة الليل و كلمة الشرس قد تجذب خيوط المعنى في جملة واحدة هي " الليل شقاء "ولا يوجد في طبقات الجملة فعل واحد مما يؤسس لنمط الثبات الذي لا يتحرك والشقاء المتصل.

لقد كان لاستخدام الأقواس وهى هنا علامات التنصيص بين القول ومقوله دور واضح في الارتفاع بالنثرية الحوارية إلى مستوى الشعرية، فبدت الأسطورة متسربة في صميم اليومي، ومن المعروف أن الأسطورة هي المادة الأولى للشعر. ويرى فراى أن " الأدب يصدر عن بنية أساس - نسق أو نظام - هى "الميثة" أي هي "الأسطورة" في حالتها الأولى قبل " الانزياح أو التعديل " أيام

كانت شعائرها " وظائفها الطقوسية " بالتعبير الدارج هي وحدها التي تحددها"(20) ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين الشعر والأسطورة " وربما كان كل من الشعر والأسطورة نوعا من الانبثاق عن الطبيعة على نحو ما يرى لوس سبنس"(21) وهناك كثير من النواحي تشترك فيها الأسطورة مع الأدب، فمثلا " من الناحية الشكلية تشترك الأسطورة مع الأدب في ملامح الحبكة والشخصية والموضوع والصورة، ومن الناحية النفسية يستمد الأدب من الطقس والأسطورة - وهى أساليب الإنسان الأصلية للاستجابة إلى الواقع - ومن ناحية الموضوع فإن الأدب كالأسطورة يشغل نفسه بموضوعات معينة دائمة: أصل العالم والبشر وأسس المجتمع والقانون وطبيعة الآلهة والشياطين. ومن الناحية التاريخية تعمل الأسطورة كثيرا كمصدر أو مؤثر أو نموذج للأدب." (22) كما أن الاتكاء على السين المضمومة واعتمادها قافية مترددة أربع مرات في ستة أسطر مؤسسا لنمط موسيقى قد يفوق نمط القافية في بعض الصور الخليلية، بسبب قرب ترددها. كما أن هناك سطرين متشابهين هما " وتقول ويخذلها النفس"، لكن مرجعية الضمير فيهما تبدو مختلفة مما يؤسس لنمط الحوارية، وبالتالي كسر مركزية الصوت في هذا المقطع، فيبدو مرجع الضمير في السطر الأول لسيدة البيت التي تنادى مربية الأطفال الزنجية، وفي الجملة الثانية التي تشبهها يبدو مرجع الضمير لمرجانة. " فالتركيب هنا واحد، بيد أن الضمير المستتر الذي يتضمنه الفعل (تقول) يحيل على شخصين مختلفين "(23) هذه المراوحة تجعل للشعرية أبعادا مختلفة، ويؤسس في الوقت نفسه لمعنى الأسطورة الذي تسرب في صوت الجميع، فالسيدة يخذلها النفس، ومرجانة أيضا يخذلها النفس، كما أن صوت مرجانة يأتي بين قوسين " في الباب نساء." فيتم تكريس صورة النساء في مقابل غياب الذكر / تموز، وينهض التقديم والتأخير في ضخ دلالة كثرة النساء بالباب كما تنهض الهمزة الساكنة المسبوقة بمد بضخ دلالة توقف الأحداث عند صورة هذه الكثرة الواضحة. وتبدو كثرة النساء بصورة لافتة في المقطع السابق، حيث تظهر سيدة البيت ومرجانة مربية الأطفال الزنجية والنساء الكثيرات بالباب. كل هذا يشيع جوا نسائيا في المقام الأول، وذلك في مقابل صورة الذكر المغيبة. وقد بدت صورة الذكر في المقطع السابق من خلال الليل والخنزير الشرس، وهى رموز تغييبية لسبب الخصوبة الذي تحتاجه النساء وهو هنا تموز.

كما أن الصوت الراصد الذي ينهض بتقديم هذا المقطع بل والقصيدة كلها ليس معروفا على وجه الدقة إن كان صوتا ذكوريا أم ينضم إلى قافلة النساء في المقطع.

وإذا كان صوت مرجانة يطالعنا بقوله " في الباب نساء " فإن الصوت الراصد لا يلبث أن يظهر مختتما هذا المقطع بقوله " وتعد القهوة مرجانة " فتبدو البنية الزمنية وقد اعتمدت الحذف في البنية العميقة الموجودة بين الصوتين : صوت مرجانة والصوت الراصد، وهذا الحذف يطلق خيال المتلقي من عقاله ليشارك في ملء فراغ البنية الزمنية، لأنه أحس بقفز

زمني، والقفز الزمني هو " الانتقال المفاجئ من نقطة زمنية معينة إلى نقطة أخرى، سواء عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز أو عدم الإشارة، ولكنه يفهم من سياق الأحداث الروائية."(24) ومن هنا تبدو أصوات كثيرة متداخلة من خلال البنية العميقة فيما بين السطرين الأخيرين، فيستطيع المتلقي أن يصيخ السمع لصوت مرجانة، وهى ترحب بالنساء، ودخول النساء وما يصدر عن حركاتهن من أصوات ، وسيدة البيت في استقبالهن، وما يبدو من تداخل صوتي بين هذا الحشد النسائي، وصوت ارتطامهن أو احتكاكهن بأشياء البيت .

بعد ذلك يطالعنا صوت الفراغ العميق، ثم يعود الصوت الراصد مرة أخرى:

وعلى الأكتاف البيض فراء:

الذئب يدثر إنسانه،

وعلى الأثداء من النمر

شرق يتسلل، ملء الغاب، من الشجر

والليل يطول مع السمر

الليل كتنور ـ من أشبا ح البشر

خبز يتنشق نيرانه

والضيفة تأكل جوعانه

من هذا الزاد، ومرجانه

كالغابة تربض بردانه(25)

يعود صوت السارد المهيمن ـ في هذا المقطع ـ من خلال بنية وصفية يتم تكريس صورة النساء فيها في مقابل غياب الذكر / تموز. حيث يعود صوته إلينا معتمدا بنية التقديم والتأخير كما اعتمدها في السابق، وبنية الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية. وفي هذا المقطع تبدو بعض الصور الذكورية ذات حضور واضح، سواء كانت صورا حقيقية مثل الذئب والنمر أم كانت صورا مجازية مثل الشرق والليل والسمر والخبز، لكن هذه الصور الذكورية تأتى مكرسة لمضمون الأسطورة التي تعتمد غياب الذكر رمز الخصوبة / تموز.

فالذئب هنا ليس حيا، وإنما يوجد فراؤه الذي يدثر الأكتاف البيض، إذن فالذئب في حالة غياب وموت، وكذلك النمر، إذ لا يوجد منه إلا فراؤه، أيضا يغطى الأثداء، وهى رمز من رموز الأنوثة الطاغية، فهو ـ مثل الذئب ـ في حالة غياب وموت، وهذا الفراء مرسوم عليه شرق يتسلل، ملء الغاب، من الشجر. وهنا يبدو التداخل بين الأسطورتين، أسطورة تموز، وأسطورة الشمس، فالشمس أيضا في حالة غياب، ولا يوجد منها إلا أيقونة مرسومة على

الفراء تدل على غيابها، وهذا ما استدعى مباشرة في السطر التالي صورة الليل، بما لها من حضور طاغ في هذه القصيدة. وتأتى صورته من خلال بنية تشبيهية لافتة هي " الليل كتنور من أشباح البشر " هذه البنية استدعت دال الخبز في السطر التالي، ومن المعروف أن أكل الخبز باعتباره شعيرة تعبدية مرتبط بوضوح بكثير من التعبدات، ففي كتاب الموتى مثلا نجد" تحيات للإله أوزوريس سيد الجبانة والتحيات للتاسوع العظيم الذي هو في العالم الآخر، يرتلها الأوزوريس الكاتب آني: التحيات لك يا أول الغرب وننفر (أنوفريس) المقيم في أبيدوس.

لقد جئت إليك وقلبي عامر بالاستقامة. وليس هناك أي إثم في جسدي، أنا لم أنطق الكذب عامدا، لم أتصرف بسوء نية، هبني خبزا من الذي يقدم من مائدة قرابين سيد الحق....." (26) لكن هذا الخبز يبدو في حالة جوع شديد إلى نيران تنضجه، وهذه النيران تبدو في حالة غياب أكثر منها في حالة حضور، " خبز يتشق نيرانه " مما يجمع خيوط الدلالة كي يظهر البرد مرة أخرى، من خلال بنية تكرارية معتمدة على مدار القصيدة وهى"... ومرجانة كالغابة تربض بردانة " حيث تبدو مرجانة المتداخلة مع رمز الأرض في حالة من البرودة الشديدة بسبب الغياب الواضح لتموز / الشمس / النيران. كما كان لوجود دال الخبز دور في استدعاء دال الأكل الذي تقوم به الضيفة، ولكنه أكل يبدو أنه لا يسمن، ولا يغنى من جوع، وقد تكرس هذا من خلال استدعاء الفعل المضارع " تأكل " بما يمنحه من استمرارية واضحة في عملية الأكل، ووجود كلمة " جوعانة " بما تشيعه من استمرار عملية الجوع أيضا.

لقد كانت الضيفة تحاول أن تتغلب على البرودة القاتلة، التي تستدعى الموت ، بالأكل من الخبز، هذا الخبز الذي يستدعى عودة تموز، فهو يعود من العالم السفلى ومعه حزم القمح، " والعباد الذين يحتفلون بعودة الإله الميت من باطن الأرض حاملا معه حزم القمح غذاء للجسد، إنما يستحضرون في الوقت ذاته تلك القوة القادرة على دحر الموت وتحقيق الخلاص من بؤس الحياة الأرضية ومن ظلمات العالم الأسفل "(27).كما ينهض التكرار "ومرجانة كالغابة تربض بردانة " وموقعها على مدار النص ذا أهمية بالغة في تكريس معنى معين، لا يبدو إلا من خلال هذه الموقعية لأنه " لا يمكن قراءة القول الشعري في كليته الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة. فكل وحدة تملك مكانها الدقيق الذي لا يمكن تذويبه في الكل. "(28) وهذه الوحدة المتكررة تمثل نقطة الارتكاز التي يرتكز عليها النص الشعري، وتكرارها يعطيها نبرا صوتيا واضحا.

بعد ذلك يتخلى الصوت الراصد عن سلطة الحكي تاركا هذه السلطة لصوت الفراغ العميق، ثم يعود الصوت الراصد مرة أخرى، فيقول:

والضيفة تضحك وهى تقول: " خطيب سعاد

جافاها، وانطوت الخطبة:

الكلب تنكر للكلبة.. "

تموز يموت بدون معاد ،

والبرد ينث من القمر

فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر.

والليل يطفئ شطآنه

والضيفة تقبع بردانة

وفراء الذئب تغطيها..

وتطفأت النيران اللاتى كانت بالدم تذكيها.(29)

لا يخفى تردد بنية الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية على مدار القصيدة كلها ، مما أشاع نوعا من التوازن بين الصيغ على مدار القصيدة كلها ، وتأتى هذه البنية في مثل قوله " والضيفة تضحك، وهى تقول، خطيب سعاد جافاها ، الكلب تنكر للكلبة ، تموز يموت بدون معاد ، والبرد ينث من القمر ، والليل يطفئ شطآنه، والضيفة تقبع بردانه، وفراء الذئب تغطيها " مما يوحى بالحركة داخل الثبات فالجملة الفعلية في بنيتها تنتمى إلى عنصر الحركة ، في حين تنتمي الجملة الاسمية في بنيتها إلى عنصر الثبات أما في هذه البنية ، بنية الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية فهي تعتمد نمط الحركة داخل الثبات، خصوصا إذا كان الخبر الجملة الفعلية يبدأ بالفعل المضارع، كما أن هذه البنية تحرك مؤشر الدلالة إلى جانب التعقيد ، فهي بنية مركبة ، مما يتواءم مع تعقيدات الموقف الناتج عن غياب تموز في القصيدة.

وإذا كان الصوت الراصد قد نهض بتقديم هذا المقطع فإنه ينقل لنا صوتا آخر ، هو صوت الضيفة ، حيث يأتي بين علامتي تنصيص، مما يوحى بالأمانة في نقل صوت هذه الضيفة ، ويأتي صوتها ممثلا لاهتمامات نسائية في المقام الأول، وهو حديث الخطبة وانطوائها ، فأمور الخطبة والزواج والانفصال تهتم بها النساء أكثر من الرجال. ونلاحظ وجود عنصر الذكر في قول الضيفة ، وهو هنا خطيب سعاد ، لكن هذا الوجود يبدو في أسوأ حالاته بالنسبة للمرأة التي تحتاج إلى الذكر ، لأنه في حالة مجافاة ومن هنا فإن أسطورة تموز تطل بقوة من خلال صوت الضيفة ، لأنه بغياب تموز ينحسر التكاثر ،ويظهر الجدب. وتستخدم الضيفة الفعل جافاها بما يدل على المفاعلة ، فالمجافاة تبدو قوية لاشتراك الطرفين فيها. واختيار اسم سعاد يدل على ابتلاع صوتي، فهذا الاسم يتردد بكثرة باعتباره رمزا للفتاة العربية ، وهى مطلوبة أو معشوقة ، فهو اسم لا يقل عن ليلى وعزة ولبنى وغيرهن ، لقد تم تكريسه رمزا أنثويا خالدا في التراث العربي ، ومن هنا فإن هذا الاسم لا يأتي اعتباطا ، وبذا يتحد الفردي/صوت السيدة مع الجماعي/صوت الجماعة منذ القدم من خلال الصوت الذي نطق هذا الاسم " والصوت عند باختين ليس تعبيرا فرديا عن الذات

يأتي من داخلها، ولا هو تلك الطرائق الجماعية في التعبير التي تصدر من خارج الشخص، بل إنه يمثل ذلك التقاطع بين الاستعمال الآني والفردي للكلمات واستعمالاتها السابقة عبر التاريخ، فما يجرى على لسان المتكلم الفرد من تعابير ليس إلا صدى لتعابير سابقة نطق بها وتعاورها كثيرون قبله "(30) وإذا كانت المجافاة تمت على المستوى الإنساني/خطيب سعاد جافاها، فإن عدواها انتقلت إلى المستوى الحيواني/ الكلب تنكر للكلبة ، حتى وإن كان ذلك على سبيل تشبيه خطيب سعاد بالكلب، وسعاد بالكلبة، وهذا ما تكرسه أسطورة تموز إذ بغيابه تنحسر الخصوبة عن الإنسان والحيوان والنبات،ولا يخفى اعتماد حرف الباء رويا في صوت الضيفة، وهو حرف انفجاري يسهم في تحريك مؤشر الدلالة إلى انفجار الموقف، سواء على المستوى الإنساني أم على المستوى الحيواني.

بعد ذلك يأخذ الصوت الراصد سلطة الحكي، فيعود مرة أخرى إلى لب القصيدة كما يقال، وهو هنا تموز وموته. تموز يموت بدون معاد فينهض التردد للمقطع الصوتي " عاد " في كلمة معاد وكلمة سعاد قبلها ببث نوع من الموسيقى على مستوى الصوت، ووقفة صوتية تحرك مؤشر الدلالة إلى نوع من الانغلاق، تتحرك المجافاة والتنكر بين طرفيه. كما يشيع تجاوبا بين صوت الضيفة التي تنطق ب "سعاد " والصوت الراصد الذي ينطق ب "معاد ". ثم نجد ابتلاعا صوتيا في قول الصوت الراصد والبرد ينث من القمر حيث نجد صوتين في صوت، مما يشير إلى تضخم الصوت، فالصوت الراصد هنا يبتلع صوت الشاعر الإسباني لوركا، ولكن صوت لوركا لا يستسلم لهذا الابتلاع، فيبدو نوع من العنف يمارسه الصوت الراصد في محاولته بلع صوت لوركا، ونوع من المقاومة العنيفة يمارسه صوت لوركا كي يحتفظ بملامحه، رغم ما يمارس ضده من بلع، مما يؤدى إلى بروز حالة تضخم صوتي في هذا السطر، لأنه يجمع صوتين في صوت، فقول الصوت الراصد " والبرد ينث من القمر " " إنما يعد مستعارا من قول لوركا على لسان القمر: "افتحوا السقوف والصدور لأدفئ نفسي فأنا بردان "(31) وإذا كان موت تموز بدون معاد في هذا المقطع يقدم تفسيرا متأخرا لتلك المجافاة التي حدثت بين خطيب سعاد وسعاد، فإنه أيضا يقدم سببا لشيوع هذا البرد الغريب سواء على مستوى ما هو كوني / القمر والليل أم على مستوى ما هو إنساني / الضيفة التي تقبع بردانة. ومن هنا فإن وجود هذا السطر يعد مركز الثقل في المقطع، وبؤرة تشع دلالاتها على سطوره، سواء السطور التي سبقته أم السطور التي تلته.

ثم يطالعنا مرة أخرى صوت الفراغ العميق، حيث يمارس النص إخفاء لجميع الألفاظ الملفوظة فيه، تاركا سلطة الحكي للفراغ، فيحدث تجاوب صوتي غير ملفوظ بين الفراغات المتخللة بين المقاطع الملفوظة. ثم يطالعنا صوت ملفوظ، منفلت من سلطة الضمير في البداية، فلا نعرف صاحبه على وجه الدقة، لكن ضمير المتكلم يطالعنا في ختامه، وهذا الصوت هو:

ليل وجليد

يتساقط عبرهما صوت، رنات حديد

وعواء ذئاب يخفيها..

الصوت بعيد

والضيفة مثلى بردانه.(32)

ما زال أثر موت تموز فاعلا بصورة واضحة، وعملية التداخل بين الرمزين: رمز تموز ورمز الشمس لها أهميتها،مما أدى إلى سيطرة قوى العدم على فراغات النص، فملأته بقدر إمكانها، فتظهر كلمة " ليل " وهذا الليل ليس في حالة تسعد، وإنما معطوف عليه بكلمة " جليد "، فيبدو الظلام والبرد، وعبرهما يتساقط صوت، هذا الصوت ليس إنسانيا، وإنما هو صوت رنات حديد، قد تكون بوابات تغلق في آخر الليل، أو غير ذلك، لكن صوت هذه الرنات ليس مهيمنا على المقطع، إذ هناك عواء الذئاب يعلو عليه، مما يجعل الصوت في أثناء الليل الدامس والجليد المتساقط لا يسهم في طمأنة الإنسان، وإنما يسهم في بث الذعر بنفسه.

بعد ذلك يترك السارد للفراغ المتمثل في النقط ، سلطة الحكي، وعلى المتلقي أن يصيخ السمع لهذا الصوت الذي مارس السارد عنفا واضحا ضده، فألغى ملفوظاته، لكنه لم يستطع أن يمحوه تماما، وإنما ظلت النقط علامة على وجوده، وهو وإن يكن محذوف اللفظ، فإنه ليس محذوف الوجود، وبذا يظهر دور المتلقي في إنتاجه مرة أخرى. ثم لا يلبث الصوت السارد أن يأخذ سلطة الحكي مرة أخرى، فيطالعنا قوله الصوت بعيد مما يشيع نوعا من الرعب، بسبب هذه الأصوات الفوضوية المتداخلة، وبسبب صوت رنات الحديد البعيد الذي يقلق نفسية المتلقي.

وإذا كان الصوت الذي نهض بتقديم هذا المقطع ليس معروفا على وجه الدقة صاحبه، لأنه حتى الآن لم يظهر ضمير يعود على صاحب هذا الصوت، فإننا نفاجأ بآخر سطر يحمل ضميرا للمتكلم، وذلك في قوله " والضيفة مثلى بردانه "حيث نجد كلمة "مثلى " حاملة لضمير المتكلم، لكننا لا نعرف على وجه الدقة على من يعود، فقد طالعنا الصوت الراصد أو السارد المهيمن منذ البداية، وهو يقدم لنا القصيدة، وجميع الأصوات الأخرى فيها، ومن هنا فإننا نتلقى هذا المقطع منذ البداية على أنه صوته، لكن الصوت الأخير يحدث لنا تداخلا في مرجع الضمير، إذ يطل من خلاله صوت سيدة البيت بقوة، وهذا ما يرشحه المقطع اللفظي التالي والأخير في القصيدة. وبذا يحدث تداخل بين الصوتين، صوت السارد المهيمن أو الصوت الراصد، وصوت سيدة البيت، وكأن هناك إجماعا على حالة البرد الشديد، والعدم المطل بسبب موت تموز بدون معاد. ثم ينحسر الصوتان مرة أخرى تاركين للفراغ سلطة الحكي. بعد ذلك يجئ المقطع الأخير من خلال صوت سيدة البيت:

فتعال وشاركني بردى

باللّه تعال

يا زوجي، ها إني وحدي

ـ والضيفة تقبع بردانة ـ

فتعال تعال

فأمامك وحدك أقدر أن أغتاب الناس بلا استثناء

باللّه تعال

فالناس كثير والظلماء

نقالة موتى سائقها أعمى، وفؤادك جبانة (33).

يستدعى الأمر "تعال" حالة علو الزوج على زوجته، خصوصا في الحالة الجنسية، كما تتداخل دلالة العلو في هذا الفعل مع علو الشمس في ملكوتها بالنسبة للأرض، كما تستدعى دلالته أيضا دلالة العلو في الألوهية، مما يتواءم مع أسطورة تموز التي تكرسه إلها للخصب والنماء، كما يستدعى تكرار هذا الفعل دلالة التعويذة أو التعبد، فقد تكرر خمس مرات خلال ثمانية أسطر فقط، بل إنه في ثلاثة سطور كان يستحوذ على نصفها تقريبا، واستأثر تقريبا بسطر كامل هو السطر الخامس، تاركا للفراغ التهام تكملة السطور الواردة فيها، مما يستدعى حاجة الزوجة الشديدة لزوجها، ورغبتها الجنسية الواضحة فيه، ولعلوه عليها. وبذا يتضح أن " الفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة " (34) وإذا كانت صورة الذكر موجودة في هذا المقطع فإنها في حالة تغييبية، فالزوج الذي تشتاق الزوجة بشدة إليه غائب تماما عنها، مما تواءم مع غياب تموز، كما أن هناك صورة أخرى للذكر هي صورة السائق الأعمى ، الذي يسوق نقالة الموتى، وذلك في هذه الصورة اللافتة التي وقعت مشبها به للظلماء، كما تبدو سيطرة صور الموت بوضوح شديد في ختام هذا المقطع، بل إن آخر كلمة ملفوظة في هذا المقطع وبالتالي في القصيدة كلها هي كلمة "جبانة" وهنا نتذكر بداية القصيدة تموز يموت على الأفق فثاني كلمة في النص هي كلمة "يموت"، وآخر كلمة فيه هي كلمة "جبانة"، وبين الكلمتين يتحرك الفضاء النصي. وبالنظر إلى النص فإننا نجد هذه المراوحة بين المقاطع الملفوظة، والمقاطع غير الملفوظة، فبعد كل مقطع ملفوظ نجد فراغا، وهكذا في حركة دائرية، تذكر بأسطورة تموز تماما من حيث الحضور والغياب، فتموز ـ كما هو شائع ـ يحضر مرة في السنة يكون فيها الخصب، ثم يغيب مرة أخرى يكون فيها الجدب. كما نتذكر أسطورة الشمس، فالشمس تحضر مرة في اليوم يكون فيها الدفء، وتغيب خلال الليل فيكون البرد.

وفي هذه القصيدة نجد المقطع الملفوظ مرة فتعلو نغمة الصوت إلى درجة مسموعة، فتكون خصوبة الكلمة والصورة، وبعده المقطع غير الملفوظ مرة أخرى، فيحدث هبوط في نغمة الصوت إلى الدرجة صفر، وبالتالي تكون الأصوات غير مسموعة، وهى وإن كانت موجودة، فإنها في حالة غياب مثل تموز في غيابه.

كما أننا نجد في هذا النص خطين واضحين: الخط الأول هو الخط الأسطوري، وهو هنا أسطورة تموز المتداخلة مع أسطورة الشمس، وهو خط تراثي بل إنه مغرق في تراثيته، لأنه يعود إلى التراثين: البابلي/أسطورة تموز، واليوناني/أسطورة الشمس، أما الخط الثاني فهو الخط اليومي الذي يغرق في التفاصيل أحيانا، وهذان الخطان لهما تسربهما الدلالي على بعضهما، فدلالة الخط الأسطوري تسربت على الخط اليومي في تفاصيله، فبدا الخط اليومي واقعا تحت تأثير الأسطورة تماما، كما بدت الأسطورة ذات وضوح بارز أكثر، وكان ذلك بأثر من وجود اليومي. وبذا تبدو الوظيفة البنائية للأسطورة " فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، ثم هى من جهة أخرى تؤدى وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية. "(35) .

أما عن التعددية الصوتية في هذه القصيدة فإن لها حضورها البارز حيث وجدنا فيها أصواتا كثيرة ملفوظة وغير ملفوظة، لكن هذه التعددية أقرب إلى بنية المونولوج منها إلى بنية الديالوج بسبب عدم وجود إيديولوجيات مختلفة، لأن البنية الصوتية فيها تأتى في حالة تواؤم، ومن هنا فإن هذه التعددية لاتصل إلى ما يقصده ميخائيل باختين بالتعدد الصوتي حيث " إن المقصود بالتعدد الصوتي، كما يرد في كتابات ميخائيل باختين حول الرواية، هو تقديم منظورات مختلفة تبرز صراع الأفكار والآراء وظواهر السلوك اليومي، بحيث تصبح الرواية مجالا لتمثيل التعدد والتغاير وأوضاع الصراع في النسيج المجتمعي، ويمكن للرواية أن تحقق ذلك باستخدام تعددية لسانية ولغات مختلفة تبرز عدم انسجام هذا النسيج " (36) وعند باختين يبدو " أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللسانية الدالة والمعبرة في آن، هي عضويا في غير متناول الأسلوب الشعري. " (37)ومن هنا فإن الشاعر في وعيه بالتعدد اللساني من حوله في قصيدته ينحرف من الشعرية إلى النثرية لأنه " بطبيعة الحال، لا يستطيع أى شاعر، وجد تاريخيا محاطا بتعدد لساني وصوتي، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعا داخل الأسلوب الشعري لأعماله ودون أن يترجمه إلى نثر، ودون أن يحول الشاعر إلى ناثر. " وهذا ما يفسر ذلك التراوح بين النثرية والشعرية في هذه القصيدة، لكن النثرية تأتى في إطار من الشعرية. فالأصوات في هذه القصيدة تسير كلها في خط واحد، هو ما تكرسه الأسطورة: تموز/الشمس بغياب الخصوبة والدفء في العالم بسبب غيابهما، وظهور قوى الظلام والبرد بوضوح شديد.

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة أنه رغم اختلاف الأصوات فيها فإن هناك سمات أسلوبية واضحة تشترك فيها هذه الأصوات المختلفة، مما يشي بواحدية المؤلف الضمني فيها،

وكأن هذا المؤلف يقف خلف هذه الأصوات، وينطقها بما يريد إنطاقها به، فجاءت هذه الأصوات حاملة لسمات أسلوبية متفقة فيها جميعا، وأهم سمتين أسلوبيتين هما تكرار بنية التقديم والتأخير، وورودها بنفس الهيئة على لسان جميع الأصوات، واتخاذ الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية فعلها مضارع - في الغالب - نسقا معتمدا، هذا فضلا عن ضخ هذه الأصوات جميعا في اتجاه واحد، هو غياب الخصوبة والدفء بسبب غياب تموز / الشمس، وبذا فإن هذه الأصوات تأتى مجدولة على بعضها في هذه القصيدة.

الهوامش:

(1) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر،ص28،آفاق الكتابة 40، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.

(2) أحمد المعداوى، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص150، ط1995،1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب.

(3)بدر شاكر السياب، السابق، ص28.

(4)سير جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ص20، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982.

(5)رينيه ويلك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ص198،ترجمة محيى الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

(6) هجيرة لعور (بنت عمار)، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص65، كتابات نقدية 179، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

(7)سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ص58، مكتبة الأسرة 2000، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(8) مجدى كامل، الإلياذة والأوديسة، ص57، دار الكتاب العربي، دمشق- القاهرة، ط1، 2009

(9) انظر عبد المعطى شعراوي، أساطير إغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(10) سير جيمس فريزر، السابق، ص60.

(11) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص171، دار العودة، بيروت. ط2، 1982.

(12) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص245، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط4 1978.

(13) يورى لوتمان، تحليل النص الشعري،بنية القصيدة، ص 110، ترجمة محمد فتوح احمد، دار المعارف.

(14) السابق، ص110.

(15) بدر شاكر السياب ن السابق، ص29.

(16) مختار أبو غالى، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص20، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

(17) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص55، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.

(18) بدر شاكر السياب، السابق، ص30.

(19) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 150، سلسلة كتابات نقدية 54، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996.

(20) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص33، عالم المعرفة، عدد 207، الكويت.

(21) صلاح رزق، كلاسيكيات الشعر العربي، دراسة في التشكيل والتأويل، ص41، ط1، دار غريب 2009.

(22) فنسنت ليتش، النقد الأدب الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص138، ترجمة محمد يحيى، المشروع القومي للترجمة، 181، المجلس الأعلى للثقافة ن 2000.

(23) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص167، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان.

(24) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص100، مكتبة الأسرة 2006 ن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(25) بدر شاكر السياب، السابق، ص 30.

(26) محسن لطفي السيد، كتاب الموتى للمصريين القدماء، شرح النصوص والترجمة من المصرية القديمة إلى العربية والإنجليزية، ص 184، سلسلة الذخائر 189، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(27) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ص176، منشورات دار علاء الدين، دمشق ن ط2، 2001.

(28) جوليا كريستيفا، علم النص، ص83، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2 ن 1997.

(29) بدر شاكر السياب، السابق، ص31.

(30) حاتم عيد، التشكل الخطابي لهوية المؤلف في الكتابة الجامعية من خلال استعمال ضمير المتكلم: مقدمات رسائل الماجستير نموذجا، مجلة فصول، ص172، عدد 77، 2010

(31) أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري، أمين سليمان سيدو ، بدر شاكر السياب، دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره، ص215، كتاب الرياض 37، يناير 1997.

(32) بدر شاكر السياب، السابق، ص31.

(33) السابق، ص32.

(34) امبرتو إيكو ، الأثر المفتوح، ص22، ترجمة عبد الرحمن أبو على، دار الحوار

(35) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص297، دار المعارف، 1978.

(36) فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، ص153، سلسلة كتابات نقدية، 192 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(37)ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص58، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987.